

24
6

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO.

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS. E.N.A.P.

Trabajo de tesina.

"Consideraciones sobre el dibujo y su percepcion".

Janet Holtz Cimet. Artes Visuales.

1982-1986.



HOLTZ CIMET, JANET

1986



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

CONTENIDO

Introduccion.

Capitulo I.- .

- 1) La funcion del dibujo.
- 2) Proceso de aprendizaje: Ejercicios.
- 3) La funcion del cerebro en el proceso de la percepcion visual:
 - a) Ver.
 - b) La vision infantil.
 - c) Aprender a dibujar y la funcion del cerebro.

Capitulo II.- "Acercamiento a la Forma".

- 1) Elementos graficos: punto, linea, plano, volumen y textura.
- 2) Variables Basicas: ritmo, tamano, numero, posicion, peso, direccion y movimiento.
- 3) Dipolos visuales.

Capitulo III.- "Distancia a la forma".

- 1) El material y el tema.
- 2) Un poco sobre estetica taoista.
- 3) Dibujos evocativos y analisis compositivo.

Conclusion.

Notas.

Bibliografia.

CONSIDERACIONES SOBRE EL DIBUJO Y SU PERCEPCION.

INTRODUCCION.-

A lo largo de la carrera me he dado cuenta de la importancia que tiene el dibujo para el desarrollo de las ideas plásticas. Adentrarse en esta disciplina es descubrir todo un juego de posibilidades que muchas veces pueden ser llevadas al campo de la pintura, del grabado o de la escultura. Siendo el dibujo una actividad cognoscitiva, es decir, una actividad que permite acercarnos a nuestra realidad fenoménica a través del entendimiento de sus estructuras y de sus espacios, es también un medio de expresión. Por lo tanto, si el dibujo es un medio de expresión, también es un medio de comunicación, ya que a través de la práctica del dibujo podemos situar nuestro grado de conocimiento de la forma y su espacio, así como lo que este complejo (forma-espacio) nos evoca o nos provoca y de esta manera es posible ofrecer una visión o una interpretación del mundo en base a la creación de un lenguaje plástico.

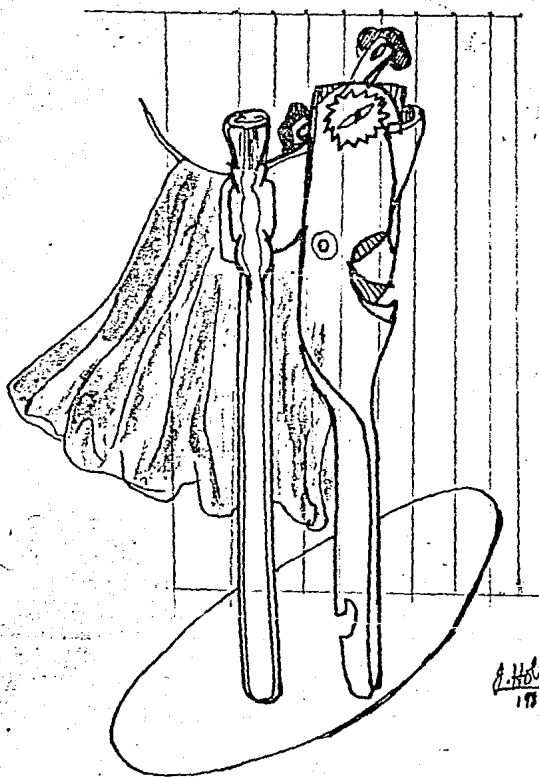
El interés de este trabajo es el de tratar de exponer, de la manera más clara posible, la importancia del dibujo en general y en el quehacer plástico. Se abordará este objetivo elaborando una reseña teórica que en el primer capítulo se tratará inicialmente la función del dibujo con el fin de poder aproximarnos a una posible definición del mismo.

Una vez expuesto esto se explicará el proceso de aprendizaje en base a algunos ejercicios de dibujo tales como: ejercicio de contorno, ejercicio de gesto, ejercicio de masa y peso y el ejercicio de memoria.

Estos ejercicios permiten un acercamiento a la forma, es decir, un entendimiento, lo cual va condicionando ya una distancia a la misma, es decir, donde empieza a trabajar la propia inventiva; así es como estos ejercicios pueden aportar resultados que pueden ser llevados a un desarrollo más libre e interpretativo. con el fin de poder visualizar y esclarecer la función de estos ejercicios, se presentará una primera serie de dibujos (ejercicios). Para esta serie he tomado como pretexto temático al abrelatas y será en torno a este objeto como se realizarán cada uno de los ejercicios.

Este primer capítulo concluye con una breve explicación sobre la función del cerebro en la percepción visual.

El capítulo segundo que se intitula "Acercamiento a la forma" se propone hacer un análisis de los elementos que conforman al dibujo. Estos elementos gráficos son: El punto, la línea, el plano, el volumen y la textura. En cuanto a la disposición de estos elementos en el plano se observan las llamadas variables básicas estas variables son características inherentes a los elementos gráficos y son: el tamaño, el número, el ritmo, el



peso, la posición, la dirección y el movimiento.

Estas variables presentan a su vez características inherentes que pueden agruparse en distintos dipolos visuales como son: simplicidad-complejidad, positivo-negativo, plano-profundo, etc.

En el tercer capítulo se comentará la distancia a la forma. Aquí se tendrá la oportunidad de comentar un poco sobre estética taoísta que me parece interesante en cuanto a la actitud frente al quehacer plástico. La distancia a la forma será sustentada por una segunda serie de dibujos que he llamado "dibujos evocativos", la cual tendrá también como protagonista al abrelatas. Esta serie contará con un análisis compositivo al pie de cada dibujo.

CAPITULO I

1) La función del dibujo.-

Si en alguna época o en algún momento se tuvo el interés de que el dibujo y otras artes visuales mostraran imágenes que retrataran las apariencias de las cosas de una manera fiel, era porque esto respondía a las necesidades espirituales y al interés social de una determinada etapa del desarrollo humano.

De acuerdo con las distintas épocas, las funciones y las necesidades de representación van cambiando. Nos ha tocado vivir una época donde la sensibilidad individual se ha perdido y exigimos una explicación acerca de lo que sucede; hemos perdido la capacidad de ver a través de nuestros sentidos; los conceptos se han convertido en leyes y sin el consentimiento de éstos nos encontramos prácticamente ante una situación desamparada. A grandes rasgos podemos decir que esto se debe en gran medida a la deficiencia del sistema educativo que no ha reparado lo suficiente en la importancia del desarrollo sensible, humano y artístico del individuo.

Basta con hechar un vistazo a los dibujos infantiles, a las imágenes de los tiempos primitivos, al dibujo egipcio, a los dibujos de Rembrandt y de Picasso y de otros artistas contemporáneos para darnos cuenta de que una de las funciones principales del dibujo estriba en aportar una actitud ante el espacio y así también ante la vida. De hecho, "no existe, ni puede existir ningún arte o método de representación visual de los objetos que no esté integralmente vinculado a la concepción espacial de su época. Todo enunciado artístico es una

proyección directa, aunque inconsciente, del impacto del mundo sobre el hombre: de otro modo, no podría haber sido concebido.

Esto quiere decir que el arte de cada época es un medio más directo de comunicar lo que se opina acerca del orden cósmico."(1).

Aparte de esta consideración sobre la función del dibujo como un medio directo para expresar la idea que se tenga del espacio, es también un medio que permite desarrollar las ideas plásticas de una manera directa y espontánea.

A través del juego que permite la variación de la idea se pueden conseguir resultados que proponen ya otro medio de expresión como puede ser la pintura de aceite, o la acuarela, o cierto resultado que se preste para la xilografía, o bien, llevarlo a la tercera dimensión, o sea, la escultura. Todas estas posibilidades de expresión se pueden ver más claras a través del dibujo.

El dibujo es una actividad cognoscitiva; al dibujar podemos reparar en aquello que con la simple mirada no habíamos captado. Con el dibujo vamos entendiendo la estructura y lo esencial de las cosas y sus espacios. Vamos descubriendo la realidad y nos vamos descubriendo a nosotros mismos de igual modo en base a un lenguaje que no es propiamente el de la palabra articulada sino el del trazo articulado.

De cierta manera, podemos decir que dibujar es trazar sobre una superficie la interpretación que damos de aquello que percibimos en base a un orden y ritmo determinados. "El dibujo es una actividad natural en el ser" (2). "El acto elemental de dibujar la silueta de un objeto en el aire, en la arena, o sobre una superficie de piedra o papel, significa una reducción de la cosa a su contorno, que no existe como tal línea en la naturaleza. Esta traducción es un logro muy elemental de la mente... pero captar la semejanza estructural entre una cosa y su representación no por ello deja de ser una tremenda hazaña de la abstracción". (3).

Picasso aconsejaba: "Busca siempre la perfección. por ejemplo, intenta dibujar un círculo perfecto; y como no puedes dibujar un círculo perfecto, el fallo involuntario revelará tu personalidad. Pero si quieres revelarla dibujando un círculo imperfecto, tu círculo, lo estropearás todo" (4).

Esto es muy cierto, "dibujar puede revelarnos mucho acerca de nosotros mismos, algunas facetas de nuestra personalidad que podían haber quedado oscurecidas por el yo verbal", pero como siempre vamos en busca de la perfección, "una vez emprendido el

camino siempre existe la sensación que en el próximo dibujo veremos mejor, captaremos más verdaderamente la naturaleza de la realidad, expresaremos lo inexpresable, encontraremos el secreto detrás del secreto" y por esto mismo el dibujo, como dijo Hokusai "es una tarea que nunca termina" (5).

Llegados a este punto en el que se pretende definir el dibujo, me doy cuenta que no puedo dar una definición de este concepto sin dejar de tomar en cuenta su función.

En los dibujos de los niños así como en el dibujo de algunos artistas como Rembrandt, Picasso, Miró, Aceves Navarro y otros artistas, podemos ver que hay algo en común; el dibujo es aquí una actividad placentera, se percibe en ellos una actitud de juego con la forma; no sienten el tiempo porque juegan en el tiempo. Lo que veo en estos artistas es que han recuperado en sí mismos ese trazo espontáneo cargado de naturalidad que les era dado desde la infancia y que es realmente su trazo. Al encontrar esto, sus dibujos respiran de tal manera, que cada uno de los elementos visuales que los conforman (línea, mancha, punto, espacio) tienen una existencia propia, es decir, cada elemento funciona como tal, cada elemento tiene su juego y su lugar en el espacio y pareciera que no pudieran estar de otra manera. No fuerzan a los elementos a que encajen unos con otros y esto se debe, a que se sientan a dibujar con la frescura y con el desinterés de un niño. Para ellos dibujar fue y es una actividad cotidiana y natural. El juego de la infinita variación es el juego de su vitalidad. Si aquí los elementos del dibujo, funcionan con ligereza y espontaneidad, en el caso de Giacometti vemos cómo la línea funge como arma de autoconvencimiento, como si intentara aprisionar a la forma una y otra vez llevándolo a crear dibujos angustiosos de tal suerte que, devela la secuencia de sus continuos arrepentimientos dejándonos irremediablemente solos ante la imagen desoladora. Sin embargo, esta manera de dejar de dejar que el dibujo funcione como tal, con sus elementos que le son propios, no es del uso de todos los artistas, como puede ser el caso de Magritte, de Marcel Duchamp y otros, pues emplean el dibujo como instrumento para plasmar alguna idea o concepto preconcebido, o cierta teoría estética, haciendo del dibujo algo más ilustrativo, dejando de lado todo rasgo de espontaneidad.

También el dibujo puede funcionar como un medio para expresar sentimientos tales como la tristeza, el dolor, la lejanía, etc., a través de algo tangible, es decir, el dibujo puede transmitir actitudes y conductas humanas como si éstas estuvieran claramente expuestas en un determinado paisaje, en la composición de alguna naturaleza muerta, en un trapo, en un cielo, o cualquier cosa que el artista escoja para comunicar su estado de ánimo, como puede ser el caso de Van Gogh, Gauguin, Soutine, Rembrandt entre otros, en los que en base a un gran esfuerzo interior, logran hacer de una naturaleza

muerta algo más que el retrato fiel y frío de tres manzanas, un cuchillo y un pavo colgado de las patas; hacen de lo tangible una "atmósfera", que va más allá de sus meras sensaciones individuales y que a partir de estas crean justamente, sin querer queriendo, un símbolo. Su juego es el de la metáfora, que se expresa en la empatía y en la profunda conmoción.

Así pues, la función del dibujo depende de las necesidades de cada artista. El artista encuentra la forma (lo material) de la necesidad interior que es el contenido (lo espiritual), lo que lo lleva a expresar, en pocas palabras, la forma de la forma. "Como la forma no es más que una expresión del contenido, y el contenido varía según los artistas, es evidente que en la misma época pueden existir gran número de formas diferentes que son igualmente buenas. La necesidad crea la forma... Así el espíritu de cada artista se refleja en la forma. La forma lleva el sello de su personalidad.

Naturalmente, no se puede concebir la personalidad como una entidad situada fuera del tiempo y del espacio. Por el contrario, se halla supeditada en cierta medida al tiempo (época) y al espacio... Y por último, cada época tiene su cometido, que permite que se manifiesten nuevos valores. El reflejo de este elemento temporal es lo que se denomina estilo de una obra". (6).

En el dibujo es donde podemos apreciar de una manera clara y directa el estilo de los valores formales.

1.2) Proceso de aprendizaje: Ejercicios.

El dibujo es algo que se puede aprender. Los ejercicios que a continuación se explican, tienen como función la de ir sincronizando ojo y mano para ir logrando cierta soltura manual y también cierta claridad formal. En estos ejercicios no se pretende hacer dibujos "bonitos", lo que se persigue es entender el ejercicio y de esta manera ir involucrándonos, a través de los diversos resultados, con la forma, aunque siempre quede de por medio una distancia ante la misma, distancia que es favorable para la interpretación más libre.

a) Ejercicio de Contorno.-

Este ejercicio se realiza de la siguiente manera. Primero hay que escoger algún punto del borde del objeto que se vaya a dibujar. Viendo este punto, el lápiz o la pluma sitúan este punto sobre el papel, de manera que sintamos que la punta del lápiz está tocando el borde del objeto. Para esto se requiere de mucha concentración, pues se trata de delinear en forma detallada cuanto accidente se perciba sobre el borde. Es así como este ejercicio debe de realizarse de manera lenta: partiendo de un punto vamos recorriendo la línea de contorno (

ya sea éste interior o exterior) paso a paso; como se vaya moviendo el ojo, así mismo se irá moviendo la mano. Es un ejercicio que nos ayuda a desconectar o a desactivar al Modo-I (esto es el modo verbal y analítico que corresponde al hemisferio izquierdo del cerebro y que será explicado en el próximo inciso No.5) para pasar al Modo-D. Para realizar este ejercicio no debemos de estar pensando en las proporciones "correctas", de hecho, lo que nos vamos a estar diciendo mientras estamos dibujando concentradamente es: "a algo así como: esta línea se mete por aquí y luego sale por acá, baja un poco y luego sube hasta que termina por aquí... Lo que quiero decir es que si estoy dibujando una mano, por ejemplo, no pensaré en que estoy dibujando precisamente la segunda falange, sino que simplemente estoy dibujando una línea que nunca había visto. Como no me interesa la mano en sí, no tengo la necesidad de bajar la vista a cada momento para cerciorarme de que estoy realizando un dibujo "correcto", lo que interesa es la línea en todo su detalle.

Con este ejercicio hacemos uso de nuestra paciencia, ya que puede llegar a resultarnos algo tedioso, pero al mismo tiempo reforzamos nuestra capacidad de concentración. Si se dibujara únicamente el contorno externo del objeto, obtendríamos una imagen plana; pero como el ojo viaja, es posible que se introduzca en líneas interiores del objeto, y, esto es justamente lo que se busca. El dibujo de contorno hace referencia a la tercera dimensión. Este ejercicio puede realizarse tanto con la mano derecha como con la izquierda. El realizarlo con la mano izquierda procura un cambio más rápido del Modo-I al Modo-D, y por consiguiente, una mayor coordinación ojo-mano.

