

51
201



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

El Dibujo Gestual: Aproximación a la emotividad en la línea.

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciado en Diseño Gráfico

Presenta

Antonio Morales Aldana



SERVICIO NACIONAL
PARA EL DISEÑO

ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICAS
MEXICO D.F.

Director de Tesis: Mtro. Jorge Chuey Salazar

México, D.F., Enero 1998

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

258299



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.

a Dios
a mis padres y hermanas
al Taller 130
a 1990

Índice.

| | Página |
|--|----------|
| Introducción. |1 |
| I.- Cuatro ejemplos de dibujo gestual. | |
| 1.1 Arte Prehistórico. |4 |
| 1.2 Miguel Ángel. El Renacimiento. |17 |
| 1.2.1 Los Esclavos |25 |
| 1.3 Goya. |31 |
| 1.3.1 Los orígenes en la obra dibujística de Goya. |35 |
| 1.3.2 Los álbumes de Sanlúcar y Madrid. |37 |
| 1.3.3 Los Caprichos. |39 |
| 1.3.4 Los desastres de la guerra. |41 |
| 1.3.5 La Tauromaquia. |43 |
| 1.3.6 Los Segundos Caprichos. |45 |
| 1.3.7 Los Disparates. |47 |
| 1.3.8 Los álbumes de Burdeos. |49 |
| 1.4 Schiele. El Expresionismo Europeo |51 |
| 1.4.1 Schiele. Dibujante gestual. |53 |
| 1.4.2 El Desnudo. |57 |
| II.-Elementos Conceptuales para la creación de un lenguaje dibujístico. Percepción y Abstracción. | |
| 2.1 Los "nuevos" adjetivos al punto y la línea. |62 |
| 2.2 Percepción. |66 |
| 2.3 Abstracción. |69 |
| 2.4 El punto. |76 |
| 2.5 La línea. |79 |
| III.-El Dibujo Gestual. |83 |
| 3.1.1 El gesto en el proceso del lenguaje. |85 |
| Conclusiones. |96 |
| Glosario. |101 |
| Índice de citas bibliográficas. |103 |
| Anexo. |105 |
| Índice de ilustraciones. |108 |
| Bibliografía. |110 |



1

Introducción

Introducción

'Las espejas se emplean para verse la cara; el arte para verse el alma'.

George Bernard Shaw.

'El ojo y la mano son el padre y la madre de la actividad artística. Dibujar, pintar y modelar son tipos de comportamiento motor humano, y es lícito suponer que se han constituido a partir de otros dos tipos más antiguos y más generales de dicho movimiento: el movimiento expresivo y el movimiento descriptivo', apunta Rudolf Arnheim en su libro Arte y Percepción Visual.

Pareciera fácil la afirmación, sin embargo; movimiento expresivo y movimiento descriptivo ¿a que se refieren? Hasta la fecha creo haberme acercado un poco a la solución. Desde que leí Arte y Percepción Visual, las palabras expresividad y descripción han causado gran inquietud en mí.

Siendo alumno del segundo semestre en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, he de ser franco, la mayoría de los libros de arte que consultaba y/o leía originaban en mí gran asombro y admiración. La madurez y el conocimiento que sólo el tiempo dan (en algunas ocasiones), y alguna que otra lectura y charla, fueron minimizando mi capacidad de asombro. Pero pocas experiencias y lecturas lograron minimizar o develar el misterio que las palabras de Arnheim me habían provocado.

¿A que se refería Arnheim con movimiento expresivo y movimiento descriptivo? ¿como se logra esta cualidad, por ejemplo en el dibujo? ¿cual es su utilidad?, y si la tiene, ¿es vigente hoy en día? Pocas eran las respuestas y muchas las interrogantes.

Decidido en la empresa de intentar aproximarme a estos conceptos me dediqué a investigar al respecto.

En su momento, creía que la charla con algún maestro o amigo sería suficiente para aclarar mis dudas. Y lo fue en su medida. Felizmente logré aclarar algunas interrogantes, sin embargo, siempre me restaba un halo de inconformidad y en algunos casos estas explicaciones me causaban más dudas que soluciones. Realmente no lo podía creer, acaso había encontrado un hilo negro en el arte o simplemente no había sabido buscar la respuesta. Afortunadamente, gran cantidad de aquella anhelada respuesta la encontré en mis trabajos desempeñados como estudiante de Diseño Gráfico. Así también, mi incursión y posteriores reconocimientos en las Artes Visuales (específicamente en el área pictórica) como parte de mi formación académica, contribuyeron a develar el misterio gestual. Creo prudente mencionar que ambos desempeños académicos tenían (y tienen hasta la fecha) el fin último de investigar el gestualismo y su desarrollo dentro de la obra plástica.

Fue hasta sexto semestre cuando conversando con un maestro surgió una palabra para mí del todo ignorada: gestualismo. ¿Gestualismo? Recordaba haber visto tal palabra pero nunca había reparado en ella como la solución a mi intriga. Consideraba que tan sólo una palabra fuese demasiado austera para nominar algo que yo consideraba tan importante.

Ahí estaba mi problema. Mi reducida visión y mecánica interpretación de las cosas me obligaban a crear problemas donde no los había. Quería ver complicaciones cuando todo era sencillo. Paulatinamente comprendí que si simplificaba las cosas podría apreciar plenamente el gestualismo.

Y el gestualismo habla a través de la sencillez. Aquella sencillez que nos permite disfrutar y construir a placer la base primordial del arte: el dibujo. La sencillez que se opone radicalmente a la

mecanización del hombre y el arte, 'la mecanización toma las riendas en la mano', ha proclamado Siegfried Giedion; domina nuestra existencia misma y la mente humana en general.

Quiero mencionar de antemano que el concepto y el estudio que se derivan de la palabra 'gestualismo' son muy recientes. De hecho, la palabra 'gestualizar' que utilizo como acción, es decir, como verbo no existe en el Diccionario de la Lengua Española, por tanto, creo prudente señalar que cada ocasión que el lector encuentra tal palabra entienda por esta (proporciono el significado de gestualismo) como la investigación facultativa de generar un discurso personal en el artista. Tal discurso se caracteriza por la sencillez y expedita realización de la obra en cuestión. Asimismo me permito introducir el verbo gestualizar, el cual es diferente al ya existente gesticular.

El fin primordial de esta tesis es conseguir la Licenciatura en Diseño Gráfico más, todo cuanto humildemente deseo expresar en ella va dirigido hacia lo que considero hace arte al arte, hacia lo que mantiene vivo al arte y el Diseño Gráfico: la emotividad. A no ser que deseemos renunciar a toda preocupación por la cualidad esencialmente emotiva del arte y el diseño, tendremos que defenderlo de una invasión ilimitadamente mecánica.

Las nuevas expresiones artísticas no son rivales del arte, sino el lenguaje inveterado, inexpresivo, estático que se nos ha legado. Por tanto, la tesis que se presenta tiene la consigna de presentar al dibujo, en tanto génesis de la obra plástica, como un medio dentro del cual interviene el fenómeno perceptivo y el proceso de abstracción, permeables a la gestualidad del creador, que en su conjunto crean una obra emotiva, la cual nos recordará que la magia del arte consiste en que con este proceso gestual la realidad puede transformarse, dominarse y gozarse.



1.- Cuatro ejemplos del dibujo gestual

1.1- El Arte Prehistórico

"Habet homo rationem et manum"

La mano liberó a la razón y produjo la conciencia humana.

Tomás de Aquino

Una de las ideas más fervorosamente promovidas por la Revolución Francesa fue la creación de los museos, idea que fue afortunadamente difundida por toda Europa a través del mandato napoleónico.

Naturalmente la creación de museos data de mucho tiempo atrás, remontándose hasta la antigua Grecia. El paroxismo del ser humano por coleccionar o atesorar objetos marcó la pauta para la creación de los diferentes museos que hoy en día existen.

Debido a esta pasión y acervo del y para el ser humano, el hombre tuvo que empezar a dividir los objetos bajo criterios históricos, etnológicos, artísticos etc., lo cual creó un sinnúmero de museos, dedicados a la conservación, estudio y exposición de estos mismos creando divisiones especializadas.

La creación de los museos originó, por ende, la elaboración de teorías, divisiones y conceptos propios para el funcionamiento de los nuevos recintos.

La necesidad de personas dedicadas *ex profeso* a velar por estas teorías, divisiones y conceptos era inminente. Así nacieron los museógrafos, museólogos, teóricos y/o especialistas que se encargarían de la administración y evolución del museo.

Junto con coleccionistas, mecenas, teóricos e historiadores del arte y mercaderes de arte (Daniel Henry Kahnweiler, en el caso del pintor cubista Braque) organizarían exposiciones dedicadas exclusivamente a cierto pintor o núcleo de pintores o también a algún movimiento estético (Tàpies, en

exclusivamente a cierto pintor o núcleo de pintores o también a algún movimiento estético (Pàpies, en el Salón de Octubre de Barcelona), promoviendo paulatinamente la aceptación y el reconocimiento de nuevas propuestas artísticas y el estudio de otras hasta ese momento olvidadas.

Gracias a la publicación del libro, *Problemas de Estilo en 1893* del historiador del arte austriaco Alois Riegl, la historia del arte se abrió camino para un mayor conocimiento de la forma artística al habilitarnos a comprender y apreciar, no solo el arte "clásico", sino también el de los primitivos, el bizantino (aquel producido, según Ghiberti, "muy débilmente y con mucha rusticidad") (1), y lo mismo el gótico, y luego el arte chino y el arte negro, dejándolos de considerar como curiosidades "exóticas".

El tiempo y el dinero determinarían que estas



6

publicaciones y exposiciones originalmente creadas para el desarrollo artístico originaran diversos frutos y secuelas. Por ejemplo, el mercado de cuadros constituyó una forma de aplicación del Plan Marshall a mediados de 1950. Los galeristas estadounidenses aprovecharon el prestigio del dólar y la influencia de su país después de la Segunda Guerra Mundial para promover a sus artistas y convertir la ciudad de Nueva York en la nueva meca del arte contemporáneo.



Tal vez, la creación de instituciones particulares (Christie's, Sothebys, etc.) dedicadas exclusivamente a la compra, exposición y venta de obras de arte pueda tener su origen en estas referencias.

La creación de las ferias mundiales fue también un buen escaparate para la exposición de arte vanguardista, pero, a la vez, fueron venturosamente un espacio fértil para la exhibición de otro tipo de arte no tan vanguardista.

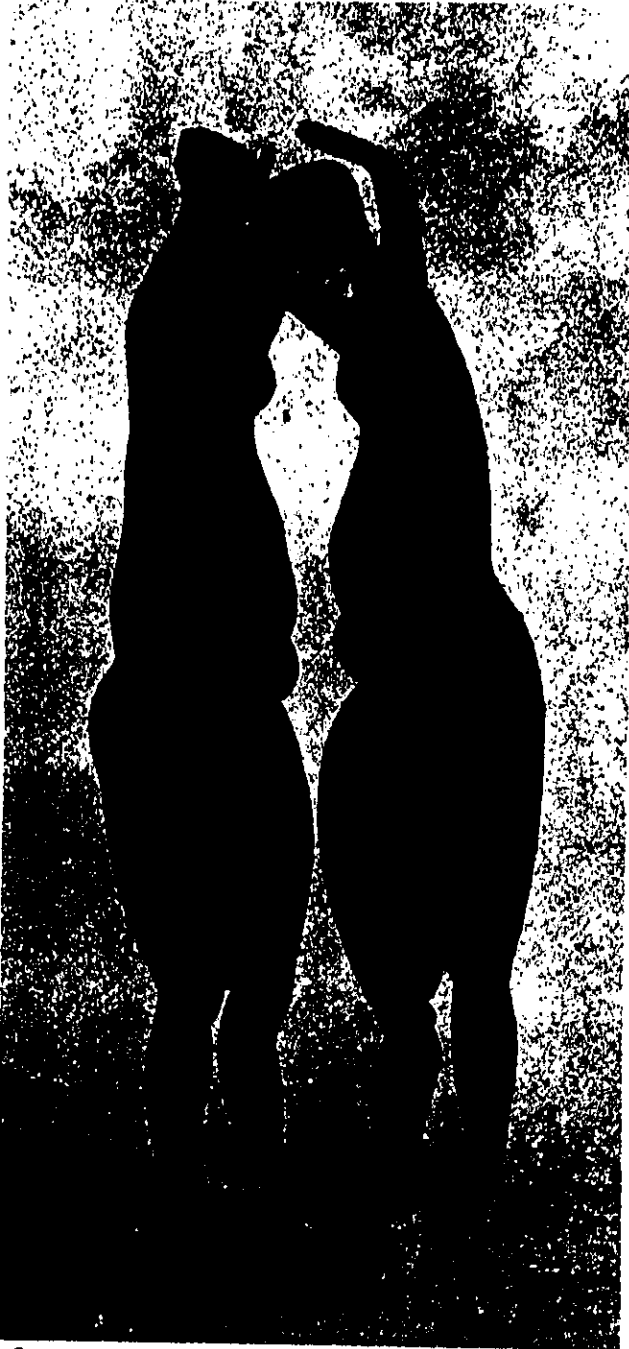
A principios del siglo XX, cuando Picasso y otros artistas "descubrieron" el arte africano, lo llevaron de un objeto "exótico" propio de una cultura conquistada a un elemento digno de estudio estético. Cuando en 1982, el Metropolitan Museum of Art de Nueva York expuso una muestra de arte prehistórico, se redescubrió para el público un arte olvidado. El arte que artistas y críticos del arte habían "descubierto" a principios del siglo XX, curiosamente se convertía en sensación ochenta años después.

Si se había "legitimado" el arte prehistórico por parte de artistas mundialmente reconocidos, sería interesante cuestionarnos actualmente ¿porqué?, ¿que es el Arte Prehistórico?, ¿cuales son sus virtudes plásticas?, ¿que descubrimientos aportó al hombre actual y al arte en general?, y aún, ¿como podríamos unir expresiones plásticas tan disímolas en tiempo, ambiciones y contexto como lo es el Arte Prehistórico, la escultura renacentista de Miguel Angel, la denuncia social del dibujo de Goya del siglo XVIII y el erotismo expresionista de principios del siglo XX de Schiele?

Leyendo el índice de la presente tesis encontraremos que los ejemplos citados como propios del dibujo gestual se encuentran ubicados y a la vez separados uno del otro dentro de la historia por siglos! Si bien la tarea de reconocer las virtudes e importancia del arte prehistórico pareciera una empresa difícil, la unión plástica entre producciones tan distantes en el tiempo se presume imposible, más en realidad no lo es.

La brecha se reduce entre tales expresiones al considerar que todas ellas se valieron de la cualidad de investigación e introspección que el dibujo gestual tiene. La temprana aplicación gestual del dibujo neolítico definitivamente produjo una escisión en el arte ulterior de los griegos. Influidos por estos, los romanos a su vez influyeron en el hombre renacentista y así sucesivamente. Encontramos

que la influencia gestual se contextualizó, incorporando nuevas posibilidades plásticas, sin embargo, la cualidad gestual nunca se perdió. Cualidad que nosotros, como creadores, de manera venturosamente legamos.

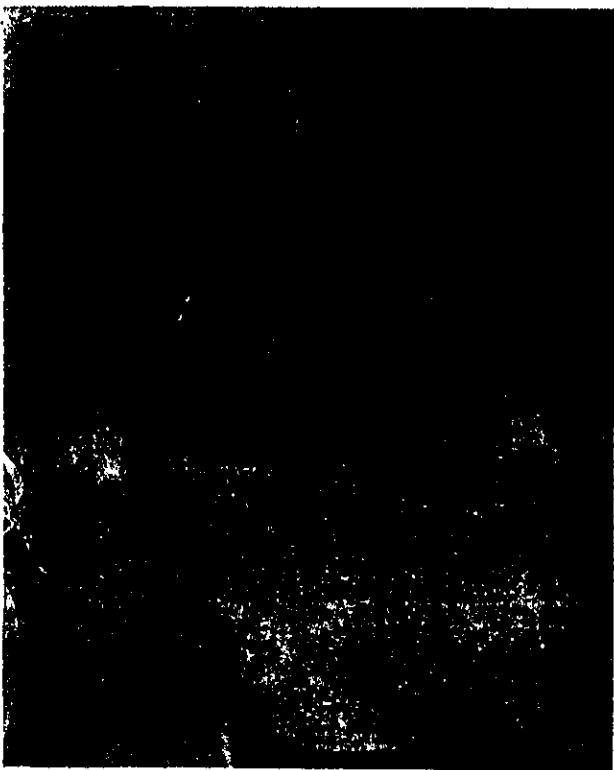


8

Es prudente señalar que la presente selección, en definitiva, no cierra la inclusión de otras propuestas dibujísticas gestuales - por ejemplo Rembrandt o Kokoschka- sino que debido a la importancia de tales ejemplos, estos se convierten en indispensables marcos de referencia para la presente tesis.

Y el punto de partida e innegable marco de referencia para la comprensión del dibujo gestual lo hallamos en el arte prehistórico. En el vemos claramente lo que resulta tan difícil percibir en las complejas propuestas artísticas de las civilizaciones de hoy en día, a saber, la cualidad directamente gestual, es decir, la percepción sensitiva e investigación plástica del artista.

Los principales estilos prehistóricos se hallan determinados por una parte, por la imagen captada exteriormente, y por la otra, por la sensación



9

internamente sentida, situación que hoy en día no nos es ajena.

El hombre contemporáneo, como hace miles de años, aún vive en una relación sensorial directa con su medio ambiente, por tanto, es sensible a su entorno; percibe, abstrae y gestualiza sus emociones. Estos últimos términos se profundizarán paulatinamente, pero los creo dignos de mención para tener una familiarización y punto de partida para esta tesis.

Posiblemente los términos 'imaginista' y 'sensitivo' servirían muy bien como términos descriptivos para el arte prehistórico, más estas descripciones se enriquecerían mucho más sumadas a los conceptos 'abstracto', 'simbolista' y 'vitalista' con las que Herbert Read describió al arte prehistórico. Hauser señalaba: 'el arte se transforma en intelectualista y racional; introduce símbolos y sellos, abstracciones y siglas, tipos y signos convencionales en lugar de imágenes y figuras concreta. ... La obra de arte ya no es más sólo la imagen de una cosa, sino de una idea; no es más únicamente un recuerdo, sino un símbolo' (2).

Para el psicoanalista suizo Carl Jung, una de las capacidades básicas del hombre es su aptitud para crear símbolos.

Para el filósofo austriaco Ernst Fischer la capacidad elemental y básica en el progreso del hombre es su facultad para el concepto de la abstracción. Ambas aseveraciones señalan la facultad del hombre para originar símbolos (abstracciones) para su uso y expresión.

Leslie White declaró: "Es hasta ahora que empezamos a darnos cuenta y apreciar el hecho de que el símbolo es la unidad básica de todo comportamiento humano y civilización" ... "Toda conducta humana se origina en el uso de símbolos. Fue el símbolo quién transformó a nuestros ancestros antropoides en hombres y los hicieron humanos. Toda civilización se ha generado y perpetuado sólo por el uso de símbolos. Es el símbolo quien transformó un crío de Homo sapiens en un ser humano. Toda conducta humana consiste en, o depende de, el uso de símbolos. La conducta humana es una conducta simbólica; la conducta simbólica es una conducta humana" (3). Fischer apunta: "La primera abstracción, la primera forma conceptual resultó, pues, de los instrumentos mismos: el hombre prehistórico abstraigo de muchas hachas individuales la cualidad común a todas ellas la de ser hacha. Con ello formó el concepto de hacha. Sin saberlo, estaba creando un concepto (4).

Como primer paso hacia la comprensión del arte prehistórico, el cual es sumamente abstracto, observemos que, en ciertas condiciones culturales, un arte mas "realista" no serviría mejor al propósito del artista, antes bien lo obstaculizaría. Las imágenes primitivas, Arnheim apunta: "no nacen de una curiosidad despegada por el aspecto exterior del mundo ni de la respuesta creadora a la que se otorga un valor en sí. No están hechas para producir ilusiones placenteras. El arte prehistórico es un instrumento práctico para el importante negocio de la vida cotidiana; da cuerpo a potencias sobrehumanas, de modo que estas puedan colaborar en empresas concretas. Reemplaza a objetos, animales o seres humanos reales, y de ese modo asume su cometido de prestar toda clase de servicios.

Registra y transmite información; gracias a él es posible ejercer influencias mágicas sobre seres y cosas ausentes' (5).

Si bien el arte prehistórico es un arte netamente socializado y buscarle más valores estéticos de los que realmente tiene sería una mentira, reconozcamos que permanece en este arte una excelsa intelectualidad y sensibilidad plástica aún con todos los cambios que experimentó.

De la utilización del símbolo (representación conceptual de algo) se valió el hombre prehistórico para interpretar su entorno y a la vez ejercer un poder mágico sobre el animal dibujado. 'Solo en tanto el artista establece símbolos para la representación de la realidad, puede tomar forma la mente, como estructura del pensamiento' (6), decía Herbert Read. A través del símbolo, por una parte, el hombre se adueñó del ser del animal, lo arrebató de la naturaleza por medio del dibujo. Observemos que he tocado ya el aspecto dibujístico. Y es que el hombre no podía materializar su intelecto, es decir, sus símbolos, sin la intervención del dibujo. El



10

dibujo es la personificación de la imagen creadora, simbólica, gestual del artista. Así el arte primitivo es un arte simbólico y el arte que se expresa por medio de símbolos es, sin duda, un arte intelectualista que llega a ciertas formas por medio de un razonamiento.

Con el dibujo como instrumento el hombre plasmaría extensas vivencias e imágenes en su cueva-refugio, que se convertirá en una cueva-santuario. La facultad de producir imágenes en el hombre es creativa, no constructiva, por lo cual, antes de crear la imagen, el hombre prehistórico tuvo que descifrar las formas de la naturaleza. Tenía que advertir esa forma zoomorfa del animal para poder recrear su movimiento, su instinto, su magia. Si se le conocía se le podía vencer.



