



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

“DIBUJO Y FOTOGRAFÍA. REFLEXIONES SOBRE
UN PROCESO CREATIVO”

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRÍA EN ARTES VISUALES
ORIENTACIÓN PINTURA

PRESENTA

ROSANA MABEL LARRECHART

DIRECTOR DE TESIS

MTRA. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO

MÉXICO D.F.,

2010





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.

*Lo que se busca demasiado deliberadamente,
no se consigue.*

Maurice Merlau-Ponty

A la memoria de mi abuela Manuela,
la primera aventurera de la familia, que emprendió un viaje desde
su entrañable España y nunca más volvió a pisar esa
tierra.

A México, que me brinda una nueva e intensa forma de vida.

A Oscar, por su amor y paciencia.
A Daniela e Iván por alegrarme los días.
A mis hermanas, sobrina y amigos...

Agradecimientos

Agradezco muy especialmente a mi tutora de tesis, Mtra. Blanca Gutiérrez Galindo, por enseñarme con pasión, profesionalidad y compromiso y hacerme consciente de la necesidad de replantear constantemente la práctica; como así también por su valioso apoyo, confianza y guía en el proceso de esta investigación y el afecto demostrado durante todos estos años.

A los lectores de la tesis, Maestros Javier Anzures, Estanislao Ortiz, Luis Serrano y Laura Corona, por sus sugerencias y comentarios positivos y alentadores sobre mi trabajo.

A todos mis maestros y personal administrativo de la Academia de San Carlos, sobre todo a Alejandra Valenzuela por su eficiencia y calidez.

A María Celia Jáuregui, ya que gracias a sus intervenciones logré terminar esta tesis.

A Giulia Ingarao, amiga entrañable, quien a pesar de la distancia física, continúa brindándome su apoyo incondicional.

A mi amigo Luis Alvarado, iniciador y provocador de esta aventura desde Argentina a México.

A mi mamá, que me enseñó a su manera, el valor de la responsabilidad y la constancia.

A mis amigas y socias, Laura Chenillo y Jimena Lascurain, por su colaboración en la traducción de algunos textos, por su aliento y cariño.

Indice

Introducción.....	5
I. El dibujo como medio de representación arte.....	11
1. Reflexiones sobre el dibujo artístico.....	11
2. Análisis de obra. El dibujo del desnudo.....	23
II. De la fotografía y sus implicancias.....	41
1. Los alcances de la fotografía.....	41
2. Análisis de obra. Experimentación fotográfica.....	51
III. Principales relaciones entre fotografía y dibujo.....	64
1. Influencia del uso de la cámara sobre el tema y la composición de los dibujos.....	64
2. Algunas consideraciones sobre la memoria.....	76
3. Análisis de obra. Dibujos recientes.....	84
Conclusiones.....	99
Bibliografía.....	109

INTRODUCCION

En la actualidad ya no se puede cuestionar que el gran avance tecnológico ha resultado determinante en el contexto cultural de nuestra sociedad. Esta circunstancia se traduce también en el arte, ya que los medios técnicos al alcance del artista resuelven aquellos aspectos que en el pasado fueron centrales para la obra.

Históricamente, la aparición de la cámara fotográfica revolucionó la sociedad y sobre todo motivó cambios fundamentales en los objetivos perseguidos por los artistas. Dice Walter Benjamin que "en el proceso de reproducción plástica, la mano se descarga por primera vez de las incumbencias artísticas más importantes que en adelante van a concernir únicamente al ojo que mira por el objetivo. El ojo, agrega Benjamin, es más rápido captando que la mano dibujando." ¹

Contrariamente a lo que tenían la mayoría de los pintores de aquella época, es decir que el trabajo del artista fuera sustituido por la cámara, ésta amplió las posibilidades del arte. La fotografía propició que la pintura se desligara de cumplir con la tradicional función mimética como única meta y el desvío hacia nuevas propuestas y temas, lo cual resultó un aspecto clave en el desarrollo de la misma. En su ensayo, "Presente y futuro del arte", dice José Jiménez:

El arte, que a través de la noción tradicional de *mimesis*, extraía sus modelos de la naturaleza, encuentra rotas las vías de comunicación con la misma por la creciente interposición de la técnica. Según avance el siglo XX, el objeto primordial de la mimesis artística no será ya la naturaleza sino la cultura, y particularmente los productos y procedimientos de la técnica.