El ejercicio realizado sin mirar el papel, es bueno que se realice en los primeros ejercicios que se hacen de contorno para irnos desprendiendo de la ansiedad por saber si está "bien" o "mal" el dibujo. Luego, con la práctica, cuando estemos dibujando una línea que aparentemente ha terminado en x punto, y si queremos obtener cierta unidad del objeto que estemos dibujando, entonces si es recomendable mirar y situar el punto siguiente, de manera tal que estemos convencidos de que efectivamente estemos tomando ese punto con los ojos y con la punta del lápiz.

Otra manera posible de realizar este ejercicio, es buscando ejemplos de dibujo de contorno en algunos artistas, como pueden ser, sólo por citar a algunos, : Watteau, Picasso, D.Hockney, etc. Si se quiere ejercitar en base a los ejemplos de artistas, es bueno poner la ilustración de cabeza, pues de esta manera se desactiva el modo verbal del cerebro siendo entonces posible tomar la ilustración seleccionada como un mero encuentro de líneas que vamos a reinterpretar y a transcribir.

b) Ejercicio de Gesto.-

A diferencia del ejercicio de contorno, el ejercicio de gesto es de ejecución rápida. La función de este ejercicio es la de captar el impulso del movimiento del objeto. No se trata tanto de mostrar al objeto, sino de captar aquello que está haciendo.

Se puede decir que de esta manera tratamos al objeto expresivamente. Para realizar este ejercicio no necesariamente debemos de estar frente a algo o a alguien que se esté moviendo; cualquier cosa tiene, por así decirlo, una vida propia que puede ser expresada. Se puede partir de cualquier objeto, sea animado o inanimado. Es algo así como lo que decía Kandinsky: "Toda forma tiene un contenido (sonido interior). No existe ninguna forma--como no existe nada en el mundo--que no diga nada. Todo lo "muerto" se estremece ... Todo tiene un alma secreta, casi siempre silenciosa." (1). Justamente, el ejercicio de gesto procura interpretar este sonido interior. Es algo que se entiende cuando se siente, y para ello, uno debe hacerse partícipe del movimiento (de la tensión y la dirección) aparente o no del objeto.

Este ejercicio también ayuda a ir adquiriendo relajación manual y, sobretodo, uno va perdiéndole el miedo al fondo blanco del papel. Se empieza a adquirir un renovado gusto por el garabato, que ya en la infancia era libre y natural.

Aquí, el garabato tendrá un carácter significativo, por lo cual, en este ejercicio de gesto, también podemos aventurarnos a dibujar algo que se escuche, algo que se sienta o algo que nos emocione; la línea como en la grafología, siempre expresará el tono característico de aquello que intentamos decir visualmente..

Para este ejercicio vemos al objeto de una manera global; echamos un rápido vistazo y lo sentimos al unísono dentro de nosotros mismos y será bajo este ritmo que la mano trazará las líneas correspondientes. El gesto es algo intangible y debemos confiar en nuestra sensación primigenia para poder expresarlo.

c) Ejercicio de Masa y Peso.-

En este ejercicio es necesario empezar desde el centro del objeto e irlo modelando como si fuera barro. Se parte de una armazón central y se sigue un ritmo regular hasta llegar a la superficie, haciendo más presión con el crayón en aquellas partes que se alejen de nosotros y haciendo menos presión en aquellas partes que se encuentren más cercanas a nosotros. Así, las partes más sobresalientes, en cuanto a volumen se refiere, quedan con más luz, más claras, y las partes que están más cercanas al centro interior de la forma, quedan más oscuras.

Modelamos el volumen, y este ejercicio nos ayuda a ir comprendiendo cómo se articulan entre sí las distintas partes que pueden conformar un objeto complejo, como puede ser el dibujo de la figura humana, o la figura de un animal, etc.

Es bueno que este ejercicio se realice tanto con la mano derecha como con la izquierda. Cuando se realiza este ejercicio con la mano izquierda uno puede concentrarse mejor e ir sintiendo los volúmenes desde sus centros de origen; evitamos hacer líneas que encierren o definan al dibujo. Lo único que debemos de observar, como si lo estuviéramos tocando, es el ritmo de las formas para dar forma. Aquí tomamos en cuenta el lado que no vemos, es decir, la parte anterior para unirla rítmicamente con la parte posterior que sí vemos y que, viene desarrollándose desde la parte anterior de manera natural. Entonces también debemos imaginar y sentir la parte que nos queda oculta. Es como si estuviéramos modelando la forma en barro y le tuviéramos que estar dando continuamente la vuelta para ir perfilando los contornos desde todos los ángulos visuales.

Para dar la sensación de peso, es necesario sentir la solidez del objeto que estemos representando. Para Kimon Nicolaidis, el peso es la esencia de la forma, ya que el único y real significado de cualquier cosa reside en la vida que contenga; "entendiendo a la forma como la expresión viviente del peso". (2).

El peso es la energía contenida en el objeto y es algo que conocemos antes que conocer la forma o la silueta del objeto.

La motivación de la forma reside en el centro, en el tronco.

Para concluir con este ejercicio me gustaría citar a Paul Cezanne: "La línea tan sólo es el medio por el cual el hombre registra el efecto de la luz sobre los objetos. En la naturaleza no existen líneas, todo está lleno: al modelar se dibujan; es decir, se entresacan las cosas de allí donde están colocadas.

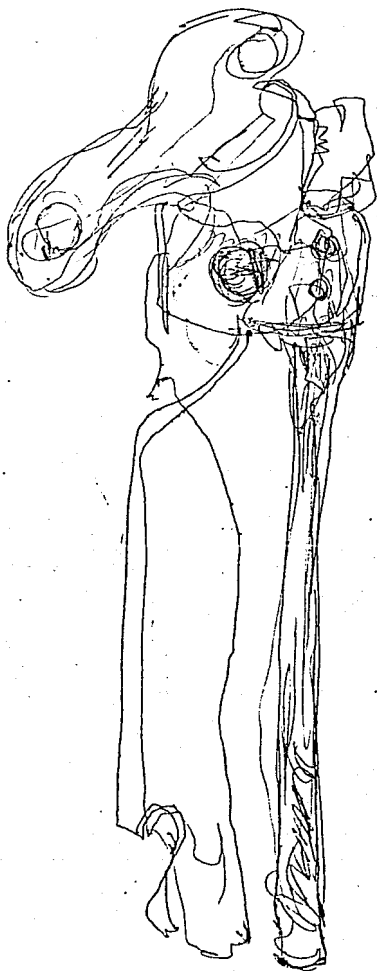
La distribución de la luz es lo que confiere verosimilitud al cuerpo... Quizá, no deba dibujarse nunca un único trazo, y sería mucho mejor atacar una figura a partir del centro, ateniéndose al principio a las zonas iluminadas..." (3).

d) Ejercicio de Memoria.-

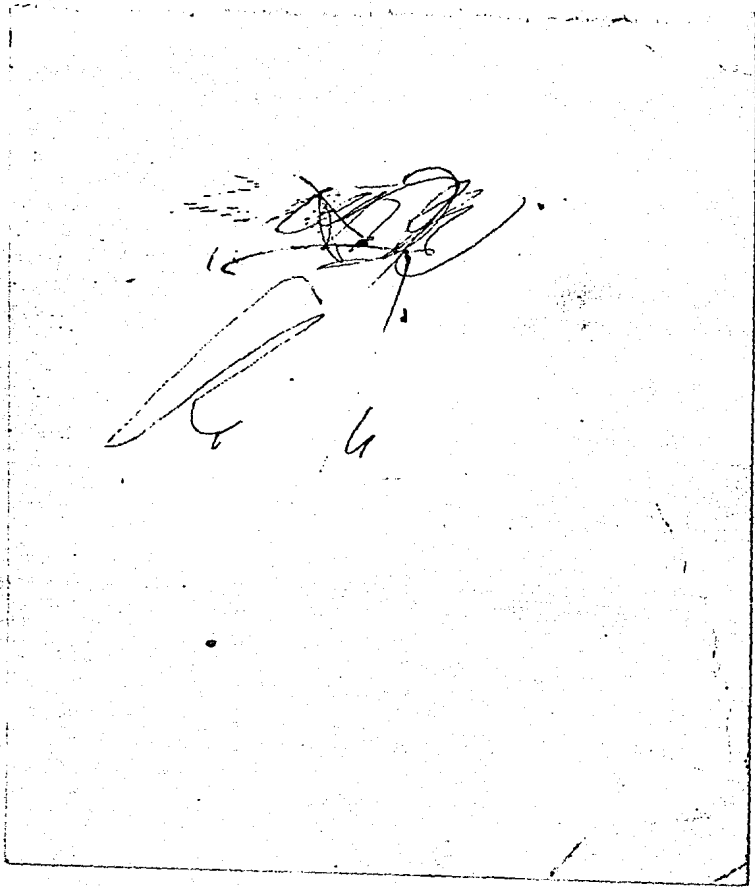
Podemos decir que el ejercicio de memoria es una variante del ejercicio de gesto. Cuando queremos dibujar algo de memoria nos damos perfecta cuenta de aquello que nos falla, es decir, nos percatamos que en aquello que observábamos nos faltaba comprender alguna parte estructural de importancia. El dibujo de memoria ayuda a agudizar la observación y nos obliga hasta cierto punto a reconsiderar en otra oportunidad aquello que se nos escapó en un principio.

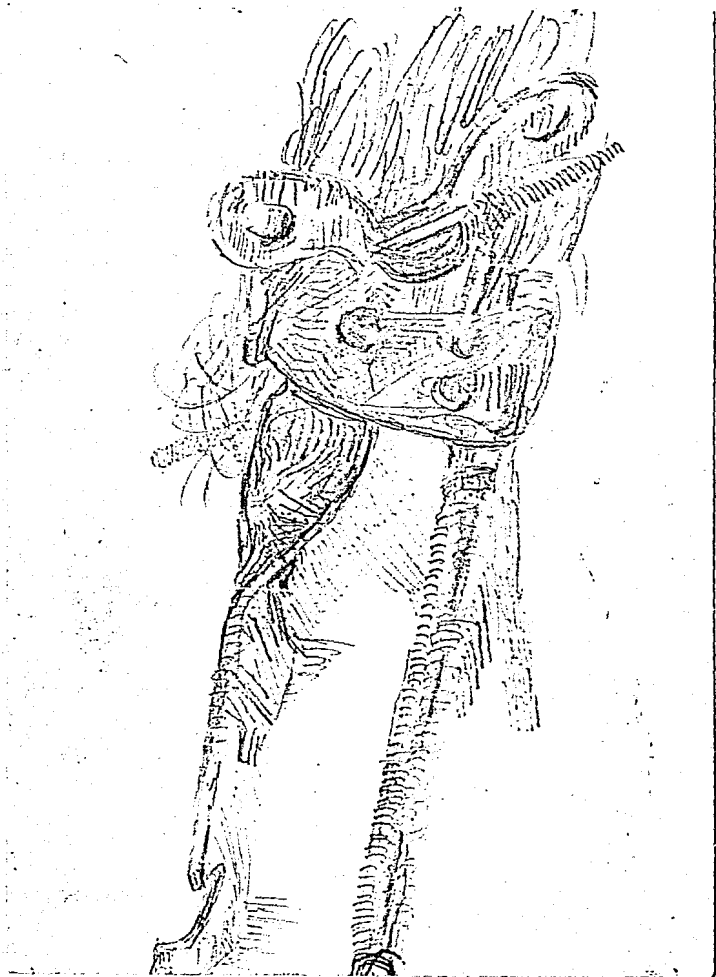












De hecho, siempre que dibujamos, hacemos uso de la memoria con la excepción del ejercicio de contorno.

Cuando se empieza a dibujar de memoria se trazan los elementos de manera "vaga" y de ahí uno empieza a recordar con más detalle. Se puede decir que primeramente se trazan los gestos en sus estructuras más simples y es el gesto mismo el que concede unidad a aquello que dibujamos.

Para dibujar de memoria se pueden sacar temas cotidianos o cualquier cosa como pretexto; también se puede dibujar de memoria en base a dibujos o cuadros realizados por algún artista en especial. Con esto se aprende mucho en cuanto a composición y a la variedad de trazos que llevan a resultados expresivos diversos.

Lo único que queda por decir acerca de estos ejercicios es que, aunque cada uno de ellos tenga su función específica, pueden hacerse combinaciones interesantes entre ellos, no sólo combinando sus funciones sino también en base a los materiales utilizados. En general, los materiales que se emplean son plumilla y tinta, pluma fuente, pincel, lápices, carboncillo, contés, crayolas, gises, plaitos, chapopote, pasteles, acuarelas y papeles de distintas clases. Para ejercitar el dibujo es conveniente usar papel barato. En realidad se puede dibujar donde se quiera y con lo que se pueda.

A continuación presento la primera serie de dibujos en los que he tratado de realizar los ejercicios descritos. Esta serie lleva por tema al abrelatas

3) La función del cerebro en el proceso de la percepción visual..-

a) VER.-

Ralph W. Emerson dijo: "Tal como somos así vemos" ("What we are, that only can we see") (1).; pero hay que agregar que lo que vemos tiende a su vez a hacernos lo que somos. Así es, "percibir una imagen significa participar en un proceso formativo; se trata de un acto creador. Desde la más sencilla forma de orientación" (dibujos infantiles hasta la más compleja unidad plástica de una obra de arte hay una base común significativa: la prolongación de las cualidades sensoriales del campo visual y su organización. Se trata de un proceso dinámico de integración, de una experiencia "plástica". Por lo cual se utiliza aquí la palabra "plástico" para designar la cualidad formativa, la modelación de las impresiones sensoriales de modo que constituyan totalidades unificadas y orgánicas.

La experiencia de una imagen plástica constituye una forma desarrollada a través de un proceso de organización. La imagen plástica tiene todas las características de un organismo vivo. Existe a través de fuerzas en interacción que actúan en



sus respectivos campos y están condicionadas por dichos campos. Posee una unidad orgánica y espacial; es decir, se trata de una totalidad cuya conducta no está determinada por la de sus componentes separados sino en la que las partes están en sí mismas determinadas por la naturaleza intrínseca de la totalidad" (2). Es como señala Rudolf Arnheim: "Ningún objeto se percibe como algo único o aislado. Ver algo implica asignarle un lugar dentro del todo: una ubicación en el espacio, una puntuación en la escala de tamaño, de luminosidad o de distancia... La experiencia visual es dinámica." (3). "Se trata, por lo tanto, de un sistema cerrado que alcanza su unidad dinámica mediante diversos niveles de integración; mediante el equilibrio, el ritmo y la armonía. El hecho de experimentar cada imagen es consecuencia de una interacción entre fuerzas físicas externas y las fuerzas internas del individuo en el acto de asimilar, ordenar y moldear las fuerzas externas a su medida.

Las fuerzas externas son agentes lumínicos que bombardean el ojo y producen cambios en la retina. Las fuerzas internas constituyen la tendencia dinámica del individuo a reestablecer el equilibrio después de cada perturbación procedente del exterior, manteniendo así un sistema en una relativa estabilidad." (4).

"Tenemos un esqueleto de equilibrio en nuestra experiencia perceptual". (Esqueleto estructural: centro, perpendiculares y diagonales de un espacio dado). "Este esqueleto ayuda a determinar el papel de cada elemento pictórico dentro del sistema de equilibrio de la totalidad; sirve de marco de referencia, lo mismo que una escala musical define el valor tonal de cada nota dentro de una composición.

Cualquier línea trazada sobre una hoja de papel, la forma más sencilla modelada en un trozo de arcilla, es como una piedra arrojada a un estanque: perturba el reposo, moviliza el espacio.

