



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

El dibujo como vía de conocimiento del territorio

Tesis para obtener el Grado de Maestra en Artes Visuales que

presenta la alumna

Miriam Téllez Jara.

Director de Tesis:

Dr. Julio Chávez Guerrero.

Agradecimientos:

A mi familia.

A mis amigos de todas partes.

A mis maestros.

A la Embajada de Francia en México, al Excelentísimo Embajador de Francia en México Bruno Delaye, al Ministerio de Educación Nacional Francés, al CNOUS, CROUS de Toulouse y en especial a l'Ecole Supérieure des Beaux Arts de Toulouse Francia.

Universidad Nacional Autónoma de México.

Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, CyAD.

Al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes- Jóvenes Creadores.

Gobierno del Estado de Puebla, al Lic. Manuel Bartlett Díaz.

Gobernador Constitucional del Estado de Puebla 1993-1999.

Secretario de Cultura del Estado de Puebla. Maestro Héctor Azar.

Instituto de Artes Visuales del Estado de Puebla.

Instituto Cultural Cabañas de Guadalajara Jalisco.

EL DIBUJO COMO VÍA DE CONOCIMIENTO DEL TERRITORIO

Índice

Prólogo

Agradecimientos

Introducción

Capítulo I El dibujo como obra final en Paul Klee.

1.1 ¿Qué es el dibujo?

1.2 La apropiación de los espacios de la naturaleza en el dibujo de Paul Klee

1.3 Paul Klee artista que se apropia de la naturaleza para crear una poética del dibujo personal.

Capítulo II El dibujo como registro de un proceso en el Land Art.

Capítulo III El dibujo y lo sensorial

3.1 Una experiencia perceptual del entorno a través del dibujo de una ventana en la Ecole des Beaux-Arts de Toulouse Francia 1994-1995

Conclusiones

Bibliografía

Introducción.

Este texto es el resultado de un trabajo personal de varios años, dentro de las artes visuales y la planificación urbana.

Esta tesis profundiza en el tema del dibujo como eje de la percepción del territorio, un tema que analizo desde una perspectiva plástica.

Indago como el dibujo es una vía de conocimiento del territorio, porque engloba los tres componentes: el dibujo realizado desde la observación directa de los objetos, el dibujo como un registro de la obra y el dibujo desde el componente sensorial, donde abordo la idea de que el espacio está cargado de sentidos y el dibujo es el reflejo de un cúmulo de experiencias sensoriales y perceptivas que cada persona obtiene en su vida diaria.

También analizo como el dibujo es el resultado de una visión personal del entorno; con una apreciación simbólica de las formas que se presentan en la vida cotidiana.

Visión personal porque el territorio tiene valores culturales que tomamos o no como el gusto por la arquitectura, la posibilidad de tránsito en las calles, el uso del tiempo libre, etc.

Apreciación simbólica porque el espacio está cargado de imágenes y hay un registro permanente que se hace presente en el dibujo.

Aquí el objeto de estudio es el dibujo como resultado de la experiencia de vida.

Objetivo general

Describir en un ensayo que contempla como eje la importancia del dibujo en el conocimiento del territorio, para encontrar una aportación o consideración en torno al dibujo.

Objetivos particulares

- Analizar el dibujo como medio de apropiación del territorio.
- Describir el proceso creativo en el dibujo que integra la obra personal.

Tratamiento conceptual: en este trabajo las reflexiones más importantes están tomadas de los textos de Manuel Castells que en su obra: *La Cuestión Urbana*

refiere que el espacio está cargado de sentido y de Gastón Bachelard y su *Poética del espacio*.

Marco teórico, este ensayo se estructura a partir de los textos de sociología urbana del maestro Manuel Castells: *la Cuestión Urbana*, y de Gastón Bachelard y su *Poética del espacio*.

Algunas consideraciones sobre el dibujo se retoman de los textos del maestro Juan Acha –quien en su pensamiento latinoamericano nos refiere a lo local.

Metodología: Método Deductivo el cual se basa en la derivación lógica de proposiciones más fuertes y aceptadas.

Tiene un carácter predominantemente intuitivo, donde la experiencia es parte del modelo.

Aportación posible: Este texto propone el desarrollo de un trabajo de dibujo basado en el conocimiento del territorio.

Traduce el aprendizaje y el tiempo dedicado a la reflexión y a la consulta de textos, catálogos, entrevistas, videos e internet; en un análisis de forma y fondo donde resalta la importancia del dibujo como medio de conocimiento y apropiación del territorio.

Donde el boceto de la ciudad permite que fluyan las experiencias de vida, referencias personales, modos de andar y libertades creativas.

Recopila información pero también da respuesta a la forma de afrontar el inicio de un proyecto de dibujo en artes visuales, pues es un modelo llevado a la práctica.

El dibujo ha sido parte de mi formación académica, por tal motivo decidí escribir este documento, como una mirada constante desde la línea hacia el territorio busco un vínculo directo con la teoría y la práctica para captar otra forma de conocimiento del mundo que es lo empírico.

Antecedentes

Este ensayo es el resultado de una investigación de 13 años en torno al dibujo, algunas reflexiones han sido ya publicadas en el Diario Síntesis de Puebla-Tlaxcala y las piezas en pintura realizadas durante este lapso de tiempo forman parte de un esquema creativo que comenzó en el Taller de Proyectos de l'Ecole des Beaux Arts en Toulouse Francia 1994 y posteriormente continué –como proyecto personal; en la Licenciatura en Planeación Territorial de la UAM_Xochimilco.

Al momento de la investigación en 1994 el dibujo pasó a ser el foco de atención y la premisa más reveladora de mi trabajo personal, porque el dibujo es el medio donde las formas tienen más espontaneidad y creatividad.

Sin embargo es aquí en el Posgrado de Artes Visuales de la UNAM, donde materializo y organizo, todo el material escrito y la obra realizada a partir del dibujo.

Así desarrollo tres aspectos importantes del dibujo: el dibujo como obra final; el componente conceptual del dibujo, es decir el dibujo en tanto que croquis y no como obra final en sí misma y el dibujo percibido por los sentidos.

El primer capítulo introduce al dibujo imaginativo y estructurado de Paul Klee (1879-1940), elegí a este artista porque su *su relación real con el mundo se da a partir del dibujo*.

El artista ya no crea de forma ingenua; sino que es consciente de su creación: Naturaleza, Arte y Yo, serán la triada fundamental de su labor, donde el dibujo será el engrane que haga posible lo material en estas relaciones.

Klee recopila objetos y animales así colecciona conchas, moluscos, algas, caballitos de mar, plantas, piedras y flores para después dibujar en sus cuadernos de notas las formas encontradas; es decir cuando Klee recopila información, también se la está apropiando.

Esta forma de conocimiento del entorno se refleja en el dibujo expresionista -el cual es la obra en sí misma, *el dibujo como el medio* por el cual Klee muestra su mundo personal.

Su dibujo recorre un trecho compositivo y logra desencadenar todo un cosmos de formas y de relaciones interiores que sobrepasa el puro razonamiento para albergarnos en el universo de una de sus virtudes más enriquecedoras: la observación directa del mundo vegetal y animal.

El segundo capítulo aborda el componente conceptual del dibujo, es decir el dibujo en tanto que croquis y no como obra final en sí misma.

Me refiero al dibujo como medio de registro de un proceso, en la acción ó intervención efectuada sobre el paisaje ó un territorio dado –situado en los años 70's, principalmente en el Land Art.

Las realizaciones del Land Art son generalmente gigantescas y no pueden ser totalmente percibidas, sino desde un avión, así de las obras no sobrevivirán sino los proyectos, -bajo la forma de collage ó croquis dibujo y fotografía.

The Spiral Jetty (1970-1971) de Robert Smithson y Ottawa Project (1970) de Robert Morris son ejemplos de estas intervenciones in situ registradas en dibujos.

Esta corriente de alteración del territorio representa para mi trabajo plástico una ruta de exploración y una fuente de creación de imágenes porque –he observado directamente y por muchos años la construcción de obras de ingeniería civil de grandes dimensiones, ver el proceso de construcción de una presa, admirar la estructura metálica de un hospital, conocer los dibujos de lo que será una fábrica de harina; es decir reconozco esa modificación del territorio, esa marca en el paisaje que inicia con un croquis.

En el tercer capítulo los volúmenes alcanzan su valor en relación al espacio, pero también en la relación de los unos respecto a los otros. Dicho en otros

términos los volúmenes son una colección de elementos sólidos, pero también una armonía orgánica.

Intuitivamente ligué esa ventana con el albergue, con los valores de bienestar de una casa que en ese momento percibía.

Este texto aborda tres componentes del dibujo: el dibujo como obra en sí mismo, el dibujo como proceso y el dibujo percibido por los sentidos y es en este último aspecto donde describo mi propia aportación al dibujo.

Prólogo

Escribir sobre la importancia del dibujo en el escenario actual de las artes implica de entrada enfrentarse a la aparente contradicción entre una condición compleja que necesita irse despejando y la pureza elemental de su elemento de análisis. La consciencia implícita en esta condición ambigua es la que nos permite encontrar zonas reveladoras en modelos de trabajo que con una firmeza contundente acuden a la lucidez y al carácter propio de su condición evolutiva. El dibujo es un acto seminal del pensamiento, de ahí su trascendencia y la amplitud de su incidencia en los procesos relacionados con la creación. Es este gran espectro lo que permite su aproximación en tanto que lenguaje como origen en la planeación, prefiguración y estudio; como articulador en la construcción y organización estructural; como objetivo en la fijación de un gesto y como acción en el registro, ejecución y análisis de trayectorias y estructuras.

El ejercicio de desdoblar algunas de sus posibilidades nos enfrenta con sus cualidades inefables y con el carácter transmutable de las mismas: el dibujo como herramienta de generación de códigos y configuraciones cognitivas es un componente integral de las prácticas artísticas actuales en donde podemos encontrar múltiples aplicaciones que van desde las categorías formales en la representación y la articulación conceptual hasta las experiencias interactivas o de generación algorítmica.

La complejidad es un criterio de elección al emprender un proyecto de dibujo. El arte contemporáneo se sirve de esta libertad: El dibujo puede ser un registro mimético, un gesto expresivo propio de una acción, una estructura conceptual, un proceso mental (por mencionar algunas categorías), así como todas las combinaciones posibles entre las distintas aproximaciones que se puedan abordar en un proyecto. La diversificación de sus usos así como la reflexión metodológica en la práctica, van sembrando una cosecha sin límites de expansión, de ahí el carácter tan valioso de los esfuerzos que arrojan luz sobre el proceso de creación en la práctica de las artes.

Omar Shailhan.

Capítulo I El dibujo como obra final en Paul Klee

En este primer capítulo el tema central es el dibujo en Paul Klee, como resultado de una estructura imaginativa y de una composición enriquecida por la observación directa del objeto, su trazo tienen valores creativos trascendentes, sus formas organizativas en la gráfica tienen un orden tanto en lo cromático como en el peso compositivo de los elementos, es un artista, donde el peso del dibujo se encuentra estructurado en cada trazo con su visión muy personal del dibujo.

El dibujo de Paul Klee representa su relación real con el mundo, es por este motivo que decidí incluirlo en mi tesis.

El artista ya no crea de forma ingenua; sino que es consciente de su creación: Naturaleza, Arte y Yo, serán la triada fundamental de su labor, donde el dibujo será el engrane que haga posible lo material en estas relaciones.

“Un dibujo expresionista en el cual la indicación más común era la de otra realidad que él quería dar cuenta, en la que el concepto de lo natural se iba volviendo sustancia extraña, será una valoración de la línea la que durante toda su obra se centre.

En el dibujo encuentra, desde el punto más bajo de su valoración, la capacidad de ilustrar las condiciones de especialización de los materiales, casi como el mapa que le permita definir nuevos rumbos en la relación de todo lo real, al tiempo que configure las apariencias según un punto de vista diferente, extremadamente personal”.

Juan José Gómez Molina.

La pluralidad en el dibujo es tanta y tan variada como las intenciones que organizan sus procesos.¹

¹Gómez Molina Juan José, *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Cátedra. Madrid 2002. Pág.48.

1.1 ¿Qué es el dibujo?

La definición formulada por Etienne Souriau en el Diccionario de Estética de Akal expone lo siguiente: El sustantivo "dibujo" proviene del latín *designo*, palabra rica en significados, que puede interpretarse como dibujar y representar. El dibujo obra inscrita sobre un soporte de dos dimensiones presenta plásticamente una esencia, un concepto o un pensamiento, o representa las apariencias de nuestro mundo.

También sobre el plano estético, debemos contemplar dos aspectos de lo que el lenguaje corriente llama dibujo.

I- El dibujo, como propósito se encuentra por todas partes en las artes plásticas a *título de proyecto* (de pintura, de arquitectura, de orfebrería). Este dibujo sobre un soporte frágil, es realizado según diversas técnicas elegidas en función de la aplicación que se pretende o de la perspectiva caballera, como de un cierto detalle que, por su importancia, pierde su estatus de detalle para convertirse en el centro de interés dentro de una composición expuesta globalmente.

II- El dibujo como *arte autónomo*, modo de expresión irreductible a otros modos, dinamiza al creador que elige orientar sus gestos – temporal o definitivamente- hacia la realización de una obra a ser mostrada y conservada, ya sea presentada en un cuadro. La estética del dibujo varía según las mentalidades individuales o colectivas, extrañando la elección de unos u otros procedimientos correlativos a las técnicas de la época. Se distingue:

1/ El grafismo puro, realizado a punta, a pluma o a lápiz sin ningún realce. Por sus contornos netos manifiesta la esencia de un objeto, esencia que se nos ofrece a través de la ausencia del juego de luz y sombra.

Presta servicio al hombre de ciencia que ilustra sus tratados, se convierte entonces en dibujo documental.

2/ El dibujo narrativo, a menudo llamado dibujo plumeado, porque las sombras numerosas creadoras de volúmenes son representadas por trazos entrecruzados.

El dibujo narrativo habla de una historia, satisfaciendo una memoria, reactualizando hechos diversos pasados o incitando a fabular sobre un posible futuro.

3/ El dibujo como sustituto de la pintura sirvió como tema de disertación en el momento de la "querrela de los coloridos" del siglo XVII, ¿Se puede calificar como dibujo a una acuarela que ofrece volumen de la misma forma en que deja numerosas zonas en barbecho? La lisura de los colores cercados por trazos, ¿Constituye un dibujo o una pintura? ¿Dónde hay que colocar el pastel que utiliza grados y brillos?