11

Estas imágenes como creación humana son engendradas por un misticismo evidente, mas el artista prehistórico nunca dejó a merced de la intuición sus resultados plásticos. Los dibujos tienen un

significado mágico, y su poder mágico los dota de una forma casi vital. Pero no sería más que fantasía de nuestra parte adscribir valores estéticos a las formas mágicas; se encuentra significado mágico en dibujos que han adquirido gestualidad en virtud de sus características formales, es decir, en su valor estético. Estas características formales aumentarían con la creación y aprovechamiento de variados utensilios. Encontramos que el hombre de Neandertal poseía raspadores de sílex de un corte casi perfecto. Se trataba de herramientas cuya esmerada técnica conducía a formas artísticas y cuya ejecución vislumbraba el cambio de un artesano a un artista. El hombre, paso a paso, desarrollaba un arte más rico. 'El arte empieza en el momento en que el hombre crea, no con un objeto utilitario como hacen los animales sino para representar o expresar' (7), declara René Huyghe.

Sin duda los cambios plásticos en el arte prehistórico no fueron abruptos. Si bien empieza a engendrarse en la línea del dibujo neolítico un arte más gestual, el arte prehistórico seguirá siendo (como, tal vez, nunca ha sido) un arte socializado. Cualquier utensilio, descubrimiento o expresión estaba íntimamente ligado a la supervivencia de la sociedad.

Dice Herbert Read: 'El hombre primitivo asigna al arte tanta importancia práctica que su uso está socializado; es posible que entre los pueblos primitivos, a un artista por el arte se lo matara por considerárselo un mal peligroso, en tanto que el artista que trabaja por la comunidad se convierte en sacerdote y rey, ya que es el hacedor de magia, la voz de los espíritus, el oráculo inspirado, el intermediario a través de quien la tribu se asegura la fertilidad de sus cosechas o el éxito de sus cazadores. Su mano es verdaderamente la mano de Dios' (8).

Efectivamente, aquel elegido debería dictar la pena de muerte a la presa, y lo hacía a través del dibujo. Recordemos que el arte prehistórico nace y se desarrolla con la caza.

Hacia el 10,000 a.C. la Tierra cambia lentamente. El hombre también.

Después de la revolución que causaron la agricultura y las primeras civilizaciones originadas en la propia agricultura, aparece un nuevo modo de vida y con él nuevas artes destinadas a nuevos fines, pero artes que todavía están íntimamente ligadas a la religión y a la magia.

La revolución neolítica ha sido definida como la más determinante cisura en la historia de la humanidad. Con ella empieza, en realidad, el desarrollo de la sociedad humana de la cual nosotros todavía somos partícipes. El neolítico forma parte de la historia del hombre contemporáneo mientras que las decenas y decenas de millares de años de la época paleolítica no están en ninguna relación directa con nosotros.



12

H. Read señala: 'Mientras la magia de los paleolíticos era totalmente sensitiva y se atenía a la relación concreta entre acto mágico y suerte en la captura de la presa, ambos cumplidos por el hombre y en su poder, el animismo de los neolíticos es dualista, encuadra su saber y su fe en un mundo bipartito y es propenso a la abstracción' (9).

Y continúa: " El neolítico atestiguó un más amplio desarrollo de la sensibilidad estética, una conquista más de conciencia plástica, una unificación y clasificación de la experiencia sensible' (10).

Con el cambio de una economía de caza a una economía más diversificada, el artista cambió de un arte "animalista", estático y social a un arte abstracto, fértil y gestual. El arte del dibujo neolítico se hizo dinámico o "vitalista" como señala H. Read. El mismo aunaba: "La belleza es el segundo gran principio del arte, el primero es la vitalidad, establecida en el período neolítico." (11).

En este sentido, el vitalismo en el arte es un reto al nihilismo en el arte, a la desesperación producida por los refinamientos del idealismo o del intelectualismo. La gestualidad se hará patente en el dibujo prehistórico. Los cazadores se harán filiformes, con una silueta de unos pocos trazos delgados, pero animados con una vitalidad grandiosa. La gestualidad en el dar un esbozo lineal de una imagen es ya hacer uso de una convención artística; es esta una etapa más allá de la percepción.

Hombre y Arte habían evolucionado. Paulatinamente el artista prehistórico substituyó formas que podían ser vistas y tocadas, por esencias invisibles e intangibles. Las formas concretas cedieron el paso a formas abstractas, el naturalismo a la estilización, la imitación a la idealización, lo real a lo metafórico.

Tenemos entonces que realismo y abstracción son dos modos de representar por medio de formas y símbolos creados por el hombre, lo que está alrededor del hombre en el mundo, cargando esta representación con un contenido, es decir, con una expresión de aquello que esta dentro del hombre, en su sentimiento, en sus reacciones nerviosas, en su imaginación.

El arte en el albor de la cultura humana fue la clave de la supervivencia, fue un aguzamiento de las facultades esenciales para la lucha por la existencia. Conforme el hombre dejaba la magia y buscaba más en su intelecto y sensibilidad, el arte empezó a mudar. Frente al naturalismo de la época paleolítica, se encuentra un sinfín de vestigios geométrico-abstractos del arte neolítico. Con tales

jóvenes vestigios de gestualidad abstracta podríamos deducir que el nominar con el binomio "vitalista-sensitivo" al arte prehistórico puede describir su gestualismo. Gestualismo reconocible por una impronta sensible e inquisidora. Pero ¿quien originó estos cambios gestuales?

Sin duda fue el hombre. Aquel hombre capaz de crear símbolos e imprimirles aquella gestualidad que los redimiera de su condición estática y estéril y que siglos después vería en la gestualidad la fuerza misma de la vida, y que como tal podía manifestarse en la forma humana y en formas abstractas.

Aquel que encarnaría en el siglo XVI el espíritu de toda una Humanidad nueva y deseosa de renacer. Tal hombre se llamó Miguel Ángel Buonarrotti.

1.2- Miguel Ángel

"Expreso todo lo que el arte de la pintura puede expresar de un cuerpo humano sin omitir un gesto o un movimiento"

Ascanio Condivi

El Renacimiento

"Todo arte está condicionado por el tiempo y representa la Humanidad en la medida en que corresponde a las ideas y aspiraciones, a las necesidades y esperanzas de una situación histórica particular" (12) apunta: Ernst Fischer en su libro *La necesidad del arte*.

Tal aseveración describe a la perfección la escisión histórica que vivieron algunos países europeos del siglo XVI, y que se caracterizó por la marcada orientación humanística del hombre. Esta ruptura es conocida con el nombre de Renacimiento.

Nunca como en el Renacimiento el hombre fue tan consciente del momento histórico que le había tocado vivir. En realidad, este fenómeno histórico empezó en Italia (específicamente en Florencia y Venecia), en las postrimerías de la Edad Media, hacia el año 1300 d.C. Aquellos italianos fueron los que inventaron la expresión *edad del oscurantismo*. Consideraban que la invasión de Roma por los bárbaros había sido como la caída de un velo burdo, y los diez siglos subsecuentes como un período de catalepsia. Para ellos era a la vez un deber y una alegría levantar ese velo, insuflar vida al arte, a los monumentos y los valores que hicieron la grandeza de la antigua Roma imperial.

No es de extrañar que el escritor Matteo Palmieri, quien desarrolló su obra a mediados del siglo XV, instara alegremente a sus semejantes a "dar gracias a Dios por haber nacido en esta nueva era tan llena de esperanza y de promesas, que ya goza un conjunto de almas generosas mayor que el que el

mundo ha visto en los mil años que la precedieron" (13). Si bien tal era fue dichosa, debemos ser cautelosos al respecto.

Debido a innumerables interpretaciones, usualmente se ha estigmatizado que la época renacentista fue un período que en general era partícipe del desarrollo de la Humanidad, idea que desgraciadamente distó mucho de serlo.

Aclaremos que el Renacimiento por una parte fue ampliamente fértil en el terreno humanista: fue una concepción de vida y de realidad que se desarrolló en la ciencia, el arte, las letras; pero por otra fue la antítesis del crecimiento económico, político y social, creando una marcada desigualdad entre las clases. Encontramos un antagonismo entre una realidad política, social y económica de extrema violencia e inestabilidad que chocaba con una sublimación artística.

Maquiavelo, por mencionar un ejemplo, representa a un núcleo político y es el teórico de una humanidad radicalmente mala, empeñada en una lucha sin piedad y enfrentada siempre a soluciones crueles mientras que Miguel Ángel, encarnando el espíritu artístico renacentista, asimiló las ideas platónicas saciando su necesidad de expresar sus ideas, a través de una técnica inigualable para traducirlos en una forma visual dramática. Todo esto para mostrar la belleza y grandeza del hombre.

Justamente ese paroxismo artístico es lo que a nosotros como creadores de imágenes nos interesa.

El Renacimiento, "esa nueva era tan llena de esperanzas y de promesas" (14) como la describió el historiador Giorgio Castelfranco se manifestó rotundamente en el arte, el cual se mantuvo siempre como uno de los puntos medulares de la expresión renacentista.

Después de la orientación en favor de la naturaleza y de la experiencia que caracterizó al *Quattrocento*, el Renacimiento florentino postulaba diferentes doctrinas. Entre ellas se imponía la del historiador Giorgio Vasari, según la cual la forma se asimila a la idea. Por doquier surgían diversos tratados y doctrinas artísticas. Interesaba más lo que se preguntaba que lo que se respondía. Las interrogantes de los artistas señalaban nuevas brechas a seguir, por lo tanto, nuevas transformaciones sociales y artísticas.

En la segunda mitad del siglo XV, Florencia vive una evolución considerable en la técnica del dibujo, favorecida por la difusión de nuevos tipos de papel, y los cuadernos de estudios directos del modelo.

La reintroducción del desnudo constituye otra de las transformaciones que aportó el Renacimiento. Sin duda, constituye uno de los fenómenos más notables de la transformación burguesa del arte. Este fenómeno tiene un matiz sociológico. Alfred Von Martin apunta: "No solo la cultura clerical, sino también la aristocracia eran opuestos al desnudo. 'El desnudo, como la muerte es democrático', decía Jul Lange. Las danzas de la muerte de fines de la Edad Media, en trance de



aburguesamiento, proclamaban la igualdad de todos los hombres ante la muerte. Cuando la burguesía ya no se sintió oprimida sino que tenía conciencia de su marcha ascendente hacia el poder, pudo colocar, por medio de sus artistas, al hombre mismo desnudo, a sí misma, en el centro de la vida. Sin necesidad de esperar el día del juicio, ya no valen las diferencias de clase, aún cuando ella misma nada puede hacer contra las nuevas diferencias que van surgiendo. El elegir precisamente esas formas de expresión artística se debe a la influencia de la Antigüedad, y esto es una prueba de la función sociológica que el humanismo desempeñaba en aquella época.

(15)

14



Fueron estas transformaciones las que definieron la ruta de acceso al artista renacentista, para la transformación del arte. Demasiado había evolucionado el hombre, y el arte no podía quedarse a la zaga. Desde los logros del neolítico el artista buscó otro arte: un arte gestual. El arte renacentista se fincó precisamente ese objetivo.

A pesar del profundo impulso hacia el realismo, el arte del Renacimiento no copió realmente a la Naturaleza. La realidad es una palabra cuyo significado tiene muchos matices. Las figuras del Giotto son reales si se comparan con el arte anterior pero no lo parecen tanto al compararlas con las que Rafael pintó dos siglos después. En la época de Rafael los estudios científicos permitieron a los artistas copiar la naturaleza con gran verosimilitud: se habían inventado sistemas de perspectiva y el cuerpo humano había sido examinado vivo y muerto, muy de cerca. Pero la impresión de realidad que da un dibujo o pintura nunca es el resultado de descubrimientos científicos. Ningún gran dibujo realista es excelso por ser copia exacta de algo. La representación de la realidad no es un arte si no está imbuida de los cambios y elecciones hechos por el ojo que contempló el original de la naturaleza. Y cuando más convencidos estamos de que un artista podría producir una copia exacta de un objeto si se lo propusiera, más nos percatamos de que su vista supera a la fotografía. Por antonomasia, a la fotografía se le presume la más fiel reproducción de la realidad, más esta realidad mecánica no deja de ser eso, un testimonio frío, mecánico e impersonal en comparación a la introspección que el ojo humano puede llevar a cabo.

Esto ocurría con los estudios científicos del artista del Renacimiento. Aunque estos descubrimientos científicos le ayudaron a copiar la naturaleza, le incitaban al mismo tiempo a apartarse de lo que en realidad veía. La perspectiva, por ejemplo, por muy racional y matemática que fuera, no era más que un método artificial para representar el espacio. Suponía un punto de vista y un ojo fijos y era, por lo tanto, un artificio. Y como todo artificio pictórico, incitó a los artistas creativos a jugar con él.



15

Lo mismo sucedió con la anatomía. Miguel Angel deformó la realidad en sus desnudos (especialmente en el Juicio Final) para dar a sus figuras una energía interior. Miguel Angel consideró que la aspiración del artista no estribaba en imitar la naturaleza ni en la idealización basada en una colección de lo mejor de esto y aquello, sino en la expresión de un ideal presente en su propia mente.

El dibujo de Botticelli es semejante. Su dibujo tiende a despojarse al máximo de elementos superfluos. Sin diluir el contorno, lo hace lo más gestual posible, para exaltar la cualidad lineal de las formas, acrecentando así su resonancia "espiritual" liberando el movimiento puro.

Tenemos entonces dos casos diferentes pero con objetivos similares para la creación de la obra plástica. Por una parte la consideración de Miguel Angel de expresar emotivamente mediante el arte, una emoción basada en la atenta observación de la forma. Botticelli, por su parte, menciona el movimiento y la sintetización.

Si unimos el movimiento que es la incitación visual más fuerte a la atención y que se constituye como el primer plano de la expresión que se manifiesta sensiblemente, y la sintetización, es decir, la abstracción que es la búsqueda de un absoluto, de una forma perfecta, y añadimos el "espíritu" gestual de Miguel Angel para crear una obra plástica tendremos el arte renacentista y posiblemente el origen del arte moderno.

No es extraño que estas cualidades se hayan explotado en el arte del dibujo. Un arte que careció de reconocimiento plástico- basta recordar que en la Edad Media la labor del copista era considerada solo un oficio, convirtiendo su dibujo en impersonal- paulatinamente lograba jerarquía hasta constituirse en el Renacimiento en uno de los pilares del arte, tenía que valorarse por su notada libertad, por su abstracción y sobre todo porque el dibujo *per se*, acusa una innegable intelectualidad.

Vasari señala: "El dibujo por tener su origen en la inteligencia, extrae de una multiplicidad de objetos particulares un juicio general; es como la forma o la idea de todos los objetos naturales" (16).

Hoy día, el reconocimiento del dibujo como *alma mater* de la obra plástica es innegable y podría bien tener su crisol en el Renacimiento y los años subsecuentes.

El filósofo alemán Hegel evidencia a lo largo de su *Filosofía de las Bellas Artes*: "Debemos, empero, reconocer al mismo tiempo que los dibujos y puntas secas procedentes de las manos de grandes maestros como Rafael y Alberto Dureró son de verdadera importancia. A decir verdad, desde cierto punto de vista podemos decir que son precisamente estos dibujos sus obras de más delicado interés. En ellas vemos el resultado maravilloso de que todo el espíritu del maestro se expresa directamente con tanta facilidad manual, una facilidad que infunde con la mayor soltura, en una obra instantánea, sin ningún ensayo preliminar, la sustancia esencial de la concepción del maestro.

Por ejemplo, los dibujos marginales de Dürero en el misal de la biblioteca de Munich son de una indescriptible idealidad y libertad. La idea y la ejecución parecen, en casos tales, ser una misma cosa, en tanto que en los cuadros acabados no podemos eludir la sensación de que el resultado consumado sólo ha sido obtenido tras reiterados retoques, tras un proceso ininterrumpido de progreso y acabado' (17).

La última cita identifica las cualidades del dibujo gestual propuesto. Considerando el dibujo como un medio de expresión humana, éste irremediabilmente llevará la impronta del espíritu del artista traduciéndose en un gesto. Gesto que no pasará por desapercibido la meditación expedita de las características generales del objeto a dibujar, amén de su inherente dinamismo.

La gestualidad no debe interpretarse como una expresión violenta e inconsciente. En cambio, nace del intelecto sensible que como tal puede aplicarse tanto al dibujo como a cualquier expresión artística.



1.2.1- Los Esclavos

Miguel Angel aplicó como pocos la gestualidad en su propuesta artística. Ejemplo de ello, frecuentemente ha sido el interés por saber las razones que llevaron al más grande escultor de Florencia a dejar obras como el San Mateo, o algunas partes de sus obras, como el rostro del Anochecer en la capilla de los Medicis, en estado de masa desbastada y rugosa.

Ya en la segunda edición del libro Las Vite de Vasari, el historiador sugiere en el caso de Miguel Angel el valor propositivo de lo 'inacabado'. Su tesis afirma que hay éxitos legítimos en lo 'inacabado' y en lo 'esbozado'.

17

Miguel Angel como otros artistas comprendía el valor estimulante de la gestualidad traducida en obras inacabadas, de manera que podría ser el primer gran expresionista moderno.

Queda entendido que esta gestualidad 'inacabada' como cualquier forma artística válida que entra en la historia no es el producto de una fulguración imprevista ni de un capricho o del azar, sino que se liga, como cada hecho



artístico, a una maduración de sucesos cuyas raíces a veces deben ser buscadas muy profundamente y muy lejos.

La adquisición de gestualidad en el dibujo debe entenderse como un proceso de investigación y adiestramiento que paulatinamente refinará los trabajos del individuo. Este adiestramiento generará dones particulares en el individuo, principalmente en el rubro de la percepción.



18

Konrad Fiedler se adhiere firmemente a la idea de que el artista "se diferencia, por su don particular de poder pasar inmediatamente de la percepción a la expresión intuitiva; su relación con la naturaleza no es perceptiva sino expresiva" (18). Miguel Angel sugería esa relación expresiva a través del *non finito*. El *non finito* confiere a algunos aspectos de la obra pintada o dibujada la cualidad del *componimento inculto*, es decir, la riqueza de lo indistinto. Es necesario que el dibujo se convierta en un medio de exploración para el artista en acción, y se amolde a los matices de su pensamiento. Las gestualidades no se deben temer; es un medio de trabajo indispensable para dejar actuar a la inventiva totalmente. Sin embargo, desgraciadamente hoy en día, personas involucradas con el quehacer plástico suelen nominar a las gestualidades como "garabatos". Nominación que dista mucho de serlo. Por antonomasia, se considera el garabato como la expresión dibujística de cualquier niño y en ciertas ocasiones de personas con algún trastorno psicológico. A través de él, concretizan una necesidad

primaria de expresión y comunicación. Mas desgraciadamente no pasa de ser una acción descompasada que refleja el poco desarrollo motriz de mano y cerebro, revelando también el inexistente deseo de una investigación plástica con un fin determinado. Los gestos no entran ni por menos dentro de estas características. El gesto adquiere la característica de ser una investigación lúcida de un hombre en la plenitud de sus facultades, que anhela la consumación de un estilo personal el cual llegará, indudablemente, con el trabajo y la experimentación. Leonardo da Vinci ya lo apunta: "¿No has observado componer a los poetas? No les disgusta trazar una escritura bella y borrar algunos versos, sin vacilar, para rehacerlos mejor. Oh pintor, traza, pues, someramente los elementos de tus figuras y aplícate más en los movimientos apropiados de la vida interior de los seres que pones en escena, que en la belleza o en la perfección del detalle" (19).

Leonardo al mencionar las ventajas del esbozo, exalta la posibilidad de corregir y precisar los signos del movimiento expresivo; de hecho, lo importante es no limitar la inventiva personal con normas para dibujar. El esbozo tiene varias ventajas, entre ellas: se puede volver sobre él indefinidamente y puede servir de nuevo punto de partida.

La doble autoridad de Leonardo y de Miguel Ángel introducía así el *non finito* como un valor propositivo, en el momento en que estaban impuestas completamente las formas claras y acabadas, al menos en Florencia y Roma. El *non finito* como gestualidad, permite hacer intervenir grados de realidad diferentes, participa en el efecto total. Es aparentemente un descubrimiento de Miguel Ángel. Percibió la profunda sugestión de la forma, imperfectamente desvelada en el momento en que emerge del bloque; y sin duda vio por esta razón, con placer, el abandono del San Mateo y después el de los

Esclavos de la tumba de Julio II, en un momento en que el misterio del *non finito* se extiende a toda la figura.



Ese misterio llevó a deducir a más de uno que la obra del escultor se encontraba sin terminar, situación muy semejante al caso del pintor y dibujante Francisco de Goya. Un cronista escribió entonces que esas esculturas inacabadas no tienen nada impreciso; incluso son más asombrosas que si estuvieran terminadas: 'Parecen querer escapar al mármol para huir del amontonamiento de ruinas que se cierne sobre ellas' (20).

Leonardo señalaba: 'El artista que aspira al estilo máximo corrige a la Naturaleza mediante ella misma, corrige su estado imperfecto mediante un estado más perfecto. Como su vista está capacitada para distinguir entre las deficiencias, excrescencias y deformaciones accidentales de las cosas, por una parte, y por la otra sus figuras generales, extrae una idea abstracta de sus formas que es más perfecta que todo original' (21):

Buscando siempre en sus obras el estado más sublime, Miguel Angel concibió la monumental imagen de David. El coraje, la virilidad y las cualidades morales se sintetizan en la obra. Los elementos reales y los ideales se unen con naturalidad en esa máxima expresión gestual de la belleza nueva, cuyo concepto es imposible realizar sin una poderosa imaginación, y una mano emotiva y maestra.

Miguel Angel dio así expresión al sentido realista de la existencia, en plan imaginativo, espiritual y abstracto, que era, en el fondo, su propia experiencia y el movimiento de su misma alma . Un sinfín de ejemplos de organicidad y abstracción se detentan en la obra de Miguel Angel. Por ejemplo, la pintura de la bóveda de la Capilla Sixtina. Allí están el origen y la ascendencia, las caídas y la posibilidad de purificación. Hombre, Mundo y Dios en estrecha e indivisible relación están a la vista, como grandiosa imagen de la existencia.

Los rostros de los personajes que surgen de las tumbas reflejan al mismo tiempo el estupor y el terror que siente el hombre ante el poderío y la voluntad de Dios. Miguel Angel no pasa por alto ningún detalle y da a cada figura unas características propias, incluida la imagen del cráneo envuelto todavía en el lienzo, que parece ocultar sentimientos humanos. Hallaremos esa expresión aterrorizada, esos ojos desorbitados, esas bocas que gritan, en los rasgos de los personajes de las "pinturas negras" de Goya.