Ver es la percepción de una acción... al mirar un objeto, somos nosotros los que salimos hacia él. Con un dedo invisible recorreremos el espacio que nos rodea, tocamos con los ojos las cosas, sentimos sus texturas". (5). "La visión no es sólo una actividad del ojo; toda una serie de asociaciones conectadas con el mundo objetivo aparecen en la mente cuando la retina recibe los rayos de luz refractados por los objetos... ver la sensación del objeto ("Seeing the feel of the object") (6).

Cada impacto procedente del exterior sobre el ojo es contrarrestado por un movimiento recíproco desde el interior, "ya que, como dijo Goethe, "El ojo reclama especialmente la integridad". "La tendencia dinámica al equilibrio no se reduce al nivel biológico. La vista es algo más que pura sensación, pues los rayos de luz que llegan al ojo no tienen en sí un orden intrínseco. Sólo son un panorama casual y caótico de hechos luminosos móviles e independientes. Al llegar a la retina, la mente los organiza y moldea en unidades espaciales significativas." (7). "El acto de ver implica una respuesta a la luz. Lo que nos revela y ofrece la luz es la sustancia mediante

la cual el hombre da forma e imagina lo que reconoce e identifica en el entorno, es decir, todos los demás elementos visuales:

línea, color, contorno, dirección, textura, escala, dimensión, movimiento...." (8).

Como no podemos soportar el caos, esto es, "la perturbación del equilibrio en el campo de la experiencia, debemos transformar inmediatamente los impactos lumínicos en formas y figuras... el ser humano organiza inmediatamente dicho campo en dos elementos opuestos, a saber, en una figura contra un fondo. Hablamos de blanco con una inevitable referencia implícita al negro, al gris u otros colores. Para expresar el significado de "sí" se implica el entendimiento de "no". De este modo se crea un todo unificado. Sin excepción, las imágenes se basan en este dualismo dinámico, en esta unidad de los opuestos. Ciertos impulsos están ligados entre sí en un todo visual estable, en tanto que otros impulsos permanecen en su estado fluido desorganizando y sólo sirven como fondo y son percibidos como intervalos. Esta organización de figuras y fondos se repite progresivamente hasta que el campo visual entero es percibido como una unidad formada y ordenada, o sea, la imagen plástica." (9).

"La percepción de formas es una ocupación eminentemente activa", en cuyo desarrollo orgánico se va de lo general a lo particular, es decir, comienza por la aprehensión de los rasgos estructurales sobresalientes. Se puede hablar en este sentido de la formación de "conceptos perceptuales", "la visión trabaja sobre la materia bruta de la experiencia creando un esquema correspondiente de formas generales, que son aplicables, no sólo al caso individual del momento, sino también a un número indeterminado de otros casos similares"; en base a esto, se puede decir que "existe un paralelo o una semejanza notable entre las actividades elementales de los sentidos y las superiores del pensamiento o raciocinio... Así la visión es una actividad creadora de la mente humana. La percepción realiza a nivel; sensorial lo que en el ámbito del raciocinio se entiende por comprensión... Ver es comprender". (10).

b) La Visión Infantil. -

"La facultad configuradora representa el espejo de un nivel de desarrollo intelectual; el niño aprende jugando a ver, oír y tocar." (1).

"Los primeros garabatos del niño no pretenden representar nada: son una forma de la delectable actividad motora con la que el niño ejercita sus miembros dejando rastros visibles. Hacer visible algo que antes no estaba ahí, es una experiencia emocionante". (2). "El movimiento fugaz deja una huella duradera. La alegría del niño por el movimiento se corresponde a la original acentuación del valor de lo móvil como símbolo de lo vivo.

Los primeros dibujos infantiles corresponden al carácter táctilomotor de su creación: La mano rasca, acaricia, oscila, tropieza, traza círculos con el lápiz encima del papel. Tras el primer ejercitamiento de los

movimientos aparece con mayor claridad la intención de introducir cambios en el papel. Las líneas se van condensando hasta formar una maraña que ennegrece el soporte." (3). "La forma, el alcance y la orientación de los trazos vienen determinados por la construcción mecánica del brazo y de la mano, así como por el temperamento y humor del niño. Tenemos ahí los comienzos del movimiento expresivo, es decir, las manifestaciones del estado de ánimo del dibujante, así como de sus rasgos de personalidad más permanentes. Estas cualidades mentales se reflejan constantemente en la velocidad, ritmo, regularidad o irregularidad y forma de los movimientos corporales que aportan los trazos.

La ley de diferenciación indica que el desarrollo orgánico procede siempre de lo simple a lo complejo... el percibir y el concebir proceden de lo general a lo concreto, y hay que afirmar que toda forma queda tan indiferenciada como lo permita la concepción que el dibujante se hace del objeto pretendido. Por otro lado, esta ley afirma que en tanto un rasgo visual no esté diferenciado, la gama total de sus posibilidades estará representada por la más simple de éstas desde el punto de vista estructural.

A lo largo de los primeros estadios (en la infancia) la diferenciación de la forma se lleva a cabo principalmente mediante adición de elementos autónomos. Por ejemplo, el niño progresa desde la representación más temprana de la figura humana en la forma de un mero círculo añadiendo líneas rectas, formas oblongas u otras unidades. Cada una de estas unidades es una forma bien definida y geoméricamente simple. Están vinculadas por relaciones direccionales igualmente simples; al principio vertical-horizontales, después oblicuas. La combinación de varios esquemas simples posibilita la construcción de totalidades relativamente complejas." (4).

"A veces la forma redonda podía ser una pelota y otras veces una casa, poco a poco, el niño se esfuerza por dar unas propiedades más concretas de forma. Incluye importantes atributos a sus estructuras. Con la adquisición de este primer esquema de representación, se extingue la época del garabato preferentemente táctilomotor. A partir de este momento, la configuración es dominada por la calidad semántica de la percepción." (5). "Con el tiempo, sin embargo, el niño empieza a fundir varias unidades mediante un contorno común, más diferenciado. Tanto la vista como la mano contribuyen a esta evolución. La fusión concuerda también con el acto motor de dibujar. En el estadio de garabateo es frecuente que la mano del niño pendule rítmicamente durante cierto tiempo sin levantar el lápiz del papel. A medida que avanza en la forma visualmente controlada, empieza a hacer unidades netamente separadas. Visualmente, la subdivisión de la totalidad en partes claramente definidas se traduce en una mayor simplicidad, pero para la mano en movimiento toda interrupción es un obstáculo... El niño, a medida que va teniendo mayor soltura va entregándose al flujo continuo de la línea."

El hecho de poder rescatar la actitud hacia el dibujo y hacia la forma que estuvieron presentes en los primeros estadios del

desarrollo infantil, me parece algo sumamente interesante y es algo que se puede lograr. Recapturar el trazo, es recapturar el mundo del lenguaje ilimitado. Ver todo nuevamente con ojos azorados y curiosos de una manera natural y dejando de lado todo prejuicio y toda habilidad presupuesta en uno mismo, para ir adquiriendo la confianza, que en la infancia, era la vitalidad misma.

Y para concluir, cabe señalar que "la medida en que cada dibujante permita que el factor motor influya en la forma depende bastante de la relación existente en su personalidad, entre el temperamento espontáneamente expresado y el control racional (como se demuestra convincentemente en los análisis grafológicos de la escritura)". (7)

c) Aprender a dibujar y la función del cerebro. -

"No podemos ver el mundo de otra forma que de manera incompleta; verlo deliberadamente como incompleto es crear un aspecto artístico." (1).

Entre más se dibuja, más se llega a ver. Es algo que no tiene límite. "Para poder ver de verdad, para ver más profundamente, más intensamente, y así llegar a estar plenamente consciente y vivo, es para lo que se dibujan lo que los chinos llaman "Las Diez Mil Cosas" que nos rodean. El dibujo es una disciplina que permite redescubrir constantemente el mundo."

"Muchos han hablado de que veían las cosas de manera diferente cuando dibujaban, mencionando a menudo que el dibujar les pone en un estado alterado de conciencia, es decir, se experimenta una activación de la mente. Se puede decir que se vive ese momento de manera distinta al acostumbrado cotidianamente. Es algo así como lo que decía Picasso: "cuando me como un tomate lo veo como cualquier persona. Pero cuando pinto un tomate, lo veo de un modo diferente."

Este hecho de poder activar la mente de modo distinto al rutinario me ha llamado particularmente la atención; desde que me percate de lo importante que era para el maestro Gilberto Aceves Navarro que dibujáramos con la mano izquierda y sin ver el papel. (Como ya se mencionó en el ejercicio de contorno). Realizábamos ejercicios en los que se buscaba sincronizar al ojo y a la mano, ya se tratara de la mano derecha o de la izquierda, de manera que recorriamos al objeto, a veces muy lentamente, como si el ojo tocara los accidentes y las sinuosidades de la forma y este, a su vez, transmitiera la información visual y táctil a la mano, la cual traducía esto en trazos o líneas continuas igualmente accidentadas a lo percibido. Yo notaba que no había gran diferencia en los resultados que se obtenían dibujando con la mano derecha o con la izquierda, sin embargo, reconocía que me costaba mucho más trabajo el ejercicio realizado con la mano izquierda. Entonces le pregunté al maestro Aceves cual era la función de la mano izquierda para dibujar; él no vaciló en dibujar rápidamente un esquema de los dos hemisferios del cerebro y me explico lo que ahora se presentará de manera más detallada:

"Para procesar la información visual de un modo especial hay

que utilizar el cerebro de un modo distinto a como se emplea corrientemente.

Dibujar es algo que esta al alcance de cualquier persona con vista normal y la suficiente coordinación ojo-mano para enhebrar una aguja o coger una pelota lanzada. En contra de la opinion popular, la habilidad manual no es un factor primario para dibujar. Todo el que puede escribir legiblemente tiene destreza para dibujar." (2).

"Aprender a dibujar es en realidad cuestion de aprender a ver correctamente-- y eso significa mucho mas que el simple dirigir la mirada." (3). Justamente, "el problema esta en ver, o mas concretamente, en pasar a ver de un modo particular.

Una persona creativa es aquella que puede procesar de maneras nuevas la informacion de que dispone, los datos sensoriales que todos recibimos. Cualquier individuo creativo ve instintivamente posibilidades de transformar los datos ordinarios en una nueva creacion.

Conocer ambos lados del cerebro es importante para liberar el potencial creativo.

Visto desde arriba, el cerebro humano presenta dos mitades redondeadas, de superficie convoluta y conectadas por el centro. Estas dos mitades son los hemisferios izquierdo y derecho.

El sistema nervioso humano esta conectado al cerebro mediante una conexi6n cruzada, de manera que el hemisferio derecho controla el lado izquierdo del cuerpo, y el hemisferio izquierdo controla el lado derecho. A causa de este cruzamiento de las vias nerviosas, la mano izquierda esta regulada por el hemisferio derecho, y la mano derecha por el hemisferio izquierdo.

En los cerebros de animales, los dos hemisferios son esencialmente iguales o simetricos en sus funciones. Sin embargo, los hemisferios cerebrales humanos presentan una asimetria funcional. El efecto externo mas aparente de esta asimetria es el predominio del uso de una mano sobre la otra. Este predominio de una mano sobre la otra y lesiones en el hemisferio izquierdo, llevaron a los cientificos a pensar que el hemisferio izquierdo era el dominante y el derecho el subordinado. Incluso pensaban que el hemisferio derecho habia sufrido menor grado de evolucion que el hemisferio izquierdo.

Es indudable el hecho de que ambos hemisferios intervienen en funciones cognoscitivas elevadas, aunque cada mitad del cerebro este especializada, de un modo complementario, en diferentes formas de pensamiento, ambas muy complejas.

Cada hemisferio percibe la realidad a su manera. La cuestion principal es que parecen existir dos modos de pensar, el verbal y el no verbal, representados respectivamente por el hemisferio izquierdo y el derecho.

El hemisferio izquierdo analiza, abstrae, cuenta, mide el tiempo, planea procedimientos paso a paso, verbaliza, hace declaraciones racionales basadas en la logica.

El hemisferio derecho tiene otro estilo de conocimiento. Con el podemos ver cosas que son imaginarias--existen solo en el ojo de la mente-- o reconstruir cosas reales. Vemos las cosas en el espacio y como se combinan las partes para formar el todo. Gracias al hemisferio derecho entendemos las metaforas, soñamos, creamos nuevas combinaciones de ideas. Con el somos capaces de dibujar en

base a nuestras percepciones.

El hemisferio izquierdo analiza en el tiempo, mientras que el derecho sintetiza en el espacio.

Imaginar es una de las habilidades más maravillosas del hemisferio derecho del cerebro: ver una imagen con los ojos de la mente. El cerebro puede conjurar una imagen y luego "mirarla" como si realmente estuviera allí. Suele llamarse a esto visualizar, aunque la palabra visualizar lleva consigo la idea de imagen en movimiento, mientras que imaginar parece referirse a una imagen inmóvil". (4).

Esta capacidad para visualizar e imaginar se da desde la infancia cuando se comienza a hacer uso del lenguaje articulado. En otras palabras se puede decir que, "cuando al niño se le abre la función representativa de los nombres "denominación", se transforma toda su actitud interna frente a la realidad y ha surgido para él una relación de principio nueva entre sujeto y objeto... los objetos empiezan a alejarse a una distancia donde pueden ser "intuidos", en que pueden ser tenidos presentes en sus perfiles espaciales y en sus determinaciones cualitativas independientes... Solo cuando se logra comprimir un fenómeno total, en uno de sus factores, concentrándolo simbólicamente y "teniéndolo preadadamente", se logra sacarlo de la corriente del devenir temporal. Apenas entonces alcanza su existencia una cierta permanencia que anteriormente solo pertenecía a un momento y parecía estar atrapada en él." (5).

"A partir de ahora llamaremos Modo-I a una forma de procesar la información que se caracteriza por ser lineal, verbal, analítica y lógica.

Llamaremos Modo-D a una forma de procesar la información, que se caracteriza por ser simultánea, holística, espacial y de relaciones.

Para que distingáramos mejor las funciones de ambos modos de cognición se presentará la siguiente tabla comparativa:

Modo-I

Modo-D

1) Verbal: Usa palabras para nombrar, describir, definir.

No Verbal: Es consciente de las cosas, pero le cuesta relacionarlas con palabras.

2) Analítico: Estudia las cosas paso a paso y parte por parte.

Sintético: Agrupa las cosas para formar conjuntos.

3) Simbólico: Emplea una imagen contundente en representación de algo.

Concreto: Capta las cosas tal como son, en el momento presente.

4) Abstracto: Toma un pequeño fragmento de información y lo emplea para representar el todo.

Analogico: Ve las semejanzas entre las cosas; comprende las relaciones metafóricas.

5) Temporal: Sigue el paso del tiempo, ordena las cosas en secuencias: empieza por el principio, etc.

Atemporal: Sin sentido del tiempo.

6) Racional: Saca conclusiones basadas en la razón y los datos.

No Racional: No necesita una base de razón, ni se basa en los hechos, tiende a posponer los juicios.

7) Digital: Usa números, como al contar.

Espacial: Ve donde están las cosas en relación con otras cosas, y como se combinan las partes para formar el todo.

8) Lógico: Sus conclusiones se basan en la lógica: una cosa sigue a otra... un argumento razonado.

Intuitivo: Tiene inspiraciones repentinas, a veces basadas en patrones, pistas, corazonadas o imágenes visuales.

9) Lineal: Piensa en términos de ideas encadenadas, un pensamiento sigue a otro, llegando a menudo, a una conclusión convergente.

Holístico: Ve las cosas completas, de una vez; percibe los patrones y estructuras generales, llegando a menudo a conclusiones divergentes.