¹ Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En: Discursos interrumpidos I, Madrid: Taurus, 1973. P. 19.

La mimesis clásica se rompe así *definitivamente*. [...]La expansión de la técnica ha anulado en nuestro siglo la antigua autonomía jerárquica del arte.²

Así, la pintura, uno de los géneros fundamentales del arte y protagonista del campo de investigación de la Historia del arte, pasó a ubicarse como una más de las múltiples y complejas formas de expresión que integran el arte contemporáneo, dando lugar a múltiples y variadas propuestas técnicas.

Las categorías estéticas tradicionales ceden su lugar a otros valores, que coinciden con "la *no homogeneidad* constitutiva de la cultura moderna y de sus rasgos definitorios: *dispersión, pluralidad, discontinuidad, fragmentación*."³

Jiménez explica también las diferencias que se suscitan entre los productos del arte y aquellos reproducidos a través de la tecnología:

El arte mantiene la tensión entre lo existente y su *imagen*, creando mundos posibles, universos imaginarios, que se presentan siempre como tales. En cambio, el uso reproductivo de la técnica elimina esa tensión, generando una identificación plena entre experiencia y simulacro.⁴

Dentro de este panorama cultural, plagado de variadas manifestaciones, el dibujo ha cobrado una importancia nueva dentro del circuito artístico y también en el mercado del arte. Este ascenso del dibujo a una nueva plataforma resulta significativo porque se ubica como una manifestación plástica más cercana a los medios digitales de reproducción de la imagen que ligada a las tradición artística, a pesar de la vigencia actual de la pintura y la escultura.

² Jiménez, José. "Presente y futuro del arte". En: José Luis Molinuevo (ed.) A qué llamamos arte. El criterio estético, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. P. 36.

³ Ibid., P. 32.

⁴ Ibid., P. 43.

Ahora bien, frente a estos evidentes cambios técnicos, formales y estéticos surgen varios interrogantes: ¿Cómo interactúan algunos medios? ¿Qué relaciones y conexiones se pueden establecer específicamente entre fotografía y dibujo? ¿De qué manera, formal y conceptualmente, incide un medio en otro? Las respuestas a estas preguntas resultan imposibles de abarcar en esta tesis, por lo que la investigación se enfocará específicamente en la propia producción plástica.

Mi trabajo plástico se basa concretamente en estos dos medios: fotografía y dibujo. El objetivo básico de esta investigación es por lo tanto, abordar las posibles conexiones que pueden existir entre la fotografía como un medio mecánico para producir imágenes y el dibujo como una técnica manual de representación de elementos del entorno.

Si bien los conceptos centrales sobre los que se desarrolla la tesis son los dos medios de representación citados, ambos términos estarán apoyados sobre un eje que resulta fundamental dentro de esta investigación: el tema de la memoria. El dibujo artístico y la fotografía se compararán desde esta perspectiva, es decir, la fotografía como registro de memoria y la alusión a objetos del pasado como tema central de los dibujos.

El asunto medular del primer capítulo es abordar el dibujo artístico desde diferentes puntos de vista, para lo cual, se toman ciertas consideraciones del teórico y crítico de arte, Juan Acha, quien, en su libro *Teoría del dibujo, su sociología y su estética*, analiza al dibujo comparativamente con la pintura dentro de un sistema cultural. Acha, en un intento de construir una estética del dibujo, aborda diferentes perspectivas del mismo. Sin embargo, su investigación deja de lado una cuestión básica de la obra de arte contemporánea: el carácter híbrido de la misma. El trabajo de Acha tiene un enfoque moderno, en el sentido de dar a cada disciplina una serie de especificidades técnicas que actualmente han sido trascendidas. De todas maneras,

dentro del escaso material bibliográfico sobre la estética del dibujo, el libro de Acha es el único que establece una aproximación al tema.

Por otra parte, en cuanto a la bibliografía consultada, se puede apreciar abundante material con respecto a la práctica y enseñanza de cuestiones técnicas relacionadas con el dibujo y un limitado número de libros que tratan de esclarecer qué es el dibujo y cuál es su importancia dentro del campo artístico. Entre ellos, se destaca el catálogo editado por Tania Kovats, *The drawing book. A survey of drawing: the primary means of expression*, en el que se hace mención, entre otras cosas, al cambio sufrido por el estatus del dibujo dentro del paradigma del arte, establecido a partir de la irreverencia de Marcel Duchamp de "dibujar" unos bigotes sobre la famosa obra de Leonardo Da Vinci, la *Mona Lisa*.