En los cuatro Esclavos vuelve la tortura espiritual a manifestarse con la mayor violencia, pues ligada el alma al cuerpo lucha por desprenderse de él. Tal vez, en esas esculturas nació el Expresionismo, al que se acercó Rodin mucho tiempo después.

Considerar a Miguel Ángel como uno de los pilares del arte moderno no es un juicio tomado a la ligera. G. Castelfranco apunta: "El *Guernica* de Pablo Picasso puede cotejarse sin desmedro con el *Juicio Final* de Miguel Ángel y es, indudablemente, la obra maestra de nuestro siglo. Esos dos grandiosos trabajos son los polos de la época moderna. Uno, en pleno fervor renacentista y superando el Renacimiento dado que inicia el Manierismo y abre las puertas de la época moderna. Picasso, en la agonía de esa misma época moderna, cerrándola y dando el coraje necesario para la apertura de una nueva etapa que es, también, otro renacimiento. La comparación no es gratuita. Mientras Miguel Ángel exalta la potencia creadora del hombre, Picasso pone de relieve (con énfasis también) el clima de opresión y de angustia de ese mismo hombre en la actualidad" (22).

El arte renacentista definió la libertad artística del hombre para crear universos quiméricos redescubriendo así, al hombre. El dibujo de Miguel Ángel es prueba fehaciente de ese arte. Su dibujo no sólo captura los estados anímicos y psicológicos del hombre, sino también señala ya aquel eterno deseo de un trazo gestual que señala la presencia del verdadero artista.

La lección estética que Miguel Ángel nos legó consiste en la abstracción de la belleza humana en su doble aspecto, corpóreo y moral, que él expresó en su arte con máxima libertad e independencia respecto de la realidad bruta y objetiva. Su dibujo trae consigo el germen evolutivo de la obra de arte precedente. Es ahí donde radica su importancia y genialidad.

Ya André Breton apuntaba: "Una obra de arte sólo tiene valor si en ella vibra el futuro" (23).

1.3- Goya

'Lo que pertenece decididamente a Goya es su genio profundamente original, su punto de vista personal del todo, su modo de sentir y de comprender, su representación que no tiene analogías, sus intenciones absolutamente nuevas, la curiosidad ardiente que lo empuja adelante para penetrar en las mismas entrañas del tema, obligándolo a dar de sí cuanto puede y presentándolo siempre en su paroxismo.'

Charles Yriarte, 1867

El Museo del Prado tiene el privilegio de conservar cerca de la mitad de los dibujos de Francisco de Goya conocidos en el mundo hasta el presente momento. La invaluable importancia de este acervo cultural como patrimonio artístico y fuente de investigación estética se debe a la feliz empresa de diversos coleccionistas con criterios vanguardistas que supieron apreciar el legado que el pintor y dibujante español haría al arte moderno. Esos hombres sabiendo del valor de las obras, innegablemente exigieron la llegada de un museo radicalmente nuevo donde se hospedaran tanto la obra dibujística y pictórica de Goya y sus contemporáneos, así como las corrientes artísticas de vanguardia. El arte moderno reclamaba su contraparte.

El surgimiento de los museos de arte moderno tenía entre sus fines el defender mejor las propuestas de vanguardia inicialmente rechazadas por la mayor parte de la sociedad, pero este nuevo acoplamiento de las colecciones públicas no podía realizarse de la noche a la mañana. Por naturaleza, el museo ha de estar preparado para recoger, con la debida perspectiva, lo que cada sucesivo presente aporta artísticamente, en cuanto, como es ley natural, ese presente se transforma de súbito en pasado. Si la capacidad de asimilación del futuro pierde la brújula del pasado la Humanidad topará con la devastación de la anarquía.

Solo el sustento de los descubrimientos y experiencias del pasado con la lucidez inquisidora del presente nos ayudará a enfrentar la vorágine del tiempo donde todo es cambiante.

Debe hacernos meditar que el hasta hace poco considerado máximo heraldo de la vanguardia artística del siglo XX, Pablo Pícaso, se convertirá en breve - dentro de unos tres años- en un artista nacido hace ¡dos siglos!, pues como es sabido, el pintor español nació en 1881, durante el siglo XIX, lo que históricamente le ubicará, en cuanto traspasemos el umbral del muy próximo siglo XXI, en el mismo lugar en que cronológicamente situamos hoy a Goya.

Reflexionar la importancia de valorar y sacar partido de la historia y entender que los cambios en el arte y en cualquier fenómeno humano son el producto de hechos conscientes y no fulguraciones súbitas o fortuítas, nos llevará a ser más tolerantes ante los nuevos cambios.

El museo, producto de su tiempo, se percató de su evolución natural. El hombre intuyó que el museo gradualmente adoptaría un rol fundamental en la sociedad y el arte.

El dibujo de Goya en su inicio responde a un intenso juego con la línea, elemento que generó a la postre un cambio lógico y evolutivo. De la inicial utilización de la línea, ésta floreció en una diversidad infinita de soluciones plásticas para el dibujante español. Asimismo del primigenio objetivo que se contemplo para el museo, éste generó a la postre infinidad de frutos insospechados.

La mancha, los esgrafiados, las anotaciones, entre otros descubrimientos plásticos, son evoluciones artísticas que son exigidas por el trabajo y la investigación para la solución de nuevos retos plásticos. Tal exploración y abundancia plástica consagrarían a Goya como uno de los pilares del arte moderno.

Entender los cambios dibujísticos en Goya desde el inicio inocente y romántico hasta el final dramático y desgarrador es entender un dibujo con gestualidad, nunca prisionero del azar.

Sus cuadernos de apuntes, a los que el pintor, como en un diario, confiaba sus sentimientos, de forma mucho más espontánea que en los cuadernos, grabados y litografías realizadas para el público, están bañados en un dibujo emotivo, lleno de confesiones y sentimientos ocultos que determinaría el arte venidero.

Pierre Gassier, el historiador que más ha trabajado sobre la obra de Goya, dice sobre los dibujos del artista español: 'Son una de las cumbres del arte moderno' (24), a la vez que constituyen, dentro de la obra del gran pintor, 'el reflejo más fiel, el más verdadero, no solamente de su visión del mundo, sino de una conciencia que se interroga ante el mundo.

20

En la creación artística de Goya, al igual que en la de Rembrandt, los dibujos ocupan un lugar destacado. Tanto para uno como para el otro se trata de creaciones totalmente independientes de la expresión pictórica ya que en algunas ocasiones, sus dibujos presentan una temática y un enfoque totalmente opuesto a los de su pintura. Goya con su independencia técnica forjó un estilo particularísimo, muy distinto de sus clásicos coetáneos.



En un momento

Mientras los demás buscaban la belleza y unidad del trazo, él rompe la línea y juega con dinámicos contrastes entre luz y sombra. André Malraux resumió el efecto de estos dibujos diciendo: 'Goya, con su grafía, hace que todo lo que se dibujó en su época parezca simplemente decorativo' (25).



En efecto, Goya buscó la gestualidad en su obra dibujística. Ya apunta Theodor Hertzler: 'Goya busca lo drástico, lo asombroso, lo expresivo, lo sorprendente de la naturaleza inmediata' (26). Mientras sus contemporáneos (Géricault, Ingres, David), absorbían todo lo necesario para la explotación del entusiasmo por el arte griego -característica indudable del periodo neoclásico-, Goya se alejaba del perfil mimético en el dibujo y sentaba las bases del dibujo contemporáneo. A diferencia de la gestualidad tridimensional de los Esclavos en Miguel Ángel, Goya aparece ante nosotras como un dibujante que basa, mayoritariamente, su gestualidad a través de las aguadas. Valiéndose de la inmediatez de tal recurso, Goya crea un discurso regido por el valor tonal, es decir, por la luminosidad. Semejante discurso no podría ser menos que ejemplo imprescindible para el Diseño Gráfico como prueba fehaciente de la capacidad resolutiva de imágenes, vía el dibujo gestual.

1.3.1- Los orígenes en la obra dibujística de Goya

Debido a lo complejo y prolífico de la obra dibujística de Goya, me apegué a los criterios de catálogo de los especialistas, los cuales indican que los primeros dibujos de Goya datan de la época de sus comienzos artísticos en Zaragoza y Madrid, a finales del siglo XVIII. Todos ellos se tratan de estudios. Particular mención adquieren los doce dibujos, realizados en 1778, preparatorios para la primera serie gráfica de Goya, reproduciendo obras de Velázquez. Se trata de un conjunto de gran interés, a pesar de lo que se escribió sobre ellos: 'Son unas buenas copias, pero nada del genio de Goya se evidencia aquí' (Rothe) (27).

Estos trabajos son realizados mediante seguros y densos trazos de peculiar belleza gráfica. Theodor Hetzer fue quien intuyó aquí el inicio de la revolución artística provocada por Goya. El pintor emprendió su primera batalla para conquistar el primer lugar dentro del arte moderno y para reivindicar para sí el derecho de realizar sus ideas y su voluntad sin limitaciones.

Este primigenio dibujo gestual en su obra señala la preferencia inicial por la línea, la cual a través de una investigación dibujística sistemática lo llevó años después a la mancha como expresión preponderante.

Fenómeno que acusa la natural investigación y cambio plástico de cualquier creador de imágenes en pos de la



dualidad entre introspección y composición plástica versada.

Loable objetivo, sólo en tanto si queremos crear una obra personal que en definitiva se aleje del anonimato de innumerables propuestas gráficas semejantes que predominan en el campo de acción del Diseñador Gráfico.



1.3.2- Los álbumes de Sanlúcar y Madrid

Goya se impone por primera vez en ambos álbumes como el gran dibujante que domina ya su peculiar grafía personal. Se suele nombrar estos dos álbumes a la par, puesto que las fechas de realización coinciden. Sin embargo, acusan diferencias importantes. Ambos tienen también aspectos similares, como por ejemplo el formato vertical, la técnica a pincel y aguada de china, la contraposición de anchas zonas de luz y sombra. Los formatos de las obras son distintos y son los únicos dibujos que el pintor presentó en álbumes.

Con estos dos álbumes, en los que aparece ya el estilo característico del artista y que dan fe de un movimiento culminante en su vida, Goya, además, inicia una crisis creativa que lo llevará a un viraje en su estilo: del rococó al arte moderno.



24

En estas obras se evidencia todavía el Goya alegre y algo superficial que disfruta. Su arte, que se inspira todavía en el placer estético y en lo decorativo, aparece al mismo tiempo como medio para analizarse a sí mismo y al mundo. Como señalaba el historiador Carderera, en los dibujos de ambos álbumes: "todo es claro, alegre e ingenuo" (28).

El artista, a los 51 años de edad, ya preso de sordera mantuvo una relación amorosa con una mujer

16 años menor que él, la duquesa de Alba. Esta relación marcaría notablemente su vida artística.

Siendo huésped de la duquesa, Goya se entregó a dibujar alegremente a su musa. En sus imágenes aparece la duquesa de pie o andando, conversando, o jugando apasionadamente. En sus dibujos celebra la belleza de la duquesa, que representaba para él la encarnación de la seducción femenina.

Pero la felicidad se disipa. En la morada de Goya la situación cambia repentinamente. En el álbum de Madrid, la intimidad en la Casa de Alba pasa a segundo término, para dar lugar a la intensa vida social. Las pasiones chocan unas con otras: La malignidad, la necesidad y la codicia son los tópicos principales. Las relaciones amorosas se ofuscan, dejando lugar a los instintos sensuales. El gozo sensual se transforma en tormento, el amor en odio. Ahora, cuando Goya aborda el tema de la mujer, siempre plasmará la atracción sensual acompañada de menosprecio.



1.3.3- Los Caprichos

Es altamente factible que la realización de los álbumes de Sanlúcar y de Madrid coincida en parte con los dibujos preparatorios para la serie gráfica Los Caprichos.

En ellos se distinguen combinaciones de varios recursos expresivos (la mancha, los esgrafiados, las tintas de diferentes colores). La composición es simple, clara y estática, con pocas figuras. El autor no confiere aquí mucha importancia ni a la profundidad ni a la densidad del espacio. Tal fenómeno sólo revela la intensa investigación plástica que el autor realiza y que le reditúa en un abanico más amplio de recursos expresivos, conceptos y campos de acción. Misma investigación se espera del Diseñador Gráfico, quien debe ofrecer diversas opciones a un problema de comunicación dado, donde cada una de estas opciones revele la capacidad técnica y conceptual del profesional. Capacidad que mejorará, sin duda, con un intenso laborar en el dibujo. Goya compone partiendo de una idea perfectamente perfilada y basándose en contrastes. Se inspira en observaciones de la vida cotidiana. Sus dibujos denotan mayor espontaneidad; la ejecución del trazo es más rápida y más nerviosa. Lo no acabado, el bosquejo, el esbozo son la primera respuesta de Goya al culto de la belleza ideal propuesta por el neoclasicismo. Sin duda, estos dibujos fueron dictados por la inspiración y la semejanza directa con el *non finito* de Miguel Ángel es innegable.

La gran variedad temática constituye uno de los atractivos importantes de esta serie. Las imágenes inspiradas en la sabiduría popular de los proverbios, las escenas de fuerte erotismo, la crítica social directa, los simbólicos ataques a ciertas profesiones o a ciertas situaciones, el mundo de la brujería, todo esto queda magistralmente plasmado en Los Caprichos.

El artista, para representar con evidente intención los vicios humanos, acentúa los rasgos caricaturescos. Los exagera hasta llegar a la deformidad o crea simbólicas imágenes, como por ejemplo dar a ciertos defectos la apariencia de un animal. Ya para entonces, Goya se había tomado la libertad de emplear como fuente de inspiración para sus creaciones, todo cuanto afectaba a su propia persona.

Si entendemos que el Diseñador Gráfico es uno de los profesionales que más requiere de crisoles de inspiración, la lección de Goya no nos es ajena. El fruto de cualquier diseño se revela directa o indirectamente, en nuestro conocimiento o vivencia respecto al objeto o circunstancia a tratar. Desconocerlo se traduciría en una limitante para la obra. Por tanto, el Diseñador Gráfico debe procurarse un cúmulo de información que gestualmente empleada, es decir, a través de una investigación y ulterior desempeño separar una solución práctica con un sello personal. Así como Goya capturó los vicios humanos empleando una línea densa y expedita sabiendo que el utilizar una línea frágil y delineada sólo sugeriría armonía y belleza, el creador de imágenes debe valerse de todo cuanto conoce para lograr materializar una esencia o una forma.

26



1.3.4 Los Desastres de la Guerra

Con el inicio de la guerra de la Independencia en 1808, Goya se enfrenta nuevamente a una difícil y larga crisis. A la sacudida provocada por la guerra y al consiguiente sufrimiento espiritual, se añade la falta total de encargos. Bajo estas circunstancias nacen Los Desastres, reunidos en 72 dibujos preparatorios que se encuentran actualmente en el Museo del Prado.

Según Carderera fueron ejecutados entre los años que van de 1810 a 1820. Es decir, en un período de tiempo que comprende la guerra de Independencia (1808-1814) y la época de la restauración bajo Fernando VII con la persecución de los liberales y el restablecimiento de la Inquisición. En este largo espacio de tiempo, Goya desarrolló un estilo que pasaba del realismo al surrealismo.

La técnica utilizada en Los Desastres es más sutil que la de Los Caprichos y la composición de las imágenes es más compleja. En Los Caprichos las escenas agrupan pocas figuras, a menudo sólo dos personajes, que dentro de un escenario reducido se sitúan uno frente al otro, en actitud de diálogo. En Los Desastres, en cambio, abundan las escenas de grupo y los personajes se sitúan a menudo en un marco al aire libre; otras veces delante de las paredes con paisaje al fondo.

Cada dibujo es denso en acción. Goya renuncia casi por completo a la caricatura como medio de expresión. Ya no representa tipos humanos, sino hombres en su individualismo polifacético.

Podría creerse en una torpeza o ignorancia la ejecución de estos dibujos pero sus obras no son esbozos trazados con mano nerviosa, sino estudios cuidadosos de un artista que busca efectos difíciles y matizados. Ángel Sánchez Rivero dice: "En ellos apenas se nota aquella furia loca que caracteriza la obra realizada por Goya hasta aquí. El dibujo es ejecutado con todo esmero y armoniosamente

bañado en un ligero claroscuro' (29). Y es precisamente esta transformación artística lo que garantiza el éxito duradero de Los Desastres.

La guerra que Goya representa en Los Desastres es una nueva guerra. No tiene nada que ver con los heroicos combates de la antigüedad, ni con las gestas de las batallas feudales. Por primera vez aparece la guerra total. No hay vencedores ni vencidos. Sólo víctimas y verdugos. Estalla la locura de fanáticas matanzas y el sadismo llega hasta la profanación de cadáveres. Goya no toma partido ni por los españoles ni por los franceses. La guerra para él es una demencia masiva. Todos los hombres son bárbaros: esta es su única conclusión



27



28

1.3.5- La Tauromaquia

Los dibujos para La Tauromaquia coinciden con el período en que Goya también trabaja en Los Desastres. Fueron realizados al lápiz rojo. Cuatro entre ellos se completan con pincel rojizo.

En La Tauromaquia se evidencia cierta relación con Los Desastres. El deseo de matar ocupa un lugar preponderante en ella. Pero, en este caso, el artista está conforme con la muerte y celebra las hazañas taurinas como una fiesta.

La lucha de hombre a hombre, tema fundamental de Los Desastres, pierde aquí su furor loco. Con la inclusión del toro, el tema de la lucha es ampliado, pero al mismo tiempo suavizado. Asesinar aquí no lleva todo su trasfondo moral y ético sino que presenta un matiz deportivo e incluso artístico.



La corrida es una fiesta de sol y sombra, las hazañas quedan fuertemente enmarcadas dentro del espacio de la plaza, los acontecimientos se multiplican, es una sucesión de movimientos. El primer plano, el plano medio, el plano de fondo, todo entra en juego. El artista capta los instantes en movimientos, deja de lado los motivos estáticos.

Disfruta cambiando de medios de expresión. Nuevos contrastes enriquecen la imagen: claro y oscuro, recto y redondo,



30

vertical y horizontal, hombre y masas, hombre y animal, movimiento y estática.

A veces el espacio se llena de figuras principales y secundarias. Otras veces la imagen parece totalmente limpia.

Esta obra refleja una gama de recursos y conceptos mucho más rica y propositiva. La utilización dinámica de la línea en el inicio del quehacer dibujístico de Goya deja paso a la gestualidad de los valores tonales prácticamente permanentes de ahora en adelante en su producción.

1.3.6- Los Segundos Caprichos

El artista, tanto en los "primeros" como en los "segundos" Caprichos, juzga con todo rigor los vicios humanos y los defectos de la sociedad de aquel entonces. Sin embargo, entre las dos series existen diferencias notables.

Los "segundos" Caprichos son técnicamente más maduros y artísticos y de temática más unitaria. En estos dibujos, los animales en cuanto a símbolos han desaparecido. Prefiere los hombres y su individualismo, los representa con sus rostros, dejando de lado máscaras y caricaturas. Los dibuja tal como son en la vida real. Emplea menos el sarcasmo, más la ironía y el escepticismo. Mientras que en los Desastres de la Guerra y La Tauromaquia plasma el sanguinario combate entre los hombres, o entre el hombre y el animal, en los "segundos" Caprichos hace que el espectador sea a la vez testigo y participante de un combate moral y espiritual, donde no se derrama sangre.

De la inteligente condena de las debilidades humanas Goya pasa a la denuncia aplastante, cuando la hipocresía y la violencia pisan la dignidad y la libertad del hombre.

Su anticlericalismo reprimido explota cuando, en 1808, vuelve a actuar con dureza la Inquisición. Goya ataca de preferencia aquellas órdenes religiosas que se dedican a pedir caridad.

Cuando se ocupa de la Inquisición la denuncia pública y ampliamente. En la lucha contra la Inquisición el propio Goya se convierte en inquisidor. El artista no olvidaba que, a causa de sus Majas, fue sometido a proceso inquisitorial. Goya veía en ella el centro de toda tiranía teocrática y de toda arbitrariedad. Era como una fortaleza hostil a cualquier acto cultural.

Dentro de esta serie cabe mencionar una serie de nueve dibujos, de temática extraña, que alcanza un punto culminante dentro de la producción dibujística del artista. Aquí Goya se olvida del mundo real y nos descubre el mundo misterioso de los sueños. Es, sin duda, una profunda mirada al interior del artista.

Con la representación de sus sueños, Goya abandona la temática artística entonces en vigor. La fuente Ferrari dice acerca de ellos: "Es la expresión de una experiencia íntima, de primera mano, sin interferencias culturales interpuestas, sin normas generales que puedan limitar la representación" (30). Goya lucha por la absoluta libertad del artista en la elección y tratamiento de sus temas y, al mismo tiempo, se anticipa al psicoanálisis del siglo XX.

Y, puesto que sus miedos son también los del hombre moderno, a través de su propia liberación nos tiende una mano a nosotros. O, como dice Richard Biedrzyński: "Su arte es como una válvula por la que el miedo de la humanidad puede escaparse" (31).



31

1.3.7- Los Disparates

Los Disparates, conocidos también por Los Proverbios, son las obras más enigmáticas de todas las series realizadas por Goya. El enigma empieza ya con el nombre 'disparate', que significa algo totalmente irracional, anómalo, cuyo trasfondo vislumbra también significados agresivos.

La serie se compone de dibujos de amplio tamaño, superior a todos los demás, anteriores y posteriores, miden alrededor de 24 x 35 cm. Los dibujos fueron ejecutados al pincel con aguada roja. Ciertas similitudes con Las Pinturas Negras son evidentes, como por ejemplo el empleo de un sólo color, las grandes manchas esfumadas, así como la concentración de los grupos de figuras.

una 'furia terrible' (32) como afirma Carderera, guiaba la mano del artista al arrojar sobre el papel las pinceladas de color. Este conjunto, que actúa como una fuerza explosiva, rechaza la ejecución detallada. En tal esbozo, veloz y pletórico de significado, las obras de Goya encuentran el sentido de una plena realización (no fueron de este parecer muchos de los que hicieron a Goya sus encargos, quienes no dudaron en dar por no acabadas muchas obras del maestro; la semejanza con la escultura gestual de Miguel Angel es notable).

El moralismo apreciado en Los Caprichos ha desaparecido. Las fronteras entre bondad y maldad ya no existen en Los Disparates.