Convencionalmente se debería plantear el dibujo como el arte que privilegia la noción de límites con relación a la presentación que resulte del empleo de los colores.

Todo dibujo, materialización del gesto, del movimiento de la mano del artista, ayudándose de trazos forma la visión del espectador que siente que el mundo no es un caos, sino que existe como relaciones que se liberan poco a poco de una insignificancia global.

Ciertamente, el dibujo autónomo se vive como un dibujo de anotación que arranca al público de su cerrazón dentro de las cotidianas convenciones socioeconómicas; mientras que el dibujo diseño anuncia un proyecto, una transformación de lo que era visible hasta entonces, en las dos reina la espontaneidad, incluso si el artista ha tenido que ejercer con anterioridad su habilidad práctica y su agudeza visual ante la naturaleza o ante las obras de arte anteriores. Así pues se puede hablar con toda propiedad de un arte

del dibujo, dominio del gesto espontáneo y de la formación de la vista, arte cuyo impacto estético se revela específico.²

Dibujar es equivalente a pensar.

Bruce Nauman.

Por otra parte, un dibujo que solo tiene su sustento en la supremacía del concepto de representación permite entender este como un mero hecho instrumental entre lo que percibimos y lo que comprendemos, nos hace olvidar que la función principal del dibujo no es sólo la de reproducir el hecho óptico, conservarlo y transmitirlo en el tiempo y el espacio, sino sobre todo nombrar la realidad, establecer categorías, y diferenciar fenómenos conceptuales a través de un cierto pensamiento análogo, estableciendo en las propiedades materiales del dibujo que modifica el diálogo que manteníamos con los dibujos que anteriormente organizaron nuestro imaginario.

Existe un cierto dibujo *eficaz* que antes se generaba en una práctica artística unitaria, que se practicaba en los gremios de pintores y escultores para proyectarse luego en deformadas imágenes especulares en el arte popular y en la artesanía.

Era el que determinaba los patrones genéricos del dibujo *neutro*, cotidiano que podía utilizarse como instrumento de comunicación y análisis de las cosas.

Existe también ahora un dibujo difuso que cumple esa misma función, pero procede más de la imagen de los manuales de instrucciones, de la televisión, los diagramas y las iconografías de la infografía.

Un dibujo impreciso pero eficaz que conserva sin embargo las propiedades del antiguo dibujo artístico, pero no del considerado obra final, sino de aquel otro que como "esbozo", "bosquejo", "boceto", "croquis"...era la clave en la definición del proyecto.³

² Souriau Etienne. *Diccionario Akal de Estética*. Madrid 1990. Pág.441

³ Gómez Molina Juan José. *La representación de la representación*. Cátedra. Madrid 2007. Pág.24

El "dibujo" es una de esas palabras que sobrepasa el ámbito del discurso artístico para instalarse en un marco más amplio de referencias; la palabra "dibujo" se introduce en él con una perspectiva que parece exceder el uso de esa disciplina, para nombrar una serie de valores que pertenecen al fundamento de una actividad esencial, en el hecho mismo de comprender y nombrar las cosas. Es este valor excesivo el que proporciona al término su riqueza y la dificultad de su comprensión.

El "dibujo" es un término que está presente como concepto en muchas actividades, en lo que determina el valor más esencial de ellas mismas, en el hecho mismo de establecerse como conocimiento.

Está siempre relacionado con movimientos, conductas y comportamientos, que tienen en común el ser sustento ordenador de una estructura, a través de gestos que marcan direcciones generativas o puntuales que sirven para establecer figuras sobre fondos diferenciados. Está referido también a los procedimientos que son capaces de producir esos trazos definidos y al uso y a las connotaciones que estos procedimientos han adquirido en su práctica histórica.

*El dibujo se establece siempre como la fijación de un gesto que concreta una estructura, por lo que analiza con todas las actividades primordiales de expresión y construcción vinculadas al conocimiento, a la descripción de las ideas, las cosas y a los fenómenos de interpretación basados en la explicación de su sentido por medio de sus configuraciones.*⁴

En la terminología tradicional, se diferenciaban con bastante claridad aquellos que se referían a desbrozar los elementos accesorios de la idea: "los esbozos", de aquellos otros que se organizaban como una red para determinar la dirección principal de la intención: "los apuntes".

⁴ Ibidem. Pág. 37.

Diferentes también de aquellos otros llamados "estudios" que se limitaban a analizar de una manera aislada, casi autónoma, la relación con la naturaleza, la identidad de la representación ó sus aspectos perceptivos visuales de clarooscuro y táctiles "de ropajes", o los encaminados a centrarse sólo en lo esencial de las delimitaciones "de línea".

Así como aquellos que tenían una base instrumental en la estrategia técnica de la organización del cuadro: "de encaje", "de trazado", "de composición", o aquellos otros a reforzar ciertas estructuras mentales: "de memoria", "de imaginación", "de repente", o los realizados en estados "diurnos", o "nocturnos", "de ensoñación", o "de trance".

Existían y existen también, todos los que están encaminados, en especial en los procesos de escultura, de instalaciones, de diseño, o de las nuevas tecnologías, a prever el resultado final del trabajo.

Aquellos que se inician en "el croquis" y continúan en "el proyecto", un proyecto que puede visualizarse para uno mismo.⁵

El gesto y sus trazos

El estructuralismo trató de reconstruir ese esfuerzo primario del pensamiento a través de unas ideas matriz que explicasen el mundo como un proceso de creación de sentido.

Enlazaba con una tradición ancestral por explicar la estructura de los fenómenos a través de sus gestos y los trazos de sus huellas.

Cualquier acción humana terminaba por ser huella de ella misma, cualquier comportamiento formaliza su estructura y nos crea una imagen análoga de su razón más profunda.

Las estructuras que determinan los gestos marcan las propiedades con las que percibimos y reducimos el mundo entrópico de la percepción.⁶

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem. Pág.38.

Gesto y trazo

Llegados a este punto nos colocamos en una situación límite de la que avisábamos al principio de la cita, la de un dibujo sin dibujo, aquello que los clásicos diferenciaban como dibujo interno y dibujo externo.

Lo importante es que valoremos que el dibujo nunca puede ser reducido, exclusivamente, ni a la técnica ni a la acción de dibujar, aunque ella como dibujo "externo", en palabras de Zuccari, o "práctico", en las de Palomino, sea el vehículo imprescindible de la materialización de la idea.

Los materiales, los procesos orientan, y predisponen a la aparición de ciertas cualidades de la representación, creando la estrategia que va a hacer visibles los problemas de la obra.

En el arte contemporáneo, este predominio de la idea puede ser tan radical como la afirmación de Joseph Beuys: "pensar ya es la plástica... las ideas tienen un efecto en el mundo más fuerte que una plástica que se ha iniciado y que en cierto modo se ha materializado en el objeto", o como la de Bruce Nauman:

"Dibujar es equivalente a pensar. Algunos dibujos se hacen con la misma intención que se escribe: son notas que se toman. Otros intentan resolver la ejecución de una escultura en particular, o imaginar como funcionaría.

Existe un tercer tipo, dibujos representacionales de obras, que se realizan después de las mismas, dándoles un nuevo enfoque. Todos ellos posibilitan una aproximación sistemática en el trabajo, incluso si a menudo fuerzan su lógica interna hasta el absurdo.⁷

Ideas recurrentes en Zuccari: Bien es cierto que con este nombre de diseño interno yo no entiendo solamente el concepto formado en la mente del pintor, sino también aquel concepto formado en cualquier intelecto, aunque para mayor claridad y comprensión de mis colegas haya referido desde el principio este nombre de diseño interno sólo a nosotros; pero si queremos explicar el

⁷ La representación de la representación. Pág. 38.

nombre de este diseño interno más íntegra y generalmente diremos que el concepto y la idea que cualquiera se forma para conocer y obrar.

Y si en el presente tratado doy razón de este concepto interno formado por cualquiera bajo el nombre específico de diseño y prescindo del nombre de intención, que adoptan los lógicos y los filósofos, lo hago para tratar de ello como pintor y porque me dirijo principalmente a pintores, escultores y arquitectos, a los cuales es necesario el conocimiento y guía de este diseño para conseguir obrar bien.

Y todos los entendidos saben que los nombres deben utilizarse de acuerdo con las profesiones que se están tratando.⁸

El dibujo interno y externo

En esa situación, en ese dibujo desmaterializado, quedarían incluidas todas aquellas operaciones que sin llegar a concretarse activan nuestro pensamiento hacia la idea.

Nos estaríamos situando en un territorio tan extraño a nuestra práctica artística como es el campo del pensamiento científico, en donde el que lo realiza no desarrolla una conciencia gráfica y actúa en un territorio tan resbaladizo como es el de la acotación taquigráfica, la escritura, o el diagrama.

Un dibujo que se expande y que no está sometido a los límites del papel, un tipo de dibujo que puede también perder la transparencia que le da el pensamiento científico y convertirse él mismo en el tema del dibujo, como ocurre en las famosas pizarras de Beuys, pero que también está presente en la escritura cuando ésta reflexiona sobre la acción que la concreta y se convierte en caligrafía, en donde lo importante no es qué nombrar sino el hecho de nombrar.⁹

Cuando el dibujo tiende a la acción o al pensamiento "puro", el gesto mismo puede llegar a alcanzar las propiedades del trazo; incluso en ciertas prácticas

⁸ Ibidem. Pág.39.

⁹ Ibidem.

orientales el conocimiento, la acción que transforma no estaría en la huella que el gesto determina en su trazado, sino en el movimiento interno que el modifica en la conducta del sujeto; lo que permanece no es el dibujo generado que debe ser destruido, sino la alteración del conocimiento que esa acción está interiorizando en el sujeto.

El dibujo científico es un elemento misterioso que ayuda a establecer rutas en el discurrir del pensamiento, mojones taquigráficos desde los que remontarse a abstracciones imposibles de ser nombradas con palabras, demarcación de territorios que como en una geometría topológica sólo habla de conceptos, dentro y fuera, inclusión o exclusión, conectados por líneas de fuerza que unen los puntos destacados de su argumentación, gestos previos o paralelos a su enunciado de ecuación.

Trazos mnemotécnicos a los que recurrir posteriormente para armar los conceptos.

Jeroglíficos del pensamiento desde donde deducir las ideas madre.

Dibujos diagramáticos que tienen así mismo un valor fundamental para la transmisión de ideas al resto de la comunidad científica, pero también son las huellas con las que jalonan su propio conocimiento.

Esquemas relacionales que permiten verificar acontecimientos imposibles de comprender sin la visualización espacial que los trazos establecen de forma nítida sobre el papel.¹⁰

Las estructuras de los gestos, los trazos que reconocemos son los rastros fijos de esos gestos que nos ayudan a comprender el proceso de representación conceptual de las cosas. Los fenómenos visuales permiten establecer el orden jerárquico de aquello que se valora.

Descripción y representación

¹⁰ Ibidem. Pág. 40.

Este carácter interdisciplinar y el sentido de nudo entre los fenómenos objetivos y subjetivos son los que determinan el valor más sugestivo del dibujo, al que hay que añadir su papel clave en los fenómenos de descripción y representación. Un campo difícil, un equilibrio complicado entre fenómenos muy diversos, en donde la menor ambigüedad puede romper ese hilo mágico que hace que cada representación sea un universo preciso en el que se instala el sentido del dibujo.¹¹

En los textos orientales de estética podemos encontrar, con mayor profusión, esta relación entre las cosas, naturaleza, gesto, estado de ánimo y la propia persona.

“Una composición nace como encarnación de muchos gestos vivos.

Es como en el acto del Tao, la materialización sin fin.

Alcanzar el Significado depende de la aprehensión de lo sutil. Si un poeta domina el secreto del cambio y del orden, los encauzará como corrientes dirigiéndose a una fuente, pero un falso movimiento conduce al tropiezo atolondrado y se confundirá el fin con el comienzo.

Las expresiones profusas pueden contener verdad en abundancia pero fracasan al dirigir y conducir el Significado. Un dicho enérgico en un punto crucial unirá las partes en un todo”.¹²

(Lu-Chi 261-303 d.C.)

El carácter de las representaciones de los dibujos es lo que establece su mayor complejidad. El valor que adquieren como forma de aprehensión sensible de las ideas y de los objetos es el que les confiere la multiplicidad de sentidos, y su papel clave en el conocimiento de las cosas.

¹¹ Ibidem. Pág. 41.

¹² Ibidem.

El dibujo como representación marca el intento más radical del ser humano de vencer la necesidad de los acontecimientos, en el deseo de volver a hacer presente por medio de la imagen la idea que tenemos de ella misma.

Aprehendiendo el objeto, de un modo obsesivo, para tratar de comprender nuestro ser y las relaciones que mantiene con el entorno a través de las cosas.

Aprehensión intuitiva, conceptualizada o ideal, por medio de la cual lo concreto y lo diverso es pensado bajo una forma categorial.

La representación aparece como un fenómeno de objetivación, un volver a presentar, en el que el dibujo aparece como un intermediario del objeto o la idea evocada, lo que se presenta parece algo exterior a quien lo representa, al dibujante o al dibujo, incluso cuando este parece representar las emociones internas del artista, y esa línea con memoria de la que nos habla Matisse nos hace ver un hecho primordial: que el dibujo representa siempre.

Fundamentalmente el hecho de dibujar, la acción de definir el trazo que se movilizó en el gesto original, su imagen más radical, aquella que involucra a todas las otras representaciones, la que establece sobre ese soporte conceptual, el tiempo y las dudas de su desarrollo, a través de la cual entendemos la intención de su acción, los extravíos en la búsqueda, las vacilaciones y los aciertos, la suspensión de su desarrollo y la alocada proliferación de trazos en el tanteo final de la imagen representada, que no puede ser otra que aquella determinada como posible en la técnica del procedimiento elegido.¹³

No hay dibujo abstracto, todos representan la acción que les dio origen.

De la misma manera que no podemos prescindir de la sombra que nos ilumina, tampoco podemos prescindir de la auto representación que el dibujo establece en el hecho de definir aquello que de alguna manera objetivamos.

Podemos saltar mentalmente, como podemos hacerlo físicamente y tener la sensación momentánea de que la sombra se aleja de la figura, pero después

¹³ Ibidem. Pág 47.

del salto, nuevamente quedamos atrapados en nuestra sombra, de la misma manera podemos separar la representación de la auto representación del propio dibujo, pero ésta vendrá siempre a primer plano para recobrar el tiempo y la memoria de la acción, esa que le conferirá al dibujo un presente eterno.

