



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“PARTE DEL PROCESO CREATIVO EN LA SERIE “REFLEJO”,  
OBRA EN PAPEL”

Tesina

Que para obtener el título de:  
Licenciado en Artes Visuales.

Presenta:  
Miguel Ángel Reyes Gómez

Director de Tesina:  
Licenciado Juan Calderón Salazar

México, D.F., 2008



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## INDICE

Introducción.....	3
<b>Capítulo 1° La teoría</b>	
Espacio, plano de creación.....	7
Línea, valor del plano.....	16
El dibujo.....	22
<b>Capítulo 2° La praxis</b>	
Poesía del paisaje.....	28
Un nuevo comienzo.....	34
<b>Conclusiones</b> .....	41
<b>Bibliografía</b> .....	44
<b>Anexos</b> .....	46
Obra.....	56
Primera serie, 2000.....	57
Segunda serie, 2004-2005.....	60
Inicio de serie, 2005.....	65
Lista de obra.....	67

## Introducción

Me inicié en el dibujo de paisaje durante mi primer año en la Escuela Nacional de Artes Plásticas en un curso impartido por Juan Manuel Salazar, pintor paisajista. En él encontré un motivo que continuaría realizando hasta el día de hoy aunque de diferente manera. Después de eso seguí adiestrando la mano en las clases de dibujo y continué con salidas esporádicas al campo para dibujar o pintar. Para realizar el servicio social me inscribí en el *programa de investigación y apoyo a la docencia*, donde colaboré impartiendo clases de dibujo en el salón 210 con el profesor Juan Calderón. Ahí me inicié en la investigación del dibujo y su enseñanza. Descubrí que entre más enseñaba más me cuestionaba y si tenía ya algunas inquietudes que arrastraba de un par de años atrás es entonces cuando encuentro mis primeras respuestas.

Durante todo el tiempo que estuve dibujando todas las cuestiones hechas quedaron escritas, a la par de varias series de dibujo y pintura. Con los razonamientos ensamblados ya en un papel y revisando la obra encontré una coherencia en el discurso. Pero no estaba completamente seguro de que lo que hacía fuera la forma correcta de proceder en el desarrollo de un trabajo sencillo como el dibujar.

La tesina está basada en mi experiencia en cuanto al camino de la producción plástica. Siendo una rama la obra en papel, pues además he trabajado en pintura y dibujo. Definitivamente tanto la pintura como la obra en papel tienen como origen este último. Cabe decir que mi obra se ha ido complementando con razonamientos propios respecto al dibujo. Toda la obra que hago proviene del mismo, es por ello que realizo una investigación teórica que da bases más sólidas en un campo donde la pobreza de elementos y un resultado sencillo de la misma podrían hacerla caer en una obra simplista, es parte del objetivo de realizar una tesina donde la praxis y la teoría vayan de la mano y el hilo que las une son mis propios razonamientos

Comúnmente utilizo una libreta en la que realizo apuntes rápidos, también algunas ideas que tienden a fugarse si no las pongo sobre un papel, hago cuentas de costos y gastos de materiales, apunto direcciones, números telefónicos, recetas de cocina, escribo acerca de cualquier cosa cotidiana e incluso de razonamientos sobre dibujo; es como un diario en el que mi vida va quedando plasmada. Es de suma importancia el hacer mención de ella si deseo escribir el origen de esta tesina, pues es en la libreta donde todo toma forma y orden. A la fecha cuento con una cantidad de once libretas de diferentes épocas, pero solamente me enfocaré a dos de ellas porque ahí se encuentran los apuntes más significativos para el desarrollo de las tres series que presento en este sencillo texto.

La primera parte de esta tesina contiene varios razonamientos complementados con investigación sobre el tema. A su vez se divide en tres

subcapítulos, dedicado cada uno a desglosar los tropos gráficos correspondientes al dibujo. En el primero hablo del plano como el elemento esencial del dibujo puesto que es el dibujo mismo. Para después entrar un poco en lo que sería el segundo elemento, igualmente esencial, aquel que divide al plano para darle significado, la línea. En la última parte abordo a grosso modo al dibujo como un registro de la proyección del pensamiento. Hasta aquí he tomado a dos de los elementos formales del dibujo para involucrarme en ellos y paso de largo el punto y la mancha. Si he decidido no tocar en el texto a los dos faltantes es para concentrar más la investigación en los dos primeros. Pero de ningún modo quiero establecer una jerarquía entre estos pues todos son igualmente importantes.

En el segundo capítulo describo de manera muy general el desarrollo de dos proyectos y uno que está comenzando. El primero lo realicé en el transcurso del año 2000, en él busco por medio del vacío una poética del dibujo inspirándome en el libro *la poética del espacio* de Gaston Brachelard y tengo como influencia la antigua pintura china. En el segundo realizado entre los años 2004 y 2005 intento romper con la figura, haciendo del paisaje una abstracción y adecuándome a las reglas bidimensionales que dicta el plano, bajo las influencias de Jean Hendrix, sobre todo de su obra en papel. De igual forma e inconscientemente he sufrido de la influencia directa de Francisco Castro Leñero a quien a pesar de ello agradezco profundamente su esfuerzo por encaminarme en el sendero de una producción plástica más profunda y seria. El tercero y último tiene sus inicios en el 2006, en éste tengo el objetivo de encontrar una salida al lío de la abstracción después de

haber tocado lo que John Golding llama el absoluto, separarme un poco de las pasadas influencias y generar un lenguaje plástico más personal.

Para hacer el trabajo más concreto en esta segunda parte, explico solamente obras significativas de cada una de las tres series. Básicamente elegí obras que he considerado representativas de cierta parte del proceso; marcan un momento crucial en el que me encontraba y han dado la claridad para continuar, cambiar el curso o parar la producción de la serie y comenzar una nueva.

## Capítulo 1°

Teoría

### Espacio, plano de creación

Definitivamente al dibujo le concierne el espacio plano y por lo tanto está sujeto a las leyes que conciernen a la segunda dimensión. Comúnmente se realiza sobre hojas de papel de forma cuadrada, sin embargo esto no quiere decir que sea una regla. A toda superficie destinada al dibujo se le podría considerar como un espacio designado a contener imágenes dentro de límites. La característica esencial de éste es lo que guarda en su interior, encerrándolo, enmarcándolo y separándolo de nuestra realidad tridimensional, generando así una realidad completamente independiente. Kandinsky lo llama plano básico y se refiere a él:

“En su forma esquemática, el plano básico se encuentra limitado por dos líneas horizontales y dos verticales, en cuya virtud se convierte en una entidad que goza de independencia con respecto al ambiente en derredor suyo.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> KANDINSKY, WASSILY. *Punto y línea sobre el plano*. P. 111



No es necesario que un formato sea de forma estrictamente cuadrangular, ya que dentro de otros formatos geométricos regulares, geométricos irregulares o no geométricos irregulares el plano se comporta de igual manera.

El uso de formatos diferentes al cuadrangular no es exclusivo del arte actual y dentro de la historia del arte se puede apreciar que han sido de uso común. Por ejemplo, en las composiciones renacentistas llamadas *in tondo*, que estaban compuestas dentro de un formato circular, entre otras dentro de la historia del arte.

Ya sea en formatos geométricos, regulares, irregulares, arquitectónicos o de cualquier otro tipo, definitivamente los bordes del formato dividen en algo completamente independiente a la realidad circundante.