Para los coetáneos de Goya, Los Disparates eran demasiado atrevidos. Esto a causa de su manera de atacar lo desconocido, por la entronización de los sueños, por el triunfo de lo gestual y

onírico, por saber romper las fronteras de la razón, todo esto acompañado de una ilimitada libertad en la creación artística.

Estas obras iluminan el presente, indicándonos una orientación. Y, como apunta Hans Rottke: 'se convierten en uno de los elementos, del cual nació el arte moderno, sean o no evidentes estas influencias' (33).



Es ya admirable la independencia e interacción plástica de los diferentes recursos de los cuales se vale Goya. Tal perfecta armonía entre la solidez conceptual y simbiosis compositiva en el pintor español orilla a meditar en la obra del Diseñador Gráfico contemporáneo. Su quehacer no escapa a estas características. Sería suficiente mencionar el proceso compositivo que se emplea para la creación de una identidad corporativa como para alzarlo en estandarte del complejo funcionar del diseño. Queda en cada diseñador el saber sacar partido de su introspección, vía el dibujo, en pos de una producción personal y comprometida con su contexto e idiosincrasia.

1.3.8- Los álbumes de Burdeos

Con Los Disparates, Goya llega al límite más avanzado de su creación artística. Sin embargo, su obra no se acaba aquí.

Sería erróneo buscar en las obras postreras de Goya el apaciguamiento y la dulzura del anciano, después de la intensa lucha librada durante años. Goya conserva toda su fuerza y vive intensamente las cosas. Sus ansiedades y sus miedos siguen manifestándose.

El artista a la edad de 77 años, deja Madrid y marcha a Francia. El cambio de ambiente estimula su creación artística. El mundo misterioso de los brujos, ya patente en Los Caprichos, sigue obsesionándole. Los enviados diabólicos siguen apareciendo en sus imágenes, las figuras grotescas siguen sonriendo sarcásticamente. Su compasión se dirige, de modo particular, hacia los inválidos, los prisioneros, los torturados y los golpeados. Los locos despiertan en él un fuerte sentimiento de lástima. Aquellos pobres enajenados que sufren los crueles trastornos del alma, aquellos hombres acosados por los demonios hasta el agotamiento, que no sólo pierden el equilibrio mental, sino incluso el semblante humano. Sus rostros, que no conocen la paz, tienen expresiones convulsivas y espasmódicas.

Sin embargo, Goya, en su testimonio de la humana impotencia y peligrosidad, no es nunca un nihilista desesperado. Su nihilismo es siempre vital. Por esto conservó el humor hasta la muerte. Un humor negro y feroz, pero positivo. Hasta sus últimos días, Goya estuvo dispuesto a aprender algo de cualquier experiencia.

Goya es de una casta de dibujantes que se aparta de lo normal en la historia del arte y que solamente por la espontaneidad y el desenfadado de su ejecución podríamos aproximar a Rembrandt; pero el maestro holandés no puso leyendas a sus dibujos, 'ni dialogó' con sus figuras (como lo haría Miguel Ángel a través de su poesía) creando una estrecha relación personalísima entre el autor y la obra, que objetiva, en cierto modo, la subjetividad de la observación. La desenfadada utilización de las aguadas en el dibujo de Goya resume su visión del dibujo, en el cual la línea y el punto se subordinan a los valores tonales los cuales adquieren un discurso de intensa investigación y subjetividad. Goya, como observa Gassier: 'se pone siempre por encima de la anécdota; lo que expresa son sus pensamientos, sus afectos, sus pasiones, su humor, áspero o agrio muchas veces. Porque en el mundo variado y rico que los dibujos de Goya nos revelan su objeto es, sobre todo, el Hombre, al que contempla en toda su complejidad, amasijos de apetitos, instintos, hábitos, vicios y ... hasta virtudes' (34).

1.4 Egon Schiele

El Expresionismo Europeo

"El arte no puede ser moderno; el arte es eterno"

Egon Schiele

En los años inmediatamente anteriores a la Segunda Guerra Mundial, los pocos críticos de vanguardia ejercieron una saludable acción con sus reflexiones sobre el arte figurativo al mismo tiempo que mostraban las bases teóricas de la abstracción.

La aparición plena del arte abstracto después de la guerra hizo mella en el crítico y público en general. La crítica tradicional, acostumbrada a un lenguaje anecdótico, se desorientó totalmente. Era ya imposible desentenderse de las nuevas corrientes. Los artistas abstractos llenaban las galerías y se les encontraba por doquier. Se produjo entonces un lento proceso de asimilación en el que la crítica tradicional quedó relegada a segundo plano. El aporte de los primeros críticos vinculados al arte nuevo fue decisivo para la evolución y reconocimiento del mismo. La publicación de libros y el apoyo de autores tan importantes como Rudolf Arnheim y Anton Ehrenzweig ayudaron a entender no solo los cambios que se vivían sino el origen de los mismos.

Si los cambios en la sexualidad y la atracción por la muerte habían caracterizado a los artistas de principio del siglo XX y anunciaban ya algunas de las ideas de Sigmund Freud y su psicoanálisis, había que recordar las mismas denuncias hechas a la sociedad y al arte por Goya dos siglos antes, del mismo modo que Friedrich Schlegel anunció las ideas de Nietzsche con su concepto

de "dionisiaco" y "apolíneo" mucho tiempo atrás. El estudio razonado de estos hechos apoyó el origen del arte actual.

33

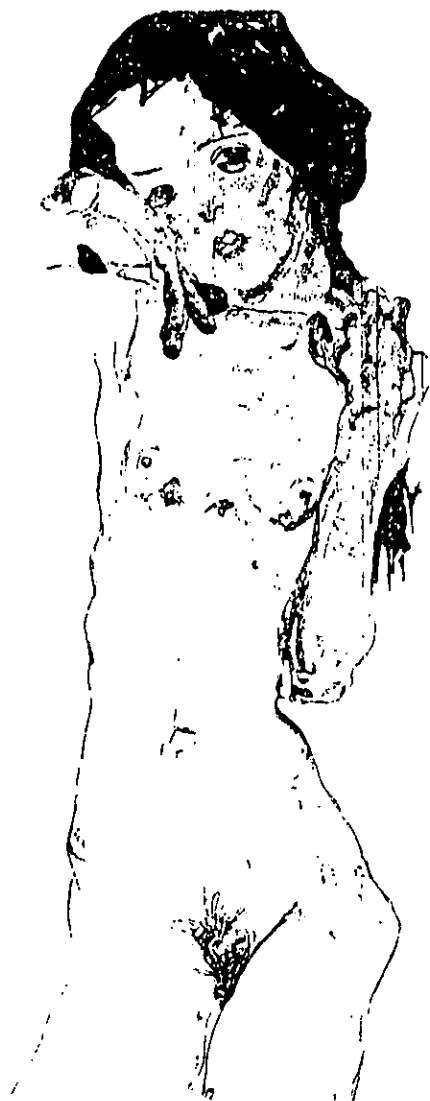
Así, las concepciones artísticas de hoy sobre la violencia, tragedia y fealdad tienen sus antecedentes directos en la obra de los expresionistas europeos de principio de este siglo, básicamente en la obra de Oscar Kokoschka y Egon Schiele.

Estos artistas tomaron como punto de partida un estilo artístico ya existente y cuyos estandartes eran Gustav Klimt, Ferdinand Hodler y Edvard Munch. Su mayor influencia en términos de forma provienen de Klimt y Hodler; en términos de contenido se lo deben a Munch.

El Expresionismo, más que ningún otro movimiento artístico de este siglo, tomó parte con la Humanidad y pocos tan obsesivamente como Schiele.

Como Miguel Angel o Goya, Schiele se interesó en el hombre. Aquel hombre portavoz de belleza creado por Miguel Angel o el hombre torturado por sus vicios de Goya.

Schiele estaba lleno de su condición humana como también de su misión artística, la cual expresó con un dibujo gestual.



34

1.4.1- Schiele. Dibujante gestual.

Si los objetos pudieran hablar, la digna historia de la Academia Vienesa de Bellas Artes podría ser mejor narrada por los simples asientos de madera de sus salones. Estos sirvieron desde 1720 como banquillos para los estudiantes que ingresaban a la Academia. Después de 180 años aún servían y continuaron siendo un firme soporte para los jóvenes artistas hasta 1940.

Tal perpetuidad sugiere una continuidad académica, por supuesto, pero también insinúa una resistencia al cambio.

De hecho esta acusación fue doblemente presentada ante la Academia por sus propios estudiantes: una en 1809 y otra en 1909, exactamente cien años después, por los inminentes expresionistas Anton Faistauer y Egon Schiele. Aunque los nombres de los profesores habían cambiado, el encajonamiento y los míopes planes de estudio no lo habían hecho.

La queja de 1909 y de 1809 era la misma: las aspiraciones y los métodos de la Academia estaban incondicionalmente dirigidos hacia el clásico dictado estéril de Winckelmann que decía: "Es más fácil el descubrir la belleza de las estatuas griegas que la belleza de la Naturaleza" (35).

Contra esta finita filosofía nacieron los Expresionistas, entre ellos Egon Schiele.

Pero ¿quién fue Egon Schiele, quien siendo un estudiante de la Academia de tan sólo 19 años, y que venía de un insignificante pueblo austriaco y de una convencional familia, pudiera en tan sólo 4 años después de su llegada a Viena convertirse en uno de los mayores exponentes del Expresionismo? y ¿por qué se convirtió en uno de los líderes de la rebelión artística vienesa?

Su razón, posiblemente, era el escapar de la opresión, de la poca visión y de las restricciones de una familia y sociedad conformista.

Esperó encontrar la libertad para expresarse en la Academia y aún en aquel recinto del arte, morada de la libertad e inteligencia, tuvo que caminar diariamente a través de sus pasillos con la autoritaria orden de "No lo hagas".

¿Porque fue Egon Schiele catalogado con el estigma de retratista patético y patológico? ¿Que elementos alentaron su personalidad para seleccionar como su objetivo el exponer la hipócrita y represiva actitud de la sociedad respecto al sexo?

Tal vez, el factor que influenció la obsesión por la sexualidad del artista, sea que sus años de infancia estuvieron permeados por la constante enfermedad y galopante locura sífilítica de su padre.

Muriendo totalmente loco y sólo en el manicomio, la tragedia del padre de Schiele se tornó en un verdadero impacto en el artista de 14 años. A los 16 años, Schiele era muy precoz en varios rubros: en su sofisticación sexual, en su innegable don por el dibujo y en su determinación por convertirse en un artista.

Para lograr esto, persuadió a su madre de permitirle estudiar arte en Viena. Su talento completó el resto. Los profesores al ver su obra le recomendaron que no estudiará en el *Kunstgewerbeschule* (La Escuela de Artes Aplicadas) donde tanto Klimt como Kokoschka habían estudiado, sino que lo hiciera en la Academia Vienesa de Bellas Artes. Schiele aprobó meritoriamente el examen de admisión y fue admitido en la clase del Profesor Griepenkerl, un dedicado enemigo del arte moderno.

Durante su segundo año como un decepcionado pero tenaz estudiante de arte, preparó una ambiciosa serie de dibujos, realizados ajenamente a las asignaturas de la Academia.

Un día se presentó sin mayor preámbulo en el estudio del artista vienes más discutido y controvertido de aquel tiempo; Gustav Klimt. Sin meditarlo, Schiele lanzó un portafolio de dibujos ante Klimt preguntando sencillamente, "¿Tengo talento?". Klimt después de meditar sobre los dibujos respondió vehementemente "¡Mucho, demasiado!".

Esta confirmación del talento de Schiele le valdría el lograr a través del impulso de Klimt, ser recomendado para realizar obras para la prestigiada Asociación Vienesa de Artes y Oficios, el que la *Wiener Werkstätte* intercambiará o le comprará dibujos y se le proporcionará tanto de modelos como de clientes.

Entusiasmado por Klimt, pronto Schiele se transformaría de un estudiante de arte, en un desenvuelto artista.

El cambio y la arrogante actitud en clase por parte de Schiele orillaron a su conservador maestro Griepenkerl a pronunciar: "¡Schiele! el diablo te ha traído a mi clase". Un posterior suceso de eventos originó la irrevocable petición de expulsión de Schiele de la Academia, iniciando, así, su debut como miembro de la *Neukunstgruppe*.

Las primeras obras independientes de Schiele que fueron exhibidas por invitación de Klimt en la gran *International Kunstschau* de 1909, no impresionaron al público, más consideraron la obra como una simple imitación de Klimt.

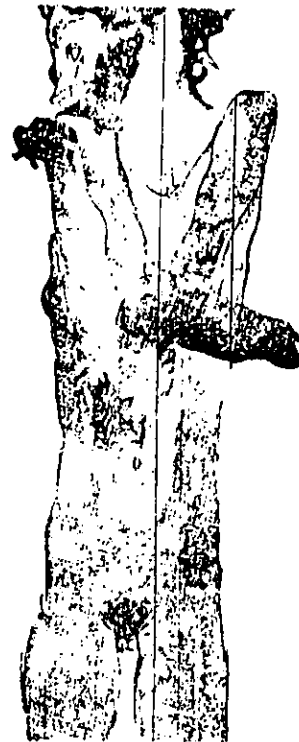
Schiele no se decepcionó y tomó la *International Kunstschau* como un escaparate de estudio y aprendizaje. Muy pronto aprendió de sus demás compañeros expositores, quienes a la vez eran considerados los más vanguardistas: Vincent van Gogh, Jan Toorop, Fernand Khnopff, Edvard Munch, Ernesto de Fiori, Felix Vallotton, Louis Corinth, Ernst Barlach y Georges Minne.

Con estas influencias, Schiele empezó a rehusar todo cuanto fuera esquemático, banal y ambiguo para buscar acentuar la gestualidad a través de un dibujo cuya línea incisiva denota una exploración continua. A diferencia de Miguel Ángel y Goya, Schiele aspira a que la línea en su dibujo sea quien lleve la batuta. El expresionismo dibujístico que vivió junto con sus contemporáneos está notoriamente marcado por el deseo de otorgar nuevos adjetivos al punto y la línea.

La línea en sus dibujos señala el tormento de la soledad humana, el dolor y la desesperación del sufrimiento del hombre.



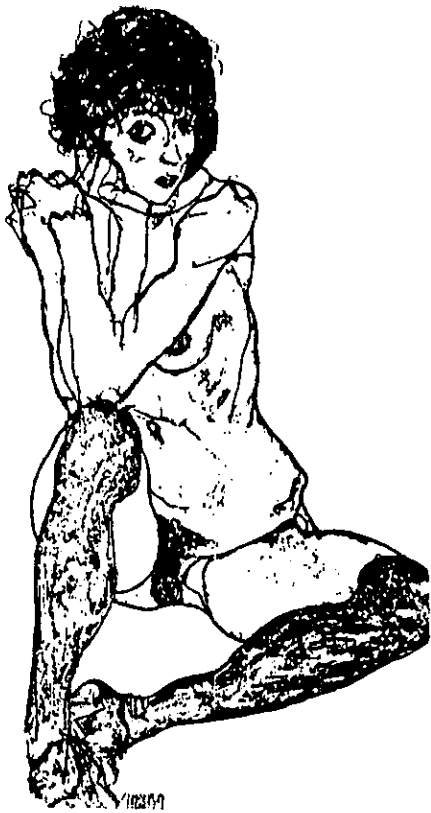
35



36

1.4.2- El desnudo

'Siempre he creído que los grandes dibujantes han dibujado personas' (36) una vez escribió en 1911. El desnudo, para él, es un vehículo de expresión. El contorno de un desnudo subraya el drama de la vida humana. La línea se convierte entonces, en la mismísima esencia del hombre. Al intensificar y ubicarla en el centro de la visión plástica, forjó las herramientas necesarias como apuntaría Patrick Verkner: 'para la concentración existencial desconocida que lo transformaría a él como a Van Gogh y Munch como reveladores del pathos de la psique' (37).



37

La imagen predominante en Schiele es el desnudo. Este como un ser en sufrimiento por sus vivencias interiores. Los desnudos al igual que sus autorretratos están regulados por el mismo lenguaje corporal y la misma intensidad gestual.

Los desnudos en la obra de Schiele viven por y para el gesto. No existe prácticamente algún ejemplo que no se caracterice por esto. El cuerpo completo se transforma en una obra de significados.

La búsqueda de la esencia por parte de Schiele (Aristóteles ya lo mencionaba), es propia de un dibujante; su poder para la gestualidad con el trazo rápido y conciso se comparan a los del pintor Henri Toulouse-Lautrec, a quien Schiele admiraba y que al igual que el maestro francés creía que el color provee una cualidad plástica innegable pero nunca podría substituir a la forma.

Considero necesario apuntar que posiblemente no se reparó en las cualidades gestuales del color en ese entonces. Creo que la aplicación gestual como tal, no está subordinada solamente a la línea y al punto, sino, en cambio, puede ser aplicada a cualquier material y elemento formal de la obra plástica.

Desgraciada y honestamente, estas últimas líneas no podré desarrollarlas. De acuerdo al objetivo de la presente tesis, se pretende resaltar la capacidad gestual del punto y la línea en el dibujo; siendo la línea mayormente considerada. Por tanto, la cualidad gestual de otros elementos (luz, materia color, entre otros) no se desarrolla por cuestión práctica y de alcance temático.

En sus modelos desnudos y en sí mismo, Schiele trabajó con una seguridad en la línea la cual era capaz de atrapar todo con un simple contorno o algunos pocos trazos. La línea y no el color se convirtió en el sello básico y distintivo del expresionismo en Schiele. Schiele se valió de la línea para la creación de sus obras más representativas: sus autorretratos.



Estos arquetipos denotan una primordial necesidad de experimentar constantemente con todo. El autorretrato, particularmente en Schiele, es el reflejo de un proceso que indaga todas las posibilidades gestuales del cuerpo. Schiele estaba fascinado con la compleja relación entre la experiencia interna y su gestualidad o manifestación externa. Así como Klimt no dudó en utilizar el gestualismo para la creación de arquetipos, Schiele pronto aprendió a reforzar gestualmente su peculiar lenguaje corporal. Con Schiele el cuerpo siempre muestra su vida a través de su propio gesto.

La preocupación por la muerte en Schiele es parte de su *leit motiv*. Recordemos que en los años comprendidos entre finales del siglo XIX y principios del XX, la conexión entre el amor y la muerte era un tópico visual muy socorrido entre los artistas expresionistas principalmente entre los escritores. "¿Porque dibujó tumbas y escenas semejantes?" se le preguntó, respondiendo: "Porque esas cosas están constantemente vivas dentro de mí" (38).

Efectivamente así fue. Desafortunadamente la muerte siempre vivió cerca del artista. Irónicamente, Schiele a través de sus sórdidas imágenes buscaba la paz y redención. Esa armonía llegó con su matrimonio y con el reconocimiento de su arte.

El 18 de marzo de 1918 se inauguró su primera exposición individual, la cual se tradujo en reconocimiento, dinero y encargos. Gracias a su estabilidad económica, Schiele pudo rentar un estudio más amplio. El 27 de Octubre, Austria pidió un armisticio a los aliados señalando el fin de la Primera Guerra Mundial. Irónicamente cuando la vida parecía renacer, la fatalidad tomaba por sorpresa a Schiele.

Edith, su esposa con un embarazo de seis meses, moría de neumonía el 28 de octubre de 1918. Egon Schiele fallecería, también de neumonía, pocos días después. Tenía 28 años de edad.

Es innegable que Schiele triunfó como pocos lo han hecho, en expresar los estados emocionales del hombre a través del dibujo. Pocos como él pudieron moldear la línea con tanto virtuosismo y con tanta gestualidad: incisiva y delicada, tensa y frágil, intermitente o vehementemente expansiva. La solidez lineal de su producción dibujística acusa que su dibujo nunca tuvo temor a que la línea se encontrará sola en el soporte. Tal lección induce a meditar sobre la investigación y desarrollo del dibujo practicado por el Diseñador Gráfico. Muchas veces subestimamos que la línea por sí, pueda darnos soluciones gráficas a retos de comunicación propios del Diseño Gráfico. No debemos temer a la monocromía como solución gráfica. Recordemos que lo que se espera del Diseño Gráfico es una solución práctica y sencilla dirigida a un público inmensurable, el cual exige una obra sencilla, inteligente y que de ninguna manera sea impersonal. El dibujo gestual otorga una solución. Uno de los legados que el arte prehistórico, Miguel Angel, Goya y Schiele han dejado a los creadores de imágenes, entre ellos el Diseñador Gráfico, es mostrar que el dibujo a través de la línea gestual crea un infinito universo de imágenes, las cuales son el *alma mater* del Diseño Gráfico y la razón de su existencia.

La obra del artista y del diseñador es siempre compleja. Compleja por su técnica y teorías, compleja por sus denuncias y/o propuestas y por la exuberancia de su expresión. Pero esa misma obra puede ser compleja por su "sencillez" de elementos. Sencillez que nunca influirá en detrimento de la obra, en cambio, ésta organiza una abundancia de significados y formas dentro de una estructura global que define claramente el lugar y función de cada uno de los detalles del conjunto. A esta manera de organizar una estructura de la forma más simple posible se le puede llamar orden.

Kurt Badt definía la sencillez artística como: 'la ordenación más sabia de los medios basada en una comprensión de lo esencial, a la cual todo lo demás ha de quedar supeditado' (39).

De tal manera, la sencillez plástica, o lúcida investigación personal y la expedita realización de la obra constituyen los elementos del dibujo gestual.



39

11.- Elementos Conceptuales para la creación de un lenguaje dibujístico. Percepción y Abstracción.

2.1- Los "nuevos" adjetivos al punto y la línea

'Cada ísmo que aparece es un golpe más que tiende a derribar el gran edificio del arte clásico' (40) apunta G. García Martínez en su libro *Crisis y Revolución. El Arte Hoy*.

La tesis parece muy atinada. De acuerdo a los cambios suscitados en los últimos cinco siglos, el artista ha dotado de nuevos adjetivos a los elementos formales y de generosos campos de acción a la expresión dibujística. De la antigua concepción mágica y objetiva, el dibujo se confirma hoy en día como una manifestación intelectual subjetiva y catártica." Ya no se concibe una filosofía que olvide olímpicamente el contacto con la obra, como ocurría antes. Tampoco, un artista sin base conceptual. El creador que piensa reemplazó al artesano del pasado. Ese pensamiento se traduce en imágenes y, consecuentemente, en nuestros días interesan más el acto de creación y la invención misma que la técnica empleada." (41) afirma García Martínez.