En cuanto a la historia del dibujo, sus técnicas y materiales, el libro de Terisio Pignatti, *El dibujo: de Altamira a Picasso*, resulta de suma importancia para lograr reconocer algunas técnicas específicas utilizadas desde la prehistoria hasta la actualidad que, por decirlo de alguna manera, han dado identidad al dibujo y establecen una forma de diferenciación con otras disciplinas artísticas.

Intentando demostrar la amplitud del concepto de dibujo, se toma como fuente de referencia *Las lecciones del dibujo*, de Juan José Gómez Molina.

Posteriormente, para ubicar de qué manera influyó la fotografía en los dibujos, se presentará en el primer capítulo, un análisis de parte del trabajo plástico desarrollado en Argentina, mientras cursaba la Licenciatura en Artes Plásticas en la Universidad Nacional de La Plata. El género de estas piezas, en general, es el desnudo, por lo que se hace una breve referencia al mismo a través de algunas consideraciones del historiador del arte, Kenneth Clark.

El segundo capítulo aborda de manera sintética, aspectos históricos y conceptuales de la fotografía, tomando como referencia algunos textos como el de Walter Benjamin, *Breve historia de la fotografía* y el libro de Susan Sontag, *Sobre la fotografía*. Para completar una visión general sobre el tema se utiliza el libro de Roland Barthes, *La cámara lúcida* y un ensayo de Robert Castel sobre la lectura de las imágenes fotográficas, titulado *Imágenes y fantasmas*.

Si bien existe mucho material bibliográfico que abarca distintos aspectos de la fotografía, se intenta en este capítulo dar un panorama general sobre el tema y específicamente centrarse en el punto de la fotografía como registro de la memoria.

Como complemento de la investigación, se analizan algunas imágenes fotográficas realizadas en el transcurso de la Maestría en Artes Visuales en la Academia de San Carlos y otra serie obtenida posteriormente cuyo tema es el paisaje urbano.

Por último, el Capítulo III, aborda específicamente las relaciones entre dibujo y fotografía, para lo cual se analiza gran parte de la obra realizada entre los años 2003 a 2007. Se establecen conexiones y similitudes formales y las relaciones compositivas que se reflejan en el dibujo y provienen de la fotografía. También se muestra cómo las imágenes fotográficas obtenidas anteriormente, resultan influyentes en cuanto al tema de los dibujos.

Para completar este capítulo, se reflexiona brevemente sobre la memoria, intentando destacar aquellos aspectos relevantes para esta investigación: su definición, sus relaciones con la inteligencia, la creatividad y la representación. Se utiliza para ello el ensayo de José Antonio Marina, *La memoria creativa* y el libro *Memoria y conocimiento. Sobre los destinos del saber en la perspectiva digital*, de Tomás Maldonado. También se hace una simple referencia al espacio y al tiempo, sobre todo el concepto de instante, para lo cual se recurre a dos textos de Gaston Bachelard, *La poética del espacio* y *La intuición del instante*.

Con la intención de marcar la evidente influencia que la fotografía ha ejercido sobre mis dibujos, en este último capítulo, se agrega un análisis e interpretación de la obra reciente, destacando ciertos aspectos formales, temáticos y compositivos.

En términos generales, el presente trabajo busca acercarse a una interpretación de la posible incidencia de diferentes medios técnicos en la obra plástica, mostrando en cierta manera, cómo pueden coexistir y retroalimentarse distintas formas de ver y representar, para generar una nueva síntesis visual. De ninguna manera se trata aquí de encontrar fórmulas o estrategias para el desarrollo de una propuesta plástica ni tampoco la búsqueda se centra en establecer un lineamiento artístico determinado, sino, y por el contrario, existe un afán por esclarecer algunos puntos de interés que suelen permanecer vedados por la multiplicidad de sentido que la propia obra contiene.