En el momento que el plano es independizado de la realidad, cambia de manera radical la concepción y la percepción del espectador. Podría decirse que cambian de función los diferentes elementos gráficos. Que funcionan de manera distinta dentro de un “plano formato” y un “plano real”

Para explicar más claramente a que me refiero con “plano formato” y “plano real” y, el cómo funcionan los elementos gráficos en cada uno de ellos, considero importante poner como ejemplo un razonamiento propio al que he llamado *el muro*:

En una ciudad cualquiera se puede apreciar un muro liso y blanco que

forma parte de alguna construcción. Es un elemento del paisaje citadino y como tal, se encuentra inmerso en el mismo. Suponiendo que frente al muro cruzan algunos cables que vienen a dar la idea de líneas<sup>2</sup>. Éstas solamente cruzan pero no surge ningún efecto trascendente en él. Ahora, en el caso de que se trazara una línea en la superficie del muro dejaría una verdadera marca al dividirlo en dos, suponiendo que lo cruce de la esquina superior izquierda a la inferior derecha. El plano quedaría dividido automáticamente en dos planos, que en son el mismo pero tendría una lectura de dos triángulos. Cuando el plano del muro se encuentra inmerso en el paisaje siendo parte componente de él se le consideraría como un plano no vital, sin embargo cuando el plano del muro encierra dentro de sus cuatro lados cualquier trazo que le acontezca puede tener repercusión en nuestra percepción, por ello se le considera como un plano vital<sup>1</sup>.

La separación del plano del contexto se da por sus bordes. El marco en las pinturas realizadas en lienzo resalta esa separación, haciendo del plano algo completamente independiente de su entorno.

---

<sup>2</sup> Al hacer referencia de elementos gráficos se habla de formas que tienen una intención racional y conciente de que se le está utilizando. No es la raya trazada inconcientemente la que se toma como un elemento formal o un objeto que se inmiscuye ante nuestra visión de manera fortuita, sino la línea que es el reflejo del pensamiento. Aquí no lo trato al elemento como es realmente, ya que siendo una mera reflexión sobre la observación del paisaje ha quedado escrita como tal. Evito con esta nota entrar en otro tema completamente diferente y que suele ser polémico.

El dibujo se desarrolla dentro de un plano vital. Es vital porque tiene reglas diferentes y activas que funcionen solamente en su interior y ningún efecto tiene el entorno sobre él. Los tropos gráficos que se utilizan en el dibujo son pocos pero realmente significantes. Estos son la superficie, la línea y la mancha.

Continuaré ocupándome como desde el principio del espacio blanco del papel o del papel mismo dentro del dibujo. Los tres términos los utilizo aquí como sinónimos, la única diferencia estriba en la cultura en la que se ha desarrollado el concepto. Pero sin importar la cultura de la cual provenga qué concepto, definitivamente para que cualquier tipo de creación exista debe existir antes un vacío.

En la antigua Grecia se valía para escribir de una tabla con superficie de cera llamada tabularraza la cual tenía que estar completamente en blanco para poder escribir sobre ella. Solía escribirse hasta llenarse por completo de un concepto determinado, una vez comunicado y ya saturada la tabla debía borrarse para soportar seguramente otro concepto y nuevos signos en ella. El principio lo podemos ver hoy en las aulas, sobre el pizarrón, que funge como lo hizo en la antigüedad la tabuladaza.

En China el taoísmo es considerado como una corriente filosófica en la cual lo esencial es el vacío. En la pintura china el espacio se convierte en plenitud de la forma. Las líneas, tonos y degradaciones trazadas por el pincel dentro de un espacio donde no se ha pintado nada toma la forma de neblina, cielo, agua, nieve.<sup>ii</sup> Esa parte faltante por dibujar o

espacio vacío nosotros como espectadores la generamos dentro de nuestra mente y es provocada por nuestro conocimiento de las formas y por nuestras relaciones con ellas.

El vacío, que es la visión oriental, no se determina únicamente por la falta de formas en él, pues la comunión de los diferentes elementos genera un nuevo vacío. El hecho de que se encuentre un segundo vacío después del original es volver al origen.

Es decir: En un principio había nada, después hubo algo, posteriormente se saturó llegando a la nada. Este suceso puede apreciarse claramente en los retablos del barroco churrigueresco como el que se encuentra en la iglesia del convento de Tepozotlán en el Estado de México; donde la saturación de formas llega a tal grado que el ojo se pierde al no encontrar algún punto determinado donde fijar la atención y comienza a ver el conjunto como un solo bloque, como nada, como un espacio vacío. Es la forma llevada hasta el límite la que termina contradiciéndose a si misma.

Desde el punto de vista del taoísmo se considera que el vacío se encuentra en todas partes y forma parte fundamental del ciclo de creación del universo, es el estado original de todas las cosas existentes y no existentes. Así se dice que del vacío se genera el uno, el uno genera al dos, el dos en comunión con el uno generan el tres que da origen a los diez mil seres, estos últimos en conjunto son uno y así se cumple el ciclo.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> CHENG, FRANÇOIS. Vacío y Plenitud. pp. 45-49

En la filosofía zen, que toma conceptos del taoísmo, existen ocho principios básicos y uno de ellos dice “no dos sino uno”<sup>4</sup>. Desde la visión budista el vacío se encuentra implícito en todo y se relaciona con todo. Aquel que quiera no entender sino experimentar directamente el no dos sino uno debe encontrarse en su estado natural original que es el vacío. Pero visto de una manera más general se trata de la relación de una cosa con otra. El blanco no puede existir separadamente del negro, ni el bien del mal, lo verdadero de lo falso, lo grande de lo pequeño, matemáticamente no hay más sin el menos. Esto se da por que todo, absolutamente todo tiene la misma naturaleza original.

De igual manera que se expande la forma sobre el espacio hasta llegar al límite para dar origen a otro nuevo y mismo vacío, el plano de creación cuenta con la misma facultad de ser expandido más allá de sus bordes y generar vacío que dará origen a un nuevo ciclo.

A diferencia del espacio definido por Kandinsky como el plano básico, las pinturas murales realizadas dentro de arcos de medio punto, pecinas, bóvedas, etc. la arquitectura es la que determina en todo momento el tipo de formato y sus bordes. Ocurre de igual manera en las pinturas rupestres que se encuentran en las cuevas de España y Francia.

Los pintores ancestrales aprovechaban los abultamientos de las rocas para dar el volumen a los animales que ahí dibujaban, que generalmen-

---

<sup>4</sup> YASUTANI, HAKUUN ROSHI. *Ocho principios del budismo Zen*.

te se trataba de bisontes, venados y caballos. Todo tipo de oxidación o formación natural en la roca era igualmente aprovechado para representar el espacio. Dentro de las grutas de Lascaux en Francia hay contadas en la parte superior de las paredes de un pasillo que conduce a otra cámara nueve cabezas de ciervos que fueron trazadas a propósito sobre las marcas que deja la humedad en la roca y que con la oxidación de la misma y los metales de los que esta compuesta se forman rayas que el pintor emplea para dar forma a la corriente de un río.<sup>iii</sup> Para que dichas rayas se carguen de significado el artista ha dibujado únicamente las cabezas de los animales, haciendo que las formas insignificantes de la roca se conviertan entonces en las líneas de una gran corriente de agua que los ciervos atraviesan con dificultad, luchando contra ella e intentando mantenerse en la superficie, cruzando en formación, uno seguido de otro. Dentro de la misma gruta se encuentra una cámara llamada “de los toros”. En ésta se representa un conjunto de animales que parecen reposar placidamente. Lo que logra dar la sensación de estar en un valle es la misma formación de las rocas por la oxidación, pero aquí se ha formado una diferencia de color que ha sido significada como la base de tierra sobre la cual andan los animales, incluso se pueden apreciar montañas a lo lejos, en el horizonte. Sin embargo en estas pinturas rupestres no se limitaba al plano de una manera fuera de esta realidad, al contrario el plano gráfico se expande a tal grado que abarca toda la cámara. De éste modo el entrar a la cámara es salir a ese hermoso valle lejano en el tiempo que aún conserva la vida intacta como hace doscientos mil años.<sup>iv</sup>

Sin embargo es en el muralismo mexicano donde se lleva al límite al

espacio en blanco, rompiendo incluso con algunos parámetros ya establecidos.