De la misma manera que ciertas culturas no se piensan según un acontecer histórico y permanecen siempre en el instante del tiempo presente, el dibujo nos retrotrae al instante mismo de su formalización.¹⁴

El dibujo: método y proyecto.

Peo ese situarse en el campo del dibujo le abre al dibujante un horizonte desconcertante desde donde debe planificar su acción: el territorio del proyecto.

Un espacio complejo en el que debe articular el método y la improvisación mediante una estrategia que definirá en el futuro el sentido de la obra.

Ferrater Mora en su definición del método nos establece la siguiente reflexión: se olvida que incluso un método es también y no sólo un camino, sino que puede abrir otros de tal modo que se alcanza el fin propuesto más lentamente que por medio del azar... o se alcanza inclusive otros fines que no se habían precisado, otros conocimientos a otro tipo de conocimientos, de los que no se tenía idea o se tenía una idea vaga.¹⁵

Tanto el método como la estrategia son reglas para la dirección del espíritu.

La estrategia parece llevar implícita una escenificación del lugar de conflicto, un conocimiento visual de los elementos que intervienen en la batalla.

El método aparece, por el contrario más bien como un conjunto de acciones de control basadas en la experiencia de hechos acontecidos que es posible analizar

¹⁴ *La representación de la representación*. Juan José Gómez Molina. Cátedra. Madrid 2007. Pág. 47.

¹⁵ *Ibidem*. Pág. 53.

y volver a repetir sistemáticamente, aislando los valores perniciosos que pudiesen mermar su eficacia.

El arte occidental ha mantenido una tendencia a interpretar a proponer para la formación del artista la visión más restrictiva del método.

Los manuales de dibujo han estado obsesionados por su eficacia pero, sobre todo han estado orientados a la configuración, a la idea previa de un modelo formal de representación, en la obsesión por enseñar, cómo hacer, como estructurar, cómo construir. Los métodos fueron y son todavía un intento de desarrollar una vía segura, corta y eficaz que pudiera establecer un atajo del conocimiento.¹⁶

El dibujo del que venimos hablando, el que no queda limitado a su valor como obra de arte, el que se expande alrededor de todo el proceso de creación, es la clave de aquello que entendemos como proyecto, el concepto alrededor del cual surgieron la totalidad de sus nombres.

Anton Ehrenzweig nos habla del proceso de vivir como un proceso permanente desde la indiferenciación a la diferenciación.

Todo proceso de proyectación implica una acción de autoprotección, pero ese proyecto que nos completa, que define la complejidad de nuestra experiencia, sólo es posible paradójicamente desde un vaciamiento, desde una pérdida de nuestra sustancia que se objetiva.¹⁷

Frente a la idea de proyecto "de" como plan previsible que se determina por la adaptación a las prácticas que le dieron origen, mediante su identificación con las imágenes que disponen sus convenciones académicas, *el dibujo es siempre una acción ontológica que se establece como problema de sí mismo.*

En ese sentido, tanto la vida como el quehacer del dibujo se erigen en lo que hay que hacer, en la necesidad de su propia definición, en la medida en que

¹⁶ Ibidem. Pág. 57.

¹⁷ Ibidem. Pág. 57.

aquello que problematiza es lo que constituye el sentido de su acción, redefiniendo en ello la propia condición de aquello que entendemos como dibujo.¹⁸

La idea de un dibujo como un ser haciéndose que se determina en su propia autorreflexión, obliga a un proceso constante de extrañamiento con los modelos que deberían establecer mi equilibrio; el dibujo libre de calificativos está obligado a recrear la medida de mi cuerpo, la escala de mi mirada en la medida en que se proporciona con los modelos de un imaginario impreciso, en que los modelos gráficos de las otras disciplinas se convierten en los nuevos límites de mi acción.

El proyecto y los nombres que orientan sus acciones.

En esta consideración final queremos terminar con una pequeña reflexión sobre algunas operaciones que son fundamentales para organizar tanto la acción del dibujo como la estrategia del proyecto; son los términos de: garabato, tanteo, esbozo, boceto, bosquejo, apunte, croquis, nota, esquema, estudio, síntesis. Ellos marcan una cierta fenomenología del dibujo y condensan las operaciones fundamentales que el dibujante realiza para concretar el dibujo.¹⁹

¹⁸ Gómez Molina Juan José. *La representación de la representación*. Cátedra. Madrid 2007. Pág. 47.

¹⁸ Ibidem. Pág. 59.

¹⁹ Ibidem. Pág.64.

1.2 La apropiación de los espacios de la naturaleza en el dibujo de Paul Klee

La descripción de las plantas, jardines y parques tiene un alto significado en la obra de Paul Klee; en dibujos y pinturas durante todo lo largo de su vida Klee demostró una comunión con la naturaleza en varios caminos. Esta relación representa más que un estudio de la naturaleza en sentido académico es una intensa relación entre naturaleza y arte.

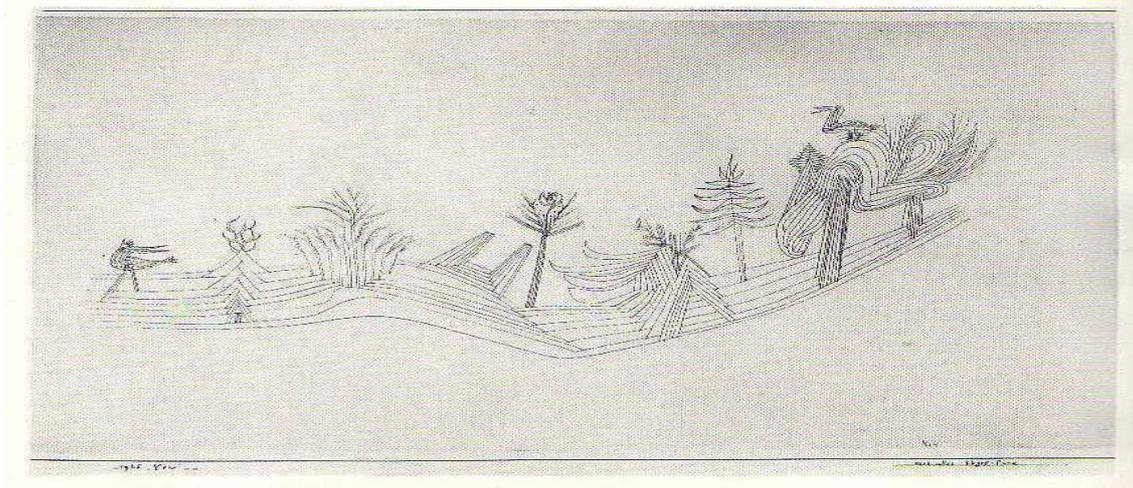
Estas formas señalan el camino donde el dibujo recorre un trecho compositivo y logra desencadenar todo un cosmos de ideas y de relaciones interiores que sobrepasa el puro razonamiento para albergarnos en el universo de una de sus virtudes más enriquecedoras: la observación directa del mundo vegetal y animal.

Klee analiza las formas de las plantas y las dibuja escudriñando los patrones de crecimiento, la morfología y su teoría del color.

Trabajar en los sujetos botánicos ha sido una larga tradición en el arte; Klee desarrolla esquemas y organiza la composición con significados místicos y adhiere nociones de sentimientos en una poética de jardines y flores idílicas.

Durante su adolescencia Klee fue atraído por la dinámica vida del reino animal y por el mundo de las plantas; en éste último desfoga universos creativos donde el dibujo es el soporte de cada una de sus creaciones y bocetos.

De 1895 a 1896, Klee compila tres cuadernos de apuntes zoológicos, incluidos una gran variedad de moluscos, insectos y pájaros metodológicamente dibujados y tomadas las proporciones con medidas cuidadosamente registradas en notas sobre la anatomía de las especies.



001 Exotic Bird Park. Tinta. (28x46cm) 1925.

Es aquí donde la observación directa del objeto origina un dibujo, dotado de una gran imaginación y un sentido compositivo único, porque Klee no solamente repite patrones, sino que crea imágenes desde los sentidos, despierta la posibilidad del quehacer poético en la obra personal y nos enriquece con sus trazos.

Klee no solamente considera las formas rudimentarias de las plantas sino la realización de la esencia de la vida vegetativa; para esto utiliza bandas de color y evoca tres patrones básicos del desarrollo y crecimiento de las plantas: el vertical, el radial y el espiral, aquí podemos recordar sus nociones de la forma espiral: "Para una variación del círculo a espiral, se logra mediante la variación de la longitud del radio combinada con el movimiento periférico".²⁰

De este alargamiento del radio se origina la espiral viva; al ir acortando el radio, la rotación disminuye cada vez más, hasta que termina por morir en un punto; de forma que el movimiento ya no es infinito y la dirección vuelve a tomar importancia, puesto que proporciona el impulso hacia la liberación respecto al centro en un movimiento cada vez más libre ó bien hacia una adhesión cada vez mas estrecha con el centro, lo cual significa finalmente la anulación de la espiral.

²⁰Klee Paul. *Bases para la estructuración del arte*. Ediciones Coyoacán. 1991. México. Pág. 56

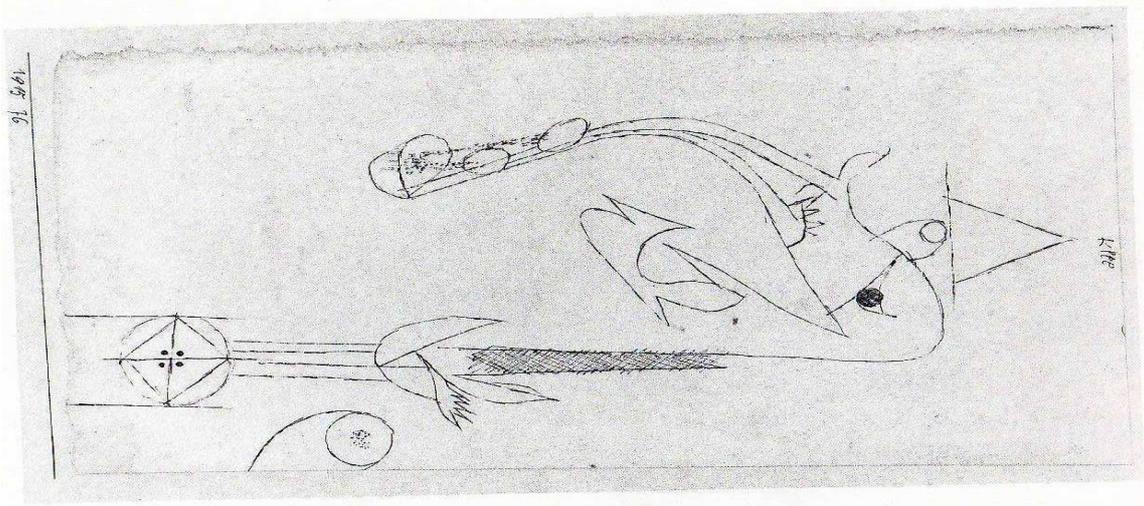
La forma de la espiral es la imagen del movimiento que se desplaza también en la pintura, las composiciones siempre vivas de Klee, traducen sus percepciones e ideas; en un análisis enriquecido de figuras estudiadas y abordadas además con una teoría del color muy particular.



002 *Three Blossoms*. Pluma y tinta India en papel ingles. (12x18cm) 1915.

En otro de sus libros titulado: *Diálogo con la Naturaleza* en el cual los dibujos de flores como *Plant in the Garden de 1915*, muestran el desarrollo de una *visión naturalista*, un estilo imaginativo y una madurez que hacen posible que él siga explorando estas ideas en una secuencia de trabajos donde el tema tiene que ver con la *emoción y el instinto de la vida orgánica*.

Puedo decir que Paul Klee un artista que se desvía totalmente de la imagen óptica de un objeto, él observa y dibuja con la otra mano, sigue una visión metafísica un camino donde las estructuras de la forma abstracta sobrepasan un esquema y llega a un nuevo naturalismo, a un naturalismo del trabajo y de la observación.



003 *The Blossom*. Pluma y tinta India en papel ingres (9x8cm) 1915.

Evoca la esencia de lo vegetal y trasciende las limitaciones aplicando un conocimiento y una *percepción subjetiva* desarrollados a lo largo de su prolífica obra.

Alrededor de 1927 Klee, quien tenía una curiosidad por las formas naturales, amplía su colección de: mariposas, flores, esponjas, algas, corales, moluscos caballitos de mar, rocas, entre otros.

Esta faceta es retratada en dos pinturas que explican el trabajo de este período: *Plant-like Strange* y *Illuminated Leaf* de 1929, refleja las formas que el artista toma del mundo y de la vida microscópica.

Dibuja y encuentra analogías con los animales unicelulares como la ameba, pinta varias series donde las capas tienen un protoplasma y un núcleo. *Illuminated Leaf* (1929) es un ejemplo de la simetría y de la regularidad que prevalece en las creaciones de la naturaleza.

En el dibujo titulado *Temperamentos* de 1927, utiliza estos conceptos al bocetar nueve figuras parecidas a trompos de diversos tamaños que giran en círculo, ubicándose todo el peso compositivo del lado izquierdo y sin embargo el

cuadro está balanceado con el trazo de una especie de músculo que proviene de un ojo y que jala la atención nivelando el peso visual.

En este caso, los apuntes consultados son los símbolos de la formación del movimiento y son agrupados en los siguientes conceptos:

El trompo; si a una balanza se le quita su punto de apoyo en la tierra, dejándolo reducido a un solo punto, vacilará y caerá, aunque se distribuyan de la forma más precisa los pesos.²¹

Al impulsar a esta vertical con un movimiento horizontal, se impide la caída y logramos tener un trompo. El trompo doble haciéndolo girar, puede continuar girando sosteniéndose únicamente sobre una cuerda tensa sin caerse.

El péndulo, una cuerda se convierte en péndulo mediante un movimiento de vaivén. Mediante el ir y venir se origina la compensación de movimiento ó la forma del movimiento pendular procede de un punto guía fijo.

En el dibujo encuentra, desde el punto más bajo de su valoración, la capacidad de ilustrar las condiciones de especialización de los materiales, casi como el mapa que le permita definir nuevos rumbos en la relación de todo lo real, al tiempo que configure las apariencias según un punto de vista diferente, extremadamente personal.²²

La pintura como un empleo específico del color, se encuentra siempre vinculada a la posición estructural del dibujo.²³

Para Klee, lo feo es una de las capacidades potentes de lo bello, en cuanto fuerza presente en la relación entre los objetos, ya la belleza, que quizá no deba separarse del arte, no se refiere al objeto, sino a la representación plástica.²⁴

²¹ Klee Paul. *Bases para la estructuración del arte*. Ediciones Coyoacán. 2001. Pág.53

²² Gómez Molina Juan José. *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Cátedra, Madrid 2002. Pág. 332.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*. Pág. 333.