El mayor desafío que conlleva esta investigación es el de ser a la vez productor y espectador de la obra. Esta tarea resulta un tanto difícil ya que como artista puedo centrarme en la intención que doy a mi trabajo, pero probablemente no logre la objetividad necesaria como evaluadora de mi propio proceso creativo. Sin embargo, espero poder ofrecer, en cierto sentido, una visión de dicho proceso que puede resultar de interés para quienes intenten abordar una investigación de su trabajo plástico a partir del análisis de los medios de producción utilizados.

Capítulo I

El dibujo como medio de representación en el arte

En este primer capítulo se investiga el dibujo como un procedimiento técnico específico para producir imágenes. Para ello, se ubica el comienzo de esta forma gráfica dentro de la Historia de la humanidad, describiendo ciertos aspectos formales que lo diferencian de otros modos de representación. Se intenta, además, establecer su relación con la pintura y la fotografía, como así también, comentar las principales dificultades que se enfrentan al momento de encontrar una acertada definición del dibujo como disciplina artística.

Finalmente, se analizan algunos de los dibujos realizados en Argentina, entre los años 1992 y 1998, para mostrar los puntos de contacto entre el dibujo, la pintura y la fotografía y comparar en los capítulos sucesivos con las obras producidas posteriormente a fin de observar la influencia de la fotografía y el modo en que los medios de producción pueden afectar el resultado de las obras.

1. Reflexiones sobre el dibujo artístico

El dibujo aparece al comienzo de la evolución humana como consecuencia del desarrollo del tacto y la progresiva destreza manual. El trazo consolida la liberación gestual de un complejo movimiento creativo del hombre que lo llevará a la expresión gráfica.

Una primera diferenciación dentro de las posibilidades expresivas que otorga el trazo, es la que se establece entre el dibujo y la escritura. En el texto de Joan Costa, *Nacimiento y expansión de la Letra en la comunicación gráfica*, el autor se refiere al

trazo como “el tronco común del que emergen sus dos formas como voluntad de comunicación: el Dibujo y la Escritura”¹. Y agrega:

Y en la misma medida que el trazo icónico imitativo será el origen de todos los modos de representación visual (o representación perceptiva), y por otra parte, el trazo esquemático o abstracto será el punto de partida de todos los códigos de representación conceptual (o de notación simbólica), el Dibujo y la Escritura se bifurcarán de su tronco común, separándose para siempre en dos líneas de universo que ya serán diferentes [...] por su vinculación al mundo visual y perceptual el primero, y al mundo conceptual y mental el segundo.²

Por su parte, Herbert Read, en *Imagen e idea*³, reafirma el origen del dibujo como primera manifestación visual del hombre ya que prefiere referirse a las imágenes del arte prehistórico como “dibujos” porque se trata básicamente de trazos grabados en la superficie de la roca o diseñados con pigmento oscuro y luego coloreados, logrando un efecto tridimensional, más que pinceladas de color, estableciendo una primera diferenciación básica entre estos dos sistemas de representación.⁴

En cuanto a la técnica empleada por el artista prehistórico, Terisio Pignatti en su libro, *El dibujo: De Altamira a Picasso*, dice que “se servía , de hecho, de piedras negras sobre fondo claro o bien, de madera carbonizada; después coloreaba o sombreaba, generalmente con ocre rojo o con marrones vegetales, a menudo esparcidos mediante una caña. Los pigmentos se fijaban después con sustancias oleosas o clara de huevo.”⁵ Y agrega:

¹ Costa, Joan, “Nacimiento y expansión de la Letra en la comunicación gráfica”. En: Blanchard, Gérard, *La letra*. Barcelona: CEAC, 1990. P. 9.

² *Idem.*

³ Read, Herbert, *Imagen e idea*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957. P. 23.

⁴ “Yo prefiero hablar de la técnica general del arte prehistórico como “dibujo” más que como pintura, porque los instrumentos utilizados generalmente hacían líneas o puntos, más que pinceladas o brochazos.” (Capítulo I. *La imagen vital*) Read, Herbert, *op. Cit.* nota 1, P. 218.

⁵ Pignatti, Terisio, *El dibujo: De Altamira a Picasso*. Madrid: Cátedra, 1981. P. 8.