El trabajo de Rivera es compuesto de una manera tradicional ya que encaja la pintura mural dentro de los márgenes de la arquitectura y el modo de poner el estucado fino sobre la cual pinta se adecua a la forma, haciendo que las diferentes tareas sean imperceptibles al ojo a cierta distancia.

Aunque componiendo todavía dentro de los dichos márgenes de la arquitectura, Orozco efectúa las tareas del fresco sin condicionarlos a la forma. Así la pequeña variante de color pasa despreocupadamente de una tarea a otra y cruza la figura arbitrariamente. Al contrario de lo que sucede en las grutas de Lascaux, donde las figuras son trazadas apoyándose en las formas ya existentes por las vetas y los años de oxidación de las rocas.

Con Siqueiros la composición de la pintura ya no es forzada a permanecer dentro de un espacio determinado por la arquitectura. Al utilizar la perspectiva poliangular rompe con los límites de la arquitectura, expandiendo la pintura hacia el espacio arquitectónico, haciendo de éste un espacio pictórico. Puede apreciarse claramente en como curva las esquinas de un interior y dibuja en los muros cercanos al espectador figuras que parecen estar más lejanas de él y viceversa. Así rompe con la figura y la alteración del plano rompe con la arquitectura de un espacio confinado.

Cabe hacer referencia aquí a un mural realizado por Armando Carmona en la zona de los talleres de pintura en la escuela nacional de Artes plásticas de la UNAM (ya perdido desafortunadamente); donde utilizó muros no pertenecientes a un mismo edificio, además añadió estructuras metálicas para hacer que la composición pictórica trascendiera el espacio arquitectónico. El espacio existente entre un edificio y otro al igual que el movimiento del espectador y la observación de éste desde los diferentes puntos de vista que fueron señalados adecuadamente en el suelo, hizo del espacio arquitectónico un espacio pictórico y de éste un espacio transitable, por consiguiente completamente vivencial. De esta manera Carmona cruzó los límites del plano como espacio de expresión gráfica.

En el caso anterior el retorno al origen esta en la conjunción de la composición con y en la arquitectura dentro del espacio hasta llegar a perder la misma arquitectura y comenzar el nuevo ciclo con la pintura espacio.

---



## **Línea valor del plano**

Igual que en el capítulo anterior cuando hice referencia al “no dos sino uno”, en esta parte trataré a la línea sin hacer una separación. Se debe entender que para que haya dibujo es necesario que coexistan un mínimo de dos topos gráficos que le den forma. Así que hay que comprender a estos dos como uno solo.

El papel no es sólo un espacio dónde se puede dibujar, es el vacío para la creación y el dibujo mismo. Pues la particularidad del dibujo es dar un valor a la superficie por medio de la línea. El plano como ya se ha dicho arriba, viene a jugar un papel importantísimo en el dibujo, el hecho de no existir nada, únicamente la superficie llana y cruda; hace que la línea sea el elemento ideal para significar las diferentes partes de éste ya sea como contornos y/o líneas que dividen y dan forma.

Es el dibujo mismo... tomando en cuenta la hoja de papel en la que se dibujará. La hoja no contiene elemento alguno, es el espacio libre y

limpio, como se ha dicho con anterioridad es un espacio fértil. En el momento en el que una línea interviene, como en el ejemplo del muro, para dividir el espacio el plano se activa y toma un valor individual cada parte dividida. Sin embargo es el mismo plano lo que se ve, sigue siendo la misma hoja y no ha cambiado sus características.

El plano y la línea en su perfecta conjunción hacen el dibujo. La línea va valorando al plano por medio de contornos y el plano se convierte en lo dibujado.

Hay dos maneras de ver la línea, una activa y otra inactiva. La primera se esfuerza por hacer entender la imagen que se crea y se le conoce como activa porque acciona directamente al plano para cambiar la percepción que tenemos de éste. En el dibujo de George Grosz<sup>1</sup> titulado “ninguno puede copiar nuestra creación”, unas contadas líneas crean la imagen de perfil de un militar caricaturizado. En este dibujo como en todos, el plano del papel es uno y lo mismo pero cambia de significado en las diferentes zonas contorneadas. La cara deja de ser el fondo, son cosas distintas con diferentes pesos, texturas y significados. Pero todo se encuentra dentro de nosotros. En realidad son simplemente líneas sobre una superficie de papel. Nuestra percepción nos engaña la mayor parte del tiempo y las líneas nos hacen sentir la textura dura y liza del cuello almidonado de la camisa y se presiente el hirsuto cabello de la cabeza que está indicado con unas cuantas líneas al igual que la barba, bigote y cejas.

En el dibujo, la sintaxis de las líneas activas sobre el papel y la destreza

con las que han sido trazadas para significar nos dan la imagen. Durante el renacimiento en Italia la línea fue motivo de estudio por parte de los artistas. Con una línea continua podían significar sin mayores problemas las luces y sombras, las zonas blandas y hasta la firmeza de la piel donde se estiraba para mostrar algún hueso bajo la piel del modelo<sup>ii</sup>. En el oriente, igualmente la línea fue motivo de estudio, pero claro que a diferencia de occidente ésta fue y es hasta nuestros días vista en un sentido más espiritual.

La cumbre de la pintura china es considerada dentro del periodo comprendido entre las dinastías Tang y Sung. La línea ocupaba ya desde entonces un lugar privilegiado, pues era utilizada en la práctica de la escritura. Ésta emplea caracteres pictográficos e ideográficos<sup>1</sup>. Los primeros hacen referencia directa a los objetos dibujándolos para después ser leídos como lo que representan.

El signo para decir sol, por ejemplo es un círculo que semeja la forma del mismo, aunque este haya evolucionado de una forma primigenia y directa con el referente, a otra más estilizada, no pierde esa relación del dibujo con lo dibujado.

La escritura ideográfica simboliza algún concepto por medio de la representación de un objeto concreto. El ejemplo más sencillo es el de la muerte. Es un concepto, ya que no aparece ante nosotros como algo tangible, así que su representación de forma directa no se puede dar.

---

<sup>1</sup> MOREHOUSE *Historia del alfabeto*.

Entonces se hace uso de un objeto cercano al concepto, como en este caso un cráneo humano. Es dibujado de tipo naturalista o abstracto, pero mantiene igualmente una semejanza con el referente aquí indirecto.

La escritura china conserva el vínculo original del objeto y éste permite que el mismo tipo de escritura pueda leerse en varios lenguajes, por supuesto de raíces chinas, como el mandarín, el cantones entre otras lenguas de menor habla en territorio chino e inclusive podría leerse en japonés, aunque con algunos problemas debido a las múltiples variantes que ha tenido la adaptativa lengua.

Tal escritura lleva consigo la caligrafía que es el estudio de la bella escritura, que por supuesto radica en la línea. Se enfoca en el diseño de las formas, en las letras más que en lo que se desea decir escribiendo. El desarrollo paralelo de la caligrafía con la pintura en oriente, devino en un ferviente estudio del trazo. Originando técnicas de diferentes trazos tanto en una como en otra. La maestría de las pinceladas precisas se conseguía con el dominio de la técnica y la espiritualidad en un acto de creación. Existiendo una técnica para cada tipo de pincelada y un nombre determinado para cada trazo efectuado.