Dibujar una forma percibida es principalmente una función del hemisferio derecho del cerebro. Para dibujar una forma percibida es preciso "desactivar" (esto solo se puede hacer hasta cierto punto) el Modo-I y "activar" el Modo-D. Pero, ¿cómo desactivar el Modo-I para efectos prácticos? Hay varias maneras, empezando por la actitud ante el quehacer; en este caso específico, ante el dibujo, es decir, jugar con las maneras de ver (el objeto). Por ejemplo, los orientales suelen ponerse de cabeza para contemplar mejor el paisaje, o bien, pintan con tinta la sombra proyectada en una pared de una ramita de bambú en vez de basarse en la apariencia de la ramita tal cual. También se puede pasar al Modo-D cuando dibujamos sin ver al papel ya sea con la mano derecha o con la izquierda--pero sobretodo con la izquierda--. En fin, de esta desactivación, "resulta una combinación que provoca un estado subjetivo ligeramente alterado que se traduce en una sensación de conexión con la obra, pérdida del sentido del tiempo, dificultad en el uso del lenguaje hablado, una sensación de confianza y falta de ansiedad, una clara percepción de las formas y los espacios que quedan sin nombrar". (6).

Lo fugitivo es lo que permanece.

Todo esto nos sucede al efectuar los ejercicios ya descritos así como al dibujar cotidianamente. En la segunda serie de dibujos, dibujos evocativos, también se da este cambio agradable en la experiencia.

Podría decir que, durante el acercamiento a la forma--ejercicios

como practica de dibujo ,uso de diversos materiales,modos de ver a traves de los elementos gráficos y sus variables básicas (que seran expuestas en el siguiente capitulo)-- lo que se intenta conseguir es el conocimiento y la aprehensión de esta gradual desactivación del Modo-I; en otras palabras, se trata de entender y sentir el proceso creativo, que es en si un proceso cognoscitivo.

Capitulo II.- "Acercamiento a la forma".

En este capitulo se explicaran los elementos graficos, sus variables basicas y las caracteristicas inherentes a estas variables que se presentaran en forma de dipolos visuales.

Los elementos graficos son el punto, la linea, el plano, el volumen y la textura. Atraves de las multiples posibilidades de combinacion que ofrecen estos elementos, ya sea juntos o por separado, uno puede empezar a crear un lenguaje grafico que puede ser el espejo visual de aquello que nos proponemos decir. Estos elementos juegan un papel primordial para irnos acercando a la forma. Acercarse a la forma, es como ir "tanteando" la forma, es ir la entendiendo en su estructura basica y en su relacion con el espacio circundante.

Supongamos que me propongo dibujar, por ejemplo, una taza. Puedo dibujarla en base a un sinnúmero de puntos que den como resultado la apariencia de la taza, o bien, puedo decir que un punto en si es la taza que ocupa determinado espacio en el plano de la superficie grafica. Asi pues, varios puntos crean una tension inherente a la forma de taza y un solo punto crea una tension en el plano.

Wassily Kandinsky, con precision cientifica que raya en lo poetico, ha tratado de explicar estos elementos y sus comportamientos.

En base al ejemplo de la taza, se puede decir que, "cada

fenomeno puede ser experimentado de dos modos los cuales no son arbitrarios, sino ligados al fenomeno y determinados por la naturaleza del mismo o por dos de sus propiedades: exterioridad--interioridad". Y, así mismo, ya que estamos hablando de elementos, "el concepto de elemento puede ser entendido de dos maneras: como concepto interno o como concepto externo.

Exteriormente, cada forma del dibujo o la pintura constituye un elemento.

Interiormente, no es la forma sino la tension en ella existente lo que caracteriza o constituye el elemento.

Y, de hecho, no son las formas exteriores las que materializan el contenido de una obra artistica, sino las fuerzas vivas inherentes a la forma, o sea, las tensiones." Entonces Kandinsky considera como "elemento" la forma liberada de sus tensiones y como elemento la tension que vive en esa forma. "Asi los elementos son abstractos en un sentido real y es "abstracta" la forma misma".

"El punto resulta del choque del instrumento con la superficie material, con la base. Mediante el choque, la base queda fecundada".

Podemos decir que exteriormente el punto es la forma elemental mas pequena en relacion al plano y a otras formas que pudieran aparecer sobre el mismo.

"Interiormente el punto es una afirmacion organicamente ligada a la mas extrema reticencia (silencio). El punto es la forma mas escueta pues esta replegado sobre si mismo y su tension es siempre concentrica.

El punto es un pequeno mundo, mas o menos regularmente desprendido de todos sus lados.

El punto se instala sobre la superficie y se afirma indefinidamente. De tal modo, representa la "afirmacion mas permanente y escueta", que surge con brevedad, firmeza y rapidez.

Por consiguiente, tanto en sentido externo como interno, el punto es el "elemento primario de la pintura" y en especial de la "obra grafica". El punto es la minima forma temporal." (1).

"Cualquier punto tiene una gran fuerza visual de atraccion sobre el ojo. Dos puntos constituyen una herramienta para poder medir ya sea en el entorno o sobre el plano grafico.

En gran cantidad y yuxtapuestos, los puntos crean la ilusion de tono o color, tambien crean la ilusion de textura. (Dibujos de Seurat)." (2).

El punto aferrado al plano, puede ser excitado o provocado por una fuerza exterior. Esta fuerza hace que el punto se desplace". De este modo queda inmediatamente aniquilada la tension concentrica del punto, y este por tanto, deja de existir. Surge entonces un nuevo ente, con vida independiente y bajo leyes propias. Es la linea."

Al igual que el punto geometrico, la linea geometrica es un ente invisible. "La linea es la traza que deja el punto al moverse y es por lo tanto, su producto. Surge del movimiento al destruirse el reposo total del punto. Hemos dado un salto dinamico de lo estatico a lo dinamico."

Si una unica fuerza excita al punto tendremos como resultado a la linea recta. Aqui la linea tiende a prolongarse indefinidamente, siendo su direccion invariable.

"El punto esta constituido exclusivamente por tension, ya que carece de direccion alguna. La linea combina tension--fuerza presente en el interior del elemento y que aporta tan solo una parte del movimiento-- y direccion, que esta determinada por el movimiento." Tenemos tres tipos de lineas rectas: horizontales, verticales y diagonales." Las restantes rectas son solo desviaciones mayores o menores de las diagonales. A estas rectas las podemos llamar rectas libres, las cuales pueden ser de caracter central y tener un caracter acentrico en relacion al plano.

Ahora, cuando dos fuerzas actuan por separado sobre el punto se genera la linea quebrada; y cuando dos fuerzas excitan simultaneamente al punto tenemos como resultado una linea curva.

"Una de las propiedades especiales de la linea es su poder para crear planos, ya sea por condensacion de lineas, o por union de dos lineas quebradas y curvas. (Contornos basicos fundamentales: cuadrado, triangulo y circulo).

"Cada imagen del mundo exterior e interior puede expresarse en lineas, en una especie de traduccion". (3).

"En las artes visuales, la linea, a causa de su naturaleza, tiene una enorme energia." Como ya vimos, la linea "nunca es estatica"; es infatigable y elemento esencial del boceto.

La linea es el instrumento esencial de previzualizacion, el medio de presentar en forma palpable aquello que todavia existe solamente en la imaginacion. Por ello, es enormemente util para el proceso visual... Tanto si se utiliza la linea en su calidad sensible y experimental como si se emplea con rigor y mediciones, resulta ser el medio indispensable para visualizar lo que no puede verse, lo que no existe salvo en la imaginacion... en el arte, la linea es el elemento esencial del dibujo, que es un sistema de notacion que no representa otra cosa simbolicamente, sino que encierra la informacion visual reduciendola a un estado en el que se ha prescindido de toda informacion superflua y solo queda lo esencial. Esta sobriedad cobra efecto en dibujos, en la xilografia, los aguafuertes y las litografias.

La linea puede adoptar formas muy distintas para expresar talantes muy diferentes. Puede ser muy inflexible e indisciplinada, como a veces sucede en los bocetos, para aprovechar su espontaneidad expresiva. Puede ser muy delicada, ondulada o audaz y burda. Tambien puede ser vacilante, indecisa, interrogante, cuando es simplemente una prueba visual en busca de un diseno... la linea expresa la intencion del artista con sus sentimientos y emociones mas personales y, lo que es mas importante, su vision". (4).

La linea tiene la propiedad, como ya se dijo antes, de crear planos, ya sea por condensacion o por la traza que deja que deja una linea al moverse en cualquier direccion. El plano tiene dos dimensiones y puede presentar cualquier forma. El plano como elemento grafico puede presentarse como elemento integrante (como forma) de la imagen en relacion dinamica a otros elementos. La superposicion de planos puede dar la ilusion de profundidad en una superficie. De hecho, esta superficie es un plano, un plano donde van a jugar diversos elementos, un plano de determinado formato; es un plano de representacion y se llama plano basico. Esto es lo primordial en el dibujo, pues se trata de la superficie

por medio de la cual nos vamos a comunicar. Por lo tanto, el "plano básico es la superficie material (papel, madera, metal, etc) llamada a recibir el contenido de la obra." (5). "Es el campo visual de una imagen gráfica". Así la imagen se "limita a los confines del plano básico (gráfico) y a las dos dimensiones de esta superficie, creandose un contexto absolutamente nuevo, un mundo con nuevas leyes surgidas de las nuevas relaciones.

Los cuatro límites del plano gráfico suponen por lo general las principales direcciones del espacio, y cada elemento que hay en la superficie recibe su evaluación espacial, su posición, dirección e intervalo (variables básicas) debido a su relación con los márgenes considerados como los ejes horizontal y vertical del mundo recién creado. El plano gráfico bidimensional tiene un centro espacial y cada elemento que aparezca sobre su superficie pareciera avanzar o retroceder, moverse a la izquierda, a la derecha, hacia arriba, hacia abajo, dependiendo todo esto de su posición respectiva en el plano gráfico... La relación del elemento con el de la superficie crea su expresión espacial. Toda diferenciación óptica de una superficie gráfica genera un sentido de espacio, ya se trate de garabatos en el papel, o de puntos de color en una tela, una fotografía, etc., son expresiones espaciales en virtud del proceso mediante el cual el ojo organiza sus diferencias visibles en una totalidad." (6). (Esto se vera en la práctica en el momento que se haga el análisis compositivo de la segunda serie de dibujos "dibujos evocativos").

El plano gráfico puede sustentar elementos que se encuentran sueltos en su relación con el mismo, y, por así decirlo, "el plano gráfico desaparece y los elementos flotan en el espacio, que no conoce límites precisos (sobretudo en cuanto a profundidad); esto se explica en base a las propiedades internas de los elementos aislados: el retroceso y avance de los elementos formales prolongan el plano básico hacia delante (hacia el espectador) y hacia atrás (apartandose del espectador), de modo que el plano básico se extiende en ambas direcciones como un acordeón. Los elementos de color poseen esta virtud en alta medida." (7).

"Un punto de color genera diferentes experiencias de espacio según este colocado en el centro del plano gráfico, a la izquierda o a la derecha, arriba o abajo. Cada una de las interrelaciones produce una sensación espacial que le es exclusiva. La introducción de más de un punto afianza la sensación de espacio.

Los puntos se alejan o acercan entre sí, retroceden o avanzan y parecen tener un peso o una dirección centrípeta o centrífuga.

Una expresión espacial aun más rica puede crearse manipulando diversas formas en la superficie gráfica. Su valor, textura y posición relativa determinan experiencias espaciales de mayor intensidad y variedad."

El antagonismo entre elementos dará como resultado la dinámica en el espacio. Si un elemento se acerca otro debe retroceder.

"La cualidad vital de una imagen es generada por la tensión entre las fuerzas espaciales, esto es, por la lucha entre la atracción y la repulsión de los campos de estas fuerzas... La experiencia del espacio se basa en el movimiento visual de las diferentes unidades ópticas del plano gráfico. Estos movimientos solo pueden ser percibidos si el contexto, el plano básico bidimensional, es evidente; no es posible ver cosas en movimiento

sin fondo". (8).

Todo cuanto existe en nuestro entorno es tridimensional, todo objeto tiene un largo, un ancho y un espesor. Todo objeto tiene un volumen, por mínimo que este sea; únicamente las sombras que proyectan los objetos son bidimensionales. Inicialmente conocemos el volumen de un objeto a través del tacto, esta es una manera de empezar a sentir y a conocer su forma; nos percatamos de que hay un adelante y un atrás relativos, así como hay un arriba y un abajo también relativos. Luego, el ojo es capaz de conciliar el volumen de un objeto gracias a la iluminación que este recibe del exterior, ya sea de una fuente natural o artificial.

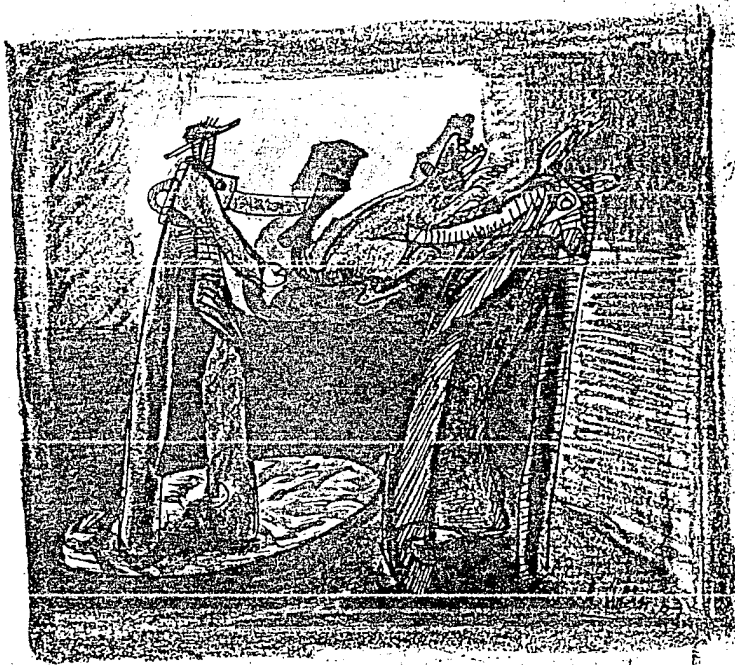
La distribución de luminosidad ayuda a definir la orientación de los objetos en el espacio. Al mismo tiempo, muestra de que modo se relacionan entre sí las diversas partes de un objeto. Las áreas de orientación espacial similar están visualmente correlacionadas por su luminosidad similar. El ojo asocia entre sí las superficies paralelas en cualquier lugar del relieve en que aparezcan, y esta red de relaciones es un medio poderoso de crear orden espacial y unidad... Una distribución juiciosa de la luz sirve para prestar unidad y orden no solo a la forma de los objetos aislados, sino igualmente a la de una composición entera."

Para dar el efecto de volumen en el dibujo, se puede hacer en base a una serie de trazos (líneas) que vayan apareciendo de acuerdo a la forma de una manera natural, es decir, se trata de ir trazando el ritmo corporeo de la forma, de manera que al ir dibujando una parte posterior al mismo tiempo debemos ir tomando en cuenta la parte anterior. Otra manera de crear el efecto de volumen es en base a manchas tonales (graduadas) con pincel o con carbón. En base al contraste tonal somos capaces de percibir ópticamente al volumen.

"El mundo está lleno de luz, los objetos son intrínsecamente luminosos, y las sombras se aplican para representar la redondez". (9).

La textura es otro elemento que se usa en el dibujo y en las demás artes. "Normalmente, cuando se dibuja un espacio cerrado, en el espacio blanco de la hoja de papel, por ejemplo, un cuadrado o un rectángulo, para dar a entender que lo que nos interesa indicar es el espacio que encierra el signo, lo rellenamos al azar, pero de una manera uniforme hasta llegar a crear un interés visual sobre esta zona. Con ello se pretende crear un distanciamiento visual entre la zona de dentro del signo y el resto de la hoja. Esta es una de las texturas más elementales que se hace instintivamente con el fin de sensibilizar una superficie. Hay infinidad de maneras para hacerlo." (10).