El dibujo al regirse por elementos compositivos comunes al diseño y al arte, hábilmente descubre la capacidad gestual de ambas disciplinas, creando en el diseñador una calidad comunicativa y emotiva extraordinaria y en el artista una declaración particular.

Pero ¿que elementos, procesos y/o fenómenos intervienen en el dibujo para la creación de obras plásticas?: "Sencillamente", la percepción y la abstracción.

De ahí el apremio por conocer el fenómeno perceptivo y los procesos de abstracción, así como los elementos para la creación de un lenguaje visual. La sapiencia de estos elementos y fenómenos fructificará en una obra intelectual y emotiva.

A. Dondis señala: 'La inteligencia visual incrementa el efecto de la inteligencia humana, ensancha el espíritu creativo. Y esto no solo es una necesidad sino también, por fortuna, una promesa de enriquecimiento humano para el futuro' (42).

El dibujo gestual lejos de ser un recurso espontáneo, medita en la atenta percepción de las formas para crear obras emotivas que posiblemente pueden ser, *per se*, la solución visual a un problema planteado, dando al punto y a la línea una connotación diferente. Por tanto, demanda del autor una percepción incisiva. Por ejemplo, el no ver un desnudo como la unión de extremidades, sino como la interacción de concavidades y convexidades, de luz y penumbra, de continuidades y alternancias. El dibujo hoy en día, no es una expresión artística basada en una estructura de reglas, sino se revela como una fuente independiente de investigación y aprendizaje. El dibujo, ante todo, conserva la autoridad sobre el concepto de autenticidad y afirma que la mano del artista cuenta definitivamente en la expresión básica de las ideas.

Felizmente es digno mencionar que el dibujo últimamente se ha convertido en uno de los principales vehículos para una nueva expresión plástica. Expresión plástica cuya individualidad parte de la característica esencial de ser 'libre de Gestalt', es decir, de forma. Así como Mark Tobey y San Francis producían en su dibujo una textura nebulosa en la que no se percibe ninguna forma definida, más no ilegible, así del dibujo gestual se esperan transformaciones de formas naturalistas y orgánicas a formas abstractas.

Ranuccio Bianchi señala: 'La transformación de una forma naturalista y orgánica en inorgánica y



abstracta puede ocurrir de dos modos que son fáciles de distinguir con un juicio cualitativo. Uno de estos modos de transición es el debido al desgaste que las formas sufren siempre que son expuestas a largas series de repeticiones mecánicas, sin que se vuelva a renovar el contacto con la forma originaria. Podremos llamar a este modo un pasaje por cansancio, por deterioración, una transformación negativa. Y sus productos acaban por ser obtusos, amorfos, insignificantes. Otro modo, en cambio, tiene lugar cuando las formas naturalistas son abreviadas conscientemente y se obtiene de ellas un determinado efecto expresivo más fácil de prender en el espectador y por lo tanto de efecto más inmediato*. 'Esta podría ser denominada una transformación positiva' (43).



Para lograr esta transformación de organicidad en abstracción, se requiere sintetizar al máximo la forma, aislarla de elementos anecdóticos inservibles. A. Dondís propone: 'Siempre que se diseña algo, o se hace, boceta y pinta, dibuja, construye, esculpe o gesticula, la sustancia visual de la obra se extrae de una lista básica de elementos. Y no hay que confundir los elementos visuales con los materiales de un medio, con la madera, el yeso, la pintura o la película plástica. Los elementos visuales constituyen la sustancia básica de lo que vemos y su número es reducido: punto, línea, contorno, dirección, tono, color, textura, dimensión, escala y movimiento' (44).

De tal manera que para transformar artísticamente una forma naturalista en una abstracta, hay que considerar los elementos de composición, ya que estos constituyen todo un cuerpo de datos que como el lenguaje, puede utilizarse para componer y comprender mensajes situados a niveles muy distintos de utilidad, desde la puramente funcional a las elevadas regiones de la expresión artística.

No olvidemos pasar por alto dos fenómenos participantes de la creación plástica: La abstracción y la percepción. Fenómenos de imprescindible conocimiento para la correcta apreciación de la expresión dibujística.

2.2- La percepción

'El dibujo no es la forma, es la manera de ver la forma'
Degas

La belleza, decía Platon, ha de captarse por medio de la vista, 'ya que la vista es el más penetrante de todos nuestros sentidos corporales' (45).

Si la vista es el más incisivo de nuestros sentidos es porque en ella se origina el fenómeno de la percepción, el cual se constituye como el proceso mental más importante del ser humano, ya que al parecer, no existe ningún proceso del pensar que al menos en principio, no opere en la percepción. El fenómeno de la percepción últimamente estudiado, entre otros, por psicólogos, psicoanalistas y artistas, ha generado un sinnúmero de frutos, teorías y definiciones.

En general, la percepción se considera una organización cognoscitiva de las sensaciones que implica la concienciación de la presencia de un objeto exterior y la atribución al mismo de determinadas propiedades, a partir de datos suministrados por la experiencia.

Si bien el anterior concepto es claro y ampliamente acertado, para el diseñador y el artista usualmente la percepción suele concebirse como el puente que media entre el pensar y el sentir, entre el entendimiento y la sensación, entre la captación de la forma y su materialización plástica.

Así, dentro del fenómeno perceptivo el plano afectivo se instituye, a mi juicio, como el rubro más significativo para las artes plásticas.

Para el dibujo gestual, el plano afectivo podría traducirse como motivación, la cual se constituye como un factor modificante importantísimo en la estructuración del campo perceptivo.

A través de la motivación, el creador plástico buscará la estructura general (una abstracción) de la forma dada antes que reproducirla mecánicamente. A través de la búsqueda esencial de la forma, el creador plástico encontrará que todo esquema estimulador tiende a ser visto de manera tal que la estructura resultante sea tan sencilla como lo permitan las condiciones dadas.

Esto constituye la ley básica de la percepción visual.

Esta ley básicamente postula los fundamentos para distinguir, dentro del fenómeno perceptivo, una modalidad más básica de percepción que podría denominarse percepción sensorial. La percepción sensorial es una actividad intelectual fundamental, y a menudo se la describe como una forma de conocimiento, ya que sus rasgos esenciales son la inmediatez y la certidumbre. Recordemos que la percepción tiene fines y es selectiva.

Para lograr esto, las formas percibidas en la percepción sensorial adquieren dos propiedades que las avalan para desempeñar el papel de conceptos visuales dispuestos para su fluida ejecución: poseen generalidad y son fácilmente identificables. Rudolf Arnheim apunta: "Ningún perceptor nunca se refiere a una forma única e individual, sino más bien a la clase de pauta en la que el perceptor consiste" (46).

La obligada referencia al concepto de forma sería deseable, pero la reservo momentáneamente, más citaré a Osvaldo Chuchurra: "Para lograr una forma de la existencia necesitamos abarcarla en su totalidad, esto quiere decir que la forma debe ser un todo concreto, acabado, con aspiración a la

permanencia; solo así se consigue tener conciencia de lo que ella es' (47). La percepción de la forma es la captación de los rasgos estructurales que se encuentran en el material estimulante.

La percepción sensorial es una especie de captación de las características públicas de los objetos físicos.

Arnheim afirma que la percepción es selectiva, es decir, señala la necesidad de la abstracción y apunta: 'La opinión generalmente aceptada en la psicología de la percepción es que la mente apunta a la abstracción - y la logra -' ... 'Pretende eliminar todas las influencias del contexto y lo logra. A pesar de todas las variaciones que se dan en la retina y las influencias del medio, la imagen mental del objeto es constante, al menos de modo aproximado: el objeto mantiene sus propios - y únicos- tamaño, forma, brillantez y color.' (48) Por tanto, al hablar del fenómeno de la percepción, es obligada la referencia a la abstracción.

Al igual que la percepción, la abstracción es un acto mental que separa voluntariamente los rasgos esenciales del todo al que pertenece con el fin de aprehenderlos en sí mismos.

A través de la percepción, y específicamente con la intervención del plano afectivo (motivación), el creador obtiene datos esenciales (abstracción) en menoscabo de otros que son atavíos prescindibles. Estos datos esenciales con la mediación de un trazo dibujístico 'intelectual' crearán el dibujo gestual.

2.3- La abstracción

'Realismo y abstracción son dos modos distintos de concebir la forma y la sustancia de la expresión artística que siempre se han manifestado, prevaleciendo ya uno, ya otro.'

Ranuccio Bianchi

'La abstracción es el eslabón indispensable y, en verdad, el rasgo común más esencial de la percepción y el pensamiento. Para reformular el pronunciamiento de Kant: la visión sin abstracción es ciega; la abstracción sin visión es vacía' (49) apunta Rudolf Arnheim.

Según Wolfgang Paalen: 'el arte tiene algo mejor que hacer que interpretar o reflejar cosas existentes en la realidad de la vida, es decir fuera del arte; más bien tiene que participar en la creación de formas nuevas, aun inexistentes y haciéndolo así, en la creación efectiva de una realidad que es en potencia' (50).

De acuerdo con un prejuicio popular, lo que no está claramente trazado, completo y detallado, carece de precisión. Pero en pintura como en el dibujo, por ejemplo un retrato de delicados contornos creado por Rafael o David no es más preciso en cuanto a su forma perceptual que la comunión de grafito y aguadas por el que Goya define el semblante humano.

En las artes plásticas, la reducción de una figura humana a un trazo gestual catapulta la postura emotiva y perceptual.

Percibir una forma es siempre hacer una abstracción, pues percibir consiste en la captación de las cualidades estructurales más que en el registro indiscriminado de los detalles. Que cualidades se

perciban dependerá del observador. La presencia de la *Wesensschau*, es decir, la percepción directa de las esencias, dependerá del creador plástico, haciéndose evidente en la obra.

El arte de dibujar lo esencial de una especie dada puede aplicarse sólo a formas universales, en las que algunas cualidades ocupan posiciones primarias mientras que otras son secundarias.

En las artes plásticas el conocimiento de los conceptos de forma y figura son imprescindibles. Por una parte, sabemos que la forma es objetiva y omnipresente y la figura subjetiva y alternante, que la forma es bidimensional y que la figura tridimensional.

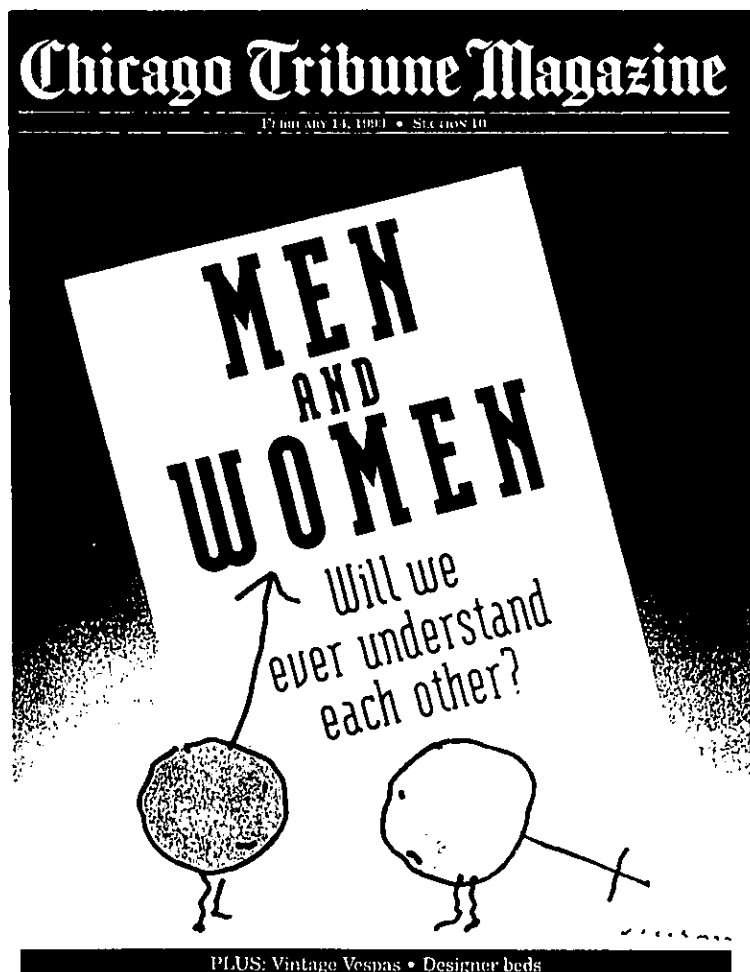
Empero, desgraciadamente el término de "forma" se emplea indiscriminadamente cayendo algunas veces en ligerezas e indefiniciones. Kahler señala: "Por lo común se identifica la forma con el aspecto o contorno (*shape*). En este sentido más amplio y palpable, cualquier cosa limitada tiene alguna forma, y "forma" sería equivalente a "límites discernibles". Pero me parece que esta concepción de la forma es muy superficial, puramente externa. El aspecto o el contorno pueden ser el modo



42

en que se presenta la forma, pero vistos en sí mismo no son forma. Sólo en la medida en que el aspecto constituye la apariencia exterior de una estructura, es decir, de una organización interna, de una coherencia en la organización de un ente limitado; pertenece a la forma. De este modo puede definirse a grandes rasgos la forma como estructura que se manifiesta en aspecto. Un lago, por ejemplo, tiene contornos, más carece de estructura, por lo que no me parece muy adecuado que se hable de la forma de un lago. Pero cualquier cuerpo orgánico, cualquier ser vivo posee una forma, de hecho es forma.

Y el ser humano, que rebasa con mucho la existencia física para internarse en el ámbito de lo psíquico y de la reflexión intelectual y espiritual, es hasta ahora el ser que tiene la estructura más compleja, la forma natural más avanzada entre todos los seres. En cuanto ser coherente más allá de la perceptibilidad física, coherente a través de una conciencia reflexiva que abarca su existencia psíquica, cultural y temporal podemos hablar de la forma humana* (51).



43

La búsqueda de las formas generales o universales atrajo enormemente a Aristóteles, quien consideraba que la generalidad era un hecho objetivamente determinado. Las cualidades que un objeto comparte con otros de su especie no constituyen una semejanza incidental, sino la esencia misma del objeto. Lo general en un individuo era la forma que le imprimía su género, siendo éste el conjunto de atributos que distingue una clase particular de cosa de otras vecinas; y la diferencia es el atributo que distingue una especie particular del género de las otras.

Por tanto, esta generalidad no se definía por lo que el individuo compartía con otros, sino por lo que en él interesaba.

Y lo que interesa en el individuo o en la forma ya no es la belleza sino su latente gestualidad.

García Martínez apunta: "La belleza dejó de ser el orgulloso pivote del pasado para constituirse en un adjetivo de conceptos plásticos puros o un factor decorativo subordinado a la arquitectura o al tema. En nuestros días, la belleza ya es una abstracción. Los elementos visuales importan mucho más que lo bello en sí mismo" (52).

Previamente mencionado, la necesidad de sintaxis visual en la obra plástica es innegable.

Sin duda, la carencia de una sintaxis visual crearía que las composiciones plásticas fueran ilegibles, provocando que su función y creadores cayeran en una anarquía condenándose al olvido y la desaparición. El conocimiento de los elementos formales en la creación del lenguaje visual, redundaría en la infinita explotación de los mismos.

Si bien los elementos formales son indispensables y su utilización en el dibujo adquiere la jerarquía de elemental, su consagración no debe estar supeditada a lineamientos que obliguen al

espectador a crear obras donde su muy particular huella se halle en el anonimato de innumerables propuestas semejantes. En cambio, a través del sustento compositivo que otorgan los elementos formales y la adecuada disposición perceptiva, el creador plástico podrá sentirse pleno para crear un dibujo que lejos de ser hierático, mecanicista y limitado a instantes y modelos preestablecidos, será pleno para resaltar la emotividad de cualquier forma en cualquier momento.

Ernst Gombrich señala al respecto: "Esos librillos que prometen enseñarnos 'como dibujar árboles', 'como dibujar pájaros', barcos de vela, aeroplanos o caballos. Al aprendiz se le enseña ahora a clasificar y discernir las formas básicas de las cosas en términos de unas cuantas distinciones geométricas. Esta tendencia a clasificar y registrar nuestra experiencia en términos de lo conocido tiene que presentar un problema real para el artista, cuando se enfrenta con lo particular. Y en verdad, puede muy bien haber sido



44



45



46

esa dificultad lo que provocó el derrumbe de la fórmula en el arte. Pero en nuestra época todo el temple del arte, se subleva contra tales procedimientos. ¿Acaso no nos hemos precisamente liberado de los sórdidos y melancólicos métodos mediante los cuales se enseñaba a los niños del período victoriano a dibujar el esquema de una hoja que apenas podían ver desde una cierta distancia, y que ciertamente no se parecía en absoluto?, ¿puede concebirse algo más narcotizante para la espontaneidad y la imaginación que el aprendizaje de memoria recomendado por tales métodos?" (53).



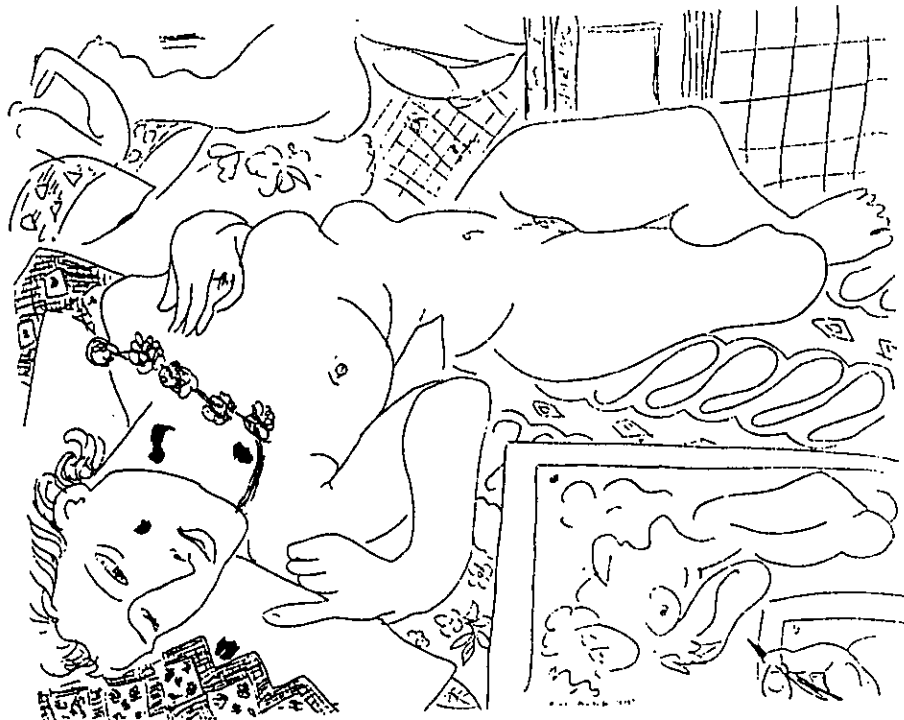
Esa sublevación, de acuerdo a Gombrich, se engendra básicamente como la reafirmación de la importancia que el dibujo guarda dentro del abanico de las Bellas Artes donde este se conserva como el resquicio último de la autenticidad de la obra y el artista.

Muy lejos se encuentra la importancia que otrora se le otorgaba a la reproducción mimética de la forma donde los elementos formales se aplicaban a manera de recetario.

El dibujo contemporáneo adjetiva radicalmente los elementos formales en propuestas novedosas donde ya no importan tanto las respuestas sino las interrogantes que de ellas nazcan. Ejemplo de ello es el concepto de línea dentro del dibujo, que aísla a la línea como una abstracción sensitiva ubicándola como significante *per se*. Tal idea ha evolucionado desde finales del siglo XVIII hasta ahora.

Como ejemplo tomemos una de las más radicales ejecuciones de la línea, como recurso conceptual, en la obra de Piero Manzoni, quien utilizando un artificio mecánico, generó una línea tan grande como la circunferencia de la Tierra y la encerró en un bote.

Innumerables ejemplos se detentan. Indicio que exalta la perfecta simbiosis entre los elementos formales y su aplicación gestual para crear el *alma mater* del arte: el dibujo.



2.4 El punto

*"Dibujar es sacar a luz una línea"
-Alfonso*

Estigmatizado usualmente en abstracto (geoméricamente), el punto es considerado "pequeño" o con la "forma más pequeña", e idealmente redondo. Realmente sería difícil señalar los límites exactos para el concepto de "la forma más pequeña" (54).

Si consideramos geoméricamente la primera incisión que realiza un dibujante sobre un soporte con un lápiz por ejemplo, tendremos una superficie pequeñamente impresa, pero ¿comparada con que?. De repente podríamos encontrar que un punto se ha convertido en superficie y conforme este crezca puede llegar a cubrir toda la base y convertirse en un plano. Surgiría entonces una interrogante, ¿cual sería entonces el criterio a seguir para diferenciar un plano de un punto?

Dos premisas son puestas a consideración:

- 1.-La relación de tamaño entre el punto y el plano y
- 2.-La relación de tamaño del punto y otras formas sobre el plano.



50

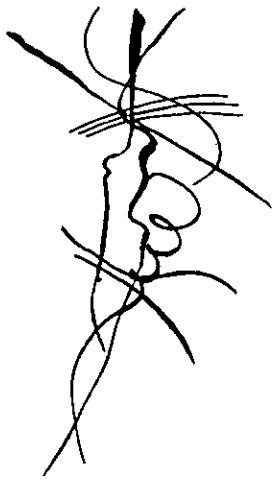
Desde su concepción, el tamaño del punto y sus límites se vuelven relativos; aún el círculo perfecto es susceptible de desarrollar figuras libres.

El punto que utiliza Seurat es diametralmente opuesto al que Pollock utiliza. Por tanto, el punto por antonomasia, es relativo en sus dimensiones y figuras.

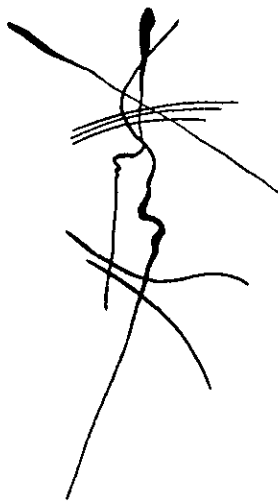
Como ente abstracto el punto ha sido estudiado por un sinnúmero de investigadores de variadas disciplinas. Entre ellos el pintor y teórico del arte Wassily Kandinsky. Su innegable humanismo le llevó a involucrar al punto no solo en el plano pictórico sino expandirlo a la música y el lenguaje. En su libro *Punto y línea sobre el plano*, Kandinsky dicta acerca del mismo: 'Creo que, sin embargo, oculta diversas propiedades "humanas". Para nuestra percepción este cero - el punto geométrico- está ligado a la mayor concisión. Habla, sin duda, pero con la mayor reserva. En nuestra percepción el punto es el puente esencial, único entre palabra y silencio. El punto geométrico encuentra su forma material en la escritura: pertenece al lenguaje y significa silencio' (55).