A diferencia de la línea activa, la semiactiva no altera con su singularidad al plano. El conjunto de varias de estas forma una representación. Las líneas en forma de achurado no funcionan individualmente; necesitan estar unas junto a otras y valerse de la dirección trabajando siempre a manera de bloques o zonas determinadas en el espacio plano. En

algunos casos se usan a manera de transparencias como en los dibujos de Miguel Angel<sup>iii</sup> y en otros depende el grosor como en los grabados de Doré. El achurado fue creado para representar la luz y la sombra sobre una superficie. Por ello es que trabaja por medio de la saturación, donde se satura, se oscurece y se representa la sombra. Por el contrario donde hay menos saturación permanece el tono claro del papel que funciona como luz. El papel en el achurado es significativo pues tiene un valor ya determinado por el artista. En algunos casos es utilizado para dar la luz en el dibujo, en otras el medio tono, como se aprecia en muchos dibujos italianos del siglo XIV y XV donde se utilizan tres tonos, el claro hecho de un color blanco, el medio del papel y en el oscuro se usa otro color de tono más oscuro e incluso negro. La tercera es llamada la manera negra ya que el papel es el tono más oscuro del dibujo y se va trabajando hacia los tonos medios y posteriormente a los claros. El tono del papel complementa perfectamente al dibujo si se trabaja con líneas semiactivas o manchas.

Pero después en el barroco, Rembrandt van Rijn pasa de largo el contorno como línea activa y el achurado como línea semiactiva para representar figura y sombra hace uso único del gesto rápido y espontáneo<sup>2</sup>. A pesar de ser igualmente una línea activa no divide ni separa formas haciendo fronteras en el mismo papel. Carece de la precisión del contorno y tiene un poder de signo contundente. Las sombras y luces al igual que la figura se presienten pero no se pueden ver, se adivinan, se sienten.

---

<sup>2</sup> RODRIGUEZ, PRAMPOLINI IDA. *Ensayo sobre José Luís Cuevas y el dibujo* .pp.25-28

El primer tipo de líneas activas altera directamente al plano ya sea dividiéndolo de un extremo al otro del papel. Reteniendo el espacio con líneas que no encierran ni cortan y que hacen rodear la vista al desear apreciar a este en su totalidad. El más conocido es el contorno que contiene determinadas partes de la superficie no permitiendo salirse de sus límites y significando el interior y valorando el exterior. El tan usual figura fondo que hablando de contorno son lo mismo y son de la misma materia, el mismo plano.

En el gesto, la figura y el fondo son materias diferentes, el fondo es el plano en todo momento y la figura es un garabato de líneas que podrían parecer a simple vista realizadas si sentido u orden. Sin embargo su verdadera función es significar la forma y no hacer descripción de ésta<sup>3</sup>.

Digo que el dibujo es el plano mismo porque realmente lo que toma valor es el papel, porque es lo que vemos, nunca formas reales sino inventadas, sugeridas, significadas por un conjunto de líneas que como se dijo anteriormente significan la figura y/o atrapan en mágicos contornos una imagen.

En resumen la línea no se significa a sí misma sino al plano, así el espacio no dibujado se convierte en dibujo y; si acaso puede una línea llegar a significarse a sí misma es por medio de un hermoso y espontáneo gesto.

---

<sup>3</sup> NICOLAIDES, KIMON. The natural way to draw.

## El dibujo

Lo básico del dibujo ya se ha dicho en cuanto a sus elementos formales, pero en realidad hay un móvil. La causa del dibujar no se sabe, sabemos que funciona como un tipo de comunicación. Existen varios tipos de ésta, entre las que están la verbal, la corporal y la impresa. Cuando decimos que el dibujo es un tipo de lenguaje caemos en un error. El lenguaje se encuentra dentro de la comunicación verbal u oral y tiene que ver *directamente* con los sonidos y su raíz es la lengua.

Podría considerarse como lenguaje en el momento que sirve como apoyo de la comunicación oral. En algunas lenguas escritas existen rescoldos, aun hoy en día, del dibujo como dicho apoyo. La escritura por lo tanto tiene sus más profundas raíces en el dibujo.

El hombre prehistórico dibujaba a los animales con un realismo sorprendente sobre las rocas. Pero no estamos completamente seguros de que hayan servido como medio de comunicación. Se ha escrito en

muchísimos libros que fueron realizados como ritual para la cacería de animales, con la función de ser atrapados posteriormente. Esto es debido a un acuerdo llevado a cabo en una reunión de eruditos en el tema a principios del siglo XX. Sin embargo esa teoría se ha puesto en tela de juicio debido a estudios más recientes donde se sospecha de la existencia de un ritual mágico efectivamente, que no servía para cazar animales precisamente, ya que dentro de las cavernas se encontraron restos fósiles de la dieta que mantenían los hombres de ese entonces y no se halló rastro alguno de los animales representados en los muros. Así que se hicieron varios estudios antropológicos acerca de la chamanería y los efectos de psicotrópicos para lograr estados alterados de conciencia y, se encontró que en las alucinaciones de los chamannes aparecían determinados animales considerados simbólicos. Que además los efectos visuales de puntos y formas geométricas correspondían con los pintados en los muros de muchas de las grutas encontradas en España y Francia, conocidas como las más antiguas del mundo.

Pero no está por demás sospechar de narraciones de viejos cazadores a novatos. En México los códices realizados por los aztecas llamados *flor y canto*<sup>1</sup> eran poesía, dibujo, escritura pictográfica e ideográfica y canto acompañado de música. Eran pintados por personas especializadas y cultas llamadas Tlacuilos. Tlacuilo, la palabra, no distingue entre pintura (dibujo) y escritura, al igual que en otras lenguas y culturas como la egipcia y la china. Esto quiere decir que probablemente en la antigüe-

---

<sup>1</sup> LEON Portilla, Miguel. *Quince poetas del mundo náhuatl*.



dad no existía una separación en el concepto y en la función de dicha actividad.

El códice en particular contiene dibujos de hombres, objetos, signos y símbolos que sintácticamente estructuran una narración.

Las historias contadas, cantadas se apoyan en los dibujos. Los cantos se aprendían de memoria y se transmitían de generación en generación. Los dibujos, descriptivos, no tienen denotación fonética; como sucede en los jeroglíficos egipcios en los que se encontraron algunos signos fonográficos<sup>2</sup>. Son apoyos visuales que narran el desarrollo de hechos concretos, en tiempo y personajes determinados.

La escritura polifonética toma parte de los fonemas de una o más imágenes y los conjuga para formar frases compuestas. A diferencia la escritura alfabética toma en principio un solo sonido proveniente de la imagen. Pero ésta se va modificando en su forma a tal grado que pierde la relación con el objeto original, quedando como el signo de un sonido. Cosa que no sucede con los caracteres.

---

<sup>2</sup> León Portilla entiende que el códice se aprende de memoria y las imágenes funcionan como recordatorios y no tienen un carácter fonético. Mientras Moorehouse asegura que dentro de la escritura azteca se encuentran imágenes polifonéticas y la conjunción de dos de ellas hace un nuevo fonograma, como en su ejemplo de Coatepec y Mazatlán. No obstante al final del párrafo 4 (pp. 32-26) no da elementos suficientes para sostener y queda en duda si es o no una clase de escritura polifónica. MOOREHOUSE *Historia del alfabeto*.

Los dibujos como auxiliares del lenguaje son un medio de comunicación. Pero ¿qué se dice o se quiere decir con los dibujos que no tienen la finalidad de la extensión de la palabra?, ¿Qué hay detrás de un dibujo?

Toda la línea trazada lleva consigo una intención predeterminada. Es decir, que antes de trazar una línea el dibujante tiene un pensamiento concreto de lo que va a expresar por medio de ella. Por ejemplo cuando tenemos que hacer un croquis de alguna dirección para decir a otros como llegar. Primeramente debemos tener nosotros mismos una idea clara de cómo llegar antes de trazar cualquier línea sobre el papel<sup>3</sup>. Lo que sucede dentro del dibujante.