004 Sad Flowers. Acuarela y tinta. (22x14cm) 1917.

Por otra parte Klee atribuye sentimientos y emociones al mundo vegetal en la obra: *Sad Flowers*(1917), aparecen macho y hembra representados en un entorno botánico, junto a un gran ojo con lágrimas; refiere la tragedia y el drama casi humano combinado con las formas vegetales y es enteramente reconocible por la tristeza reflejada.

Si el dibujo comenzó siendo su principal preocupación, un dibujo expresionista en el cual la indicación más común era la de otra realidad que él quería dar

cuenta, en la que el concepto de lo natural se iba volviendo sustancia extraña, será una valoración de la línea la que durante toda su obra se centre.

Una línea que disponga el mundo a su alrededor y que para ello tendrá que vibrar, ponerse en movimiento.

*Captar, la realidad en movimiento, entender el color a través de ella. Su famoso encuentro con el color en Tánger será un paréntesis, un ensayo de nuevas tonalidades tras las que volverá a definirse como dibujante.*²⁵

El mundo aparece para la mitología de Klee separado por el valle en penumbra de los hombres, entre las montañas luminosas de los animales y de los dioses.

*El hombre, mediante la mediación artística, es capaz de tender puentes de visión entre estas dos instancias escindidas, amasar su animalidad, elevar su sexualidad hasta el cielo, restañar espíritu y alma que en la figura del alma se desarrollan en diferentes dimensiones.*²⁶

Tras el intermedio de la primera gran guerra, Klee es llamado en 1920 a participar en el proyecto de la Bauhaus de Weimar, dando comienzo a la segunda gran etapa de su pensamiento gráfico.

En sus escritos de esta época; comenzará una importante sistematización de las categorías separadas en el período anterior, ganada ya la condición autónoma de la obra de arte como separación o nueva visión del concepto de naturaleza.

Sus escritos pedagógicos serán un pensamiento diseñado para dar cuenta de la mayor cantidad de imprevisibilidad posible en los fenómenos a través del menor número de posiciones posibles, multiplicadas en su perspectiva, ampliadas por una poética de la creación que abarca desde los títulos de sus obras, siempre definitorias del Klee poeta, hasta la disposición clara de cada uno de los elementos desplegados sobre la superficie como medios de expresar mediante formas puras y desnudas las relaciones que los unen.

²⁵ *Ibidem.* Pág. 336.

²⁶ *Op.cit.*

1.3 Paul Klee artista que se apropia de la naturaleza para crear una poética del dibujo personal.

El cambio fundamental de este período lo podríamos resumir como una implementación consciente de las posibilidades de representación del movimiento, un pensamiento real sobre el movimiento mismo, precedido por su preocupación en el primer período por su esencia.

Los sueños dejan libre el juego de la imaginación, recolectan y no excluyen una simulación de la memoria que muchas veces deja abierto el ensueño de la realidad.

La separación o el extrañamiento de lo natural, entendido desde ahora como problema, hacen de la composición del dibujo: el lugar central de la estética de Paul Klee, con una base que define cada elemento hacia una disposición jerarquizada que toma como punto de partida la ganancia de autonomía del pensamiento musical.

El dibujo es la herramienta por excelencia de creación de formas puras, conseguidas por reducción cuantitativa y cualitativa de todas las tendencias.²⁷

Al igual que Kandinsky produce en sus primeros cursos una definición de los elementos que pueden entrar a formar parte de un nuevo sistema de construcción, es una tarea de análisis y clarificación de los elementos mínimos de la creación: punto, línea, plano, espacio y de las fuerzas de cohesión que su juego provoca: estatismo-movimiento, ascensión-descenso, concentración-dispersión.

Sus cuadernos de análisis, siempre apoyados en los atlas que recogían los más disímiles materiales de la naturaleza para comprender su sistema de

²⁷ *Ibidem.* Pág.344.

organización, estarán volcados en la comprensión de los fenómenos de crecimiento vegetal, de fluidez, de organización y caos, aplicable a su vez en la construcción de un nuevo imaginario, en una reconstitución musical de nuevos órdenes naturales, donde el sentido de lo artificial se desvanezca.

En el dibujo de Paul Klee, se encuentra una mística, este orden del cosmos – que a través de su dibujo percibe lo real del mundo y del universo y lo desborda en su trazo.

Esta fina percepción del autor nos muestra las rutas de la composición en el dibujo; la forma de entender el mundo y de hilvanar los temas de su trabajo, a través de un extensa labor pictórica; abordado con el dibujo en líneas tan ricas en movimiento como en lucidez cromática.

Paul Klee recopila información visual y lo proyecta en su obra, es un intenso investigador del mundo natural y organiza sus métodos y aporta funciones simbólicas todo esto por medio del dibujo y de su estructuración.



005 Park Landscape. Acuarela.. (14x29cm) 1920.

Además cuando Klee recopila información; se la está apropiando: esos espacios de la naturaleza forman un lenguaje de conocimiento del mundo por medio del dibujo. El arte para Paul Klee, ha de ser fuerza que exprese las fuerzas del mundo, ha de ser organismo que estructure lo inorgánico hasta su mayor

elevación, ante la que sólo le cabe el fracaso, pero en la que siempre se ganará cercanía con las fuentes de la creación.

Capítulo II El dibujo como registro de un proceso en los años 70's

Este capítulo indaga en el componente conceptual del dibujo, es decir el dibujo, en tanto que croquis, anotación, boceto y no como obra final en sí misma.

La elección de esta corriente artística de los años 70's se debe en gran medida a la experiencia vivencial de conocer obras de ingeniería civil de grandes dimensiones, ver el proceso de construcción de una presa, admirar la estructura metálica de un hospital, conocer los dibujos de lo que será una fábrica de harina; es decir reconozco esa modificación del territorio, esa marca en el paisaje que inicia con un croquis.

Tratar a la naturaleza entera y al paisaje como un material, intervenir en los procesos mismos de la naturaleza y dejar enseguida una modificación y después testificar las trazas de la acción humana, son los objetivos del Land Art y esas referencias las comprendo.

El Land Art designa indiferentemente las corrientes americanas ó europeas, y con el fin de dejar a un lado un debate sobre los puntos terminológicos, diremos que el Land Art –arte del entorno, tiene dos condiciones: la primera que el artista sale del taller para intervenir sobre un lugar natural -in situ.

Y la segunda es que él imprime su marca sobre el lugar de la manera que sea y a la escala que sea, además por una duración variable y sin pensar en el modo de acceso del espectador a la obra, utilizando diversos medios como registro, desde la fotografía, el video, la carta topográfica, el dibujo, el texto, etc.

Así aparecen nuevas formas de arte desconocidas, con nuevas expresiones y por supuesto nuevos términos en el lenguaje del arte: Land Art, Heart Art,

*Earthworks, Environmental Art, Outdoors Art, Land projects, Project in situ, etc.*¹

“Suele plantearse la cuestión del Land Art genéricamente como parte del problema del cuestionamiento de lo escultórico, de su desbordarse hacia nuevas situaciones, sin embargo, podría sostenerse que la *lógica de estas obras es la del dibujo*, no puede dudarse de que los círculos en el hielo de *Annual Rings (1968)* y los realizados por un aeroplano en Whirpool Eye Store (1973) de Oppenheim pertenecen a las formaciones características del dibujo”.²

Hay en el Land Art una acción sobre el medio natural, producto de una apertura considerable en cuanto a los materiales. Todo fue susceptible de ser tratado por el artista –incluyendo la naturaleza: mar, tierra, cielo, montañas, tierras desérticas, icebergs, volcanes, costas rocosas.

Un elemento importante del Land Art, explicaba Dennis Oppenheim era que las obras podían ser vistas como lugares en límites extensibles.

Esta confrontación con el exterior fue muy estimulante. La mayoría de nosotros estábamos habituados a trabajar en un espacio cerrado. Entonces yo dibujé un largo espiral, con un sistema de triángulos –que no podían ser vistos sino desde un avión.

Robert Smithson.

En los años setentas el espíritu de revuelo de las jóvenes generaciones se traduce en una causa radical contra el mercadeo del arte y los circuitos tradicionales; taller, museo, galería.

Esto provoca que numerosos artistas americanos e ingleses dejen el espacio de sus talleres por el terreno abierto, el suelo, el desierto, la planicie.

¹ Tiberghien A. Gilles. *Land Art*. Carré 1993. Paris.

² Gómez Molina Juan José. Op. Cit. Pág. 554

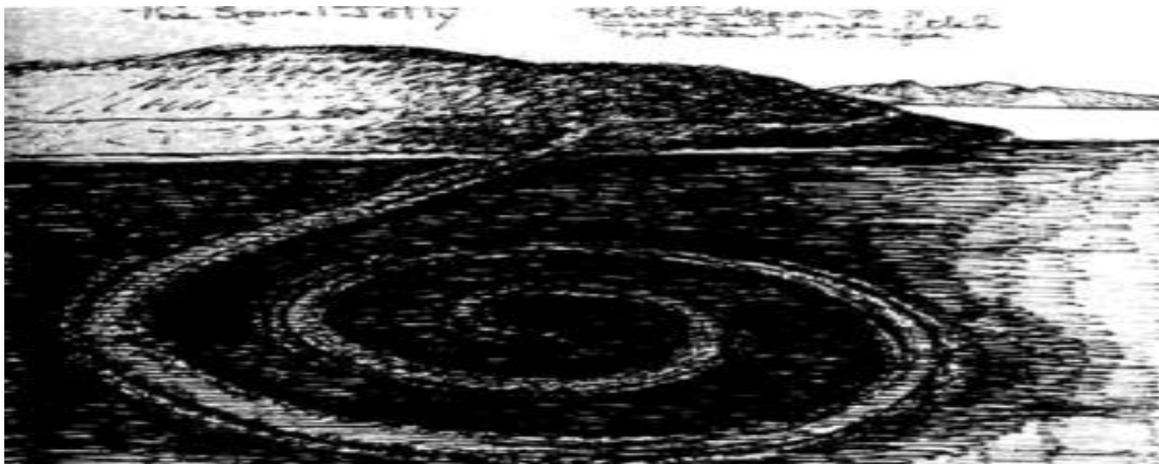
Hay un retorno a la naturaleza, retorno a lo real que representan las intervenciones in situ.

Pero desde que los artistas hacen obra dentro de la naturaleza –con los materiales encontrados en el lugar, su trabajo se distingue de la pura imitación de las formas del paisaje.³

El interés por la experiencia in situ es común a todos los artistas del Land Art.⁴

Algunos artistas representativos de esta época son: Richard Long, Wolfgang, Andy Goldsworthy, Robert Smithson, Walter de María, Richard Serra, Dennis Oppenheim, Nancy Holt, Nils Udo y Joseph Beuys.

El aspecto y la escala de las líneas de Richard Long, el espiral de piedra y tierra de Robert Smithson, las composiciones de Goldsworthy ó los nidos de Nils Udo son ejemplos de estas nuevas obras de arte de entorno.



006 The Spiral Jetty. Robert Smithson. Tinta (37x29cm) 1970.

Pues durante mucho tiempo el acento fue puesto en la obra de arte, real, valorando más su peso dentro del universo de los seres ó las cosas, dejando a un lado el conjunto de procesos ideales ó mentales, que presiden a la elaboración de la obra y que no estaban tomados en cuenta.

³ Garraud Colette. *L'idée de nature dans l'art contemporain*. Flammarion Paris, 1994. Pág.9.

⁴ Tiberghien A. Gilles. Op. Cit. Pág. 24

Henry Focillon hacía remarcar de antemano que la forma aspiraba a la expresión. Desde el comienzo, desde la simple concepción y antes de concebirse ó realizarse dentro de una materia determinada: *intención, deseo, presentimiento, también los cambios y fracasos –aún lo fugitivo de la obra; posee ya sus propios atributos, sus propiedades, su prestigio técnico.*

Dentro del espíritu ella es forma, faceta, recorrido lineal, cosa pétrea, cosa pintada, formación de masas en materiales definidos.

*Dentro de lo abstracto se crea lo concreto y dentro de lo imponderable se estructura el peso.*⁵

Las líneas, círculos y figuras, trazados por Walter de María-en pleno desierto en 1969; dejaron marcas progresivamente borradas por el tiempo, es así que participa de una fascinación por una naturaleza que podemos marcar ó modificar.

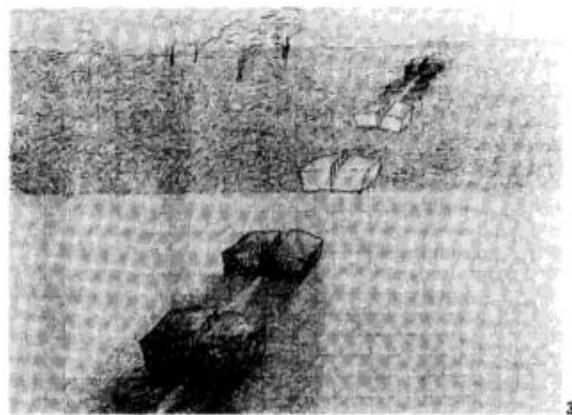
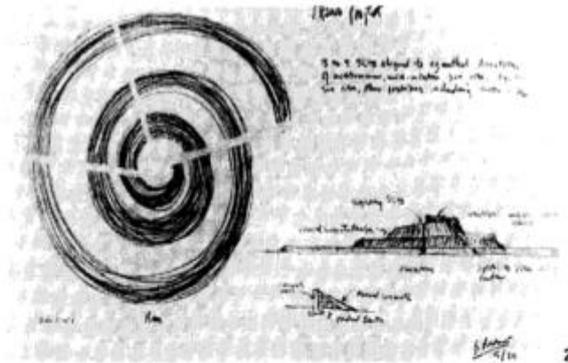
Así Smithson, que manifiesta desde muy joven un marcado interés por la geología, la prehistoria y las ciencias naturales es el autor de impresionantes obras efectuados en sitios, -generalmente abandonados como: Amarillo Ramp (1973), la cual es una obra realizada después de su muerte –basándose en sus mapas y croquis; se presenta como una larga curva de tierra de 132 metros abierta de una lado y llegando a un lago, donde en la medida que se aproxima a la desnivelación, la perspectiva y las formas cambian, el paisaje evoluciona, de un círculo perfecto resulta una elipse.