Al menos en su fase inicial se trata, pues, de dibujo, si tal es, como recitan los diccionarios, "la delineación sobre una superficie, de formas que pueden ser después elaboradas con aplicaciones de rasgos, veladuras, luces y colores".⁶

Asegura este autor: "Se dibuja desde siempre, en fin, igual que se vive".⁷ Sin embargo, a pesar de ser el primer medio utilizado como expresión del hombre y de mantener su vigencia a través del tiempo, es notable cómo en el campo de la investigación teórica, la escritura y la pintura han tenido una enorme prioridad como objeto de estudio frente al dibujo. Cuando se intenta encontrar bibliografía ya sea sobre el dibujo como medio de representación general, apoyo de otros campos disciplinarios o dentro de las expresiones artísticas producidas a lo largo de la historia de la humanidad, la falta de fuentes específicas es muy notoria. La mayor parte de los libros que abordan el tema del dibujo están relacionados con cuestiones técnicas, ya sea dentro del campo de la arquitectura, la evolución del dibujo infantil o la creatividad en las artes plásticas, pero poco se dice de este medio desde un punto de vista teórico.

En un intento por cubrir esta falta, Juan Acha establece una serie de consideraciones teóricas sobre el dibujo en su libro *Teoría del dibujo, su sociología y su estética*. Acha lo considera como un fenómeno sociocultural que también comprende la escritura, y que, por otro lado, "seguirá el proceso de estetización hacia la pintura, experimentará el proceso de artización" y por último, "será un lenguaje que resultará siendo matriz de todos los lenguajes visuales."⁸

Para este autor, "el dibujo no existe como un sistema cultural o un arte propiamente dicho, con sus medios y fines específicos." Dice Acha que el dibujo en el proceso artístico se nos muestra de dos maneras:

⁶ Idem.

⁷ Ibid., P. 7.

⁸ Acha, Juan, Teoría del dibujo. Su sociología y su estética. México: Ediciones Coyoacán, 1999. P. 35.

Uno, es el de **pictorización** en que el dibujo se colorea hasta hacer del color lo específico de un nuevo género artístico que es la pintura. El otro proceso es la *artización* del mismo dibujo iniciado a fines del siglo XIX y en la actualidad en camino hacia su consolidación, en calidad de nuevo género de las artes plásticas.⁹

Y agrega:

El dibujo se consolidará como arte, sobre todo, cuando hayamos aprendido a apreciar las virtudes de su naturaleza gráfica, su componente específico, previa difusión de la necesidad intelectual de diferenciarlo de lo pictórico y de lo fotográfico.¹⁰

A nivel técnico, obviamente se puede distinguir el dibujo artístico de la pintura o la fotografía, ya que éstos últimos utilizan procesos diferentes y, en estos casos, las imágenes surgen por mancha, pincelada o chorreado de pigmentos diluidos en un soporte determinado (óleo, acrílico, témpera o gouache, por ejemplo) en el caso de la pintura, y a través de un medio mecánico cuando se utiliza la cámara fotográfica.

Sin embargo, estas consideraciones de Acha sólo pueden resultar valiosas en el contexto de la modernidad, momento en que se conservaba y se creía en la pureza del medio. En el ámbito del arte contemporáneo, caracterizado por ser multimedial y por la hibridación de la obra, esta idea del autor no resulta aplicable. El concepto central de Juan Acha de un dibujo caracterizado por un componente gráfico específico que lo distingue de otros medios de representación como la fotografía y la pintura, no se corresponde con lo que ocurre en la actualidad.

En estos tiempo de globalización, para entender en líneas generales el nuevo contexto en el que se desarrolla el arte contemporáneo, es oportuno recurrir al texto de Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la*

⁹ Ibid., P. 34.

¹⁰ Idem.

modernidad. García Canclini se pregunta cómo se sabe cuándo cambia una disciplina o un campo del conocimiento. A lo que responde: "cuando algunos conceptos irrumpen con fuerza, desplazan a otros o exigen reformularlos."¹¹

El autor afirma que el contexto cultural actual se relaciona principalmente con lo híbrido y aborda el estudio del mismo a partir de definir el concepto de hibridación, al que se refiere como aquellos "procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas."¹² Así, revisa muchas de las variables que constituyen las presentes culturas híbridas y aborda el tema del arte considerando específicamente las relaciones que se establecen entre las intenciones del artista, las tendencias y las modas, el mercado, el nuevo rol del museo, el público masivo, los críticos, la difusión y el arte como espectáculo.