A partir de su germinación, el punto se convierte en la huella tangible del autor convirtiéndose en la afirmación permanente del mismo, surgiendo de una forma breve, firme e instantánea, por lo cual, sin duda, el punto se proclama como el elemento primario de la obra plástica.

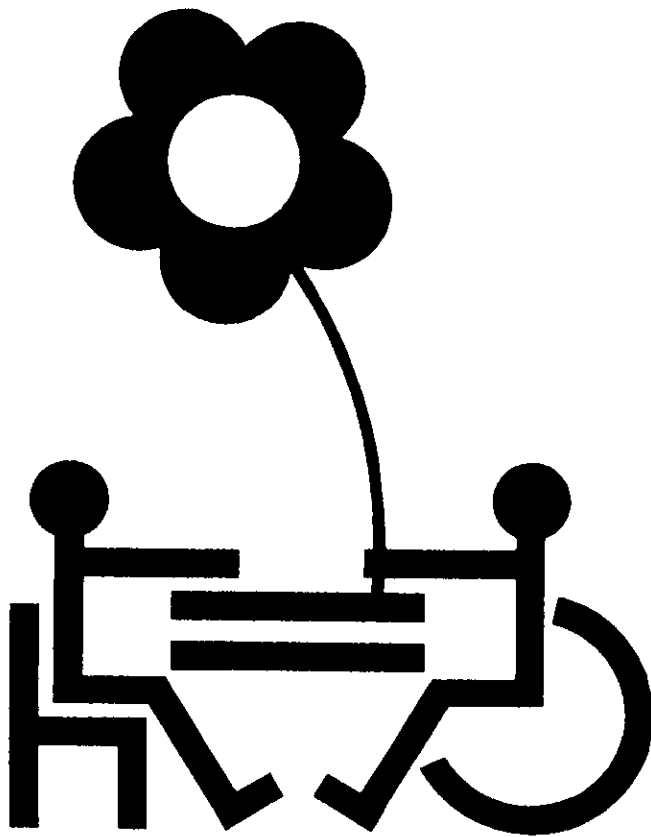
Desgraciadamente, como ya Kandinsky apunta, la cualidad de movimiento en el punto es nula: 'La exclusión de movimiento sobre y desde el plano reduce el tiempo de percepción del punto a un mínimo: el elemento "tiempo" se encuentra casi totalmente descartado en el caso del punto' (56). La solemnidad estática del punto se convierte en la antítesis indispensable de la vorágine de movilidad de otro elemento formal: la línea.



51



52



53

Kandinsky aclara: 'Puede haber, sin embargo, otra fuerza que no se origina dentro sino fuera del punto. Esta fuerza se arroja sobre el punto que, aferrado al plano, se ve arrancado y desplazado en otra dirección a éste. De este modo queda inmediatamente aniquilada la tensión concéntrica del punto, y éste, por tanto, deja de existir. Surge entonces un nuevo ente, con vida independiente y bajo leyes propias.

Es la línea' (57).

2.5- La línea

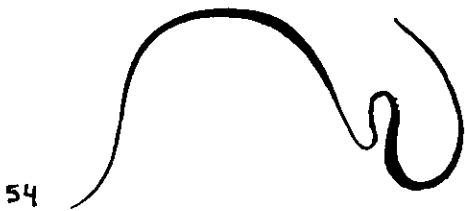
Sin lugar a dudas, la línea es una creación del hombre.

Al carecer la naturaleza de líneas; este ente abstracto le pertenece y le sirve al hombre para remitirse a la misma. Mas el fin último para el hombre con la creación de la línea es el de dibujarse.

Al igual que con la creación de los símbolos, el hombre se vale de la línea para materializar conscientemente sus experiencias e inquietudes; únicamente él es capaz de mostrarse como actor y espectador al mismo tiempo. Por tanto, la línea le resulta imprescindible porque señala una emoción vital: el dibujar el sentimiento e investigación del artista.

En el caso del dibujo se considera a la línea como un elemento formal de crucial importancia, esto debido a su flexibilidad de uso e innata libertad, factor propicio para la experimentación y el aprendizaje.

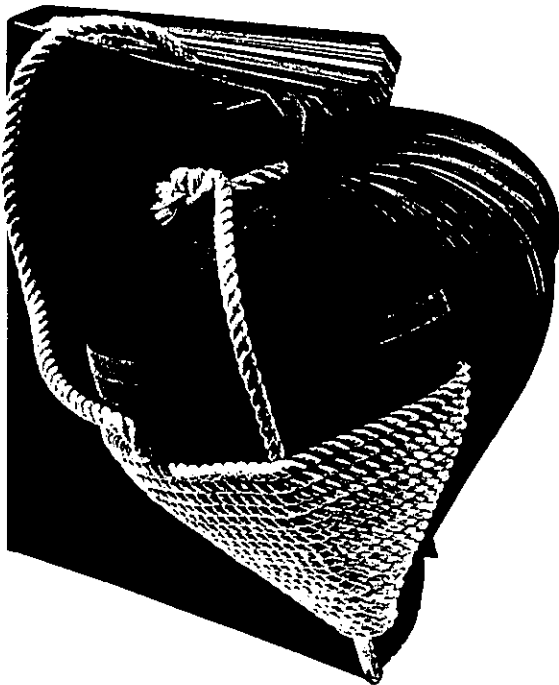
Al hablar de libertad en la línea, esta debe definirse como la cualidad de movimiento; cualidad que innegablemente denota una enorme energía. Entendamos que el proceder de una línea nunca es estático. Venturosamente la energía de la línea nunca decae ya que siempre tiene un fin preestablecido. Al no ser su destino incierto, la línea adquiere una dirección y un propósito, va a algún sitio, cumple algo definido.



El factor más importante de la manifestación dibujística es el movimiento. Este constituye, por lo menos, el primer plano

Un Mundo de Libros para Niños

Exposición auspiciada por la Comisión Nacional
de Cooperación con la UNESCO
(Dirección de Relaciones Culturales - MRE)



Banco Central de Venezuela/del 7 al 22 diciembre 1979

55

EL TARTUFO
de MOLIÈRE
adaptado por JOSÉ MARÍA
SOLÍS y JOSÉ MARÍA
SOLÍS
Traducción de JOSÉ MARÍA
SOLÍS



56

de la expresión que se manifiesta sensiblemente, siendo la línea uno de los mejores elementos formales para la creación del movimiento. Kandinsky precisa: 'la recta constituye la forma más simple de la infinita posibilidad de movimiento' (58).

La incipiente obra dibujística explota a partir del primer movimiento lineal. valiéndose de este, dibujo y dibujante traspasan la frontera entre lo estático y monótono para adentrarse en lo gestual. Lograr franquear y mantenerse en tal frontera precisa una adecuada disposición perceptiva y una reciprocidad entre el modelo y el dibujante, es decir, para lograr continuidad en la gestualidad del movimiento debe existir movimiento. Movimiento tanto en el creador como en el modelo logrando así que la obra no caiga en una tediosa monotonía que cause mella en la obra misma.

Arnheim decididamente lucha contra tal tedio al afirmar: "El movimiento es la incitación visual más fuerte a la atención. Un perro o un gato puede estar descansando apaciblemente, indiferente a todas las luces y formas que componen el entorno inmóvil que le rodea; pero, tan pronto como algo se mueva, sus ojos se volverán hacia ese lugar y seguirán el curso del movimiento. En los seres humanos, el movimiento despierta una atracción semejante: basta recordar la eficacia de la publicidad móvil, ya se trate de los anuncios de neón intermitentes o de los anuncios de televisión" (59).

Las respuestas humanas ante la monotonía son inmediatas y abarcan desde la defensa consciente hasta la fatiga puramente fisiológica de los impulsos generada en el cerebro por una situación estática. El dibujo gestual demanda un ir y venir consciente donde cada trazo acuse una nueva gestualidad o investigación descubierta en la forma. El ojo humano no descansa y se mueve incesantemente generando una exploración selectiva de la forma, es decir, lleva a cabo el fenómeno perceptivo con su ulterior desenlace abstracto. El dibujo gestual, por tanto, será singularmente una vorágine consciente de exploración y aprendizaje donde el punto y la línea, entre otros elementos, sean permeados por la emotividad.

La mencionada selectividad del ojo humano, constituye una característica básica de la visión donde la preferencia más elemental que se advierte es la que despiertan los cambios del medio. Ya apunta Arnheim: "El organismo, a cuyas necesidades se ajusta la visión, naturalmente se interesa más por los cambios que por la inmovilidad" (60).

Continuo con Arnheim: "Esta inherente selectividad es útil no solo porque evita el desperdicio del esfuerzo, sino además porque, al restringir la elección, hace que las reacciones resulten más veloces y seguras" (61).

Toda esta amalgama de elementos se unen para crear el dibujo. Si se presentase la carencia de cualquiera de estos elementos, el dibujo perdería su vigencia y dejaría de ser lo que siempre ha sido: el crisol de la obra plástica. Sin la percepción, la visión sería ciega, sin la abstracción la percepción sería nula, sin el hombre los elementos formales no existirían y sin un plano humano y emotivo la obra plástica no pasaría de ser una expresión decorativa.

Por lo tanto, el acto de construir responde a un ordenamiento mental. Arnheim consciente de ello afirma que: "El que dibuja construye las imágenes del mundo del cuadro; de esa manera se resuelve el proceso que está en una permanente actitud, cuya finalidad es hacer evidente la idea del sentimiento vital del creador. Sólo por este camino el artista puede establecer su relación con el mundo; únicamente así pondrá de manifiesto su 'necesidad trascendente'. La imagen se significa, pero se significa para los demás. Porque es transmisión, el arte tiene razón de ser. Así, el dibujar es pensar" (62).



57

111.- El Dibujo Gestual.

111.- El dibujo gestual

Si el lenguaje fue dado al Hombre para esconder sus pensamientos, entonces el propósito del gesto es el de descubrirlos.

John Napier

El gesto emotivo y la palabra son los gémínis en el zodiaco de las expresiones humanas. Ambos fenómenos tienen en común su carácter radical. Uno y otro consisten en fenómenos que nos aparecen en el mundo interior, por ende, tienen la condición constitutiva de manifestarnos internidades.

Cierta contracción de los músculos faciales es un hecho corporal como otro cualquiera, pero en el vemos además la tristeza o la alegría de un hombre. Parejamente, en la línea, creación humana de manifestación visual; acontece que en ella nos llega noticia y como presencia de una idea y/o sentimiento, una entidad sensitiva.

Citemos un ejemplo. Una persona narra un cuento. Esta alza la mano mientras dice " y subió la cuerda". La mano y el movimiento son simbólicos; presentan el pensamiento en acción. La mano representa otra cosa que ella misma. La mano no es una mano, sino el personaje; el movimiento no es la mano moviéndose hacia arriba sino el personaje subiendo; el espacio no es el espacio del narrador, sino un espacio ficticio, un espacio narrado que existe solo en el imaginario mundo del discurso; y así sucesivamente.

El caso de la línea es semejante. La línea que remite al movimiento y que singularmente crea ascensiones y declives, continuidades y alternancias, o en su multiplicidad creando formas, deja de

ser un elemento inmóvil para convertirse en discurso. Discurso que está permeado por investigaciones en movimiento.

Es entonces cuando descubrimos que el "mundo" donde el hombre se encuentra es un "mundo" de gestos y palabras. El hombre nace en una sociedad o contorno formado por otros seres humanos, y una sociedad es, por lo tanto, un elemento de gestos y palabras.

Estos gestos son creaciones espontaneas de narradores individuales, únicos y personales. De hecho, lo más importante sobre los gestos es que no son fijos o estáticos. Son libres y revelan la imaginación y racionalización del pensamiento.

Por tanto, todos los demás "mundos" que pueda haber, desde el físico hasta el de los dioses, son descubiertos por el hombre mirándolos al trasluz de un enrejado de gestos y palabras humanas.

Este develamiento de formas y de la experiencia humana es un procedimiento que rara vez se exige o se pide, pero que resulta esencial para los creadores plásticos ya que son ellos los encargados de proveer un lenguaje altamente comunicativo.

Mas el realizar tal labor supone un cambio radical de actitud, un determinado esfuerzo para resistir las incitaciones de aquella sumergida constelación de reglas y creencias dentro de las cuales los creadores de imágenes se forman, "¿que otros motivos podemos tener para saber que es lo que vemos, aparte de conocer cual es el aspecto que las cosas nos aparecen tener? Y la respuesta, por supuesto, ha de hallarse en nuestras expectativas, nuestros hábitos, la forma como estamos preparados para la experiencia real: es decir, el estado o disposición de ánimo a partir del cual los primeros partidarios del impresionismo declararon, con vehemencia comprensible, que: "la pintura de Monet y de Pí사로 había llegado para liberarnos" (63).

3.1.1- El gesto en el proceso del lenguaje

Los gestos proveen una nueva perspectiva en los procesos del lenguaje. El lenguaje es un concepto mucho más plural de lo que usualmente se conoce. Esta pluralidad del lenguaje se convierte entonces en uno de los mayores incentivos para la comprensión de los gestos, lo que obligaría a precisar la terminología y acotar el vocablo gestualidad para aquel modo de manifestar la intimidad, la cual se nos presenta con máxima pureza en los trazos emotivos.

Si nuestro pensamiento es una historia que necesitamos para describir nuestro mundo circundante, son los gestos quienes influyen en esta historia y la llevan expresivamente más allá.

Así como la visión a través de unos binoculares conlleva una nueva dimensión de la percepción, los gestos aportan una nueva dimensión del cerebro humano. Esta dimensión es un conjunto de imágenes del lenguaje la cual se encuentra escondida.

Al proveernos de tanta emotividad y desvelar una cara oculta del lenguaje es lamentable que la palabra gesto tenga conceptos tan pobres para muchas personas las cuales aprecian en él algo "trivial", "inefectivo" o "vacío de cualquier sustancia", cuando descubrimos que la palabra gesto y la palabra gestar provienen del mismo origen. ¿Curiosa coincidencia?

El gesto al gestar un lenguaje lleno de significados, se torna en imprescindible para la creación plástica, sólo en tanto sí en él queremos buscar formas de investigación, aprendizaje y producción envueltas en un halo emotivo.

Los gestos son una parte integral del lenguaje tanto como las palabras u oraciones. el gesto y el lenguaje son un sistema.

Cada nuevo gesto (artístico en este caso) es el punto de partida de un discurso interior el cual, valiéndose de los elementos formales, expresamos al mundo. Dentro de tal discurso tenemos que distinguir ahora dos desarrollos claros aunque con frecuencia paralelos; un expresionismo instintivo y un idealismo ascendente, que no pueden combinarse, porque uno es una exteriorización y el otro una interiorización del sentimiento; uno es la forma dictada por el sentimiento, el otro una contención del sentimiento en forma armónica.

Ciertas artes se prestan a la expresión inmediata del sentimiento porque son intrínsecamente fluidas; no hay ningún obstáculo material y por ello mismo nada frena el impulsivo acto de expresión. La pintura, el dibujo y todas las formas de arte gráfico tienen esta característica.



58

La palabra gesto que implica acción proviene del latín (que sugiere llevar a cabo una actividad), cautivó a infinidad de escritores y filósofos desde hace muchos siglos. Básicamente, el

principal interés era en el rubro de la retórica. Quintilio en el siglo I, especificó en detalle los gestos que los oradores debían utilizar durante sus discursos.

Innumerables pensadores suponían que los primeros lenguajes eran gestuales. Condillac, particularmente, señalaba que: "el lenguaje original emergía de signos y gestos "naturales" (64). La conexión entre gesto y pensamiento fue el foco de interés para Wilhelm Wundt, el creador del primer laboratorio psicológico moderno.

Wundt formuló una explicación conectiva mayor de como la "forma interna" se convertía en una "forma externa" - un concepto que también aparece en los psicolingüistas modernos. Ninguna de estas primeras investigaciones, desgraciadamente, consideraron el gesto espontáneo acompañante del habla o la creación artística.

Estos gestos no fueron descritos hasta mediados de los años 30 por David Efron. Efron con gran originalidad introdujo categorías al gesto que fueron el origen de subsecuentes esquemas a la clasificación gestual, los cuales condujeron al método de observar gestos "de la vida" (65). Efron, abrió así, al escrutinio el tópico de los gestos espontáneos y aportó las categorías para describirlos.

Fue hasta mediados de los años 50 cuando el psicólogo alemán Rudolf Arnheim estudió los problemas de la imagen y su aplicación en las artes plásticas, interesándose profundamente en la cualidad de la gestualidad en la creación artística a partir del dibujo.

A través de ingeniosos estudios, utilizando a sus alumnos y niños, vislumbró la capacidad metafórica de la gestualidad en la creación artística.

Considerando la aseveración que Herbert Read introdujo acerca de la expedita expresión emotiva y coordinación perceptiva que la gestualidad confiere al dibujo, es fácil deducir que la aseveración es correcta. Cuando la gente dibuja se les puede ver haciendo movimientos espontáneos llamados gestos. Estos usualmente son movimientos que están cerradamente sincronizados con la fluidez de la percepción.

Es aquí donde infieren los siglos de evolución perceptiva del hombre en la obra plástica, demostrándonos como afirma Arnheim que: "nuestros sentidos no son mecanismos autónomos de registro actuantes para sí; han sido perfeccionados por el organismo como instrumento auxiliar para reaccionar al entorno, y lo que al organismo le interesa primordialmente son las fuerzas activas que le rodean, su lugar, su intensidad, su dirección. La hostilidad y la amigabilidad son atributos de fuerzas. Y del impacto percibido de las fuerzas brota eso que llamamos expresión" (66).

Si la expresión es el contenido primario de la visión en la vida cotidiana, con tanta mayor razón lo será de la manera de mirar el mundo el artista. Las cualidades expresivas son los medios de comunicación de éste; son lo que capta su atención, lo que le permite entender e interpretar sus experiencias, lo que determina los esquemas formales que crea.

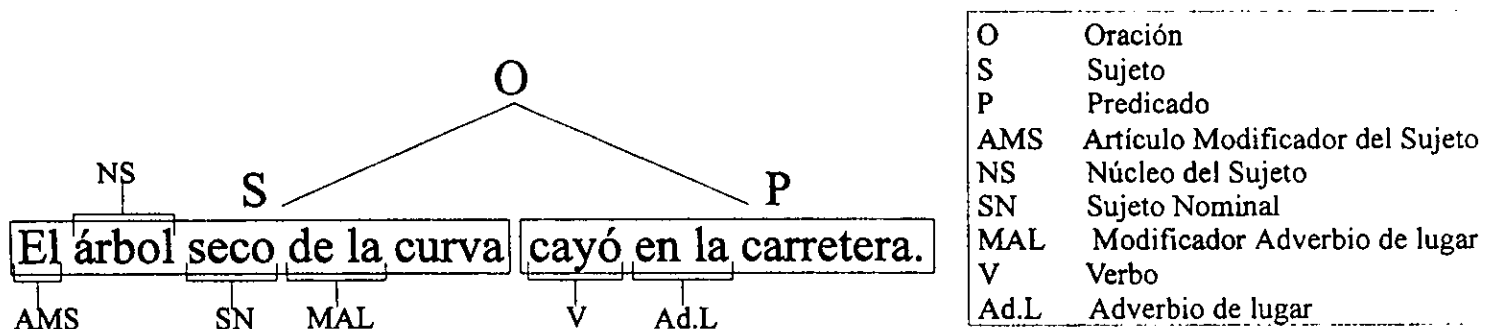
Tenemos pues, que el movimiento, como catalizador de la percepción, confirma la natural necesidad de estímulos y actuaciones dinámicas del hombre sacando a la luz detalles personalísimos del individuo, salvando al creador plástico del hastío ante la monotonía.

Es importante entender que el gestualismo y su inherente dinamismo no es un arrebatado ni una cuestión de sentimiento violento, sino una profusa investigación sintética de la forma.

Muchos detalles, previamente escondidos, nacen a través del gestualismo en una nueva dimensión. En vez de provocarnos el dividir analíticamente un dibujo y una persona dentro de módulos aislados, el contemplar el gesto nos impulsa apreciar a la obra y persona como un todo - su pensamiento, su hablar, sus deseos, sus sentimientos y su actuar, como una unidad.

Los gestos transmiten significados y su expresividad no es necesariamente inferior a la del lenguaje ya que como afirma Ehrenzweig: "en ellos se manifiesta la fuerza creadora más sutil y la acción de arrebatarse, conmover y elevar, propia de los grandes talentos artísticos" (67). Si se sabe "leer" el gesto, uno puede comprender el mensaje en no menos calidad que el lenguaje, pero el método utilizado por el gesto para transmitir significados es fundamentalmente diferente a la del lenguaje.

El lenguaje tiene el efecto de segmentar y linealizar el significado. Lo que podría ser un pensamiento instantáneo es dividido y aislado en el tiempo. Un hecho particular, por ejemplo, es una oración que describa a alguien sentado en una silla. Esta es analizada en segmentos: la persona, la silla, el movimiento, la dirección, y así sucesivamente. Estos segmentos están organizados dentro de una estructurada línea de palabras.



El efecto total es el presentar lo que ha sido una sencilla imagen espontanea en una forma de segmentos alineados. Así tenemos que el lenguaje es unidimensional.