"La textura es el elemento visual que sirve frecuentemente de "doble" de las cualidades de otro sentido, el tacto. Pero en realidad, la textura podemos apreciarla y reconocerla ya sea mediante el tacto ya mediante la vista, o mediante varios sentidos. Es posible que una textura no tenga ninguna cualidad táctil, y solo las tenga ópticas, como las líneas de una página impresa. Cuando hay una textura real, coexisten las cualidades táctiles y ópticas permitiendo la sensación individual al ojo y a la mano, aunque proyectemos ambas sensaciones en un significado



fuertemente asociativo".(11).

"Cada textura esta formada por multitud de elementos iguales o semejantes,distribuidos a igual distancia entre si, o casi,sobre una superficie de dos dimensiones y de escaso relieve. La característica de las texturas es la uniformidad,el ojo humano las percibe siempre como una superficie.

b) Variables Basicas.-

Las variables basicas son las características inherentes a los elementos graficos que conforman una imagen.Las variables basicas son el ritmo,la posicion,el tamano,el peso, la direccion y el movimiento.De estas variables depende, en gran medida,la consistencia dinamica del dibujo. Al cambiar cualquier variable de un dibujo,empezamos a jugar con toda una serie de posibilidades,que no son otra cosa que tensiones,donde se nos ofrece la oportunidad de "reorganizar" todo nuevamente.El jugar con las variables basicas intensifica,en buena medida,la experimentacion y la organizacion en forma de serie o de secuencia sobre un solo tema.

De aparecer alguno de los elementos graficos sobre el plano, ya sea de manera aislada o en conjunto,se vera como estos presentaran determinado orden formando parte integrante de alguna composicion. Justamente, entendemos por ritmo este orden que se lleva a cabo con los elementos visuales para llevar a estos a una interrelacion con nuestro sentido innato de armonia que les confiere su caracter expresivo. En base al ritmo vamos entendiendo la forma en cuanto a su estructura basica y a su relacion con el entorno; asi empezamos a componer en el espacio,es decir, en el plano grafico.

El ritmo puede presentarse de manera regular o irregular dependiendo de la disposicion de los elementos sobre el plano. Tambien puede ser ascendente o descendente, central o acentral,etc. Todas las variables basicas son igualmente importantes,pero es muy posible que partiendo del ritmo,las demas variables basicas se den con mas fuerza y con mas claridad.

Otra variable basica es la posicion,de la cual ya tuvimos oportunidad de mencionar,aunque de manera somera, en la parte anterior cuando veiamos los elementos graficos del plano y del volumen. La variable de posicion nos habla del lugar o de los lugares que pueden presentar los elementos graficos.Para esta variable es de suma importancia considerar el formato de la superficie donde se van a presentar,porque las tensiones que se puedan generar dependen de la forma de la superficie,si esta es ovalada, cuadrada o rectangular, y ya teniendo en cuenta el formato,el paso seguido es el de considerar el centro del plano para luego decidir si queremos que nuestros elementos se alejen o se acerquen del centro.Siempre tratamos de lograr un equilibrio visual.

En cuanto a la variable de tamano,podemos decir que ,se trata de una variable que puede ofrecernos gran riqueza visual.Al variar los tamanos, vemos como se puede lograr el efecto de profundidad en el plano.Tambien en base a la diferencia de tamanos podemos destacar o hacer resaltar alguna forma ya sea por su importancia simbolica dentro de la imagen o por su mera importancia dentro de la dinamica formal. Esta variable basica

tiene que ver con la variable de peso. Esta variable basica es muy importante ya que se refiere a la gravedad, a la densidad de un elemento grafico, y es en relacion al peso que tenga este elemento como se podera ir organizando jerarquicamente a los demas elementos de determinada composicion. El ojo siempre se ve atraido primeramente hacia el peso mayor; asi es como al haber un elemento muy pesado deberan de aparecer otros elementos que lo compensen.

La variable de direccion se refiere al recorrido que hace el ojo a traves de los elementos graficos en movimiento de una imagen. Por lo tanto, la direccion y el movimiento estan intimamente ligados. La direccion del movimiento puede ser del centro hacia afuera o de afuera hacia el centro, o bien, de abajo a arriba o de arriba a abajo. Se puede decir que es la direccion la portadora de unidad en el movimiento.

c) Dipolos Visuales.-

Asi como los elementos visuales tienen por características inherentes a las variables basicas, asi mismo, las variables basicas tienen por características inherentes los llamados dipolos visuales. Los dipolos son modalidades que sirven como una amplia paleta entre opuestos que ayudan a clarificar las maneras posibles de expresion visual en base a un contenido. Para ejemplificarlo, cada dipolo sera representado con un dibujo.

1) Equilibrio e Inestabilidad.-

"En lo visual como en lo fisico, el equilibrio es el estado de distribucion en el que toda accion se ha detenido. Dos propiedades de los objetos visuales ejercen especial influencia sobre el equilibrio: el peso y la direccion (secuela del movimiento que el ojo sigue al observar un dibujo). En el equilibrio hay un centro de gravedad entre dos pesos" (1). "En el peso influye la ubicacion: una ubicacion fuerte sobre el armazon estructural (vertical-horizontal) puede soportar mas peso que otra que este decentrada o alejada.

En el peso influye el aislamiento y tambien la forma: La forma regular de las figuras geometricas simples las hace parecer mas pesadas. Todo elemento visual parece mas pesado a la derecha del plano, pues nuestra lectura es de izquierda a derecha.

La fuerza de gravedad a que estamos sujetos, nos obliga a vivir en un espacio anisotropo, esto es, en un espacio en el que la dinamica varia con la direccion. La anisotropia del espacio nos hace distinguir entre parte superior y parte inferior, pero, en menor medida entre izquierda y derecha... El lado derecho del plano se caracteriza por ser el mas conspicuo y por incrementar el peso visual de un objeto; tal vez porque, cuando el centro de atencion se encuentra en el lado izquierdo del campo visual, el "efecto de palanca" acrecienta el peso de los objetos de la derecha. El lado izquierdo, por su parte, se caracteriza por ser el mas central, el mas importante y el mas acentuado por la identificacion del observador con el.

El equilibrio resta ambigüedad al enunciado. (2).

Cuando hay ausencia de equilibrio se da lugar a formulaciones visuales muy provocadoras e inquietantes, ya que, el equilibrio es reclamado por la percepcion humana.

2) Simetria y Asimetria.-

El equilibrio se puede lograr de dos maneras: simetrica y asimetricamente. "La simetria es el equilibrio axial. Aqui cada elemento se encuentra a cada lado de la linea central. Los griegos consideraban que la asimetria era un mal equilibrio, pero el equilibrio, de hecho, puede conseguirse tambien variando elementos y posiciones, de manera que se equilibren los dos pesos. El equilibrio visual en los dibujos asimetricos es complicado ya que se requiere del ajuste de muchas fuerzas, pero resulta interesante y rico en su variedad. (3)." El significado de la obra brota de la interaccion de fuerzas activantes y equilibrantes." (4).

3) Regularidad e Irregularidad.-

"La regularidad en el dibujo consiste en favorecer la uniformidad de elementos, el desarrollo de un orden basado en algun principio o metodo respecto al cual no se permiten desviaciones." (5). La regularidad refleja cierta monotonia. Su opuesta es la irregularidad que realiza todo lo inesperado y lo insolito, sin ajustarse a ningun plan descifrable.

4) Simplicidad y Complejidad.-

"La simplicidad implica parsimonia y orden; entendiendo como parsimonia la busqueda de la estructura mas sencilla al fin buscado, y entendiendo el orden como la busqueda de la manera mas sencilla de organizar su estructura... Toda escultura o pintura es portadora de un significado; es una afirmacion acerca de la naturaleza de nuestra existencia. Del mismo modo, un objeto util, como puede ser un edificio" o un abrelatas, "interpreta su funcion a los ojos. La simplicidad de tales objetos afecta pues, no solo a su aspecto visual en si y por si, sino tambien a la relacion entre la imagen vista y la afirmacion que se pretende que transmita... Toda discrepancia entre forma y significado interfiere en la simplicidad... la simplicidad exige una correspondencia de estructura entre el significado y el esquema tangible. En la gestalt esta correspondencia estructural se llama "isomorfismo". (6)..

La simplicidad "impone el caracter directo y simple de la forma elemental, libre de complicaciones o elaboraciones secundarias. La formulacion opuesta es la complejidad, que implica un problema visual debido a la presencia de numerosas unidades y fuerzas elementales, que da lugar a un dificil proceso de organizacion del significado." . Es de notar, que en este dipolo pueden participar, dependiendo de lo que se quiera decir, los otros tres dipolos ya mencionados.

5) Unidad y Fragmentacion.-

"La unidad y la fragmentacion es un dipolo parecido al anterior. La unidad es un equilibrio adecuado de elementos diversos en una totalidad que es perceptible visualmente." (7).

"Un objeto visual es mas unitario cuanto mas estrictamente semejantes sean sus elementos en cuanto a factores tales como el color, la luminosidad, la velocidad y la direccion del

movimiento". (8).

"Las unidades deben ensamblarse perfectamente, de manera que se perciba y considere como un objeto unico. La fragmentacion es la descomposicion de los elementos y unidades de un diseno o dibujo en piezas separadas que se relacionan entre si, pero que conservan su caracter individual."

6) Neutralidad y Acento.-

La neutralidad es una forma visual donde la tension parece no existir, y, de existir, se trata de una tension en estado pasivo. Esto tiene que ver con una impresion inerte, donde el cambio aparentemente no existe. "La atmosfera de neutralidad es perturbada en un punto por el acento, que consiste en realzar intensamente una sola cosa contra un fondo uniforme".

7) Transparencia y Opacidad.-

"La transparencia implica un detalle visual a traves del cual es posible ver, de modo que lo que esta atras es percibido por el ojo; la opacidad, es justamente lo contrario, es el bloqueo y la ocultacion de elementos visuales". (9).

"Pueden haber dos tipos de transparencias: fisica y perceptual. Fisicamente, la transparencia se obtiene cuando una superficie de cobertura deja pasar la luz suficiente para que el esquema que hay debajo siga siendo visible. Los velos, los filtros, los vapores, son fisicamente transparentes." La transparencia no se puede dar "cuando se pone un pedazo de material transparente sobre un fondo homogeneo. Se necesitan tres planos para que haya transparencia. Para la transparencia perceptual, la superposicion de formas es un requisito indispensable. Aqui se pueden utilizar materiales que no sean transparentes como la pintura opaca o papeles opacos... Asi pues, el termino de transparencia se usa solo alli donde el efecto de "ver a traves" ha sido querido por el artista." Por ejemplo, "para senalar que algunas superposiciones no se realizan en un espacio coherente, los cubistas recurrieron al artificio de que las unidades se transparentaran o se fundieran con el fondo neutro del cuadro." Tambien en el cine se utiliza el mismo procedimiento para representar la discontinuidad del espacio". (10).

8) Positivo y Negativo.-

Con este dipolo empezamos ya a componer en el espacio. Aqui es donde vamos a jugar con los espacios y las formas. En un capitulo anterior, se menciona que el hombre tiende a organizar visualmente su entorno a traves de una dinamica entre opuestos, que es ver una figura contra un fondo. Tambien se hablara mas adelante de la actitud de los chinos ante el espacio vacio; tratan este espacio, de manera positiva, es decir, pinta en la nada.

En el dibujo, el objeto o la figura es lo positivo y su entorno, es decir, el fondo, es lo negativo. Ambas cosas tienen la misma importancia. A veces podemos intercambiar esta situacion y hacer que la figura aparezca como negativo y el fondo como positivo; o bien, hacer que solo una parte del objeto quede en

positivo y otra en negativo y de igual manera con el fondo. Con este dipolo podemos tratar de irnos acercando a la forma desde afuera hasta dejar unicamente la silueta del objeto en blanco. Y si se trata de dibujar varios objetos, es muy interesante partir de los espacios que se forman entre ellos mismos. Así dibujamos las formas de los espacios. Con esto nos damos cuenta que no se trata de rellenar el fondo nada mas porque si. Todo queda interrelacionado de manera integral. A este respecto, J. Miro tiene muy buenos ejemplos.

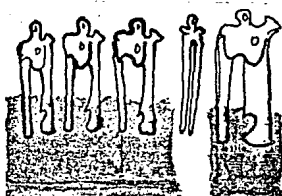
Cuando empecé a desarrollar el tema de los abrelatas, descubrí otra manera de aplicar este dipolo. Se pueden obtener resultados muy interesantes en base al dibujo y recorte de las sombras proyectadas por el abrelatas. Así pues, las formas de las sombras proyectadas por el abrelatas varían dependiendo de la distancia que guarde el objeto (el abrelatas) con respecto a la fuente de luz. Una vez que se dibuja con tinta o con carbon a la sombra proyectada, esta puede formar parte de un dibujo, o bien, puede recortarse esta sombra del papel y ahora proyectar esa nueva forma en otro papel (variando si se quiere la distancia del objeto de la fuente de luz) para jugar así con mas posibilidades de sombras. También, una vez que hemos dibujado alguna sombra, a esta le podemos añadir atributos del objeto tangible. Los chinos, por ejemplo, proyectan sobre una pared blanca la sombra de una ramita de bambu, y pintan el bambu de acuerdo a la sombra (pues la sombra nos concentra en lo esencial), sin basarse, en este caso, en el bambu tangible.

Este dipolo nos aclara como los espacios con sus formas comparten los bordes de la forma de algun objeto (tanto mas si el objeto posee agujeros o partes abiertas). Al tratar de darle forma al espacio, libramos al Modo-D del dominio del Modo-I. Dicho de otra manera, "al concentrarnos en informacion que no se adapta al estilo del hemisferio izquierdo, logramos que este se desactive y pase la tarea al derecho, que es el apropiado para dibujar. Esto termina con el conflicto, ya que con el Modo-D el cerebro procesa facilmente la informacion espacial y de realciones." (11).

9) Realismo y Distorsion.-

"Nuestra experiencia visual y natural de las cosas es el modelo del realismo en las artes visuales, cuyo empleo puede recurrir a numerosos "trucos" y convenciones calculadas para reproducir las mismas claves visuales que el ojo transmite al cerebro. El mecanismo de la cámara fotografica es una imitacion de la del ojo y, en consecuencia, repite muchos de sus efectos. Para el artista, el uso de la perspectiva reforzada con la tecnica del claroscuro, puede permitirle sugerir lo que vemos directamente en nuestra experiencia. Pero son ilusiones opticas. Precisamente por esa razon, el realismo mejor estudiado se llama "trompe l'oeil" (engano del ojo). La distorsion fuerza el realismo y pretende controlar sus efectos desviandose de los contornos regulares y, a veces, tambien de la forma autentica. Es una modalidad visual que responde a un intenso proposito y que, bien manejada, produce respuestas tambien muy intensas."

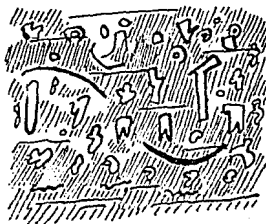
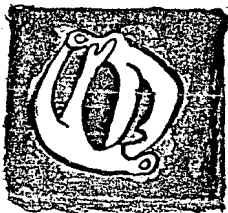
10) Plano y Profundo.-



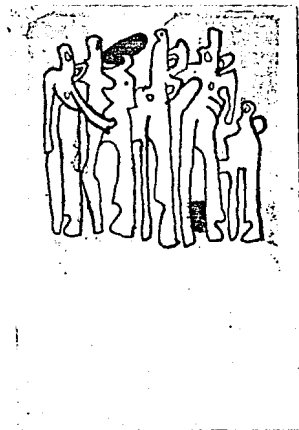
III) Regularidad - Irregularidad.