Estas realizaciones son generalmente gigantescas y no pueden ser totalmente percibidas, sino desde un avión. De las obras no sobrevivirán sino los proyectos, -bajo la forma de collage ó croquis dibujo y fotografía.⁶

⁵ Focillon Henry. Op. Cit. Pág.72.

⁶ Garraud Colette. *Histoire Matérielle et Immaterielle de l'art moderne*. Bordas Cultures. Paris 1994. Pág. 256.

Smithson realizaba dibujos constantemente, entre 1964 y 1973 hizo unos 700, configurando una cartografía especial, siendo sus características muy variadas: desde los dibujos de trabajos meramente esbozados y con frecuencia caprichosos, hasta los que registran pensamientos íntimos o los dibujos más desarrollados, incluyendo ilustraciones de proyectos, que pueden ser considerados por sí mismos, además de en relación con otras obras.⁷



007 Ottawa Project. Lápiz sobre papel (56x 88cm) 1970.

El dibujo funciona en ese movimiento fronterizo como una estructura compleja de problemas diferenciados, puede aparecer para vencer los acontecimientos o tal vez para tener presente la imagen que tenemos de ellos, un proceso análogo al del pensamiento: "la acción de dibujar nos representa a nosotros mismos en la acción de representar, clarifica los itinerarios de nuestra conciencia, haciéndose evidente entre nosotros".⁸

⁷ Gómez Molina Juan José. Op. Cit. Pág.559.

⁸ *Ibidem*.Pág.559

Los artistas del Land Art incluyen de antemano la mayoría del tiempo, dentro de sus obras la dimensión del viaje, del recorrido y del desplazamiento.

Las peregrinaciones de Richard Long (1971) en Escocia y en Irlanda, son para él una ocasión de intervenir en relación al paisaje, -haciendo a su paso círculos con piedras encontradas, en homenaje a la cultura celta.

Especialmente en los años 70's, toda obra tridimensional procede del dibujo. Los planos, los mapas, los alzados, a fin de cuentas, los dibujos, proporcionan una memoria de parámetros, pero al mismo tiempo son la forma narrativa para la construcción del tipo que permita representar el tiempo y los acontecimientos que en él se localizan.

El dibujo fue para los earthworks, la forma de conseguir una experiencia espacial que supliera la falta de memoria de lo que llama Morris "la modalidad del yo".¹⁰

Los mapas se pliegan para emplear una noción definida por Levi-Strauss -en el Pensamiento Salvaje, la modalidad del bricolage (corte, mensajes o materiales formados o previamente existentes) montaje, discontinuidad o heterogeneidad a partir del cual otro tipo de desplazamiento tendrá lugar.¹¹

Dennis Oppenheim es uno de los artistas más prolíficos del Land Art; su obra extremadamente diversificada y prolífica, le hace aparecer ya en 1974 como uno de los artistas con un largo inventario de obras con el empleo de materiales, sistemas, objetos, acciones, registros, etc.

Los Earthworks ocupan un período muy corto y la idea de naturaleza es poco determinante en la obra de Oppenheim.

El más sorprendente ejemplo, podrían ser sus trazos Whirlpool, Eye of the Store de 1973, que moviliza un vasto sitio desértico; el paisaje esta vez juega un rol

¹⁰ Ibídem. Pág. 555

¹¹ Ibídem. Pág. 561.

esencial – debajo del cual el avión dibuja una nube blanca en forma de espiral descendiente y el cual conocemos porque hay un registro en fotografía y dibujo de esta pieza.

Personalmente creo que en los años 70`s el dibujo, consolidó todas las formas artísticas: -desde el Land Art, hasta el Minimal Art , porque les dio una fuerza de apoyo estructural y un medio de registro, debido a las posibilidades creativas del dibujo.

Englobando la dimensión del tiempo, utilizando la fotografía como constante de acciones efímeras, pero también de notas topográficas, de diagramas, de bocetos de arquitecto, y de notas diversas, estos trabajos tomarán frecuentemente un giro conceptual.¹²

¹² Meredieu de Florence. Op.cit.Pág. 255.

Capítulo III El dibujo y lo sensorial

Este tercer capítulo se nutre del pensamiento de Gastón Bachelard, -desde una perspectiva plástica, los referentes directos son tomados de su obra: *la Poética del espacio* (1957), Bachelard menciona que hay que estar en el presente de la imagen, en el momento de la imagen y en el éxtasis mismo de la novedad de la imagen.

Sólo la fenomenología –es decir la consideración del surgir de la imagen en una conciencia individual –puede ayudarnos a restituir la subjetividad de las imágenes y a medir la amplitud, la fuerza, el sentido de la transubjetividad de la imagen.¹

Refiere también que hay que rebasar la descripción; para llegar a las virtudes primeras, a aquellas donde se revela una adhesión en cierto modo innata, a la función primera de habitar.

3.1 Una experiencia perceptual del entorno a través del dibujo de una ventana en la Ecole des Beaux-Arts de Toulouse Francia 1994-1995

Para comenzar un proyecto, cualquiera que este sea, es necesario definir el objeto de estudio y en este caso en el taller de proyectos personales sólo se dieron algunas referencias escritas que había que respetar para obtener un proyecto aceptable por el cuerpo de profesores de la escuela. Los lineamientos eran los siguientes:

- a) *Ideas de lugar.* Alrededor de esta proposición observaremos detenidamente nuestro lugar de trabajo y recolectando material de reciclaje, localizaremos el "lugar ideal".
- b) *Espacio de búsqueda.* El edificio de la Escuela de Bellas Artes como espacio de investigación y soporte de nuestra creación.

¹Bachelard Gastón. *La Poética del espacio*. FCE Chile, 1993. Pág. 10.

- c) Localización de nuestro lugar. Tomando como escala nuestras propias referencias corporales; en relación con los diferentes volúmenes, vacíos y planos.
- d) Material importante. Redacción de una bitácora de trabajo, que describa los razonamientos varios sobre el tema y las diversas preguntas que surgen al interiorizar esta búsqueda del lugar ideal.
- e) Realización de un cuaderno de trabajo. Implicando las diferentes formas de trabajo como el dibujo, la fotografía, el video, notas en grabado, etc.²
- f) Una búsqueda de informaciones exteriores en una técnica que se relacione con el proyecto personal.
- g) *Dentro del seguimiento de su trabajo, se deben incluir sus observaciones y puntos de vista para nutrir este proyecto y además es requisito indispensable: -la construcción de su "lugar ideal" con la ayuda de tecnologías ligeras, que sostengan su investigación.*

Recibidas estas indicaciones sobre la búsqueda del lugar ideal, comencé por buscar información en la biblioteca de la escuela, donde por meses leí, observé los videos de Kassel, las revistas de arte art press y beaux arts, para iniciar el curso de trabajo personal.

Primero, busqué por toda la escuela –el lugar ideal y regresando a mi lugar de trabajo, -que era una esquina del salón, donde había una gran ventana con vista hacia el patio principal de este antiguo edificio de piedra rosa, en otros tiempos fábrica de tabaco, lleno de salones, escaleras y puertas conectadas entre varias salas de conferencias.

Ahí fijé la vista y encontré que cabía perfectamente en la ventana y parada, sentada, acurrucada, caminando, mis brazos y piernas estaban en proporción

² Proyecto de Trabajo personal en Atelier, Septiembre de 1995, a cargo del profesor M. Giner en la Ecole des Beaux Arts de Toulouse Francia.

con esta ventana y en ese momento comprendí que mi objeto de estudio sería esa ventana.

Los volúmenes alcanzan su valor en relación al espacio, pero también en la relación de los unos respecto a los otros. Dicho en otros términos los volúmenes son una colección de elementos sólidos, pero también una armonía orgánica.³

Intuitivamente ligué esa ventana con el albergue, con los valores de bienestar de una casa que en ese momento percibía.



009 Fotografías de una ventana interior de l'Ecole des Beaux-Arts de Toulouse, France, tomadas por el cineasta Florian Pey 1995.

Y ahora que trabajo sobre mi proyecto de lugar ideal, cuando alguien me pregunta sólo puedo decir; que tengo la idea de un espacio entre el cielo y la tierra, con una línea recta con textura blanca, plana y pulida.

Después comencé a imaginar las características ambientales que pensaba podía tener mi ventana ideal; por ejemplo: el silencio, el calor, la blancura, la luz, la

³Focillon Henry. *La escultura románica*. Investigaciones sobre la historia de las formas. Akal, Madrid 1987. Pág.38.

textura y el confort, con esto comprendí que la ventana era un lugar habitable, un refugio, una casa.

*La casa en la vida del hombre suplanta contingencias,
multiplica sus consejos de continuidad.*

Sin ella, el hombre sería un ser disperso.

*Lo sostiene a través de las tormentas del cielo
y de las tormentas de la vida.⁴*

*En esta comunidad dinámica del hombre y de la casa, en esta rivalidad
dinámica de la casa y del universo, no estamos lejos de toda referencia a las
simples formas geométricas. La casa vivida no es una casa inerte.*

El espacio habitado trasciende el espacio geométrico.⁵

La ciudad de Toulouse con sus calles y edificios romanos fue un lugar utópico; una villa receptora de muchas formas de ser y pensar; demasiadas nacionalidades confluyen ahí, y sin embargo parecería que todo el mundo es abierto con el extranjero; nadie se siente fuera de lugar junto al río Garonna.

Los actos de la vida no ofenden a nadie.⁶

El Capitolio, -con el poder del centro de la ciudad, aglutina, reúne y congrega a las multitudes que festejan la victoria del equipo local de rugby, ó la marcha en contra de las reformas educativas; ó la protesta de los inmigrantes que quieren una carte de sèjour, o la famosa fiesta del beaujoulais –donde los policías cuidaban a los ebrios, de todo se ve en Toulouse.

Y sin embargo; si algo me marcó de la ciudad fue la tranquilidad que se respiraba; parecía que estaba en un lugar de ensueño; tuve mucha paz interior que se reflejaba en mis pinturas de esa época.

⁴ Bachelard. Op. Cit. Pág. 37.

⁵ Ibidem. Pág.79.

⁶ Cardoza y Aragón Luis. *Ojo y voz*. Ediciones Era 1998. México.

La soledad acentúa su tendencia a soñar, su tendencia a especular, a imaginar, a idear. La mayoría de las obsesiones, ...suelen ser consecuencias de la soledad.⁷La soledad acentúa su tendencia a obsesionarse por proyectos extraños.

Un detalle interesante era la forma en la cual los estudiantes del beaux-arts conseguíamos el material de trabajo: afiches de cine plastificados, anuncios publicitarios de gran formato para dibujar arrancados de las paredes, mica plástica gran formato rescatada de los botes de basura de los despachos de arquitectura, telas para pintar –desechadas de alguna fábrica, todo esto era una verdadera cacería de brujas pues salíamos a la calle en grupos a buscar en la basura el material para nuestros talleres; por el costo tan elevado de los materiales y el control ecológico tan estricto de imagen de la ciudad que no permite acumular basura.

Sin embargo, los trabajos realizados en los talleres del beaux-arts se hacían con el mínimo costo; cuando era dibujo siempre se utilizó papel revolución y era una política de la escuela no enseñar ninguna técnica en ningún taller, cada alumno fuimos responsables del uso de las instalaciones y de los resultados obtenidos, pues los maestros sólo encargaban el proyecto y veían avances.

Estaba claro que esta medida iba orientada a la creación intelectual opuesta a la técnica aplicada en las disciplinas más tradicionales de las bellas artes; como la pintura, el dibujo y la fotografía.

Esto me sorprendió mucho, pues yo me había pasado tres años mejorando mis técnicas de pintura y había quien embarraba el óleo con las manos.

Así por la forma autodidacta de estudio y el horario de ocho horas de trabajo diario pude constatar el alto nivel teórico y reflexivo que se esperaba de los alumnos; por encima de la factura de los trabajos, donde a veces ni siquiera se veía la técnica empleada.

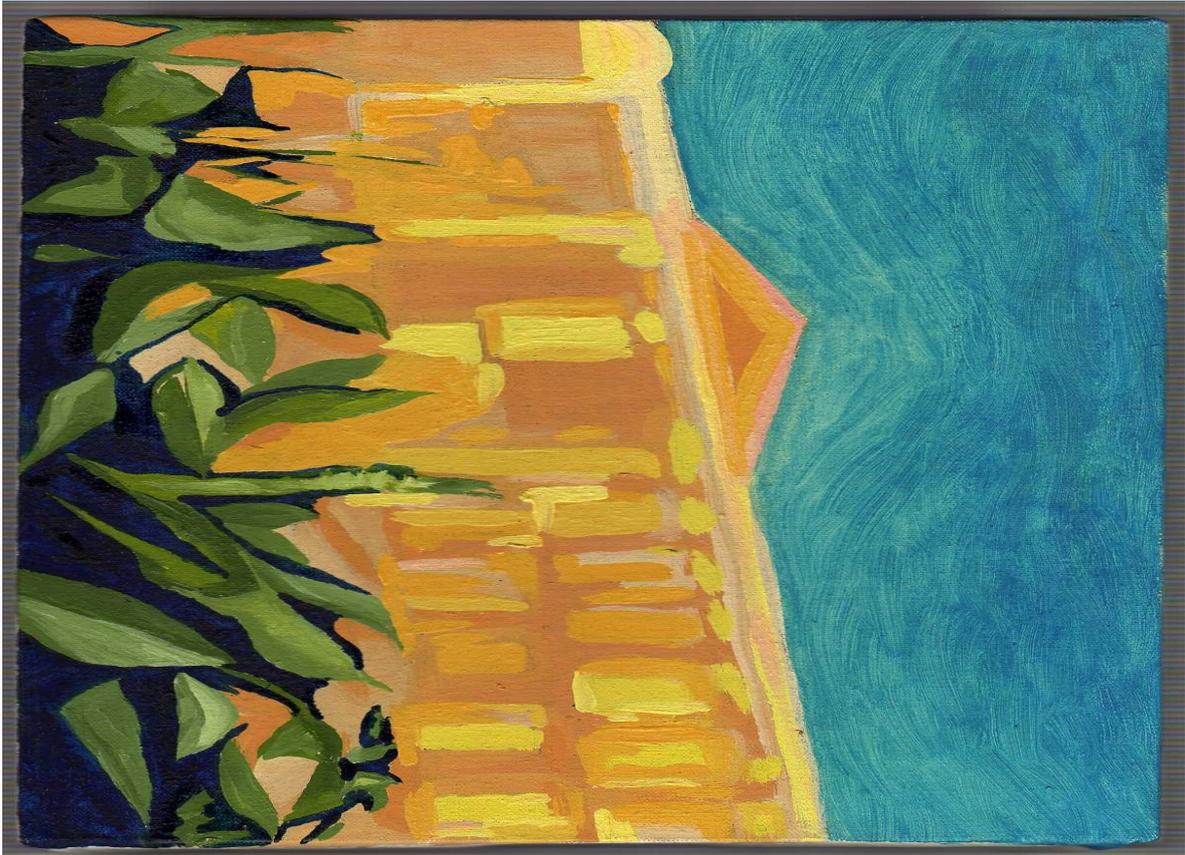
⁷ Jiménez Morales Elena. Op. cit. Pág. 57.