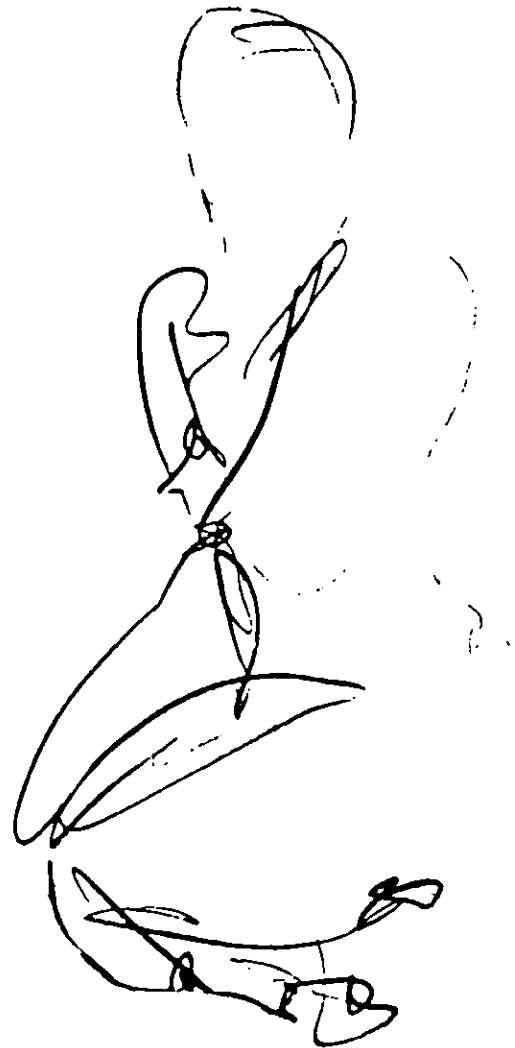
Los gestos se desenvuelven en una manera muy diferente.

Esto es porque ellos son multidimensionales y presentan significados complejos sin necesitar de la segmentación o linealización. Los gestos son globales y sintéticos.

En el lenguaje, las partes (las palabras) se combinan para crear un todo (una oración); la dirección es así, de una parte a un todo.

En el gesto, en contraste, la dirección es del todo a una parte. El todo determina los significados de las partes. Los gestos no están obligados a satisfacer ciertos 'standards' de forma, ya que son libres de presentar solo aquellos aspectos del significado que son relevantes al individuo. Por tanto, el gesto es libre de Gestalt.

Y aquellos elementos cruciales del significado, es decir, aquello expresivo, aquello que denominamos gestual se encuentra en ciertos momentos de la acción.



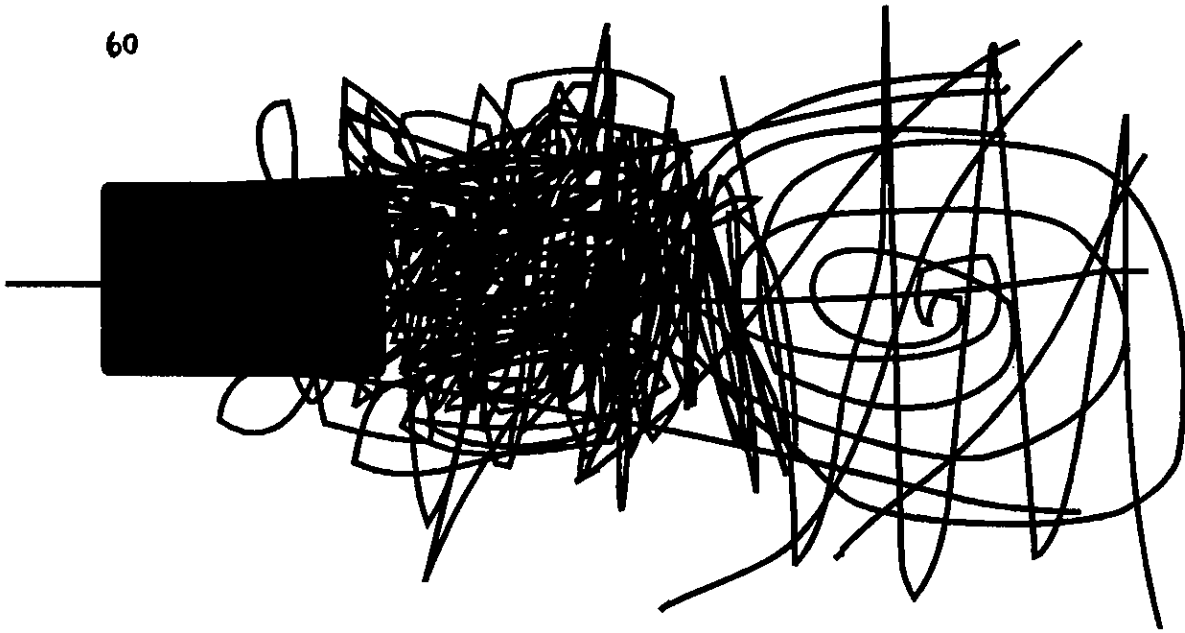
Los gestos no solo son movimientos que puedan ser explicados plenamente en términos puramente kinesis. No solamente son líneas y/o puntos moviéndose en el soporte, sino símbolos que representan significados en toda su amplitud. Tienen un significado que está libremente designado por el individuo. La línea puede representar una mano, al personaje en sí, una pelota o cualquier cosa; el espacio asimismo puede ser libremente diseñado.

De tal manera, encontramos que el gesto es capaz de expresar el más amplio mundo de significados que nazcan del artista. No obstante, los símbolos del gesto son diferentes al del lenguaje hablado. El simbolismo gestual es un medio simbólico separado con su propia historia y que encuentra su propia salida en el espacio, el movimiento y la forma.

En su libro *El Pensamiento Visual*, Rudolf Arnheim presenta dibujos hechos por alumnos universitarios a quienes se les pidió describir de una forma gráfica, conceptos tales como el pasado, el presente y el futuro, y también un buen y un mal matrimonio. Encontramos que estos dibujos son gestos metafóricos sobre papel. Arnheim de hecho se refiere a tales dibujos como metáforas: "Este uso espontáneo de la metáfora demuestra que los seres humanos están naturalmente conscientes del parecido estructural de las cosas; pero uno debe ir más allá y afirmar que las cualidades perceptivas de la forma y el movimiento están presentes en cualquier desempeño del pensamiento descrito por los gestos y son de hecho el medio por el cual, el pensamiento en sí está manifestándose" (68).

En aquel experimento dibujístico uno de los estudiantes (A) concibió su concepto de pasado, presente y futuro y lo describió con estas palabras: "pasado: sólido, volátil en la memoria; presente: concreto y vívido; futuro: incierto, caótico".

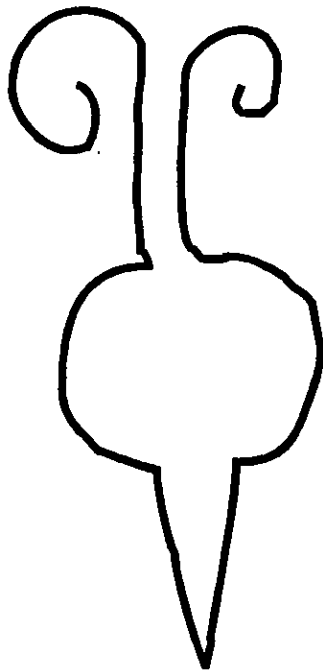
60



Tomando su concepto del futuro, este se basa en la descripción del caos a través de un arrebatado gesto lineal donde todo se menea o se mantiene flojamente.

El dibujo de otro estudiante (B) fue descrito de esta manera: "El pasado está lleno; el presente se mantiene ocupado con un solo pensamiento, la acción; el futuro está vacío porque nos es desconocido".

61



El gesto de esta persona para con el pasado puede sugerir la solidez debido a la calidad de línea que imprime, pero su gesto para con el futuro es radicalmente distinto. Se presenta como una quietud potencialmente activa, donde el espacio en blanco es perturbador.

Estos dibujos, como gestos metafóricos en sí, son imágenes idiosincrásicas del pasado y el futuro. Aunque las imágenes del futuro de ambos estudiantes son muy diferentes entre sí, comparten una común oposición al pasado, el cual representa algo fijo e inalterable. Aunque superficialmente diferentes, ambas son imágenes de un sistema con un hilo común.

Estas imágenes son comprensibles a los demás dado que capturan 'parecidos estructurales' o afinidades, es decir, se remiten a formas universales.

Rudolf Arnheim describió no solo con gran perspicacia el rol de las imágenes y su aplicación en las artes plásticas sino también a la gestualidad como un medio de pensamiento. Para demostrar esto, Arnheim dio un ejemplo; un novio implorante puede interpretarse visualmente como la imagen de un personaje arrodillado (esta descripción fue tomada de una obra del escritor Edward Bradford Titchener: Titchener realizó su obra hace un siglo, lo cual explica la pintoresca imagen del novio arrodillado). Para Arnheim tal conjunto de imágenes es el vehículo del pensamiento y de ninguna manera está limitado a pensamientos concretos. El primer rasgo que notamos en Titchener es su extrema economía. Solo selecciona un personaje arrodillado, nada más.

Esta selectividad es de hecho una cualidad esencial en el pensamiento, como dice Arnheim, y distingue estas imágenes de pensamientos de otras, a partir de esta característica.

La fantasía y el conjunto de imágenes del pensamiento trabajan de una manera definida. Ante todo son selectivas.



62

Arnheim señala que estos bocetos: 'son una cualidad invaluable para el pensamiento abstracto, la cual ofrece la posibilidad de reducir un esquema visual a una estructura esencial de rasgos dinámicos' (69). Así, el humilde novio es abstraído hasta convertirse en una sintética figura curva.

Arnheim señala que el gesto revela la fantasía del pensamiento y que su nivel de abstracción es mucho más evidente cuando representa o induce acción. Desde el punto de vista de Arnheim, los conceptos están formulados en términos de imágenes perceptivas donde los gestos se revelan a través de ejecuciones libres.

La aportación al campo artístico y psicoanalítico que Rudolf Arnheim legó a la Humanidad es innegable y de crucial importancia, mas sin embargo, su tesis acerca de la coexistencia de la imagen y el lenguaje como un sistema es nulo. El consideraba al pensamiento verbal como rival del

pensamiento visual, en lugar de verlo como una parte integral de él. Arnheim firmemente dudaba que el lenguaje fuera un vehículo del pensamiento.

Arnheim discutió mucho acerca de los gestos y fue uno de los primeros en observar que el gesto era una muy especial ventana por donde entrar en el funcionamiento del cerebro humano. Pero nunca considero los gestos en relación al discurso o al lenguaje en ninguna forma: 'el lenguaje se da como un medio perceptivo de sonidos de signos que, por sí mismo puede dar forma a muy pocos elementos de pensamiento' (70).

La humilde observación que se pone a consideración en relación a una de las más grandes mentes de este siglo no está realizada aventuradamente, sino que está apoyada a partir de estudios psicoanalíticos recientes realizados por eminentes psicólogos los cuales descubrieron esta omisión por parte del autor de *El Pensamiento Visual*.

Estos recientes estudios hacen reflexionar, irónicamente, que es preciso integrar el lenguaje dentro de la Teoría del Pensamiento Visual de Arnheim.

Esto venturosamente nos conducirá a extender la fantasía y las imágenes a la estructura del discurso y la narrativa - un impedimento para el sólo fenómeno de la percepción.



63

Conclusiones

Conclusiones

'La finalidad del arte es dar cuerpo a la esencia secreta de las cosas, no el copiar su apariencia'

Aristóteles

Antoni Tàpies, uno de los pilares del informalismo español, suele partir de un origen tangible en su obra, pero al finalizarla, ésta suele dar más resultados que los originalmente propuestos. Su gestualismo matérico, aunque limitado cromáticamente, siempre es emotivo y altamente propositivo. Cada materia aplicada gestualmente por Tàpies está llena de lirismo y tragedia, es rica en cualidades de blandura o dureza, de concavidades o convexidades. Cualidades que acusan la infinita posibilidad emotiva y propositiva del gestualismo. En sí, cada materia gestualmente aplicada podría ser justo pretexto para una posterior investigación.

Por tanto, el describir en un volumen todo cuanto el gestualismo abarca sería una labor sumamente difícil.

Por lo consiguiente, en este proyecto de tesis, decidí abarcar el gestualismo dentro de su desenvolvimiento en el dibujo. Investigación que de acuerdo al objetivo delineado inicialmente brindó diversas conclusiones al respecto, las cuales subrayan la necesidad de posteriores estudios.

Básicamente, la presente tesis a lo largo de su desarrollo señala como constantes dos diferentes características: la sencillez y la investigación.

Ambas características dentro del dibujo siempre serán vistas como un binomio. Ejemplos históricos como Goya o Schiele corroboran al dibujo no como un medio regido por reglas, sino como un medio de expresión sencillo, intelectual y emotivo que a través de la utilización de elementos imprescindibles para la creación plástica y dibujística como el punto y la línea, se encuentra libre de ataduras, teniendo como fin último la investigación sensitiva. Tal investigación como la percepción son actividades inteligentes que definitivamente podemos desarrollar con diversos grados de eficiencia y éxito. Todo, por supuesto, depende del creador.

Esta personal disposición al dibujo gestual desembocará, sin duda, en percibir formas que de otra manera hubiesen pasado desapercibidas.

Así en la docencia del Diseño Gráfico o de las Artes Visuales habrá de quedar claro que, para el creador como para cualquier ser humano no viciado, un círculo no es el producto de una línea de curvatura constante cuyos puntos equidistan de un centro, sino antes que nada una forma compacta, dura, estable. Una vez que el alumno ha comprendido que no es lo mismo redondez que circularidad, puede tratar de hacer un diseño cuya lógica estructural venga dictada por el concepto primario de algo que hay que expresar gestualmente.

Por tanto, deducimos que el desarrollo gestual no es privativo de la pintura o el dibujo, por dar un ejemplo, sino en cambio, se muestra pleno y vital en todo desarrollo plástico.

Es obvio que lo que se propugna no es la llamada 'autoexpresión'. Esta minimiza, o anula incluso, la forma a representar. Por el contrario, el dibujo que se expone requiere una concentración activa y disciplinada de todas las potencias organizadoras en la expresión hallada en la visión del mundo personal.

El dibujo, y en este caso el gestual, nace básicamente de la necesidad expresiva del hombre. En tanto señala una necesidad básica del hombre, el dibujo nunca desaparecerá.

Nada menos que la historia nos ha legado esa enseñanza. El darnos cuenta de nuestra imperiosa necesidad de expresarnos nos obligó en el origen a buscar lenguajes y recursos para conseguirlo y fue el dibujo el primero y más importante catalizador de aquello. Ahora, felizmente el hombre crea lenguajes dibujísticos expresivos y comunicativos que difieren radicalmente de sus remotos orígenes estáticos y divinos. Esta creación de lenguajes implican la inequívoca contemplación de la historia.

La historia en tanto soporte cultural, formativo y de identidad, más la inquisitiva visión gestual hacia el futuro, guían y nos guíaran por nuevos senderos aún desconocidos.

He ahí la importancia de la historia. Si nuestra poca perspectiva como hombres y artistas ubican la historia con el pobre adjetivo de retrograda y limitada, no solo perderemos la brújula natural sino perderemos los dos más grandes regalos que la historia nos da: el conocimiento y una identidad.

La historia se encuentra siempre dinámica al ser escrita diariamente por el ser humano. Como creadores plásticos mexicanos al escribir la historia nos ubicamos en un universo dándonos una identidad y un futuro a labrar. Por tanto, aprendamos de la historia. Aprendamos que el punto y la línea como elementos universales de composición plástica no pueden ser ignorados súbitamente en aras de un supuesto progreso que sin duda raya en el caos. Negar estos y otros elementos universales solo dirigirían al arte a una total anarquía. Arte e Historia no están reñidos. Aprendamos de ello. Aprendamos de los aciertos y también de los errores. Sólo así podremos postular un arte y diseño nuevo en la inminencia de un nuevo milenio. Un arte nuevo que no lleve el lastre de la insípidez

plástica o del esnobismo elitista sino que contemple como enseñanza y nunca como origen a la historia y desarrolle la gestualidad "intelectual" en cualquier ámbito del abanico del arte. Así el dibujo y el arte que se proponen y se propondrán germina con la necesidad de creer que el arte puede florecer en forma primaria y bárbara como consecuencia de un exceso de vitalidad animal; pero siempre se marchita y muere en los áridos excesos de la razón.

Como Diseñadores Gráficos tenemos que adaptarnos a la necesidad cambiante de la industria, y las nuevas propuestas estéticas, debemos tener la capacidad para cumplir con las responsabilidades del futuro y para ello es necesario asimilar las nuevas tecnologías. Venturosamente la computadora, como herramienta, viene a expandir nuestras posibilidades creativas, sin embargo, ésta no debe convertirse en la panacea para todos nuestros proyectos. Si así fuera, el diseño frustraría su esencia, perdería la acción que lo redime de ser tan sólo un hecho mecánico e impersonal: el lápiz y el papel.

Hoy día sería una necedad ignorar o minimizar la necesidad e importancia de la computadora encontrándonos de cara a un nuevo siglo, sin embargo, en la actualidad es un hecho el que la computadora con su infinidad de herramientas ha causado una desigual lucha. El Diseñador Gráfico - dueño de una vocación y estudios que lo avalan como tal - ha sido paulatinamente desplazado por una infinidad de personas que sin ninguna preparación, realizan "diseños" basados en la computadora. Tales diseños, obviamente, distan mucho de tener las características de un trabajo profesional y artístico.

Por lo tanto, el diseñador contemporáneo tiene ante sí nuevos retos, entre ellos, el demostrar que la computadora y el trabajo de la mano - el dibujo gestual - son herramientas complementarias que

laboran en intrínseca comunión, pero acentuará definitivamente que la omisión del dibujo en el proceso creativo es imposible.

Asimismo, el aprender a fusionar las nuevas tecnologías con las lecciones y descubrimientos que artistas y diseñadores han legado a lo largo de la historia, enriquecerá la obra del diseñador. Indudablemente, la función de éste no es el investigar la historia pero el despreciarla sería un error inmensurable.

Sin duda, la tecnología puede humanizarse y esto sólo se logrará imprimiendo en nuestro diseño nuestra raíz y característica más peculiar: el dibujo gestual.

Por tanto, sea *'non finito'*, *'vitalista'*, *'gestual'*, *'mágico'*, o con *'wesensschau'*, el dibujo, el arte y el diseño son necesarios para que el hombre pueda conocer y cambiar el mundo. Pero también son necesarios por la magia inherente a ellos.

Glosario

- Abstracción:** Acto mental que considera un objeto en su pura esencia o noción.
- Abstracto:** Que significa alguna cualidad con exclusión del sujeto. (72)
- Apolíneo:** Aplicable a lo equilibrado, coherente, según la antítesis entre apolíneo y dionisiaco, desarrollado por el filósofo alemán Friedrich Nietzsche.
- Arquetipo:** Concepto creado por el psicoanalista suizo Carl Jung. Modelo original y primario común a toda la Humanidad, albergado en el inconsciente colectivo de cada persona y por ello, utilizado un sinnúmero de ocasiones en el arte, las leyendas, cuentos y mitologías.
- Componimento inculto:** Medio de exploración dinámico para el artista generado simultáneamente por Leonardo da Vinci y Miguel Ángel Buonarroti en el Renacimiento.
- Dionisiaco:** Contrario a lo apolíneo. Aplicable a lo impulsivo, instintivo, extático, etc.
- Esbozo:** Percepción dinámica de un objeto, generalmente en el dibujo, carente de un fin investigador.
- Expresionismo:** Escuela y tendencia estética, en donde los artistas se preocuparon principalmente por abordar el arte con un enfoque emocional sin subordinarse al equilibrio formal.
- Figura:** Indicador de la configuración externa de una cosa.
- Forma:** Principio fundamental que determina al ente particular.
- Gestalt:** Psicología de la "forma" o teoría que funda la psicología sobre la noción de forma o estructura, considerada como un todo significativo de relaciones entre los estímulos y las respuestas.
- Gestualismo:** Relativo al gesto. Investigación facultativa de generar un discurso personal en el artista caracterizado primordialmente por la rapidez de ejecución de la obra y por la sencillez de elementos compositivos de la misma. Investigación basada en los estudios sobre el fenómeno perceptivo.

- Neoclasicismo:** Tendencia del arte del siglo XVIII caracterizada por el interés hacia la escultura, la arquitectura y la pintura grecorromana.
- Plano:** Ente geométrico que se distingue por tener dos dimensiones.
- Realismo:** Tendencia del arte a tratar de manera objetiva el mundo de la realidad, intentando reproducir las cosas y las personas en su apariencia, sin refinamientos. (73)
- Rococó:** Estilo que se manifiesta en el arte del siglo XVIII que se caracteriza por la elegancia y ligereza de sus formas y por su riqueza decorativa.
- Signo:** Objeto, fenómeno o acción material que, natural o convencionalmente representa o sustituye a otro objeto, fenómeno o acción. (74)
- Símbolo:** Representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con esta por una convención socialmente aceptada. (75)
- Sistema:** Conjunto de cosas que ordenadamente relacionados entre sí contribuyen a determinado objeto. La lengua, por ejemplo, en su totalidad, así como cada uno de sus sectores (fonológico, gramatical y léxico) considerados como conjuntos organizados y relacionados entre sí.
- Surrealismo:** Tendencia del arte de la segunda década del siglo XX que evoca un mundo ilógico, subconsciente, metafísico y onírico, en contraparte a un mundo lógico, consciente y físico.
- Valor tonal:** En una pintura o un dibujo, el grado de claridad, media tinta o sombra que tiene cada tono o cada pormenor en relación con los demás. (76)

Nota: El presente glosario no es ni pretende ser completo, por lo cual, se sugiere profundizar en libros especializados en Bellas Artes.