El arte del último siglo quiso ser el refugio de lo imprevisto, del goce efímero e incipiente, estar siempre en un lugar distinto de aquél en que uno va a buscarlo. Sin embargo, los museos ordenan esas búsquedas y transgresiones, los medios masivos nos preparan para llegar a ellas sin sorpresas, las ubican dentro de un sistema clasificatorio que es también una interpretación, una digestión.¹³

La reflexión de García Canclini sobre la jerarquía de lo institucional dentro del complejo fenómeno del arte contemporáneo, invita a reformular la pregunta sobre cuál es el estatus del dibujo dentro de esta heterogeneidad de elementos.

Si bien es cierto que el dibujo no fue reconocido como una categoría de representación hasta la aparición de la corriente conceptual, en la misma jerarquía que la pintura, la escultura u otras disciplinas del arte, desde mi punto de vista, esta falta de

¹¹ García Canclini, Néstor, Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo, 2004. Introducción a la edición 2001. P. I.

¹² Ibid., P. III.

¹³ Ibid., P. 99.

reconocimiento no tiene que ver con diferenciaciones técnicas, como afirma Juan Acha, sino con un lugar asignado cultural e institucionalmente.

Por otra parte, dentro del constante replanteamiento del lenguaje artístico formulado por los propios productores de la obra, el dibujo se instaure como un medio renovador y fresco que se asimila junto a otros nuevos soportes y medios aportados por la tecnología. En este sentido, se puede hablar de una búsqueda intencional de hibridación en la obra por parte de los artistas.

Para ejemplificar esta idea, se puede recurrir al argumento presentado ya en 1958, por los profesores Allan Karpow y Robert Watts y el químico George Brecht ante la Rutgers University en un intento por obtener el financiamiento para crear un instituto experimental en dicha universidad. En su razonamiento, anticipan las condiciones de hibridación que marcarán la obra contemporánea al considerar la posibilidad de integrar al arte las aportaciones del progreso científico y técnico. Ellos afirman que el fin de las fronteras artísticas abrirá el frente para una creación multiforme no limitada a ningún medio de producción, que permita su extensión en el tiempo y el espacio. En la introducción al proyecto escriben:

La idea de soportes de expresión multidimensionales, expresado con simplicidad, indica la utilización de más de un soporte en la producción de nuevas experiencias estéticas. Se podrían poner como ejemplo la organización de sonidos y luz, producidos por medios electrónicos, concebidos para suscitar reacciones elementales en el público.¹⁴

Y más adelante agregan:

Una gama fantástica de materiales, en particular de materiales sintéticos de todo tipo, podrían ser utilizados para elaborar y completar estas posibilidades. Las obras

¹⁴ Feuillie, Nicolas, Fluxus Dixit. Un Anthologie. Vol. 1. Dijon, Les presses du réel, 2002, P. 115.

experimentales de estos cuarenta años pasados han ignorado en gran parte esos nuevos repertorios para la expresión creativa. Si algunos materiales nuevos fueron utilizados, por lo general ha sido en el marco de las antiguas restricciones formales.¹⁵

Proponen también la búsqueda de “líneas más personales, libres, aleatorias y abiertas que traducen a menudo, en su formato aparentemente fortuito, un carácter siempre cambiante y sin fronteras”, y el abandono de “las formas cerradas y objetivas”. Por ejemplo, utilizar el ruido en la música, mientras que en la pintura y la escultura, aquel material perteneciente a la industria y al desecho; en la danza recurrir a movimientos ‘no graciosos’ y no obstante, nacidos de la acción del hombre. Es decir, incorporar en la obra, aquello que jamás se había considerado como arte.¹⁶

Con respecto al estatus del dibujo, en el catálogo *The Drawing book. A survey of drawing: the primary means of expression*, editado por Tania Kovats, aparecen algunas consideraciones de gran importancia para comprender este proceso:

El dibujo estuvo hasta cierto punto pasado de moda entre el Avant-Garde, en la década de 1940, ya que era visto sólo como una destreza necesaria de aprender. El Expresionismo abstracto creía que no era necesario dibujar, aunque logró incorporar características del dibujo a sus pinturas y, de este modo, ponerlo en el mismo nivel que la pintura. A finales de las décadas de 1940 y 1950, la figuración se deja de lado y la línea se usa como evidencia de expresiones emocionales puras. En estas pinturas, la escala del dibujo se amplía y la línea opera entre la descripción y la no-descripción.¹⁷

¹⁵ Idem.