Muchas de las pruebas proyectivas que se hacen en psicología buscan indicios sobre los trazos del dibujo que los lleve al interior del dibujante. Desgraciadamente no es concreto por querer ser objetivo.<sup>4</sup> El yo es completamente subjetivo e inasible. No hay nada que le pueda contener y se debe tener sumo cuidado en la interpretación de las pruebas, porque la proyección podría ser propia del interprete.

Sí hay una proyección de quien dibujó en cada uno de los trazos. Pero se debe poner mayor atención a la totalidad que lo conforma, no única-

---

<sup>3</sup> EDUARDS BETY *Aprendiendo a dibujar con el hemisferio derecho del cerebro*

<sup>4</sup> SUZUKY D T / ERICK FROMM *Zen y psicoanálisis*.

mente en la proporción y distribución de las imágenes en el plano o la pobre sintaxis que se pueda leer. Es más complejo de lo que parece si se trata de dividirlo para su estudio. Añadiríamos pues otra clase de interpretación, la grafológica, que interpreta además el tipo de línea que conforma cada parte del dibujo, la velocidad con que fue trazada, la presión ejercida en cada trazo y que cada uno de estos pertenece a qué forma.

Es de suma importancia que en cualquier interpretación no se tomen esquemas establecidos o parámetros ya formados con antelación.

Un error que consideraría es la prueba de Macover, donde se obliga al paciente a dibujar una figura humana en el papel. Y se interpreta bajo unos parámetros ya establecidos. Funcionan como una regla que mide por igual a todos sea hombre o mujer, con la intención de ser un estudio objetivo.

Si podemos ver dónde pudo haber comenzado a trazar la forma y como la ha iniciado, podría mostrarnos quizá más claramente la concepción que el dibujante tiene del mundo. En lugar de buscar y clasificar patologías.

En resumen, en el dibujo se puede ver mucho, pero es más la intuición que se pueda tener al verle en su totalidad que separando parte por parte, porque al final de cuentas el dibujo es uno solo y tiene que aceptarse como es.

Por eso un dibujo siempre es perfecto. No radica en parámetros

impuestos por alguien ajeno que mide desde el exterior. Aunque se diga que la persona no es un artista y no sabe dibujar, realmente proyecta una parte de sí que hace del resultado algo perfecto. Al olvidarse de medir y clasificar el dibujo se puede apreciar como lo que realmente ha sido, una elongación del ser.

## Capítulo 2º

### Praxis

#### Poesía del paisaje

La primera experiencia espacial la tuve en el año 2000 al realizar una pequeña serie de 10 paisajes donde lo más importante dentro del dibujo era justamente la parte no dibujada, que era significada por la imagen que aparecía de referencia. El hecho de que esa parte no estuviera dibujada era una invitación a la ensoñación de un paisaje. Al querer que el espectador viera la no visible, generando en su mente un paisaje propio. En este caso particular la imagen del dibujante es una, el resultado es otro y la imagen que el espectador percibe es otra, tan distinta a la representada y tan distante de la del dibujante<sup>1</sup>. Esto sucede porque en la parte del dibujo no dibujado, el dibujante intenta representar no al paisaje que está viendo directamente con sus ojos, sino a ese otro paisaje concretado en el interior por las incontables y sucesivas imágenes que se forman desde la infancia, afectando el modo en como es vista la realidad.

---

<sup>1</sup> BRACHELARD. *La poética del espacio*.

Esta primera serie de paisajes tenían la intención de evocar al paisaje en la mente del espectador al no ser dibujadas. Por ello solo dibujé como referencia un elemento, como un pedazo de pastizal sobre un pequeño borde de tierra o una planta a la orilla de un precipicio. Sin embargo no realice ni un solo trazo para hacer aparecer o simular el horizonte. Todo era nada, el espacio en blanco debería ser llenado por el espectador. Así que el elemento principal era el espacio no dibujado. El dibujo mismo era la hoja en del papel y ya estaba hecho, tan solo tenía que poner alguna referencia para hacer aparecer el paisaje en la mente del espectador.

Este tipo de imágenes existentes en la mente, me atrevo a llamarlas imágenes poéticas. El espectador como he dicho completa la imagen en un espacio no dibujado, llena el vacío. Pero aunque lo restante lo complete la percepción del espectador dista de ser una imagen gestáltica.

La imagen gestáltica se completa en el cerebro, justo en la parte donde hace falta algún detalle para recibir la información total de una figura. Un ejemplo que ayuda a aclarar es el círculo formado por puntos separados entre sí: se realiza una serie de pequeños puntos consecutivos, separados unos de otros, sobre una hoja de papel, haciendo una forma circular. Al tomar cierta distancia nuestro cerebro crea una línea imaginaria que une todos esos puntos y lo resultante es un círculo. Esto es una función cerebral automática<sup>2</sup>. En el caso de la imagen poética no

---

<sup>2</sup> RUDOLF ARNHEIM Arte y percepción visual

sucede esto. El cerebro tiene referencia pero esta contiene tan poca información que tiene que recurrir al ensueño así como al sueño para ser formada.

Las imágenes formadas en el ensueño se caracterizan por venir del pasado personal. Cuando el ser se pone en contacto directo con su entorno y genera una vivencia, ésta queda grabada en la memoria y es acentuada por lo vivido previamente, resaltando y omitiendo parte del recuerdo. A esto se le llama ensoñación, que tiene que ver con la fenomenología de las imágenes. Imágenes guardadas en nuestros recuerdos.

En una visión fenomenológica también, las imágenes que creamos de nuestro propio futuro van cambiando nuestra propia percepción de las imágenes creadas en el presente mismo. Así el espacio que no ha sido trazado en una imagen dibujada se llena con las imágenes provenientes de nuestro interior, formado de imágenes que nos hemos generado inconcientemente de nuestro propio pasado y futuro.<sup>3</sup>

Después de divagar en otros temas, técnicas y pequeños encargos sin tener una producción concreta de algo durante poco más de cuatro años. En el año 2005 retomo el dibujo de paisaje, continuando donde había parado, reflexionando sobre el paisaje y la hoja de papel en blanco. Tomando en cuenta las convergencias y las divergencias entre ambos.

---

<sup>3</sup> *Ibíd.*

Así fue como el paisaje se presentó ante mis ojos como un entorno, en el cual me encuentro inmerso. Era imposible asirlo e incluso no podía abarcarlo con la mirada. Era un gran espacio arriba, abajo, detrás, enfrente, lo presentía; aunque no pudiera verlo.

Es un entorno y no existe línea que lo contenga al momento de una representación, carece de contorno. Ni siquiera el formato mismo lo puede contener dentro de sus limitados cuatro lados. Esto recuerda la finestra abierta de la que se habla en el renacimiento italiano. Donde la escena o en este caso particular el paisaje queda enmarcado por esos cuatro lados, que a semejanza de la vista a través de una ventana corta el espacio, mostrando solamente una parte pequeña del mismo. Siendo hasta el cubismo que se valora al plano como tal. En éste las formas ya no se cortan si se cortan ni se continúan hacia fuera, comienzan a habitar el plano mismo en sus dos dimensiones.

La figura a diferencia del entorno es finita y se encuentra limitada. Tiene un contorno que la divide y separa de otros objetos que se encuentran en derredor suyo. Diciéndonos este es uno y este es otro. El contorno que percibimos no es completamente real es una línea imaginaria que separa una forma de otra por medio de diferencias en la textura, color, tamaño, figura, etc. Como objeto a representar la figura se puede apresar por medio de contornos lineales sobre una superficie plana.

En el dibujo infantil el paisaje es representado por fragmentos, pues al parecer los niños tienen una mejor noción del espacio plano. El espacio es espacio y en él se encuejtran inmersos los diferentes objetos que



conforman el paisaje. Así el niño cuando dibuja un paisaje representa objeto por objeto, uno junto a otro y en un respectivo orden espacial arriba, abajo, a un lado, al otro.