A pesar de esto, no me alejé del dibujo, personalmente creo que la proyección del dibujo es inmensa, en los talleres de dibujo del Instituto Cultural Cabañas, en Guadalajara; aprendí la importancia del trazo, la resolución de la composición de objetos diversos, desde una fruta hasta las burbujas del vidrio, donde el hiperrealismo dominaba.

Entonces el extranjero se dirige a la zona de la Daurade.

Entra en el Café des Artistes, donde no cabe ni un alfiler.

Malgache.



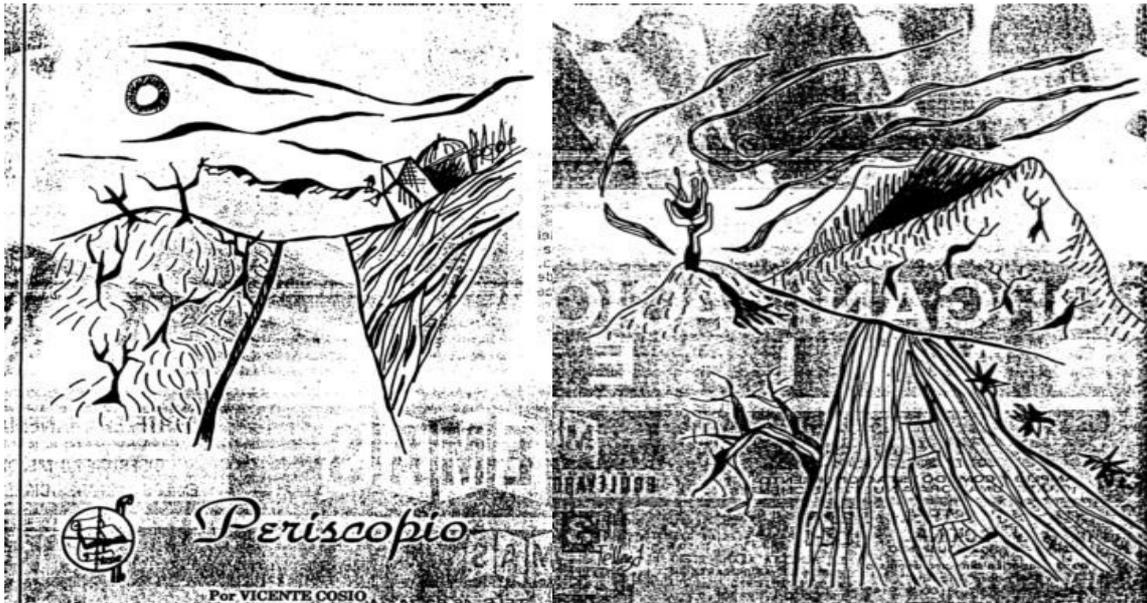
010 Capitolio de Toulouse. Óleo sobre tela (20X25cm) 2007.

El dibujo es siempre una acción ontológica que se establece como problema de sí mismo.

En ese sentido, tanto la vida como el quehacer del dibujo se erigen en lo que hay que hacer, en la necesidad de su propia definición, en la medida en que aquello que problematiza es lo que constituye el sentido de su acción, redefiniendo en ello la propia condición de aquello que entendemos como dibujo.⁸

En el instituto de Artes Visuales de Puebla, una de las vertientes más fuertes de enseñanza es la de la práctica constante del dibujo, buscando un estilo propio.

⁸ Gómez Molina Juan José. *La representación de la representación*. Cátedra. Madrid 2007. Pág. 47.



011 Viñetas publicadas en el *Universal de Puebla* 1992-1994.

La habilidad en la línea la desarrollé trabajando como dibujante en el *Diario el Universal de Puebla*, donde con un dibujo imaginativo y de trazo suelto que aparecía en las viñetas, ángeles, paisajes, casas poblanas, gatos y perros, todo lo que percibía en la ciudad lo trazaba.

La ilustración de portadas en libros de poesía editados por la UAM Xochimilco también ha reunido mis dibujos y bocetos.

El dibujo siempre ha estado en mi formación por tal motivo decidí escribir esta tesis tomando como objeto de estudio el dibujo.

La Ecole des Beaux-Arts, en la Ciudad Rosa de Toulouse; tuvo un gran impacto en mi forma de ver lo urbano, pues una ciudad del s.XIII, con el río Garonna, puentes y jardines, es una posibilidad de experimentar la vida en otro

contexto: la utilización de un espacio romano, el caminar por calles empedradas tan estrechas casi como callejones, el pasear en bicicleta saliendo al campo.

Los olores de toda la ciudad y un gran cariño a la estada en Toulouse y en gran parte a mis compañeros de clase; -con los que siempre me unió un sentimiento de verdadera búsqueda artística de la obra personal.

El saber que en todos lados existe gente que interioriza el arte y vive y se plantea una vida de posibilidades creativas, aunque no siempre sea una vida llena de satisfacciones materiales.



012 El volcán. Dibujo sobre papel.(18x9cm)Miriam Téllez-Jara 2000.

El Beaux-Arts de Toulouse pertenece a la Región de Midi Pirinèes y en 1994 era un lugar muy tranquilo; de día y de noche, andar libremente por el Capitolio y tomarse un café en la calle, había un reloj que no corría en Toulouse.

Toulouse y sus violetas, es la ciudad de la pintura, los colores en la tarde son luminosos, y el agua del río reflejaba las nubes y los trenes rápidos, la estación grafitada es lo primero que vi y los olores son lo que más echo de menos.



013 Fotografía del camino diario al Beaux-Arts 1995.

Es el lugar donde está ubicada –en el centro de la ciudad, cerca de St-Sernin, Le Capitole, la Rue de Taur, la Daurade y la Garonne (que cada día la acompañan en su recorrido a l'Ecole des Beaux Arts).⁹

Pero aún en el mismo sueño diurno, el recuerdo de las soledades estrechas, simples, reducidas, son experiencias del espacio reconfortante, de un espacio que no desea extenderse, pero que quisiera sobre todo estar todavía poseído.¹⁰

⁹Jiménez Morales Elena, Malgache, Ediciones Idea 2008, Tenerife, España. Pág. 147.

¹⁰ Ibídem.



014 Rue de la Daurade. Óleo sobre tela (20X25cm) 2007.

Todos los espacios de nuestras soledades pasadas, los espacios donde hemos sufrido de la soledad o gozado de ella, donde la hemos deseado o la hemos comprometido, son en nosotros imborrables. Y además, el ser no quiere borrarlos. Sabe por instinto que esos espacios de su soledad son constitutivos. Esos reductos tienen el valor de una concha.¹¹

Sin embargo, al estudiar en el Beaux-Arts el primer problema fue el idioma, -el acento de Toulouse es muy especial; la escasa preparación para formular un proyecto de arte contemporáneo y la educación artística recibida –que siempre estuvo enfocada en aprender técnicas de pintura.

Cito las palabras del Maestro Juan Acha en torno a los problemas de la creatividad latinoamericana: "Son pocos en estas comunidades culturales, los usuarios o consumidores de nuestras escasas creaciones culturales, aún de las artísticas.

¹¹ Bachelard. Op. Cit. Pág. 40.

¿De dónde vienen tales deficiencias?

La respuesta más a la mano, consistiría en señalar ... el hecho de que nuestra creatividad se halla dominada por una mentalidad y una sensibilidad muy afectas al statu quo, al conformismo y a la sobre valoración de la identidad colectiva y a la consecuente debilidad de la identidad personal.

Su neocolonización obstruye el desenvolvimiento de la creatividad. Como es de suponer, las verdaderas o últimas causas son socioculturales.

“En consecuencia se menosprecian las actividades de nuestro pensamiento lógico, crítico y dialéctico.

Simultáneamente van difundiendo la idea equivocada de que arte es expresión y no creación de utilidad nacional ó comunal.^{12”}

El Beaux-Arts, con un nivel de estrés enorme, hizo resaltar mi cualidad más importante: la adaptación a cualquier medio y la resolución de problemas de la forma más práctica.



015 *El lugar simbólico. Pintura sobre tela (1.20X1.00m) 1996.*

Un cuadrado y un medio círculo, eran los elementos básicos para el trazo y así dibujé muchas veces y casi siempre de forma frontal la ventana; todos estos croquis y bocetos me servirían después para integrarlos en el dossier de dibujo y en el cuaderno de viaje que debía entregar, además de ser una guía en la construcción de la ventana en mica de plástico reciclada.

Porque al final mi proyecto personal estaba formado por: dibujo, pintura, fotografía, escultura y los profesores se interesaban en mi trabajo; sobre todo en las pinturas.



016 *Configuraciones. Pintura sobre madera (1.20x2.40m) 1998.*

Sin embargo la experiencia en el beaux-arts de Toulouse, representó uno de los años más enriquecedores, -por el contacto con otra cultura, el idioma y por el conocimiento de una lógica distinta en las artes, una lógica que da mayor peso a la teoría que al objeto de arte, dejando totalmente a un lado la factura en las piezas.

Al final del curso para la evaluación final presenté: mis libretas de dibujo, una escultura en yeso, una escultura en mica, dibujos en varias series en gran formato y ocho pinturas en acrílico sobre lino.



017 Fotografía de la evaluación del "Proyecto Ventana". Taller de proyectos 1995.

Aquí se observa el trabajo realizado en el proyecto ventana: dibujos en carboncillo sobre papel, bocetos en papel revolución, fotografías en blanco y negro, una escultura en yeso y varias libretas de apuntes y dibujos.

El dibujo libre de calificativos está obligado a recrear la medida de mi cuerpo, la escala de mi mirada en la medida en que se proporciona con los modelos de un imaginario impreciso, en que los modelos gráficos de las otras disciplinas se convierten en los nuevos límites de mi acción.¹³

La imagen de Toulouse, basada en fotografías de 1994-1996 aparece en la última serie de pinturas al óleo realizadas en pequeños formatos que trabajé en pintura en 2007, en el Taller del Maestro Francisco de Santiago, extraordinario artista y maestro.

Al determinar el objeto de estudio - la ventana y al llegar a esa *consciencia del espacio habitable*, surgen varias ideas en torno a la estructuración de lo urbano, que sólo enunciaré de manera breve para resolver en otro escrito.

-*El uso anterior* que como fábrica de tabaco tuvo algún día nuestra Ecole des Beaux-Arts y la adaptación de este inmueble como escuela de artes; con todos los cambios de espacio, segmentaciones en salones y adaptación de instalaciones como un laberinto.

-La forma de percibir el edificio por parte del estudiantado; que en una tercera parte éramos extranjeros, y donde convivíamos todos.

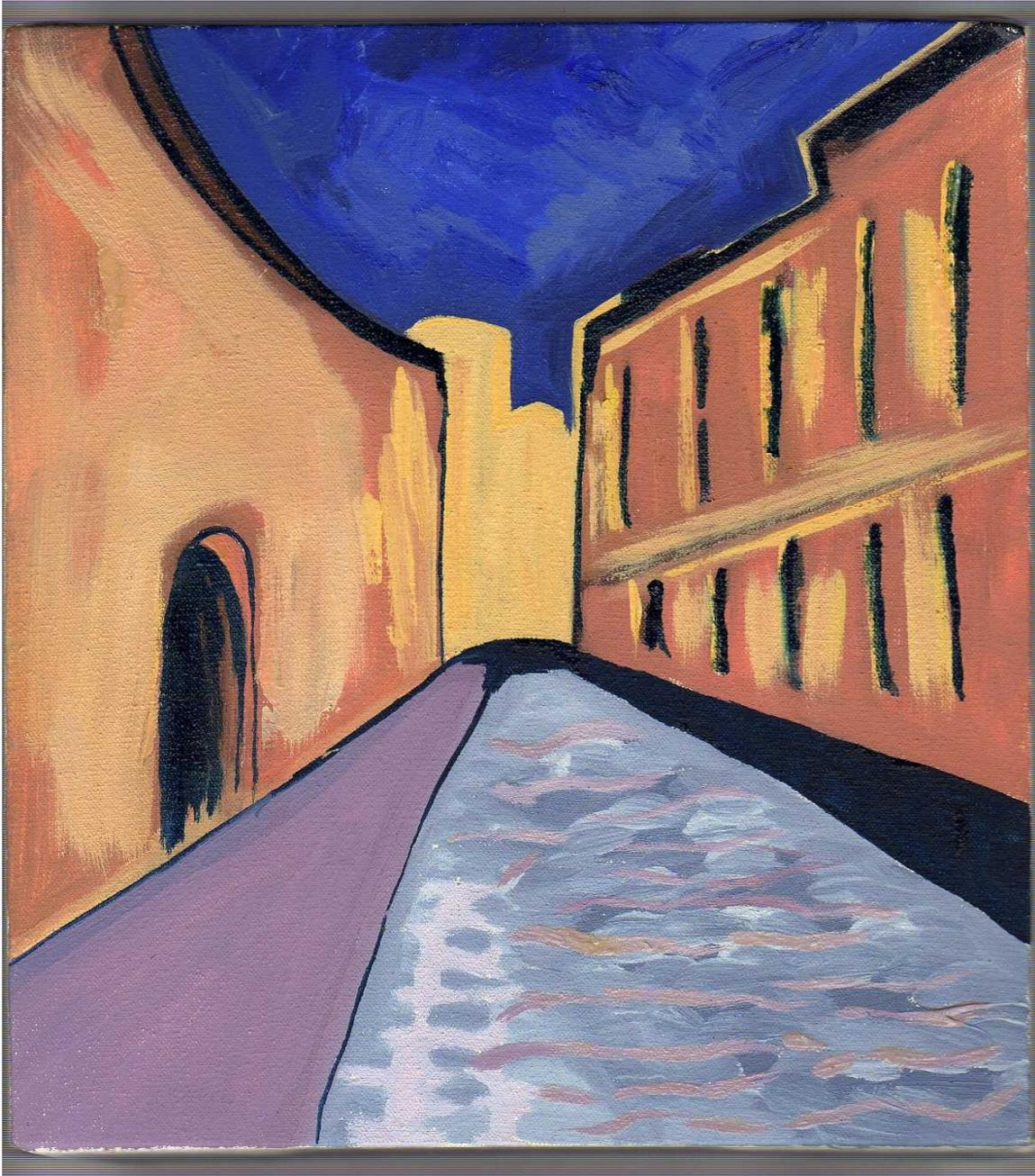
-La petición formal de la escuela de no dañar el exterior del edificio –que era de piedra rosa, sin importar que dentro usáramos ácidos y claváramos las paredes es decir había una contradicción entre el interior y el exterior.