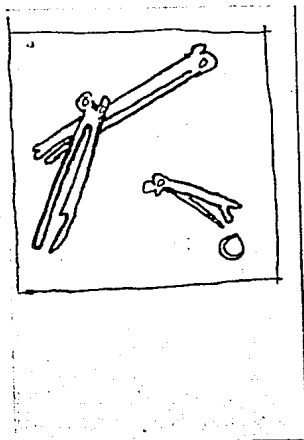
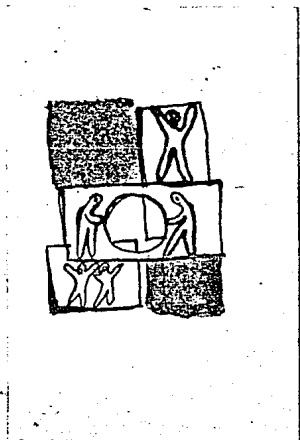
IV) Simplicidad - Complejidad.



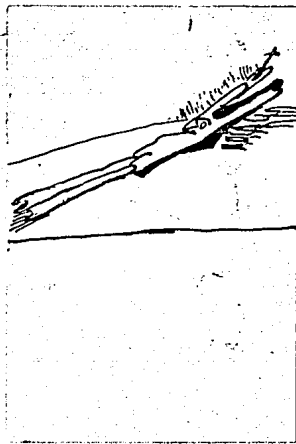
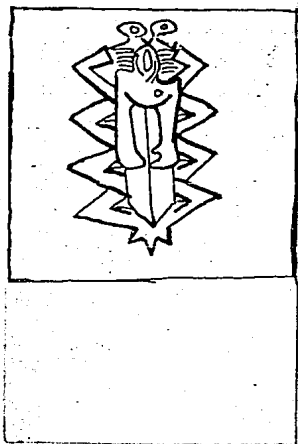
V) Unidad - Fragmentación.



VI) Neutralidad - Acento.



I) Equilibrio- Inestabilidad.



II) Simetría- Asimetría.



IX) Realismo - Distorsión.



X) Plano-Profundidad.

"Este dipolo se rige fundamentalmente por el uso o ausencia de perspectiva y se ven reforzadas por la reproducción fiel de la información ambiental, mediante la imitación de los efectos de luz y sombras propios del claroscuro, para sugerir o eliminar la apariencia natural de la dimensión. (12).

Habiendo expuesto estos diez dipolos, podemos decir que estas modalidades pueden responder, en un momento dado, ya sea de manera consciente o inconsciente, al significado de nuestra experiencia en base a un lenguaje visual (portador de elementos, formas y tensiones).

Por último, "la construcción del mundo de la percepción se lleva a cabo a medida que los contenidos particulares que se ofrecen a la conciencia adquieren funciones significativas cada vez más diversas y ricas. En cuanto más avanza este proceso, tanto mayor es el ámbito que la conciencia es capaz de abarcar y contemplar en un solo momento. Cada uno de sus elementos está ahora saturado de semejantes funciones. Se encuentra en "conjuntos significativos" que a su vez se relacionan sistemáticamente entre sí, y que, en virtud de esa relación, constituyen esa totalidad que llamamos el mundo de nuestra experiencia, este presentará un orden, una estructura y un carácter formal común; de modo que es posible el tránsito de cualquiera de sus momentos al todo." (13).

Capítulo III.- "Distancia a la forma".

"...no creo en ningún lenguaje espontáneo y natural en el hombre, creo que el hombre siempre está deformado, que toda forma es limitación y mentira. El hombre puede comprender que lo que dice o expresa no le define por completo y tomar sus distancias hacia la Forma (y la cultura). Pero nada más."

Witold Gombrowicz. (1).

Tomamos distancia a la forma para poder decir algo; como no podemos pretender decirlo todo ya que en principio vemos de manera incompleta, nos queda el recurso de la sugerencia.

Acercarse a la forma, como ya se dijo anteriormente, es como ir "tantaeando" la forma, es decir, es ir la entendiendo en su estructura básica como tal y su relación con su espacio circundante; para ello es para lo que se realizan los ejercicios de dibujo así como el jugar con los elementos gráficos sobre el plano.

Acercarse a la forma es ir descubriendo las posibilidades de los materiales en cuanto a sus características propias y a resultados dinámicos que pueden lograrse sobre la superficie.

Cuando se empieza a aprender a dibujar, se empieza también el acercamiento a la forma, es decir, se comienza a ver realmente. Al

ir jugando con los materiales, al ir descubriendo varias maneras de ver un mismo objeto, al ir adquiriendo soltura en el dibujo, así mismo y de manera sincronica, también se va desarrollando, o, mas bien, se va presentando la distancia a la forma.

El maestro Aceves Navarro distingue entre dibujo y dibujar; si mio he entendido bien, se trata de lo siguiente: El dibujo puede enseñarse a traves de ejercicios para comprender y acercarse a la forma, en pocas palabras, conocerla. En cuanto al dibujar, dibujar ya es faena de cada quien ya que aqui es donde uno puede presentar cierta capacidad de expresion y, por lo tanto, de comunicacion mas alla de la "descripcion" formal.

El quehacer del dibujo es algo que se realiza, la mejor de las veces, de la manera mas libre posible; quizá, liberando a la realidad de todo significado. En otras palabras, no podemos forzar a la forma a decir algo, de hecho, no podemos forzar nada mientras la forma no se abra ante nosotros de manera natural. Es como el niño que dibuja insistentemente un punto rojo que acaba por ser una manzana.

Entiendo por distancia a la forma, el poder olvidar o el poder hacer a un lado los significados e ideas preconcebidas que se encuentran aferradas en nuestra mente sobre el objeto a representar o, también, sobre el mismo quehacer plastico.

Creo que en medio de la alternancia entre la cercanía y la distancia a la forma, se va dando lo poético y lo evocador. Uno crea las propias reglas del juego y el juego mismo nos deja en manos de la sorpresa. Es como ir haciendo paso a paso el ejercicio de masa y peso. No podemos sentir aquello que niquiera podemos inventar. El decir sin decir, el sugerir, tiene mucho que ver con el evocar y con esta alternancia de la cercanía y de la distancia a la forma.

Al trabajar sobre el plano, es decir, en dos dimensiones, nos encontramos frente a varios problemas formales. El dibujo es un medio por el cual nos es posible abstraer la realidad, hacer visible lo invisible, y siendo al medio, a mi parecer, el mas noble, podremos darnos cuenta de que tanto del exterior se da o se imprime en nuestro interior. Como dijo Kandinsky, y hago mias sus palabras al dibujar los abrelatas, no hay nada alla afuera que no pueda ser representado o expresado; todo tiene "algo" por el hecho mismo de existir. Hay cosas, gestos, o rasgos que nos evocan algo, otras que nos provocan y otras cosas que simplemente nos resultan indiferentes (quizás porque aun no estamos educados o preparados para percibir las.).

Los elementos formales son solo una parte de una estructura, sea pintura, dibujo, grabado, etc., el cual esta constituido por el material que se emplea y por las formas que se producen.

a) El material y el tema.-

El material de dibujo, sea tinta, carbon, barras conte, etc., produce formas, tonos, texturas, líneas, puntos y una atmosfera determinada; y es evidente que su manejo produzca algo, una obra, una imagen cuyo valor residira en el grado de contenido que se alcance de acuerdo a las relaciones

formales que se den entre los elementos que forman o constituyen una estructura. Estas relaciones formales de los elementos estructurales van adquiriendo claridad y riqueza a medida que se vaya desarrollando la idea plástica. Creo que esto depende de cierta inconformidad que se sienta con respecto a las soluciones obtenidas. Esta inconformidad ante la real o aparente solución en un dibujo es lo que va procurando un ritmo de trabajo así como el desarrollo del orden que se quiera alcanzar. Jamás se logra exactamente lo que uno tiene tan bien concebido en la mente. Por fortuna, estamos a merced de la sorpresa. Es como si siempre quedara algo indefinido que provoca a su vez otro impulso en la voluntad de expresión o de creación. La inconformidad va engendrando un ritmo de creación (de trabajo) y en este proceso se irán descubriendo las estructuras y el lenguaje del propio discurso. Es un proceso de descubrimiento, de hallazgo.

Determinado material se presta para desarrollar ciertas formas, estas formas sugieren figuras y estas van estructurando una serie de ideas que en cuanto aparecen provocan otras que a veces solo son sugerencias que no se llegan a desarrollar.

La actividad nos va orillando a repetir ciertos hallazgos, sean estos técnicos o formales, y así se puede ir trabajando en una serie temática. El desarrollo temático, en mi caso "el abrelatas", permite una visión más amplia tan solo variando los elementos formales de una sola imagen. Una sola imagen permite una cantidad ilimitada de respuestas, cosa que puede extraerse de los ejercicios de dibujo o de algún resultado en particular.

Otras veces, una imagen da origen a otra, pero lo que las unifica es el tema, que no es otra cosa más que un hilo conductor que nos va guiando a nuestro objetivo.

Se trata de realizar una investigación formal en la que se presenten varios problemas que no son otra cosa que posibilidades. "Lo que promete la posibilidad resulta más seductor que la realidad. La posibilidad juega con la realidad y la supera, solo ella brinda a la fantasía el peligroso alimento embriagador, que nunca se agota". (1). Así se expresaba Kierkegaard sobre la posibilidad.

En un dibujo yo puedo escoger el material, es decir, puedo escoger entre hacerlo con líneas a la plumilla o con pincel, concentrar las líneas o dispersarlas, usar distintas calidades de línea, hacer manchas, tapar aquí, redibujar allá, y todo lo que me propongo, a parte de cualquier significación, es lograr un equilibrio entre los elementos gráficos. Yo voy eligiendo los recursos.

No existen reglas absolutas para la resolución de un dibujo en cuanto a su composición, cada dibujo requiere su propia respuesta y así van variando en importancia los elementos que vamos usando siempre bajo el hilo conductor del tema.

En los dibujos evocativos es donde funciona más la intuición, procuro darles un carácter en base a como veo al abrelatas, y lo que este me sugiere. Trato de dibujar como veo y como siento, experimento tanto con lo que me gusta como con lo que no me gusta, cosa que me recomendaba el maestro Javier Cruz.

El tema de los abrelatas surgió después de haber estado desarrollando el tema de las escenas de la construcción. Aquí empecé a experimentar con distintos materiales, pintaba sobre

carton corrugado como si se tratara de grabar sobre madera, de manera que quedarán al descubierto los canales del carton en algunas zonas, pintaba con tintas, acrilicos y temple, en otras ocasiones utilizaba el proyector de cuerpos opacos para hacer dibujos en tinta y conte en base a fotografias que me servian de guia. En el caso de los abrelatas, los dibujos los realizo sobre cualquier papel, por lo general de formato pequeno, y tambien sobre madera. Dibujo con tinta china negra y sepia, contes, carbon, y a veces uso gesso para tapar o dar textura.

Aqui ya no hago uso del proyector de cuerpos opacos ya que me ha resultado mas interesante formalmente el usar las propias sombras que proyecta el mismo abrelatas.

Las sombras proyectadas sobre el papel dan como resultado un rico juego en formas. A veces marco rápidamente con tinta la silueta de la sombra ya sea para que forme parte de alguna escena como forma en si, otras la dejo funcionar como sombra del abrelatas, y otras veces recorto esta silueta en carton y este patron recortado es ya otro "objeto" que sirve a su vez como forma para proyectar otras sombras y asi crear nuevas formas.

Al trabajar de esta manera con el abrelatas, encuentre una solucion para dibujar mas libremente la figura humana, cosa que ya se iba gestando desde las maquinas de construccion.

El abrelatas me dio la posibilidad de sugerir co mayor soltura la presencia de personajes "humanos" ya que el abrelatas, siendo un objeto que posee cierta dinamica, ofrece un sinnúmero de sugerencias que pueden ser asociadas gestualmente para sugerir circunstancias o atmosferas evocadoras. Es por esta razon que he intitulado a esta segunda serie de dibujos "dibujos evocativos".

Tome el tema del abrelatas como pretexto para dibujar y jamas imagine que encontraria en el tantas posibilidades de juego, ya que se trata de un instrumento sencillo y de uso cotidiano.

Me gustaria concluir este capitulo con una cita de Max Beckmann: "Si se quiere comprender lo invisible, hay que penetrar tan hondo como se pueda en lo visible. Mi objetivo sigue siendo el de hacer visible lo invisible por medio de la realidad. Sonara tal vez a paradoja, pero en el fondo es la realidad la que forma el misterio de nuestra existencia. Por eso, apenas utilizo formas abstractas, puesto que todo objeto es ya bastante irreal; tan irreal, que solamente puedo hacerlo real a travez de la pintura...El que no sepamos nada es nuestra mayor esperanza".(2).

c) Analisis Compositivo de los dibujos evocativos.-

1.1.- "Despues de la visita". tinta\papel.

En este dibujo vemos que el elemento grafico principal que lo conforma es la linea. Las lineas se presentan en su mayoria, de manera corta salvo la linea oblicua superior que nos remite inmediatamente al personaje principal el cual, casi situado en el centro del papel, tiene un lugar sobresaliente dentro de la composicion. Este personaje, a diferencia de los demas trazos, esta realizado con linea continua y de manera mas organica. Como se trata de un formato alargado a lo vertical, se trata de una comunicacion entre la parte superior con la inferior tomando como punto de referencia al personaje sentado; asi, en la parte de arriba encontramos mas lineas verticales, en la parte central

encontramos un juego equilibrado entre líneas verticales y horizontales, y en la parte inferior abundan líneas horizontales.

El efecto de profundidad está dado por la disposición de las líneas. Las líneas oblicuas que salen del lado izquierdo del dibujo, son líneas que procuran una gran tensión y, por lo tanto, una determinada dinámica visual. Estas líneas oblicuas nos trasladan a la parte más lejana del dibujo, lo cual se ve acentuado por la concentración de líneas que van creando distintos valores en tono.

1.2. "Después de la Visita".- carbon\papel.

Este dibujo tiene el mismo tema que el anterior. La diferencia radica en que el elemento gráfico dominante de forma es el plano, que como ya vimos, es una capacidad propia de la línea. Aquí la comunicación entre parte superior e inferior, o bien, la parte de arriba con la de abajo, se da gracias al contraste de planos. Toda la luz del dibujo proviene de la parte superior y la parte más pesada, la parte más oscura se encuentra casi en el centro del formato, lo que corresponde al elemento principal del dibujo. Del mismo modo que en el dibujo anterior, las líneas oblicuas que salen del lado izquierdo, son las que producen la ilusión de profundidad. Las escasas líneas que se observan en la parte superior tienen la función de romper la monotonía de la textura.

2.1 "Tras la trinchera" . tinta\papel.

El elemento gráfico principal de este dibujo es la línea. Se observa un juego de valores en las líneas, hay líneas gruesas y delgadas, cortas y largas. Las líneas delgadas y largas las observamos en los contornos de las figuras, sobre todo en la figura principal que se encuentra sobre una línea diagonal que determina la dinámica visual entre los demás elementos; así, las líneas gruesas realizadas con pincel, presentan direcciones diversas lo que va procurando una disposición más "orgánica" en toda la composición. El formato es casi cuadrado, de lo que debería esperarse una composición bastante estable, pero lo cierto es que la diagonal de la figura principal y el eje oblicuo de la figura inclinada de la parte anterior del dibujo y la curva que se observa casi en el centro y a lo ancho del formato, son portadoras de tensiones entre fuerzas visuales. Por el contraste entre los tonos y por la disposición, dirección, número y tamaño de las líneas tenemos como resultado la ilusión de profundidad. Otra cosa que hay que notar, es que el peso de la figura inclinada de la parte anterior es contrarrestado por la verticalidad de las dos figuras del lado izquierdo, lo que provoca que el ojo se remita primeramente a la figura central o principal.

2.2 "Tras la trinchera". carbon comprimido\papel.