De cualquier forma en que se represente el paisaje siempre va a ser insuficiente y al querer asirlo en su totalidad en una hoja de papel resultará imposible.

Dentro de mi obra, que se desarrolla paralelamente al las reflexiones anteriores, se aprecia al paisaje en una representación apegada al referente y a los dibujos del 2000. El maguey es el reflejo de la continuidad. En éste y los antiguos dibujos se aprecia claramente el gran espacio que sugiere la extensión “detrás” del primer plano siempre dibujado.

En el árbol que también tiende a los dibujos pasados lo más significativo es la nota escrita en el costado izquierdo del papel que dice “línea y mancha transparente con resistolito”. Ésta denota la experimentación para encontrar diferentes soluciones plásticas en un dibujo. Que posteriormente se convertirán en parte de un proceso de ensayo error y/o de accidente controlado.

A estos árboles les siguen unos ensayos de manchas sin alguna finalidad solo el experimento del accidente que no ha sido controlado hasta el momento. Sin embargo después de algunos intentos empecé a añadir líneas a semejanza de los troncos.

Aunque interesante, no llegaba a ser lo esperado (de estos dibujos

conservo dos). Posteriormente surgen de la experimentación los primeros papeles colocados sobre manchas de tinta, pero en esta ocasión jugué con papeles arrugados y semiextendidos, tanto en la hoja donde está el dibujo como en la colocada que sirvió a manera de impresión, resultando manchas por demás interesantes y que además funcionan bien como ramas o raíces.

En los cuadros verde y amarillo arrugo el papel después de haberlo pintado por completo con tinta china de color. Extendí el papel y después con tinta china negra tracé rayas para dar la sensación de ramas y troncos. Después tracé con la misma intención líneas, pero en el lado opuesto a la cara del papel. Es aquí donde se nota la influencia de la obra de Jean Hendrix quien utiliza este recurso.

La influencia me llevó al uso de las transparencias para crear profundidades, que sin embargo comienza a cambiar el sentido de éstas en cuanto el tema se particulariza y afianza. Entonces dejo de ver el paisaje como un tema concreto y se dirige mi atención al agua.

## **Un nuevo comienzo**

El tema del agua proviene de la fragmentación del paisaje. Se extrae de la observación y selección. Es decir que el paisaje no puede ser contenido dentro de una superficie pictórica porque siempre tiende a salir de ella como imagen ya que se trata de un contexto. Por eso es que al trazarlo dentro de una superficie no se dibuja como el contexto que es, sino una serie de personajes como el árbol, la montaña, la roca y el charco de agua; que en conjunto conforman un paisaje. Reflexionando de esta manera he fijado la atención en uno solo de estos personajes y he observado sus cualidades de donde extraigo conceptos. El agua ofrece muchas posibilidades y en este caso particular hago hincapié en su cualidad de transparencia.

Cuando se trata de limitar al paisaje en una hoja regular de papel, se encuentra que no existen líneas que puedan contenerle, no es posible de ningún modo delimitarlo por medio de un contorno o lo que es lo

mismo, carece de contorno y por ello ni el mismo formato puede contenerlo.

Mi trozo de paisaje un paisaje sin día o noche, sin luz ni tiempo, solo espacio. En él no existe el horizonte, solo agua, reflejos, plana profundidad y nada más. Entonces el plano se transforma en solo plano, líneas, gestos, manchas, material que significa agua.

En todo momento el agua es la transparencia del papel que en combinación con otros papeles no transparentes forma un tono gris. Así los resultados de la obra dan tres tonos básicos, blancos del papel, grises de la tinta con la transparencia y negros de la tinta china pura.

Por el uso de papeles transparentes con variante de tono natural del mismo, así como los papeles gruesos usados de fondo de tono blanco puro, crema, verdoso, y tono medios; la igual que el uso de cera y tinta china que cubre el fondo, produce que los materiales mismos adquieran un poder significativo en la obra. Y es aquí donde el criterio propio la nombra obra en papel en lugar de dibujo, pues éste ha sido trascendido.

Digo que trasciende del campo del dibujo porque las características particulares del material, que en este caso es el papel, en el dibujo en si no llegan a ser aprovechadas al máximo. Aquí ya en la llamada obra en papel, éste es de los elementos formales el más activo, debido a que las características del mismo forman parte integral del discurso plástico en la obra. Por otro lado podría conservarse dentro del ámbito del dibujo

por el uso de las líneas y manchas que lo activan. Es una transición entre el ser y el dejar de ser dibujo.

Para ejemplificar esta etapa transitoria explicaré en forma breve dos obras que considero las más significativas. La primera, a la que he titulado cielo y de la cual se deriva una pequeña serie a la que llamé reflejos; la segunda le titulé el contenedor, la cual no he logrado producir una serie debido a fallas técnicas.

#### “Cielo”

Es una obra pequeña de (16.3 x 14) con una línea ascendente de tono negro y una descendente de tono gris. Está montada sobre una tabla de madera de caobilla con 3mm de espesor y tiene un bastidor de madera de pino con 2.54cm de profundidad. El bastidor es más pequeño que la tabla en la que esta montado el papel por 2.5cm, manteniendo despegado de la superficie de la pared el plano de la obra y no se encuentra enmarcado.

Está conformada por dos papeles, el primero que tiene la función de base es un *guarro súper alfa* de algodón y el segundo que es un papel japonés de nombre *tengucho* fabricado a mano con fibras naturales y, para las líneas utilicé tinta china aplicada con pincel.

Su proceso es cuidadoso, pero no en exceso. Primeramente tensé el papel de algodón sobre una tabla de madera con papel engomado y ya seco tracé la línea descendente del lado izquierdo superior del papel. Una vez que secó por completo le apliqué a toda la hoja almidón de

maíz para pegar el papel japonés de cualidad transparente y, encima humedecí con la misma mezcla de almidón para obtener mayor adherencia y que ambas hojas se muevan naturalmente y sequen al mismo ritmo. Una vez más ya secos, tracé la línea ascendente con la misma tinta china, sin haber sido diluida en ninguno de los dos casos. Posteriormente recorté con navaja para despegarla de la tabla. Después recorté con la mano para obtener la textura y cualidad del papel en las orillas y así montarlo en la tabla con aguacola.

La obra significa la superficie del agua donde dos trozos de madera sobresalen de ella, uno es reflejo de un cuerpo mientras el otro es sólido. La intención no es la representación de un pequeño paisaje; es que el plano se active con solo dos líneas y se pueda desdoblar. Haciendo que la mirada del espectador no quede únicamente encerrada dentro de los límites del papel, lo lleva a sentir un espacio más amplio, más allá incluso de lo que está viendo. Por ello la obra no está enmarcada y se mantiene separada de la pared, con un espacio alrededor, para que se perciba toda su amplitud.

El papel es el elemento activado por las líneas y la técnica se depuró con un número considerable de pequeños intentos. También es importante señalar que los materiales, el procedimiento, la no existencia del marco, así como los espacios apoyan el discurso para darle contundencia a la intención.

“El contenedor”

La realización es de una manera casi artesanal. El resultado es muy

simple pues consta de muy pocos elementos pero el procedimiento es un tanto elaborado y llevan un tiempo de secado entre un paso y otro. Es un trabajo de precisión ya que los papeles al igual que el pan de oro son muy delgados y pueden romperse con facilidad.