*La interpretación del espacio por la escultura está subordinada a la interpretación del espacio hecha por la arquitectura; la masa esculpida está subordinada a la masa arquitectónica.*¹⁴

¹³ Gómez Molina Juan José. *La representación de la representación*. Cátedra. Madrid 2007. Pág.63.

¹⁴ Focillon Henry. *La escultura románica*. Investigaciones sobre la historia de las formas.. Akal, Madrid 1987. Pág. 32

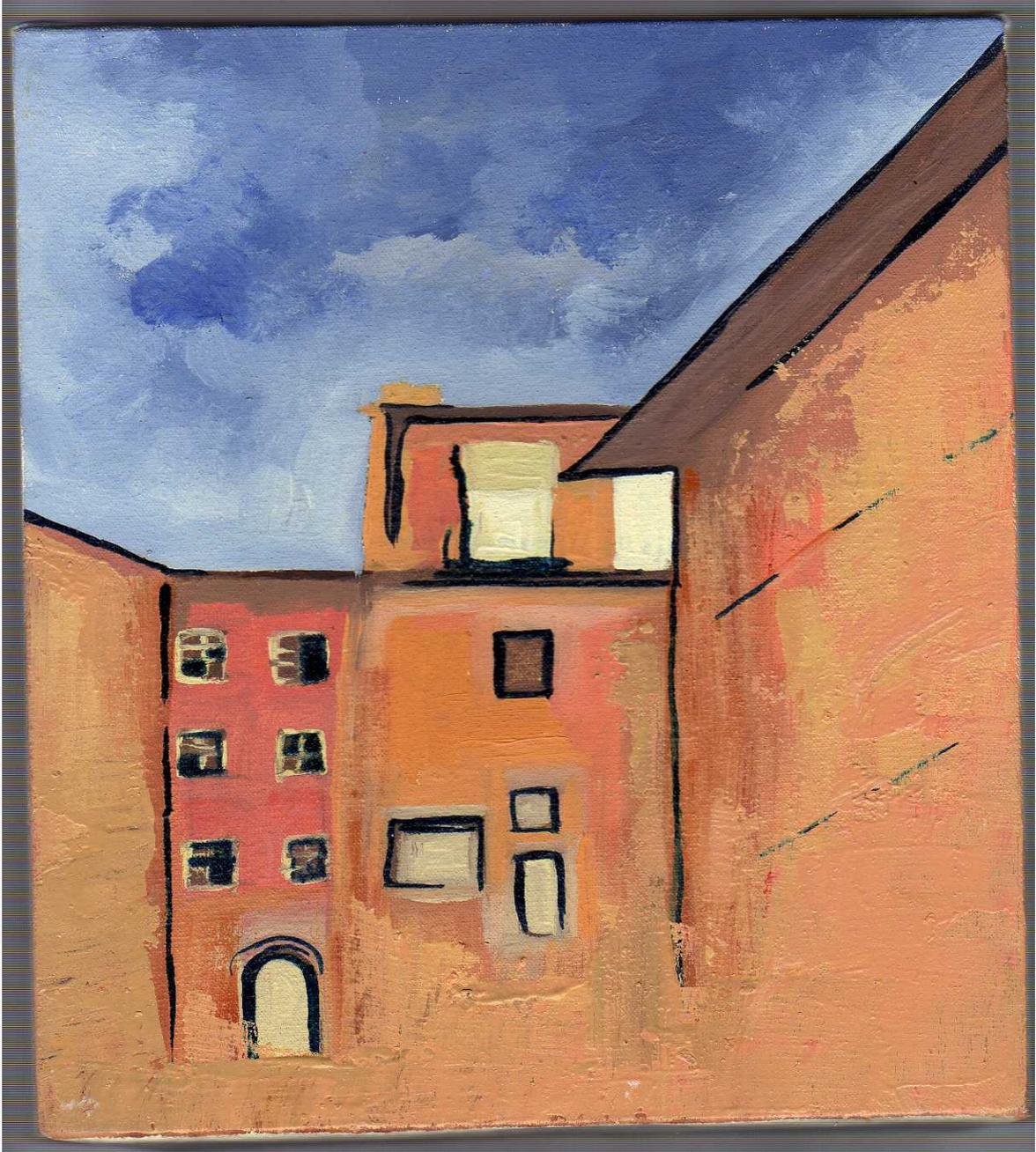
El espacio urbano está estructurado, o sea, no se organiza al azar, y los procesos sociales que se refieren a él expresan los determinismos de cada tipo y de cada período de la organización social.¹⁵



018 Rue de Taur. Óleo sobre tela (20X25cm) 2007.

¹⁵Castells Manuel. *La cuestión urbana*. Siglo XXI editores. 1997 España. Pág.141.

La pluralidad en el dibujo es tanta y tan variada como las intenciones que organizan sus procesos.¹⁶



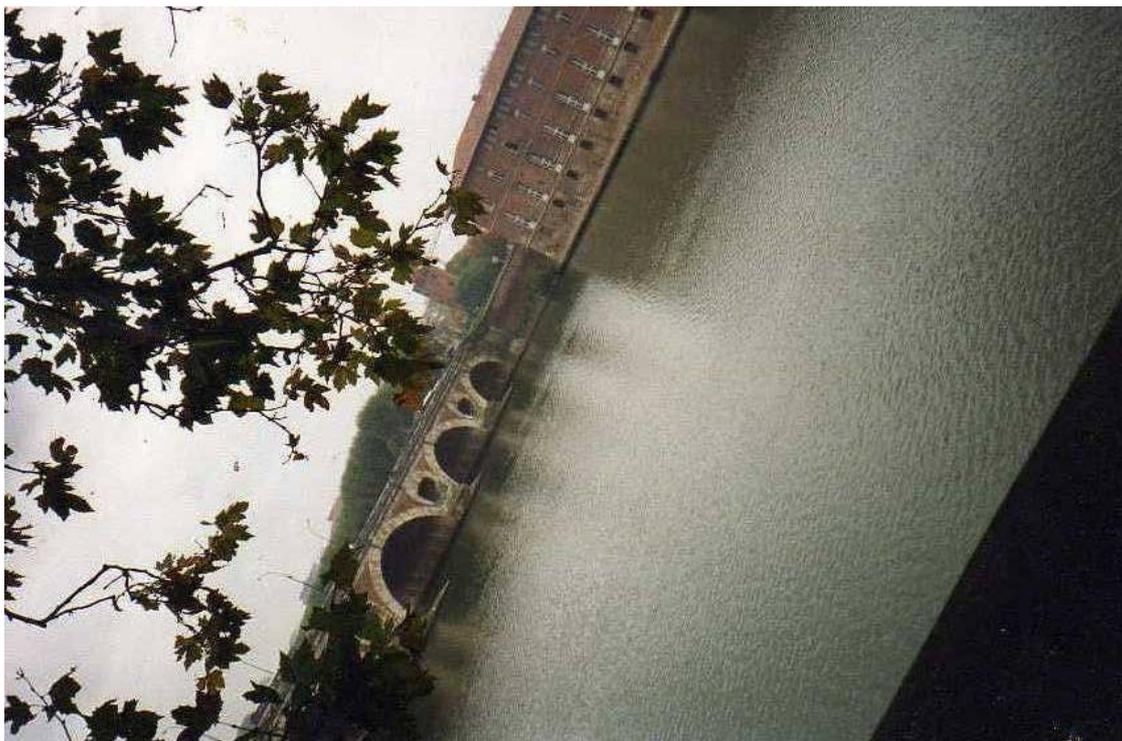
019 Ecole des Beaux Arts. Óleo sobre tela (20X25cm) 2007.

El dibujo como representación marca el intento más radical del ser humano de vencer la necesidad de los acontecimientos, en el deseo de volver a hacer presente por medio de la imagen la idea que tenemos de ella misma.¹⁷

¹⁶ Gómez Molina Juan José. *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Cátedra, Madrid 2002. Pág. 48.

¹⁷ *Ibidem* Pág. 46.

La representación aparece como un fenómeno de objetivación, un volver a presentar, en el que el dibujo sólo aparece como un intermediario del objeto o la idea evocada, lo que se representa parece algo exterior a quien lo representa, al dibujante o al dibujo, incluso cuando éste parece representar las emociones internas del artista y esa "línea con memoria" de la que nos habla Matisse nos hace ver un hecho primordial: que el dibujo representa siempre, fundamentalmente el hecho de dibujar, la acción de definir el trazo que se movilizó en el gesto original, su imagen más radical, aquella que involucra a todas las otras representaciones, la que establece sobre ese soporte conceptual el tiempo y las dudas de su desarrollo, a través de la cual entendemos la intención de su acción, los extravíos en la búsqueda, las vacilaciones y los aciertos, la suspensión de su desarrollo y la alocada proliferación de trazos en la imagen representada.¹⁸



020 Fotografía del frente del Beaux-Arts, 1995.

En esta investigación puedo recalcar *la importancia del dibujo, que han marcado mi formación pues* el ejercicio en el trazo me ha permitido dibujar

¹⁸ Ibidem. Pág. 47.

viñetas en un periódico, ilustrar libros de cuentos y trabajar la composición de mis pinturas.

Nadie puede renunciar al dibujo, a la estrategia que define la imagen.

Lo que sí es posible es aislar o no las técnicas que lo determinan. Muchos pintores pueden diferenciar sus procesos con técnicas alternativas, otros inducen en la diferenciación que establece la pintura, el dibujo que subyace en ella. Lo que marca la actividad de ambos es el papel protagonista que adquieren las partes del proceso para convertirse en el tema predominante del sentido de la obra.¹⁹

Algunas características de trabajar *el dibujo como un proceso* son las siguientes:

1 Elaboración de una guía perceptual en torno al sujeto de estudio; esto va implícito en la manera de dibujar y de resolver las líneas, sombras, calidades tonales y de cómo se aproxima al sujeto de estudio.

2.- Ordenamiento de croquis y dibujos trazados en base a una importancia dada por el artista.

La forma de una ventana es un esquema muy sencillo puede ser un cuadrado y un medio círculo unidos por un diámetro para una ventana.

3.- Al abordar el problema de la forma en el dibujo en gran formato sin hacer un boceto previo, el resultado encajará en una secuencia ya delineada en el trabajo de búsqueda personal, porque mentalmente la investigación continúa de forma intuitiva.²⁰

*El problema de la forma que, obviamente está unido al del tratamiento general del espacio, presenta aspectos particulares. La forma se puede definir por el movimiento, por los perfiles y por los volúmenes.*²¹

4.- El dibujo como reflejo de ésta o aquella forma de conocimiento del mundo.

¹⁹ Gómez Molina Juan José. Op Cit. Pág. 47.

²⁰ Focillon Henry. Op. cit. Pág. 37.

²¹

5.- La seguridad en el trabajo propio porque se tiene una línea de creación; es decir un objeto de estudio y una demarcha conceptual que va madurando.

Según el diccionario de Estética de Akal, la palabra *dibujo proviene del latín designo*, palabra rica en significados, que puede interpretarse como "dibujar y representar".

El dibujo, obra inscrita sobre un soporte de dos dimensiones; presenta plásticamente una esencia, un concepto o un pensamiento, o representa las apariencias de nuestro mundo.

El dibujo como propósito se encuentra por todas partes en las artes plásticas a título de proyecto (de pintura, de arquitectura, de orfebrería, de tejido).

Este dibujo sobre un soporte relativamente frágil, es realizado según diversas técnicas elegidas en función de la aplicación que se pretende y cuidando tanto la composición de la estructura.

El dibujo como arte autónomo; modo de expresión irreductible a otros modos, dinamiza al creador que elige orientar sus gestos –temporal o definitivamente- hacia la realización de una obra destinada a ser mostrada y conservada, ya sea presentada en un cuadro, ya sea en un repertorio de carpeta.²²

El dibujo es el descubrimiento de algo que ya estaba, pero cuya definición ha sido dada en y por el dibujo. En un cierto sentido, los artistas trabajan como cartógrafos, recorriendo los límites de una entidad conocida hasta entonces cuya geografía se afanan en explorar, comprender, representar y transmitir.

Esta entidad ha sido creada en parte por ellos mismos, que han construido una forma a partir de una sospecha vaga e informe de la existencia y características de ese nuevo territorio.

Estas son las características más importantes que desarrollé en el cuaderno de apuntes de dibujo.

²² Souriau Etienne. *Diccionario de Estética Akal*. Madrid 1987. Pág. 441.

- a) El papel protagónico del dibujo en la obra personal.
- b) Al hacer anotaciones y croquis de la arquitectura del beaux-arts; existió un acercamiento, una apropiación de este espacio.
- c) Toulouse con su río Garonna y sus puentes; ejerció una admiración y un apacible sentimiento de pertenencia.
- d) Esta libreta ó bitácora –de vida y obra, es una gran herramienta porque señala las direcciones e investigaciones en las cuales nuestra percepción se interesa. Es decir nos muestra claramente esa idea que ya sabía pero que no había podido estructurar.
- e) Nos brinda la capacidad de abordar diferentes problemas conceptuales al mismo tiempo y a deshilar la trama de nuestras búsquedas artísticas para ordenar prioridades.
- f) En una bitácora se escriben frases, explicaciones, notas, referencias que leídas en otro momento, sintetizan modos de ver y vivir el arte.

Construir, queremos decir, no es solamente un medio de la habitación, una vía que conduce, construir es en sí mismo habitar.²³

El dibujo permite conocer el territorio porque sensorialmente nos acerca a los lugares frecuentados.

La imagen que tenemos de los lugares la percibimos con el dibujo y así el boceto expresa una apropiación del territorio laborada por medio de los sentidos.

²³

Choay Francios. *L'urbanisme utopies et réalités*. Editions du Seuil, 1965, Pág. 430.

“El arte permite también medir el rol que juega dentro de la definición del paisaje, por una serie de componentes inestables.