Este dibujo tiene el mismo tema que el anterior. El elemento

grafico principal es la linea la cual se halla dispuesta de manera regular, es decir, las lineas del fondo tienen entre si la misma distancia entre ellas lo que hace que se vea algo plano el dibujo, ya que el tono que se consigue es casi parejo de un lado a otro del espacio. Es posible que sea mas correcto decir que el elemento grafico de este dibujo sea el plano, el plano oscuro del fondo contra pequenos planos de luz correspondientes a las figuras. De cualquier manera, la profundidad esta dada por la diagonal de la figura principal y por la direccion de las lineas que tratan de seguir como una especie de espiral que parte del centro del formato. El centro gravitatorio, o sea, el centro de mayor peso, se encuentra un poco a la izquierda del centro geometrico. En ambos dibujos podemos notar una division regular a lo vertical en tres partes. Me parece que el primer dibujo quedo mejor integrado en sus cuatro partes que el segundo.

3.1 "Encuentro" Carbon y tinta/papel.

Aqui el elemento principal grafico y dominante de forma es la linea; la linea se presenta libre y es delgada y corta. Las figuras principales -- la de la izquierda que apunta o senala a la figura de la derecha -- estan formadas por una linea continua que les da su contorno. Se puede decir que se observan tres planos, el primero, es donde se encuentra el personaje que senala con el perro; el segundo plano corresponde a la figura que se encuentra de pie de lado derecho del plano; el tercer plano corresponde a lo que esta detras de esta ultima figura. La lectura dinamica de este dibujo es de izquierda a derecha. El efecto de profundidad esta dado por las diferentes direcciones de las lineas.

Se trata de una composicion simetrica ya que el equilibrio esta dado porque los pesos de los lados izquierdo y derecho son iguales, es decir, son pesos que se contrarrestan. Ademas, la mano del personaje que senala ocupa justamente el centro geometrico del espacio. Siendo que el formato es rectangular a lo horizontal, debe entonces establecerse un equilibrio a traves de la comunicacion e interrelacion entre el lado derecho e izquierdo.

La textura dada con carbon, opera aqui como un elemento de contraste que rompe la monotonia de las lineas cortas creando una atmosfera, o bien, una ambientacion.

4.1 "Academia del cielo inferior". Tinta china y carbon/papel.

Aqui observamos una vez mas a la linea como elemento principal grafico y con su capacidad que le es propia, la de crear planos. Los planos se destacan entre si gracias al contraste tonal, lo que tambien constituye aqui un elemento de profundidad espacial. Esta profundidad se ve acentuada por los distintos tamanos, es decir, se observan tres planos: El primero corresponde a los personajes del lado izquierdo, el segundo plano corresponde a los personajes que se encuentran de pie sobre una plataforma; y el tercer plano responde al espacio encerrado o enmarcado por el arco en el cual notamos a un personaje recostado. Es una composicion simetrica a lo vertical;

ademas se puede ver una division regular de extremo a extremo a lo ancho, es decir, se percibe la misma distancia de un personaje a otro en cuatro partes. La direccion del movimiento esta dada por la atraccion visual, esto es, la vista se ve atraida primeramente hacia la izquierda, para luego pasar a los personajes de la plataforma y concluye su trayectoria en el tercer plano donde se encuentra la figura reclinada.

5.1 "Bienvenidos, el perro no muerde". Carbon, tinta/papel.

Este dibujo es el primero de tres. Aqui el elemento principal es el clarooscuro. La luz es proporcionada por el personaje de la izquierda que sostiene a lo alto una vela. Hay que notar que la linea refuerza en este caso las formas como se nota en el triangulo formado por los brazos que se saludan. La dinamica visual esta dada por la linea oblicua que parte del extremo inferior izquierdo hacia el centro del espacio mas las direcciones de los brazos que tambien tienen su punto de encuentro casi en el centro del dibujo. Se puede decir que es una composicion simetrica, no solo porque el encuentro de las manos en el saludo (tema del dibujo) queda casi en el centro geometrico sino porque tambien existe una compensacion equilibrada de los pesos del lado izquierdo con el peso del lado derecho. Observamos una division regular a lo vertical hasta el centro, luego aparece una especie de arco del lado izquierdo, que enmarca a las figuras que van llegando. La tension visual esta dada por la forma inducida de un triangulo invertido cuyos vertices estarian dados por los puntos de las cabezas del personaje de la izquierda con el de la derecha y abajo con la cabeza del perro.

5.2 "Bienvenidos, el perro no muerde". Tinta/ papel.

Aqui el elemento grafico principal es la linea; el plano queda subordinado. El formato es cuadrado de lo que se supone una estabilidad visual; pero la dinamica esta dada por las direcciones oblicuas de los brazos. Los planos ayudan a romper la monotonia de la linea, la cual es de caracter corto y delgada.

Se observa la aplicacion de aguadas para dar mayor variabilidad visual. Es una composicion simetrica, pero dinamica.

5.3 "Bienvenidos, el perro no muerde". Tinta/papel.

El elemento principal grafico es la linea. De igual manera que en el dibujo anterior, observamos que las tensiones del cuadrado hacen que el ojo sea atraido hacia el centro.

La linea se presenta de manera mas alargada y continua haciendo este dibujo un poco mas ilustrativo. Hay que anotar que tanto en el dibujo anterior como en este, se aprecia cierto efecto de profundidad dado por la variabilidad de escala y de posicion por los personajes de la extrema izquierda. Estos personajes contrarrestan el peso del personaje que sostiene la vela y este peso a su vez, es contrarrestado por la obscuridad que encierra el arco anterior a los personajes de la derecha.

6.1 "Encuentro" Pluma/papel.

Aquí todo está dado por el elemento gráfico de la línea. La línea se presenta en trazos cortos y corresponden a los personajes principales las líneas más largas. Hay tres elementos de importancia: El personaje de la izquierda y el que viene sobre la plataforma del lado derecho y en dirección oblicua; estos se encuentran en el primer plano del dibujo. El segundo plano está dado por lo que se encuentra atrás de estos personajes haciendo como una especie de follaje hasta formar un arco, luego a través de este arco se observa el tercer plano a lo lejos.

Aquí trate de seguir un movimiento en espiral, es decir, fui trazando las líneas de acuerdo a un ritmo regular, lo que parece procurar un espacio orgánico. La dinámica de movimiento viene dada por la oblicuidad de la línea perteneciente a la pierna de ambos personajes, esta oblicuidad llega a encontrarse casi en un punto del centro del formato.

7.1 "De viaje". Gesso, tinta, carbon, conte/madera.

El elemento configurador de este dibujo es el plano y el volumen de las figuras está dado por el uso de distintas texturas.

Este dibujo presenta una composición simétrica y centrada a lo vertical como a lo horizontal. La pesantez del caballo en el primer plano es contrastada por una zona casi de iguales dimensiones del cielo blanco. Aquí la dinámica es acentuada por el árbol que se encuentra en el tercer plano con una ligera inclinación hacia la izquierda. Por ser un formato rectangular a lo vertical, debe establecerse una comunicación entre las partes de arriba y de abajo.

Este dibujo fue realizado como si se tratara de un ejercicio de masa y peso; para dar forma a cada personaje, se partió del centro de cada uno hasta llegar a sus superficies.

Las texturas contrastan con la pesantez de lo negro del caballo. Las direcciones de las líneas que se observan en los personajes dan la ilusión de volumen en las formas.

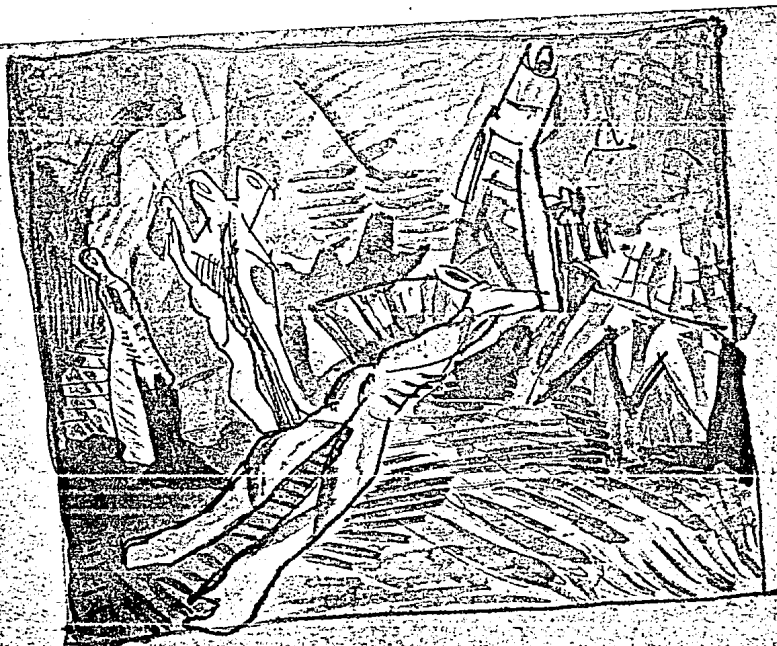
8.1 "La cena de los abrelatas". Tinta/papel.

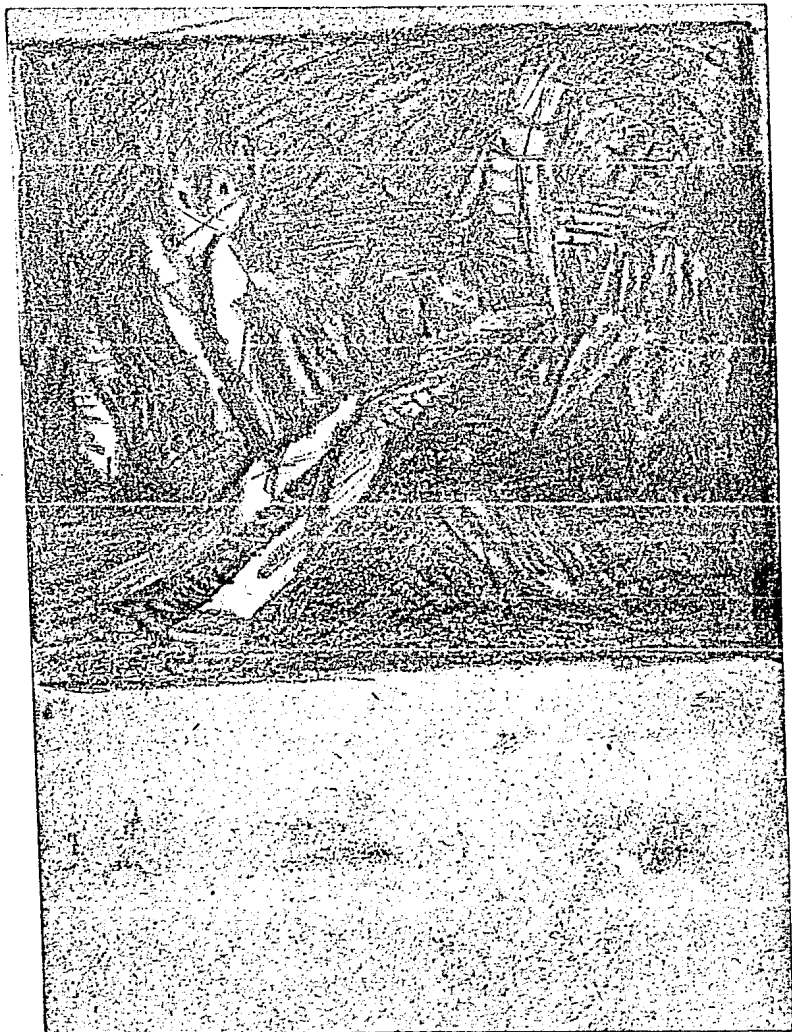
Una vez más, la línea es el elemento gráfico conformador de la imagen. Gracias a las líneas "diagonales" de la parte superior del dibujo, tenemos el efecto de profundidad, así como el conjunto de líneas que crean un espacio más oscuro en el centro del dibujo crean este mismo efecto. Se trataba de realizar una composición en forma cilíndrica.

El peso está determinado por la variabilidad en la escala de tamaño de las formas. Es una composición centrada y simétrica, ya que el tema de interés de este dibujo se encuentra en el centro geométrico del espacio gráfico, así como la disposición de las formas de arriba a abajo y de izquierda a derecha.















51



6.1









3.1

b) Un poco sobre estetica taoista.-

El artista chino con una disciplina taoista, ha seguido una tradicion que le ha permitido conciliar la felicidad en cosas que pudieran parecer insignificantes. Pero, lo cierto es que, en cualquier cosa se puede encontrar cierto encanto o cierta gracia que pueda ser expresada.

Todo lo que expresa un artista chino es en base al Tao, actua en base al Tao. El Tao es, aunque inexpressable, "el conjunto de comportamientos de la naturaleza, su talante, su temperamento mas sereno y estable. Tao es inexorable, imparcial, establecido, constante, leal, inalterable. Para conocerlo, los taoistas chinos observan la naturaleza en estado puro...todo lo que es con naturalidad es el cuerpo del Tao". (1)

Esta integracion de lo humano con lo natural tambien se ha visto en Occidente en la obra artistica de algunas personas. El "Walden" de Thoreau, la poesia de Whitehead, algunos conceptos de la Bauhaus, la psicologia de la gestalt, la actitud de A. Tapies ante la pintura, en Kandinsky, en Messiaen, etc., son algunos ejemplos de esto.

"La naturaleza se mueve sin esfuerzo con el Tao, no asi el hombre, que ha de buscarlo y, ademas, sin forzar; encontrarlo como el "yo no busco, encuentro" de Picasso. Es imposible esforzarse por ser natural. Asi, el Tao penetra lentamente como por osmosis, entre el cuerpo y el mundo sin que ambos presionen o

empujen para forzar el proceso." Algo semejante a esto se deja traslucir en una cita de Picasso cuando dice: "En pintura procedo del mismo modo que en el resto de las cosas. Pinto una ventana del mismo modo que miro por ella. Si una ventana abierta queda mal en un cuadro, corro una cortina y la cierro, exactamente como haria en mi propia habitacion. En pintura, como en la vida, es preciso actuar directamente". (2). Esto de actuar directamente como en la vida es la filosofia del taoismo que tiene sus fundamentos en el wu-wei= hacer nada o naturalidad, y en el Tzu-jan= conocer nada o espontaneidad. "El wu-wei o naturalidad implica seguir la linea del menor esfuerzo y esperar el momento del retorno (lo natural es que todo vuelva, que se alcance un punto maximo y se vuelva a la cualidad contraria)". "Agua y espejo, imagenes de la naturalidad y espontaneidad son claves arquetipicas para penetrar en el sentimiento intuitivo del Tao"... "La mente del sabio por estar en reposo, se vuelve espejo del universo, espejo de toda creacion... La no accion Wu-wei, es un equilibrio dinamico, un contrapeso de facultades, que no puede confundirse con el no hacer nada. Es hacer con tan perfecta naturalidad que parece no hacer, que las cosas se hagan por si solas. "Esto debe ir en conjuncion con el Tzu-jan o espontaneidad que implica tener la mente en blanco. La espontaneidad de no conocer es la cualidad de la mente en blanco que refleja como espejo y desinteresadamente, todo lo que se pone delante de el". "Cuando la percepcion no tiene mezcla de pensamientos ni expectativas es cuando puede realizar en el cuerpo la danza suprema: la transformacion de emocion en forma, que es la alquimia suprema del arte. Solo entonces, el artista chino toma los pinceles y pinta el acorde que ha resonado entre la naturaleza y su cuerpo por empatia integradora tratando de conseguir resonancia en el perceptor. Este es el primer canon de la estetica taoista. Esta resonancia es el fenomeno de la empatia. El objetivo del artista es "despertar resonancias de emociones y sentimientos largamente dormidos en el subconsciente, y cuando lo que se ha expresado es certero, el arte penetra hasta lo mas profundo." (3).

Esto recuerda a lo que decia Matisse: "Sueno con un arte de equilibrio, de pureza y de serenidad, despojado de temas inquietantes o deprimentes, un arte que para cada trabajador del intelecto, ya se trate de un hombre de negocios o de un escritor, constituya una influencia apaciguadora, como un tranquilizador mental, algo asi como un buen sillón en el que pueda descansar de la fatiga fisica". (4)..

Siento que es muy interesante conocer por lo menos la actitud del taoista chino hacia el arte; por lo tanto, continuare exponiendo los canones de su estetica.