Para su elaboración primeramente coloqué el papel sobre un soporte de madera para poder trabajar libremente. Después alterné tarazando con tinta china y la aplicación de la hoja de oro. Para pegar ésta última sobre el papel, primeramente la pegué con goma laca blanca sobre un papel grueso de algodón previamente tensado y le apliqué encima almidón de maíz, colocando el papel japonés encima. Al despegar el papel japonés del de algodón el pan de oro queda listo. Después usé más almidón y agua. Humedecí la superficie y le coloqué una segunda hoja de papel japonés encima, ya pintada y con pan de oro. Y se secó colgada. La obra va prensada entre vidrios y enmarcada de forma especial con la base, para que puedan apreciarse ambos lados del papel.

El papel se convierte en un contenedor y la idea proviene de un charco de agua. De una observación constante sin hacer un solo trazo. Para después tomar dicha forma y significarla al máximo. La intención es despegar el charco del suelo y ponerlo vertical, acentuando la característica de ser un objeto con una vista frontal y una posterior. En todo momento todo apoya la idea de contención, enfatizando el plano del papel por su carácter de plano transparente.

Sin embargo la obra mantiene una significación estrecha con el significante, que a diferencia de la representación da una mayor importancia

al signo empleado que la imagen a la que representa. Esto no quiere decir que se llegue a una relación estrictamente formal en donde los elementos jueguen entre si y, los conceptos nazcan y se concreten en la misma obra. Es una relación estrecha entre el significado y el significante a través del signo. A diferencia de lo antes dicho, los diversos materiales son elegidos y manipulados como signos, con la intención de acentuar un concepto extraído de un tema determinado.

Las particularidades del material empleado no representan el objeto, sino que resaltan alguna cualidad de éste sin hacer una referencia directa. De igual forma trabajan los elementos empleados como las líneas y los planos de hoja de oro. Eludiendo a la figura pero acercándose a su forma.

Las cualidades perceptivas del charco de agua dan origen a la forma de los materiales para acentuar una de sus características. El agua contiene en su interior hojas, ramas, tierra, etc. y puede apreciarse a través de su superficie transparente. De aquí se origina dicha idea del contenedor y el uso de la transparencia para su significación.

En la pintura tradicional china como en el dibujo, el papel soporta los signos en su superficie, haciendo la función de soporte. A diferencia, en este proyecto el papel es revalorado, dejando de ser un soporte y transformándose en un contenedor. Entonces, la hoja de papel pierde el valor de superficie plana y se revalora como un plano dentro de un espacio real con sus dos caras expuestas.



En ésta el material al igual que el procedimiento, el marco e incluso el mismo papel apoyan al concepto de contenedor. Pero desafortunadamente el papel de falsa hoja de oro se ha ido oxidando y ha ido cambiando su aspecto con el paso del tiempo. Esta falla técnica la utilizaré en un futuro para enfatizar otro concepto en cualquier otro momento de mi quehacer plástico. Por el momento no le doy continuidad en esta tesina, dejándola solamente como punto de partida para mi siguiente producción.

## **Conclusiones**

Un resultado inquietante se encuentra al final de la segunda serie, ya que en cierto momento de la producción las líneas, se comienzan a repetir en verticales y horizontales, respondiendo completamente a las leyes del plano. Esto lleva a un lenguaje ensimismado cerrándose aun tipo de código que poco o nada tiene que ver con el objeto del cual proviene la idea.

Es decir que, cuando se traza en este caso particular una línea y se explota al máximo utilizándola como un código de expresión, se cierran las posibilidades. Convirtiéndose en un callejón del cual es difícil salir.

Al presentarse esta situación, el mismo espectador queda incomunicado y necesita de una revelación de los signos y del código para poder enfrentarse a un juicio. Debe existir un contexto de toda la producción en conjunto para poder tener una lectura correcta de ésta, de todas y

cada una de sus partes. Porque en el momento de no tener el espectador un parámetro que le dé un juicio, lo que comúnmente hace es buscar algún indicio que lo acerque al mundo tangible o; acepta la obra por lo que es y el juicio se convierte solo en un juicio estético.

Aquí la misma idea de generar un código formado de líneas ordenadas bajo las reglas inminentes del formato lo encierra, generando una obra ensimismada y quizá sin salida. Con ello se llega a lo que John Golding llama el absoluto, esto es que cuando en elemento formal se convierte en un signo y trabaja bajo las reglas del plano, se llega a un absurdo y éste no tiene más, puesto que lo es todo. Como es el caso de Malevitch con el suprematismo a quien considero particularmente el más grande ejemplo de absoluto con su obra cumbre blanco sobre blanco.

Es momento de dejar a un lado la linealidad para buscar una alternativa que la enriquezca. Retornar al lenguaje hecho de signos con la intención de que enriquezca la obra más que buscar la solución de una imagen o de seguir un código ensimismado.

No se trata de seguir un proceso reduccionista o de simplificación de la forma. Sino de aprovechar al máximo las características del material haciendo mayor énfasis en el concepto, pero que se mantenga ligado al objeto que le da origen. Para esto las cualidades de los materiales son parte fundamental; pues el color, la textura, la transparencia u opacidad del papel discurren en un diálogo, siendo éste la forma de la obra. Así cada cualidad del material significaría una parte importante del motivo.

En concreto el objetivo de la tesina se cumplió en el momento que la investigación ha hecho más sólida mi obra, debido a los fundamentos, las influencias y el sustento teórico de mis razonamientos en el tema.

Esta corta y humilde tesina da pauta a una investigación mas profunda, a continuar con el estudio de las imágenes internas y la imagen del dibujo, a ampliar esta misma en el sentido del espacio vacío (existen algunas investigaciones del tema, pero no se han encaminado específicamente al dibujo). Ésta es una interesante propuesta que desarrollaré como mi proyecto de maestría.

## **Bibliografía**

ACHA, JUAN. Teoría del dibujo, su psicología y su estética. Editorial Diálogo Abierto. México 1999. pp. 110

ARNHEIM, RUDOLF. Arte y percepción visual psicología del ojo creador; versión española de María Luisa Balseiro. Editorial Alianza. Madrid 1980. pp. 553

BRACHELARD, GASTON. La poética del espacio. Editorial Fondo de Cultura Económica. México 2004. pp. 324

CHENG, FRANÇOIS. Vacío y Plenitud, El lenguaje de la pintura china. Monte Ávila Editores. Venezuela 1985. pp. 121

EDWARDS, BETTY. Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro. Editorial Urano. España 2000. pp. 320

GOLDING, JOHN. Caminos a lo absoluto, Mondrian Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still. Editorial FCE TURNER. España 2003. pp. 240

GOMBRICH, ERNEST H. La historia del arte. Editorial Debate. Madrid 1998. pp. 688

KLEE, PAUL. Bases para la estructuración el arte. Ediciones Coyoacán. México 2004. pp. 80

KANDINSKY, WASSILY. Punto y línea sobre el plano. Ediciones Coyoacán. México 2005. pp. 176

KANDINSKY, WASSILY. Lo espiritual en el arte. Ediciones Coyoacán. México 2005. pp. 176

LEÓN PORTILLA, MIGUEL. *Quince poetas del mundo náhuatl*. Editorial Diana. México 2005. pp. 344

MOREHOUSE, A. C. Historia del alfabeto. Editorial Fondo de Cultura Económica. México 1995 pp. 312

NICOLAIDES, KIMON. The natural way to draw, a working plan for art study. Editorial Houghton Mifflin. Boston 1969. pp. 221

RODRÍGUEZ, PRAMPOLINI IDA. Ensayo sobre José Luís Cuevas y el dibujo. Editorial UNAM. México 1988. pp. 142

SUZUKY D T / ERICK FROMM Zen y psicoanálisis. Editorial Fondo de Cultura Económica. México 2006. pp. 160

YASUTANI, HAKUUN ROSHI. *Ocho principios del budismo Zen*. Traducción de John Tesshin Sanderson. Editorial Yug. México 2004. pp.