No obstante, lejos de traducir una subjetividad que es necesario oponer al carácter objetivo del paisaje geográfico, el arte pretende sobre todo sujetarse a una realidad efímera; pero entera y exacta.

Entera porque comprende un número de variables más grande, que aquellos que son requeridos para obtener una información útil; exacta porque las fluctuaciones de la atmósfera y del ánimo intervienen necesariamente dentro de la imagen que nosotros tenemos de los lugares”.

“Y si nosotros hacemos abstracción de estos determinantes, es en general, porque la acción exige realidades más estables, que nosotros obtenemos simplificando: las señales de las cosas y los lugares, justo a no retener que algunas señales sobre las cuales se pueden entender los gestos finales y los comportamientos utilitarios.

El paisaje traduce, el punto de vista de aquel que mira los lugares por él mismo; renunciando por un tiempo al movimiento y adoptando en su mirada una posición más contemplativa”²⁴

Quizás el cambio mayor que ha introducido el industrialismo (junto con el protestantismo y el racionalismo) en la vida diaria sea separar el trabajo del ocio de un modo radical y casi absoluto.

En cuanto la eficacia del trabajo empezó a apreciarse clara y plenamente, éste tenía que hacerse más eficaz en sí mismo. Y con tal fin hubo de separarse más tajantemente de todo lo que no era trabajo; hubo de hacerse más concentrado y puramente él mismo en actitud, en método y sobre todo en tiempo.²⁵

²⁴Beguín François. *Le Paysage*. Dominos.Flammarion 1995, Paris. Pág. 25

²⁵Greenberg Clement. Op. cit. Pág. 44.

De todo esto resultan dos cosas por lo menos. Por una parte, esas imágenes tienden a hacer sistema: esbozan un mundo de consumo que todo individuo puede hacer suyo porque allí es incesantemente interpelado.

La consecuencia de todo esto ha sido reducir el ocio a una ocasión de pasividad exclusiva, a un respiro y un paréntesis; se ha convertido en algo periférico, y el trabajo lo ha remplazado como el aspecto central y positivo de la vida y como la ocasión para la realización de sus más altos fines.²⁶

El rito, la magia, el mito, la decoración, la imagen, la danza y la literatura oral son al mismo tiempo religión, arte, saber, defensa, trabajo y ciencia.

Cinco mil años de civilización han separado estas ramas de la actividad entre sí y las han especializado en términos de *resultados verificables*, de modo que hoy tenemos una cultura y un arte en función de sí mismos, una religión en función de cosas desconocidas (o, como el arte en función de estados de ánimo) y un trabajo en función de fines prácticos.²⁷

La dificultad de continuar con una tradición cultural orientada al ocio en una sociedad orientada al trabajo basta para mantener sin solución la actual crisis de nuestra cultura.²⁸

Una de las formas más sencillas de apropiación del espacio urbano es la acción de caminar en la ciudad, hacer uso de esa libertad de tránsito y recorrer las calles, plazas y jardines, ese movimiento genera una experiencia sensorial y un uso de la ciudad que es una evocación de vida.

La ciudad de Toulouse permite un desplazamiento y un recorrido pleno de descubrimientos y nuevos parámetros de lo que es lo urbano, en el centro se

²⁶ Greenberg Clement. *Arte y cultura*. Paidós Barcelona 2002. Pág.44.

²⁷ Op. cit. Pág. 46.

²⁸ *Ibidem*.

mezclan todo tipo de personas y personajes, la dinámica aquí es el tránsito, el recorrer, el caminar, el conocer, el andar, el vagabundear.

También el recorrido por el centro propicia el encuentro del paseante con los movimientos políticos, el Capitolio no es el mismo sin las marchas.

“Porque *lo urbano* no es solamente una utopía libertaria: tiene un contenido relativamente preciso en el pensamiento de Lefevre: se trata de la centralidad, o mejor aún, de la simultaneidad de la agrupación.

Pero este urbano, que no es, por tanto otra cosa que la espontaneidad creadora liberada, está producido no por el espacio ni por el tiempo, sino por una forma que, ni objeto, ni sujeto, se define ante todo por la dialéctica de la centralidad o de su negación; la segregación, la dispersión, la periferia”.²⁹

Una pertenencia al lugar ó al menos un sentimiento de proximidad del entorno, -es el momento donde lo colectivo tiene interpretaciones simbólicas, y el tiempo dedicado a la contemplación es una fuente de creatividad y motor de futuros proyectos.

La acción formula una rutina extremadamente simple, un ritual de caminata casi automática donde no hay expectativas ni propósitos más allá del puro pasear.³⁰

Pacing hace uso de la costumbre de contar pasos para establecer dimensiones personales y antropomórficas, en las que el artista dibuja figuras invisibles.

Originalmente, las medidas tenían un referente concreto o corporal: palabras como pie, codo, pulgada, nodo, palo, vara, testimonian los objetos usados para establecer las medidas de longitud.

²⁹ Castells. Op. cit. Pág. 111.

³⁰ Alÿs Francis. *Diez cuerdas alrededor del estudio*. Antiguo Colegio de San Ildefonso. México 2006. Pág.89.

Aún hoy, medir usando los pasos es una práctica cotidiana que nos hace conscientes de la forma en que establecemos al mundo con relación a nuestra experiencia sensible porque el dibujo es siempre una acción ontológica que se establece como problema de sí mismo.

Conclusiones

El dibujo como obra final en Paul Klee, se da por medio de la apropiación de los espacios de la naturaleza donde enriquece su mundo personal y su obra gráfica, porque sus trazos se encuentran rodeados de un místico orden del cosmos –que a través de su línea percibe lo real del mundo y del universo y lo desborda en su obra. El dibujo de Paul Klee es un ejemplo del dibujo como obra final por sí misma ya que es el resultado de una observación directa de la naturaleza que estructura en elementos compositivos del dibujo, cuando Klee observa y recopila información también se la está apropiando y esta manera de ver la traduce en su dibujo.

Klee construye un nuevo sistema de dibujo, analizando y clarificando los elementos mínimos de la creación: punto, línea, plano, espacio y de las fuerzas de cohesión que su juego provoca: estatismo-movimiento, ascensión-descenso, concentración-dispersión.

En sus cuadernos de análisis, recogía los más disímiles materiales de la naturaleza para comprender el sistema de los fenómenos del crecimiento vegetal, la fluidez, la organización y el caos, es aplicable a su vez en la construcción de un nuevo imaginario.

Cuando Klee recopila información; se la está apropiando: esos espacios de la naturaleza forman un lenguaje de conocimiento del mundo por medio del dibujo.

El arte para Paul Klee, ha de ser fuerza que exprese las fuerzas del mundo, ha de ser organismo que estructure lo inorgánico

Esta fina percepción del autor nos muestra las rutas de la composición en el dibujo; la forma de entender el mundo y de hilvanar los temas de su trabajo, a través de un extensa labor pictórica; abordado con el dibujo en líneas tan ricas en movimiento como en lucidez cromática.

Paul Klee recopila información visual y lo proyecta en su obra, es un intenso investigador del mundo natural, organiza sus métodos y aporta funciones simbólicas todo esto por medio del dibujo y de su estructuración.

En el segundo capítulo abordé el componente conceptual del dibujo; esto es el dibujo en tanto que croquis, nota, y esbozo.

Aquí el dibujo es un registro de una acción realizada ó por realizar, es decir forma parte de la obra, pero no es la obra final, en los años 70's, toda obra tridimensional procede del dibujo, porque los planos, los mapas, los alzados, a fin de cuentas, los dibujos, proporcionan una memoria de parámetros, pero al mismo tiempo son la forma narrativa para la construcción del tipo que permita representar el tiempo y los acontecimientos que en él se localizan.

El papel protagónico del dibujo en la obra personal es generador de la imagen, las anotaciones y los croquis nos brindan la capacidad de abordar diferentes problemas conceptuales y a deshilar la trama de nuestras búsquedas artísticas para ordenar prioridades.

En el tercer capítulo el dibujo es analizado desde su componente sensorial.

La bitácora donde se escriben frases, explicaciones, notas, referencias que leídas en otro momento, sintetizan modos de ver y vivir el arte.

El dibujo permite conocer el territorio porque sensorialmente nos acerca a los lugares frecuentados la imagen que tenemos de los lugares la percibimos con el dibujo y así el boceto expresa una apropiación del territorio elaborada por medio de los sentidos.

El dibujo en la experiencia del territorio, recopila líneas y sentido, donde el boceto de la ciudad permite que fluyan las experiencias de vida, referencias personales, modos de andar y libertades creativas.

Así por medio del dibujo se aborda la comparación de las medidas corporales en proporción con una ventana y es un claro ejemplo de un proyecto abordado con el dibujo.

Los volúmenes alcanzan su valor en relación al espacio, pero también en la relación de los unos respecto a los otros. Dicho en otros términos los volúmenes son una colección de elementos sólidos, pero también una armonía orgánica.

Intuitivamente ligué esa ventana con el albergue, con los valores de bienestar de una casa que en ese momento percibía.

Al determinar el objeto de estudio - la ventana deduje la importancia del espacio habitable y una de las consideraciones más importantes fue la apropiación del territorio que ilustré con dibujo.

El dibujo es una vía de conocimiento del territorio, porque engloba los tres componentes: el dibujo realizado desde la observación directa de los objetos, el dibujo como un registro de la obra y el dibujo desde el componente sensorial, porque el espacio está cargado de sentidos y el dibujo es el reflejo de un cúmulo de experiencias sensoriales y perceptivas que cada persona obtiene en su vida diaria.

El dibujo, siempre ha estado en mi formación artística, por tal motivo decidí escribir este documento, como una mirada constante desde la línea hacia el territorio, estrecha un vínculo directo con la teoría y la práctica además de captar otra forma de conocimiento del mundo que es lo empírico.

El dibujo es el resultado de una visión personal del entorno porque existe una apreciación simbólica de las formas que se presentan en la vida cotidiana. Visión personal porque existen valores culturales que tomamos o no-como el gusto por la arquitectura colonial, la posibilidad de tránsito en las calles, el uso del tiempo libre, etc.

Apreciación simbólica porque el espacio está cargado de imágenes y hay un registro permanente que se hace presente en el dibujo, es el dibujo un resultado de la experiencia de vida.

El dibujo es un acto seminal del pensamiento, de ahí su trascendencia y la amplitud de su incidencia en los procesos relacionados con la creación.

Es este gran espectro lo que permite su aproximación en tanto que lenguaje como origen en la planeación, prefiguración y estudio; como articulador en la construcción y organización estructural

El papel protagónico del dibujo en la obra personal lo visualicé porque al hacer anotaciones y croquis de la arquitectura del lugar existió un acercamiento, una apropiación de este espacio.

Esta libreta ó bitácora –de vida y obra, es una gran herramienta porque señala las direcciones e investigaciones en las cuales nuestra percepción se interesa. Es decir nos muestra claramente esa idea que ya sabía pero que no había podido estructurar.

Encontré la capacidad de abordar diferentes problemas conceptuales al mismo tiempo y a deshilvanar la trama de nuestras búsquedas artísticas para ordenar prioridades.

Otra característica es que en una bitácora se escriben frases, explicaciones, notas, referencias que leídas en otro momento, sintetizan modos de ver y vivir el arte.

Puedo subrayar que al conocer un lugar se está apropiando y reinterpretando el territorio; es decir al percibir un lugar y explorarlo se está conociendo y descifrando por medio de las referencias corporales.

Una de las formas más sencillas de apropiación del territorio es la acción de caminar en la ciudad, hacer uso de esa libertad de tránsito y recorrer las calles, plazas y jardines, ese movimiento genera una experiencia sensorial y un uso de la ciudad que es una evocación de vida.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHA Juan, *Aproximaciones a la identidad latinoamericana*, Unam México 1996.
- ACHA Juan, *Arte y sociedad*, Fondo de Cultura Económica, México 1981.
- ALÿS Francis, *Diez cuerdas alrededor del estudio*, Antiguo Colegio de San Idelfonso, México 2006.
- CALABRESE Omar, *El lenguaje del arte*, Paidós, España 1997.
- CARDOZA Aragón Luis. *Ojo/voz*. Ediciones Era 1998. México.
- CASTELLS Manuel, *La cuestión urbana*, Siglo XXI Editores México 1997.
- BACHELARD Gastón. *El aire y los sueños*. FCE 1997. México.
- BACHELARD Gastón. *La poética del espacio*. FCE 1965 México.
- BAUDRILLARD Jean. *El sistema de los objetos*. Siglo XXI editores México 1997.
- BEGUIN Francois. *Le paysage*. Flammarion. Paris 1995.
- FERRY Luc. *Homo Aestheticus. L'invention du goût a l'âge démocratique*. Editions Grasset & Fasquelle, Paris 1990.
- FOCILLON Henry, *La escultura románica*, Investigaciones sobre la historia de las formas, Akal Madrid 1987.
- FREELAND Cynthia. *Pero ¿esto es arte?*. Cátedra 2003 Madrid.
- GARRAUD Colette. *L'idée de nature dans l'art contemporain*. Flammarion 1994. Paris.
- GOMBRICH Ernest, *Arte percepción y realidad*, Paidós Barcelona 1983.
- GÓMEZ MOLINA Juan José, *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid 2002.
- GÓMEZ MOLINA Juan José. *La representación de la representación*. Cátedra 2007 Madrid.
- GREENBERG Clement, *Arte y cultura*. Paidós Barcelona 2002.
- KLEE Paul, *Bases para la estructuración del arte*, Ediciones Coyoacán México 2001.
- MEREDIEU Florence, *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*, Bordas Cultures, Paris 1994.
- TIBERGHIEU Gilles, *Land Art*, Carré 1993, Paris.

Bibliografía Complementaria

ACHA Juan, *Las actividades básicas de las artes plásticas*. Ed. Coyoacán, México 1994.

ARNHEIM Rudolf, *El pensamiento visual*, Eudeba Buenos Aires 1969.

EDWARD Betty, *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*, Hermann Bline, Madrid 1984.

GOMBRICH Ernest, *Arte e Idea*, Debate, Madrid 1998.

KLEE Paul, *The inward vision*. Thames and Hudson. London 1958.

KLEE Paul, *Dialogue with nature*, Prestel Munich 1991.

KLEE Paul, *Rediscovered works from the Burgi Collection*, Edited by Stefan Frey, London 2000.

KLEE Paul, *Diarios*, Madrid Alianza 1987.

KLEE Paul, *Dans l'entremonde, aquarelles et dessins*, Delpire Paris, 1957.

NICOLAIDES Kimon, *The natural way to draw*, Houghton Mifflin Company 1941.