El segundo canon de la estetica taoista es el ritmo vital, Chi-yun, lo cual significa que la circulacion de energia, chi, produce movimiento vital. Para los chinos la realidad es un equilibrio continuamente cambiante, es decir, "la realidad esta formada por juegos de fuerzas que van variando de intensidad y que en su integracion producen el cambio de todas las cosas, ya sean seres o situaciones... En crecimiento, decadencia o resistencia, el universo es siempre una tension... el artista debe captar la tension propia y caracteristica de cada cosa en el momento y en el contexto de interaccion en que las encuentra. Eso es la representacion del

movimiento del espíritu por medio de los ritmos vitales de la naturaleza."

(Esto tiene cierto paralelo con el gesto en el dibujo).

"Decir sin decir", sugerir, "es el tercer principio estético del arte taoísta... cuando las formas terminan el significado continúa más allá". "En Occidente han sido los simbolistas quienes propusieron como función del arte la expresión de los significados secretos de las cosas; y para lograrlo el medio es el símbolo, que es la reticencia de la intuición, el soberano lenguaje de la inteligencia. No la abstracción racionalista, sino la imaginación intuitiva."

A propósito de esto Mallarmé decía: "Creo necesario que no haya más que alusión. Nombrar un objeto es suprimir tres cuartas partes del goce de un poema, que proviene de la felicidad de adivinar poco a poco; lo que se desea es sugerir." También un japonés, O. Kazuko dijo: "La definición es limitación, la belleza de una nube o de una flor está en su desplegarse inconsciente".

El arte pretende hacer consciente lo inconsciente y por eso es que debe usar el lenguaje subconsciente suprarrazional del símbolo. De la razón a la imaginación hay un gran trecho, que en palabras de T.S. Eliot queda dicho de una manera exacta:

Entre la idea
y la realidad
Entre el movimiento
y el acto

CAE LA SOMBRA
Entre la concepción
y la creación
Entre la emoción
y la respuesta

CAE LA SOMBRA
Entre el deseo
y el espasmo
Entre la potencia
y la existencia
Entre la esencia
y el descenso

CAE LA SOMBRA.

El cuarto canon de la estética taoísta es el vacío. "Los pintores taoístas tratan el espacio vacío como un factor positivo; no como algo que queda por llenar y sobra, sino como el seno materno de las formas; el manantial preñado de potencia donde, por la danza vital de la energía, nacen todas las formas." (Algo de esto presenta Rembrandt al modelar sus formas desde el vacío de la obscuridad).

"La representación del espacio en las pinturas chinas, especialmente en los paisajes, donde a menudo las montañas y otros elementos están deliberadamente situados y dibujados para dar más énfasis al espacio, es un resultado directo de las ideas

taoistas sobre el Gran Vacío.

El Gran Vacío es el espacio lleno del Tao."
A continuación citare un fragmento del Tao-te-ching que ilustra la sensibilidad china hacia el espacio vacío:

"Unimos treinta radios y lo llamamos rueda;
Pero es en el espacio vacío donde reside la
utilidad de la rueda.
Moldeamos arcilla para hacer un jarro;
pero es en espacio vacío
donde reside la utilidad del jarro.
Abrimos puertas y ventanas cuando construimos una casa;
son estos espacios vacíos
los que dan utilidad a la casa.
Por lo tanto, igual que nos aprovechamos de lo que es,
deberíamos reconocer la utilidad de lo que no es".
(Tao-te-ching, IX).

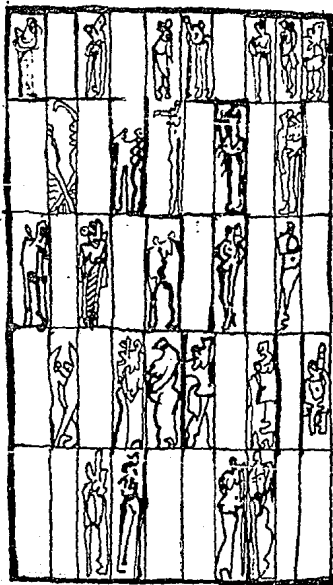
"Esta sensibilidad hacia el no-ser, esta captación del espacio como algo tan real como las formas, esta culminante percepción del punto quieto donde el vacío genera la forma, donde el ser y el no-ser se llaman, es el centro de la cámara del gozo buscado y hallado por los catadores de silencios y por algunos artistas... La música callada, la soledad sonora es lo que visualmente nos están queriendo transmitir los paisajistas chinos. Su sensibilidad hacia la dialéctica, elemento dinámico de la cosmología china, entre forma y vacío, entre ser y no-ser, lleva a los chinos a poner enorme atención en la transición entre ser y vacío... Este misterio del ser y del devenir, de la transformación eterna de formas en vacíos y de vacíos en formas por la danza cósmica de la energía (chi) primaria, la sugieren los chinos por la gradación de trazos y sombras y por el uso de difuminados.

"En Tao el único movimiento es el retorno:
La única cualidad útil, la debilidad.
Porque aunque todas las criaturas bajo el cielo son producto del Ser.

El Ser a su vez es producto del No-Ser."

Para concluir, solo queda decir que los cuatro canones de la estética taoísta son "las llaves que abren el umbral entre realidad e ilusión".

"Ahora que Occidente ha llegado a un alto nivel de desarrollo tecnológico y que está empezando a alarmarse ante los efectos negativos de su progresión sin medida, la visión equilibrada y armoniosa de China puede matizar este proceso occidental creando el germen de la cultura ecuménica del siglo XXI." (5).



J. H. C. E.
1887.

CONCLUSION

El dibujo es una actividad inagotable de la cual siempre brotarán nuevas soluciones a temas caducos. Las formas cambian pero los temas son los mismos. En el dibujo la forma encuentra su representación más directa y más sencilla. En el dibujo se ve inmediatamente qué sobre y qué falta. Me gusta pensar que el dibujar es ver primitivamente, es ver en blanco y negro, me gusta pensar que con una línea es posible habitar el mundo.

Si en un principio estuve convencida de que el realizar esta tesina sería una pérdida de tiempo y que sólo serviría para cumplir un requisito universitario, ahora puedo decir con gusto que el haberla realizado ha servido para que las ideas que tenía sobre el dibujo se acomodaran en un orden del que antes carecían.

Este orden no es otra cosa que claridad y la claridad ayuda a simplificar las cosas poco a poco. Supongo que se trata de un proceso de "sube y baja" en el que se van encontrando cosas y se van perdiendo otras; un proceso en el que se puede pensar que se posee la solución de todo y a la vez de nada. En el dibujo se pueden condensar dos cosas: la incertidumbre al lado de la decisión. "Cuando todo esta bien es que algo va mal", es una frase que decía Picasso que me ha servido como termómetro en mi trabajo.

Por último, sólo nos queda tratar de ver las cosas en un modo desacostumbrado, experimentar con los materiales y dejar que nuestras percepciones se expresen para luego poder modificarlas o enriquecerlas.

NOTAS

Capitulo I.-

a) La funcion del dibujo.

- 1) "El presente eterno. Los comienzos del arte." Siegfried Geidion. pag.43.
 - 2) "La ensenanza del dibujo", Anzures, Javier. Revista de Artes Plasticas, E.N.A.P.
 - 3) "Arte y percepcion visual". Arnheim, Rudolf. pags.159-60.
 - 4) "Aprender a dibujar". Edwards, Betty. pag.192.
 - 5) "La gramatica de la creacion. El futuro de la pintura". Kandinsky, Wassily. pag.15.
- b) Proceso de aprendizaje: ejercicios.

- 1) "Documentos para la comprension del arte moderno." Hess, Walter. pag.122-124.
- 2) op.cit. Nicolaidis. pag.32.
- 3) "Paul Cezanne: dibujos". Adriani, G. pag.10.

c) La funcion del cerebro en el proceso de la percepcion visual.

* Ver. -

- 1) "Nature". Emerson, W. Ralph. pag. cap. VIII.
- 2) "El lenguaje de la vision". Kepes, Gyorgy. pag.27.
- 3) op.cit. Arnheim. pag.24.
- 4) op.cit. Kepes. pag.28.
- 5) op.cit. Arnheim. pag.29.
- 6) "The practice and science of drawing". Speed, Harold. pag.42.
- 7) op.cit. Kepes. pag.49.
- 8) "La sintaxis de la imagen". Dondis, A. Donis. pag.34.
- 9) op.cit. Kepes. pag.50.
- 10) op.cit. Arnheim. pag.58-62.

** La vision Infantil. -

- 1) "El orden oculto del arte". Ehrenzweig, Anton. pag.102.
- 2) op.cit. Arnheim. pag.195.
- 3) op.cit. Ehrenzweig. pag.104.
- 4) op.cit. Arnheim. pag.203-215.
- 5) op.cit. Ehrenzweig. pag.106.
- 6) op.cit. Arnheim. pag.216-217.

*** Aprender a dibujar y la funcion del cerebro. -

- 1) "A cultural history of modern age". Friedell, Egon. pag.15.
- 2) op.cit. Edwards. pag.3-4.
- 3) "The natural way to draw". Nicolaidis, Kimon. pag.6.
- 4) op.cit. Edwards. pag.26-34.
- 5) "Filosofia de las formas simbolicas". Cassirer, Ernst. pag.138-139.
- 6) op.cit. Edwards. pag.36-43.

Capitulo II.- "Acercamiento a la forma".

- a) Elementos graficos: punto, linea, plano, volumen y textura.
- 1) "Punto y linea sobre el plano". Kandinsky, Wassily. pag.11-31.

- 2) op.cit. Dondis. pag.55.
- 3) op.cit. Kandinsky. pag.54-123.
- 4) op.cit. Dondis. pag.56-58.
- 5) op.cit. Kandinsky. pag.127.
- 6) op.cit. Kepes. pag.33-34.
- 7) op.cit. Kandinsky. pag.138-139.
- 8) op.cit. Kepes. pag.59.
- 9) op.cit. Arnheim. pag.337-346.
- 10) "Diseno y comunicacion visual" Munari, Bruno. pag.87.
- 11) op.cit. Dondis. pag.70-71.

c) Dipolos Visuales:caracteristicas inherentes de las variables basicas.

- 1) op.cit. Dondis. pag.131.
- 2) op.cit. Arnheim. pag.49-50.
- 3) op.cit. Dondis. pag.131-132.
- 4) op.cit. Arnheim. pag.52.
- 5) op.cit. Dondis. pag.132.
- 6) op.cit. Arnheim. pag.69-79.
- 7) op.cit. Dondis. pag.133-134.
- 8) op.cit. Arnheim. pag.106.
- 9) op.cit. Dondis. pag.134-140.
- 10) op.cit. Arnheim. pag.281-286.
- 11) op.cit. Edwards. pag.55.
- 12) op.cit. Dondis. pag.135-142.
- 13) op.cit. Cassirer. pag.226.

Capitulo III.- "Distancia a la forma".

- 1) "Sobre Gombrowicz". Sandauer, Cano Gaviria. pag.60.
 - a) El material y el tema.
 - 1) "La muerte de la luz". Sedlmayr, Hans. pag.67.
 - 2) "documentos para la comprension del arte moderno". Hess, Walter. pag.153.
- b) "Un poco sobre estetica taoista".
 - 1) "Textos de estetica taoista". Racionero, Luis. pag.19-33.
 - 2) "Carta a un joven pintor". Read, Herbert. pag.20.
 - 3) op.cit. Racionero. pag.19-38.
 - 4) op.cit. Read. pag.18.
 - 5) op.cit. Racionero. pag.25-48-50-54.

BIBLIOGRAFIA.

- 1) Giedion, Sigfried.
"El presente eterno: Los comienzos del arte".
Alianza Forma. Ed. Alianza. Madrid, 1981. pags. 637.
- 2) Arnheim, Rudolf.
"Arte y percepción visual"
Sexta edición. Alianza Forma. Ed. Alianza. Madrid, 1981.
pags. 545.
- 3) Arnheim, Rudolf.
"El poder del centro".
Alianza Forma. Alianza Editorial. Madrid, 1984. pags. 245.
- 4) Edwards, Betty.
"Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro."
Ed. Hermann Blume. 1984. pags. 207.
- 5) Edwards, Betty.
"Drawing on the artist within"
Ed. Hermann Blume. 1986. pags. 240.
- 6) Kandinsky, Wassily.
"La gramática de la creación. El futuro de la pintura".
Paidós Estética No. 10. Ed. Paidós, Barcelona., 1987. pags. 162.
- 7) Kandinsky, Wassily.
"Punto y línea sobre el plano".
Cuarta edición. Ediciones de bolsillo. Ed. Seix
Barral, Barcelona, 1975. pags. 211.
- 8) Kandinsky, Wassily.
"De lo espiritual en el arte".
Col. La nave de los locos. Premia editora. 1981. pags. 105.
- 9) Racionero, Luis.
"Textos de estética taoísta".
Alianza editorial. No. 993., Libro de bolsillo. Madrid, 1983.
pags. 240.
- 10) Read, Herbert.
"Carta a un joven pintor".
Ed. Siglo Veinte, Buenos Aires, 1976. pags. 191.
- 11) Read, Herbert.
"Imagen e idea"
Cuarta edición. Col. Breviarios. FCE. No. 127. México, 1980.
pags. 245.
- 12) Kepes, Gyorgy.
"El lenguaje de la visión"
Col. Biblioteca de diseño y artes visuales. Ediciones Infinito.
Buenos Aires, 1972.

13) Moholy-Nagy, Laszlo.

"La nueva vision y reseña de un artista"

Col. Biblioteca de diseno y artes visuales. Ediciones Infinito.
Buenos Aires, 1972. pags. 190.

14) Speed, Harold.

"The practice and science of drawing".

Tercera edicion. Dover publications, Inc. (1917), 1972, N.Y. pags. 296

15) Dondis, A. Donis.

La sintaxis de la imagen."

Cuarta edicion. Col. Comunicacion visual. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982. pags. 210.

16) Ehrenzweig, Anton.

"El origen oculto del arte".

Ed. Labor, Barcelona, 1973.

17) Friedell, Egon.

"A cultural history of modern age".

Alfred A. Knopf. N.Y. Volume, I. 1954. pags. 365.

18) Munari, Bruno.

"Diseno y comunicacion visual".

Sexta edicion. Col. Comunicacion visual. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980. pags. 359.

19) Cassirer, Ernst.

"Filosofia de las formas simbolicas".

Volumen III. Seccion de obras de filosofia. FCE, Mexico, 1976.
pags. 558.

20) Hess, Walter.

"Documentos para la comprension del arte moderno".

Col. Fichas. Ed. Nueva Vision, Buenos Aires, 1956. pags. 193.

21) Nicolaidis, Kimon.

"The natural way to draw".

Houghton Mifflin Co. Boston, 1941. pags. 221.

22) Kaupelis, Robert.

"Experimental Drawing".

Watson Guptill Pub. N.Y., 1980. pags. 191.

23) Adriani, Gotz.

"Paul Cezanne: Dibujos".

Col. Comunicacion Visual. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
pags. 383.

24) Goldwater and Treves.

"Artists on art".

Pantheon Books. N.Y., 1972. pags. 449.

25) Gombrowicz, Witold.; Dubuffet, Jean.

"Correspondencia"

Cuadernos Anagrama, Barcelona, 1972. pags:78.

26) Sandauer, Arthur ; Cano Gaviria, Ricardo.

"Sobre Gombrowicz".

Cuadernos Anagrama, Barcelona, 1972. pags.108.

27) Dubuffet, Jean.

"La cultura asfixiante".

Ediciones de la Flor. Buenos Aires, 1970. pags.102.

28) Sedlmayr, Hans.

"La muerte de la luz"

Monte Avila Editores., Col. Prisma. Caracas, Venezuela, 1969.
pags.250.

29) Klee, Paul.

"Teoria del arte moderno".

Col. El hombre y su mundo. Ed. Calden, Buenos Aires, 1971.
pags.119.