Índice de citas bibliográficas

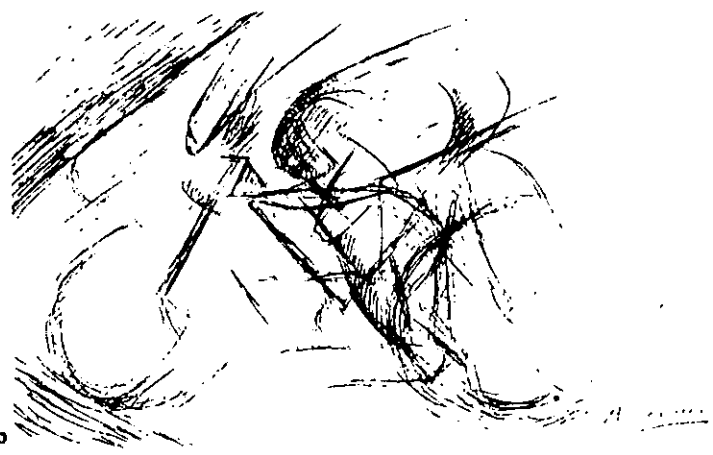
- 1.- Rudolf Arnheim, Arte y Percepción Visual pág. 382.
- 2.- Andre Chastel, Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico pág. 201.
- 3.- Ranuccio Bianchi, Organicidad y Abstracción ,pág. 37.
- 4.- Sigfried Giedion, The Eternal Present: The beginnings of art pág. 132.
- 5.- Ernst Fischer, La necesidad del arte. pág. 89.
- 6.- Rudolf Arnheim, Op. Cit., pág. 172.
- 7.- Herbert Read, Imagen e idea pág. 69.
- 8.- Lionello Venturi, El gusto de los primitivos, pág. 94.
- 9.- Herbert Read, El arte ahora pág. 45.
- 10.- Ranuccio Bianchi, Op. Cit., pág. 29.
- 11.- Herbert Read, Op. Cit., pág. 80.
- 12.- Ibid, pág. 34.
- 13.- Ernst Fischer, Op. Cit., pág. 191.
- 14.- Linda Murray, Michelangelo pág. 87.
- 15.- Andre Chastel, Op. Cit., pág. 212.
- 16.- Alfred von Martin, Sociología del Renacimiento, págs. 71-72.
- 17.- Giorgio Vasari, Vida de grandes artistas, pág. 202.
- 18.- Herbert Read, Op. Cit., pág. 78.
- 19.- Ibid, pág., 113.
- 20.- andre Chastel, Op. Cit., pág. 489.
- 21.- Ibidem.
- 22.- Ibid., pág. 257.
- 23.- J.A. García Martínez, Crisis y revolución en el arte de hoy pág. 15.
- 24.- Michel Hoog, L'art d'aujourd'hui et son public pág. 41.
- 25.- Anton Dieterich, Goya. Dibujos, pág. 92.
- 26.- Ibid., pág. 107.
- 27.- Ibid., pág. 23.
- 28.- Sebastien Pernice, Goya. Etude biographique et critique pág. 12.
- 29.- Ricardo Gullon, De Goya al arte abstracto pág. 173.
- 30.- Anton Dieterich, Op. Cit., págs. 122-123.
- 31.- Ibid., pág. 131.
- 32.- Ricardo Gullon, Op. Cit., pág. 162.
- 33.- Sebastien Pernice, Op. Cit., pág. 91.
- 34.- Ricardo Gullon, Op. Cit., pág. 194.
- 35.- Anton Dieterich, Op. Cit., pág. 229.
- 36.- Tim Marlow, Schiele pág. 6.
- 37.- Alessandra Comini, Egon Schiele pág. 41.

- 38.- Klaus Albrecht, Egon Schiele and his contemporaries, pág. 53.
- 39.- Ibidem.
- 40.- Tim Marlow, Op. Cit., pág. 72.
- 41.- J.A. García Martínez, Op. Cit., pág. 67.
- 42.- Ibid., pág. 59.
- 43.- A.D. Dondis, Sintaxis de la imagen, pág. 11.
- 44.- Ranuccio Bianchi, Op. Cit., pág. 48.
- 45.- A.D. Dondis, Op. Cit., pág. 19.
- 46.- Herbert Read, Imagen e idea pág. 206.
- 47.- Rudolf Arnheim, El pensamiento visual pág. 309.
- 48.- Osvaldo Chuchurra, Estética de los elementos plásticos, pág. 34.
- 49.- Rudolf Arnheim, Op. Cit., pág. 97.
- 50.- Ibidem.
- 51.- Ranuccio Bianchi, Op. Cit., pág. 82.
- 52.- Erich Kahler, Desintegración de la forma en las artes, págs. 25-26.
- 53.- J.A. García Martínez, Op. Cit., pág. 73.
- 54.- Ernst Gombrich, Arte e Ilusión, Págs. 241-242.
- 55.- Vasili Kandinsky, Punto y línea sobre el plano, pág. 17.
- 56.- Ibid., pág. 19.
- 57.- Ibid., pág. 28.
- 58.- Ibid., pág. 33.
- 59.- Ibid., pág. 37.
- 60.- Rudolf Arnheim, Op. Cit., pág. 298.
- 61.- Ibid., pág. 317.
- 62.- Ibid., pág. 122.
- 63.- Ibid., pág. 199.
- 64.- Pierre Restany, Les nouveaux réalistes, pág. 201.
- 65.- David McNeill, Hand & mind: What gestures reveal about thought, pág. 14.
- 66.- Ibid., pág. 45.
- 67.- Rudolf Arnheim, Op. Cit., pág. 61.
- 68.- Xavier Rubert de Ventós, El arte ensimismado, pág. 28.
- 69.- Rudolf Arnheim, Op. Cit., pág. 88.
- 70.- Ibid., págs. 162-163.
- 71.- Ibid., pág. 357.
- 72.- Diccionario de la Lengua Española, 1992.
- 73.- Ibidem.
- 74.- Ibidem.
- 75.- Ibidem.
- 76.- Ibidem.

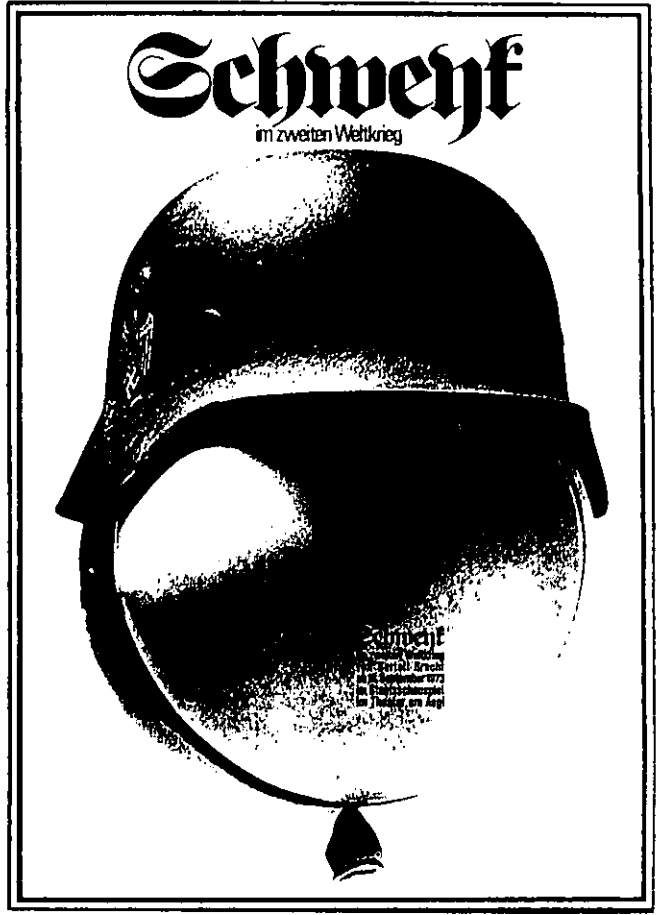
Anexo



64



66



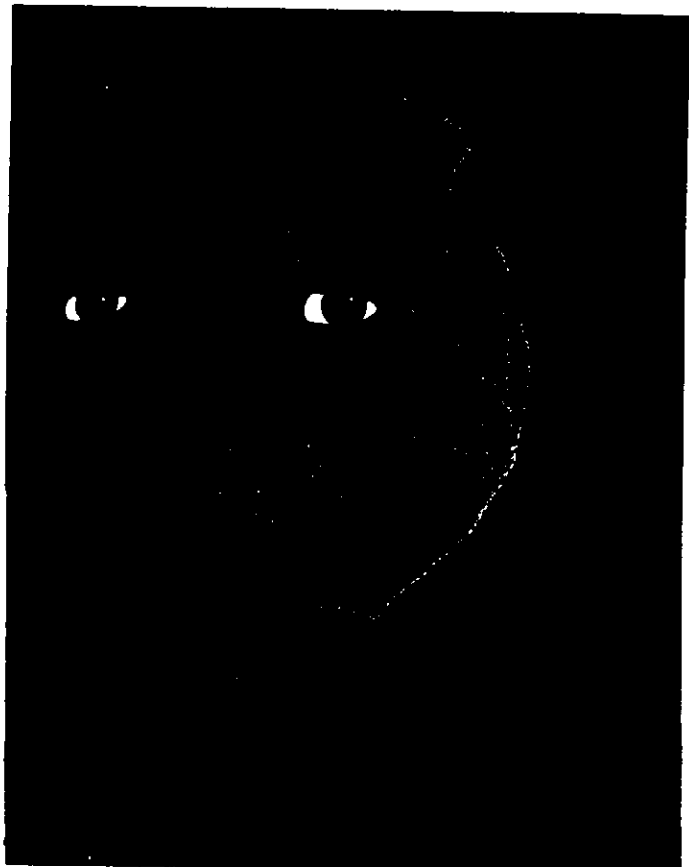
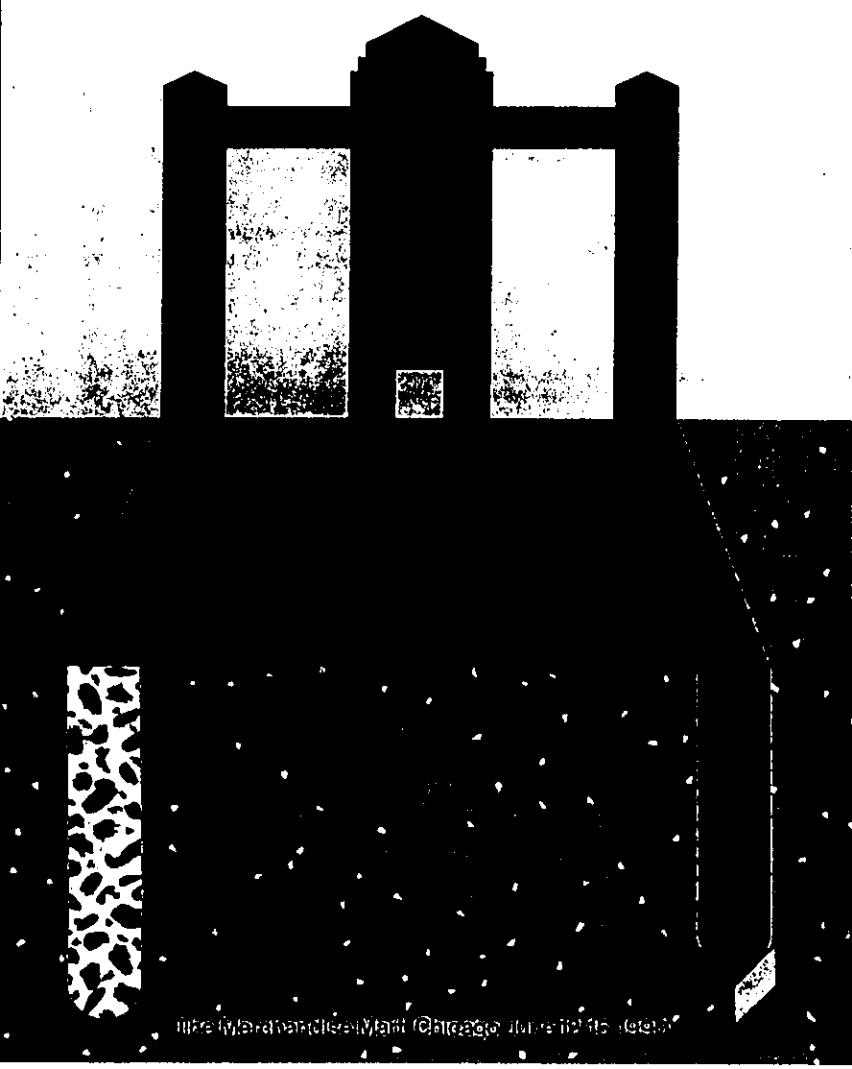
65



67



N E O C O N 2 2 70



Índice de ilustraciones

- 1.- Antonio Morales Aldana, dibujo a lápiz y aguadas, 1996.
- 2.- Pintura rupestre del Tassili, Argelia, 4000-2000 a.C.
- 3.- Miguel Angel, Putti (niño), estudios y textos, dibujo a pluma 1501-1503.
- 4.- Francisco de Goya, serie Los Caprichos, dibujo a pluma y aguadas.
- 5.- Egon Schiele, "El abrazo", óleo sobre tela, 1917.
- 6.- Pintura rupestre de Timenzuzin, Argelia, 5000 a.C.
- 7.- Pintura rupestre de Tassili, Argelia, 4000-2000 a.C.
- 8.- Escena de pastoreo, cueva de Altamira, España, 3000-1000 a.C.
- 9.- Escena de pastoreo, Terarart, Argelia, 4000-2000 a.C.
- 10.- Escena de caza, cueva de Altamira, España, 3000-1000 a.C.
- 11.- Escena de caza, Avanguet, Argelia, 5000 a.C.
- 12.- Escena de mujer de Yabbaren, Argelia, 4000-2000 a.C.
- 13.- Miguel Angel, estudio para la cabeza de Leda, gis rojo.
- 14.- Miguel Angel, estudios para la Sibila Líbica, gis rojo.
- 15.- Miguel Angel, estudios, pluma.
- 16.- Miguel Angel, estudio de ropaje para figura sentada, gis y pluma roja.
- 17.- Miguel Angel, cabeza de satiro, dibujo a pluma.
- 18.- Miguel Angel, Esclavo, escultura en mármol, 1530-1534.
- 19.- Miguel Angel, Esclavo, escultura en mármol, 1530-1534.
- 20.- Francisco de Goya, dibujo titulado "Que crueldad", dibujo a plumilla.
- 21.- Francisco de Goya, dibujo titulado "Asesinato", dibujo a plumilla y aguadas.
- 22.- Francisco de Goya, dibujo titulado "El columpio", dibujo a plumilla y aguadas.
- 23.- Revista "A", Malcolm Grear, Pictograma de gimnasia rítmica.
- 24.- Francisco de Goya, dibujo titulado "La Duquesa de Alba", dibujo a plumilla y aguadas, 1778.
- 25.- Francisco de Goya, obra al óleo titulada "Mujer leyendo la carta".
- 26.- Revista "Rolling Stone", ilustración de Phillipe Burke, 1995.
- 27.- Francisco de Goya, dibujo titulado "Tristes presentimientos de lo que va a ocurrir", plumilla.
- 28.- Francisco de Goya, dibujo titulado "Bonita proeza", dibujo a plumilla.
- 29.- Francisco de Goya, dibujo titulado "Muerta de hambre", dibujo a plumilla y aguadas.
- 30.- Francisco de Goya, dibujo titulado "Origen de los arpones o banderillas".
- 31.- Francisco de Goya, dibujos para la serie "Los Segundos Caprichos", plumilla.
- 32.- Francisco de Goya, dibujo titulado "Edad con desgracias", aguadas y plumilla.
- 33.- Egon Schiele, "Muchacha desnuda con el pelo negro", acuarela y lápiz, 1910.
- 34.- Egon Schiele, Autorretrato con las manos delante del pecho, aguadas, acuarela y carboncillo, 1910.
- 35.- Egon Schiele, Autorretrato desnudo, aguadas, acuarela y lápiz, 1910.
- 36.- Egon Schiele, "Muchacha desnuda con los brazos cruzados", acuarela y carboncillo, 1910.
- 37.- Egon Schiele, "Muchacha desnuda sentada", aguada y lápiz, 1914.
- 38.- Egon Schiele, Autorretrato con el vientre desnudo, acuarela y lápiz, 1911.
- 39.- Antoni Tàpies, estudio para Gran Nudo, vinílica, 1982.
- 40.- Revista "Rolling Stone", ilustración de Mark Marek, 1996.
- 41.- Pablo Picasso, estudio sobre el "Guernica", 1936.
- 42.- Rene Castro, Cartel, "Día de los Muertos", 1995.
- 43.- R.O. Blechman, Portada para el Chicago Tribune Magazine, 1994.
- 44.- Roman Cieslewicz, Cartel para las Galeries Lafayette, 1993.

- 45.- Rafael Lopez Castro, Cartel, 1995.
- 46.- Revista 'Spin', ilustración de Mark Marek, 1996.
- 47.- Eugène Delacroix, dibujo gestual.
- 48.- George Grosz, ilustración 'Cafe', dibujo a plumilla, 1919.
- 49.- Henri Matisse, dibujo a plumilla, 1935.
- 50.- Joan Miro, dibujo, 1945.
- 51.- Vasili kandinsky, estudios sobre la línea, 1916.
- 52.- Vasili kandinsky, estudios sobre la línea, 1916.
- 53.- Dan Reisinger, Logotipo para la Asociación de Organizaciones para personas discapacitadas, 1993.
- 54.- Vasili kandinsky, estudios sobre la línea, 1916.
- 55.- Santiago Pol, Cartel para la Feria de Libros infantiles en Venezuela, 1979.
- 56.- Santiago Pol, Cartel para la obra de teatro 'El Tartufo', 1971.
- 57.- Antonio Morales Aldana, dibujo a lápiz y aguadas, 1997.
- 58.- Antonio Morales Aldana, dibujo a lápiz, 1997.
- 59.- Antonio Morales Aldana, dibujo a lápiz, 1997.
- 60.- Rudolf Arnheim, ilustración realizada por alumnos para el libro 'El Pensamiento Visual'.
- 61.- Rudolf Arnheim, ilustración realizada por alumnos para el libro 'El Pensamiento Visual'.
- 62.- Antonio Morales Aldana, dibujo a lápiz, 1997.
- 63.- Franz Klíne, estudio para Pintura Núm. 2., 1954.
- 64.- Michael Peters, logotipo.
- 65.- Holger Mäthies, Cartel, 1973.
- 66.- Umberto Boccioni, dibujo a plumilla, 1913.
- 67.- Rupert García, Cartel, 1974.
- 68.- Pierre Bonnard, estudio para 'El rapto de Europa', 1918.
- 69.- Piet Mondrian, dibujo, 1905.
- 70.- Fernando Pimenta, Cartel, 1990.
- 71.- Rupert García, Cartel, 1975.
- 72.- Holger Mäthies, Cartel, 1985.
- 73.- Tiziano, estudio para 'San Sebastian', 1530.
- 74.- Tiepolo, dibujo a plumilla y acuarela, 1734.
- 75.- Rupert García, Serigrafía, 1974.
- 76.- Rupert García, Cartel, 1976.

Bibliografía

- Albrecht, Klaus, 'Egon Schiele and his contemporaries', Munich, Prestel-Verlag, 1989, 294 pp.
- Arnheim, Rudolf, 'Arte y Percepción Visual', Madrid, Alianza Editorial, 1991, 549 pp.
- Arnheim, Rudolf, 'El pensamiento visual', Barcelona, Ed. Paidós Ibérica, 1991, 361 pp.
- Bianchi Bandinelli, Ranuccio, 'Organicidad y Abstracción', Argentina, Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1965, 103 pp.
- Bouwsma, O.K. et al, 'Filosofía de la Percepción', México, Fondo de Cultura Económica, 1974, 278 pp.
- Buhler, Karl, 'Teoría de la expresión', Madrid, Revista de Occidente, 1950, 230 pp.
- Chastel, Andre, 'Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico', Madrid, Ed. Antonio Machado, 1982, 535 pp.
- Cirlot, Juan, 'El Espíritu abstracto. Desde la prehistoria a la edad media', Ed. Labor, 1970, 165 pp.
- Comini, Alessandra, 'Egon Schiele', Thames and Hudson Ltd, London, 1986, 95 pp.
- Dieterich, Anton, 'Goya. Dibujos', Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1980, 231 pp.
- Dondís, A.D. 'Sintaxis de la imagen', Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1990, 209 pp.
- Fischer, Ernst, 'La necesidad del arte', Barcelona, Ed. Planeta-De Agostini, 1993, 270 pp.
- García Martínez, J.A. 'Crisis y revolución en el arte de hoy', Buenos Aires, Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1976, 80 pp.
- Giedion, Sigfried, 'The eternal present: the beginnings of art', New York, Bollingen Foundation Ltd., 1964, 583 pp.
- Gombrich, Ernst, 'Arte e Ilusión', Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1979, 390 pp.
- Gullon, Ricardo, 'De Goya al arte abstracto', Buenos Aires, Ed. Río Piedras, 1963, 211 pp.
- Hoog, Michel, 'L'art d'aujourd'hui et son public', Paris, Les Editions Ouvrières, 1967, 124 pp.
- Houghton Brodrick, A., 'La pintura prehistórica', México, Fondo de Cultura Económica, 1956, 181 pp.

- Kahler, Erich, "Desintegración de la forma en las artes", México, Siglo Veintiuno Editores, 1972, 139 pp.
- Kandinsky, Vasili, "Punto y línea sobre el plano", Barcelona, Ed. Labor, 1993, 211 pp.
- Klee, Paul, "Bases para la estructuración del arte", México, Premiá editora de libros, 1985, 75 pp.
- Leroi-Gourhan, André, "Treasures of prehistoric art", New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1985, 529 pp.
- Lopez Chuchurra, Osvaldo, "Estetica de los elementos plásticos", Barcelona, Ed. Labor, 1975, 154 pp.
- Marlow, Tim, "Schiele", Madrid, Ed. Libsa, 1994, 112 pp.
- McNeill, David, "Hand and Mind: what gestures reveal about thought", E.U.A., University of Chicago Press, 1992, 385 pp.
- Mitsch, Erwin, "Egon Schiele. Sketch Books", New York, Watson-Guptill Publications, 1992, 374 pp.
- Murray, Linda, "Michelangelo", London, Thames and Hudson Ltd, 1980, 216 pp.
- Pernice, Sebastien, "Goya. Etude Biographique et critique", Geneve, Le Gout de notre temps, 1955, 139 pp.
- Read, Herbert, "El arte ahora", Buenos Aires, Ed. Infinito, 1973, 156 pp.
- Read, Herbert, "Imagen e Idea", México, Fondo de Cultura Económica, 1988, 245 pp.
- Restany, Pierre, "Les nouveaux realistes", Paris, Editions Planète, 1968, 220 pp.
- Rubert de Ventos, Xavier, "El arte ensimismado", Barcelona, Ed. Ariel, 1963, 116 pp.
- Salvini, Roberto, "Miguel Angel", Barcelona, Compañía Internacional Editora S.A., 1976, 195 pp.
- Vasari, Giorgio, "Vida de grandes artistas", Madrid, Ed. Mediterráneo, 1976, 235 pp.
- Venturi, Lionello, "El gusto de los primitivos", Madrid, Alianza Editorial, 1991, 210 pp.
- Von Martin, Alfred, "Sociología del Renacimiento", México, Fondo de Cultura Económica, 1970, 132 pp.