96



CABLES EN LA CIUDAD

<sup>1</sup> En la fotografía uno podemos ver la imagen de numerosos cables en el paisaje citadino y ni uno sólo de éstos corta parte alguna del muro del edificio que tenemos enfrente. Mientras que en el "detalle1" las líneas cruzan alterando al plano del muro y puede resaltarse más si se enmarca para separarlo de un contexto, como se ve en "detalle 2". Ya en el "detalle 3"



DETALLE 1



DETALLE 2



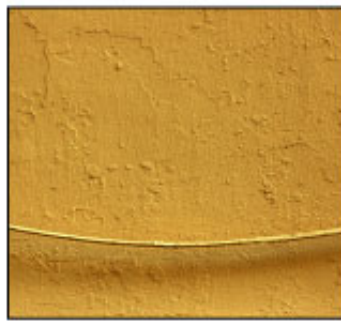
DETALLE 3

*detalle 3" se han sintetizado las líneas y se ha conservado el margen que separa al plano. De esta forma es como la línea corta y divide convirtiendo el espacio en un elemento independiente y vital para el dibujo.*

*Sucedería lo mismo si en lugar de hacer esta separación se tomara como límite del plano los bordes del muro y en él se trazaran las líneas con pintura. El plano como superficie vital del dibujo se dividiría pero no el muro en sí.*

*Todo esto no es una regla, es más bien una observación ya que algunos artistas como Richard Serra y Alba González (figura a) entre muchos*



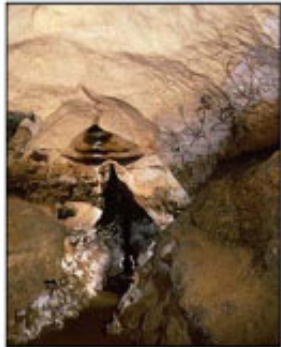


*FIGURA a*

*otros; quienes han utilizado alambres y cables frente a un muro y las luces y sombras proyectadas al igual que el objeto mismo hacen al dibujo, que sale de sus bordes proyectándose en el espacio, sin embargo no se puede hacer un recorrido alrededor para tener una apreciación volumétrica como en la escultura, por lo tanto su apreciación es sólo frontal.*



*ii Pintura china siglo XIX*



<sup>iii</sup> *El pasillo de los venados. Pintura rupestre de Lascaux.*



<sup>iv</sup> *El valle. Pintura rupestre de Lascaux.*



v GEORGE GROSZ  
*Ninguno puede copiar nuestra creación*  
*Dibujo con tinta china y pincel*



<sup>vi</sup> MIGUEL ANGEL BUONAROTTI  
*Estudio para la Capilla Sixtina*  
*Dibujo con sanguina sobre papel*



*DETALLE*

*vii* MIGUEL ANGEL BUONAROTTI  
*Estudio de desnudo masculino*  
*Dibujo a tinta y grafito*

**OBRA**



**PRIMERA SERIE**

**2000**



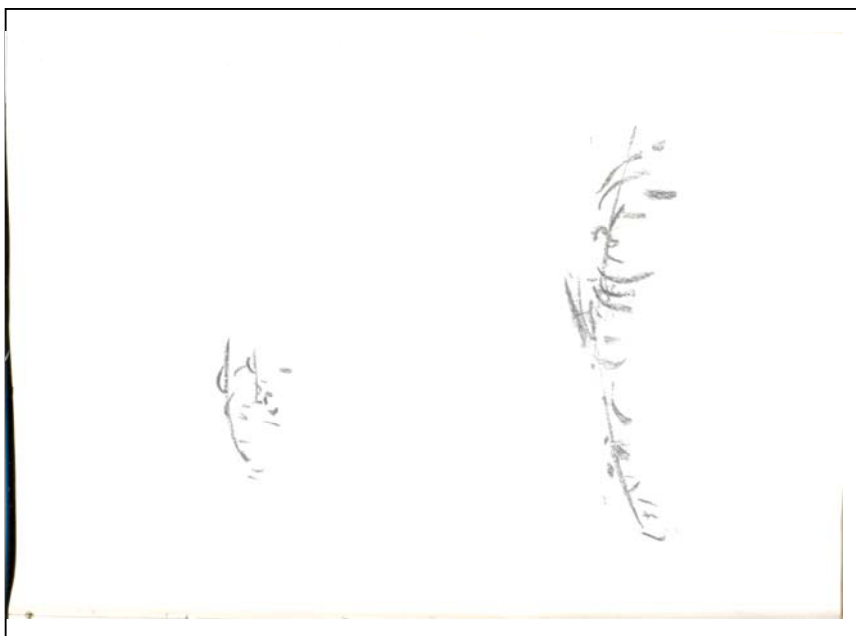
1. Perspectiva



2. Perspectiva II



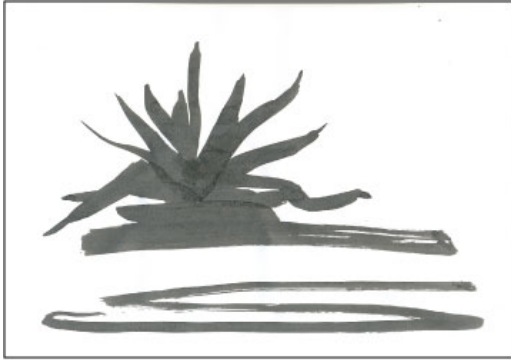
3. Borde



4. Perspectiva III

**SEGUNDA SERIE**

**2004-2005**



1. EL MAGUEY



2. LINEA BAJO EL AGUA



3. SOMBRAS



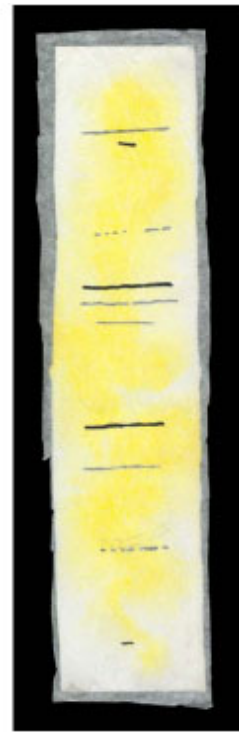
4. CUADRO BLANCO



5. SOMBRAS II



6. REFLEJO



7. SOMBRAS iii



8. NOCHE



9. SOMBRAS IV



**INICIO DE SERIE**

**2005**

1. TRANSPARENCIA II



LISTA DE OBRA

PRIMERA SERIE

AÑO 2000

1. PERSPECTIVA

Carboncillo / papel

50x70cm

2000

2. PERSPECTIVA II

Carboncillo / papel

50x70cm

2000

3. BORDE

Carboncillo / papel

50x70cm

2000

4. PERSPECTIVA III

Carboncillo / papel

50x70cm

2000

LISTA DE OBRA

SEGUNDA SERIE

2004-2005

1. EL MAGUEY

Tinta china / papel

21x28cm

2004

2. LÍNEA BAJO EL AGUA

Papel japonés doblado / tinta china / papel de algodón

15x7cm

2004

3. SOMBRAS

Tinta china / papel encerado / tinta china / papel de algodón

69x13cm

2005

4. CUADRO BLANCO

Papel japonés / tinta china / papel de algodón

43x19.5cm

200468

LISTA DE OBRA

SEGUNDA SERIE

2004-2005

5. SOMBRAS II

Tinta china / papel encerado / tinta china / papel de algodón

69x13cm

2005

6. REFLEJO

Papel transparente / tinta china / papel

17.5x5cm

2004

7. SOMBRAS III

Tinta china / Papel transparente / tinta china / papel

26x6cm

2004

8. NOCHE

Papel nepalí / tinta china y cera / papel de algodón

64.5x43cm

2004

LISTA DE OBRA

INICIO SERIE

2005

1. TRANSPARENCIA II

Tinta china y hoja metálica / papel japonés

93.5x32cm

2005