¹⁶ Estos artista habían sido alumnos de John Cage, quien, por la vía de Marcel Duchamp había redefinido las premisas de una nueva composición musical. Véase por ejemplo la descripción de las actividades realizadas en el Black Mountain College de Carolina del Norte en Goldeberg, Roselee, Performance Art. Barcelona, Ediciones Destino, 1988.

¹⁷ Kovats, Tania (ed.), The drawing book. A survey of drawing: the primary means of expression. London: Black Dog, 2005. P. 14. (Traducción de Jimena Lascurain)

En el libro también se relata una anécdota según la cual, en 1953, Robert Rauschenberg le pidió a Willem De Kooning, expresionista abstracto, que le hiciera un dibujo. Rauschenberg lo borró y enmarcó la hoja en blanco como su propia obra de arte. Esta acción de borrar deliberadamente un dibujo como símbolo de la autenticidad artística, resultó la apertura de un nuevo espacio para la actividad artística, demostrando así que una obra de arte podría ser un acto de negación y que la mano directa del artista ya no era necesaria.

El desarrollo de las nuevas tecnologías generaron también un nuevo estatus del dibujo dentro de la esfera artística.

[...] la relación obvia del dibujo con la tecnología y la industrialización fue explotada por los artistas Pop, como Andy Warhol y Roy Lichtenstein, para servir a las necesidades de la representación. Conforme el objeto se fue desmaterializando a lo largo de finales de 1960 y principios de 1970, el dibujo se transformó en una forma de grabar una acción o una declaración intelectual. Se convirtió en el medio elegido, junto con la escritura, para expresar el arte como idea y ha permanecido como la esencia de esta duradera hebra de la práctica contemporánea. Al mismo tiempo que fue liberado de la página, los artistas declararon que el arte podía ser un performance, un evento temporalmente constreñido.¹⁸

Por otra parte, “en la década de 1980, la pintura y la escultura se volvieron más dominantes, al tiempo que los artistas regresaban a la práctica basada en objetos.”

A partir de 1990, algunos artistas producían videos o esculturas empleando nuevos medios de fabricación y tecnologías, sin tener que estar necesariamente involucrados en la producción de su trabajo. Es durante esta década, que la mayoría de los artistas comenzaron a defender el dibujo, atraídos nuevamente por la experiencia creativa directa que ofrecía.

¹⁸ Idem.

Luego de esta brevísima síntesis de la negaciones y afirmaciones que el dibujo ha sufrido en el desarrollo del arte desde mediados del siglo XX, Kovats formula el siguiente cuestionamiento:

¿por qué el dibujo debe ser aislado y discutido a parte? Hay un sentido de “rescatar” el medio en orden de reevaluar su estatus. El dibujo es simultáneamente fundamental y periférico, central y auxiliar. En su papel más tradicional como bosquejo preparatorio ha tenido un rol continuo de cierta forma marginal. El dibujo es tratado a menudo con amor pero descuidado, como el pariente pobre de la pintura.¹⁹

Y agrega:

El reciente interés en el dibujo fue revivido parcialmente por las exhibiciones curadas por artistas como la de Deanna Petherbridge titulada *La primacía del dibujo*, de 1991, o como la de Michael Craig-Martin, de 1995, y más recientemente la selección tomada de la Colección Tate por Avis Newman *La etapa del dibujo: gesto y acto*, de 2003. Las tres reconocen la importancia de los dibujos del pasado y del presente para el desarrollo de la práctica del arte contemporáneo.²⁰

Por lo tanto, si bien es válido afirmar que, en general, el dibujo es una herramienta manual utilizada en distintas actividades humanas, desde el punto de vista artístico constituye un lenguaje en sí mismo cuyos valores no necesariamente aparecen por contraste con la pintura u otros sistemas de representación utilizados por los artistas, sino más bien con los cambios y replanteos propios de la evolución del arte y los procesos culturales.

Para aproximarse a una definición más amplia del dibujo como género es imprescindible, además de las cuestiones técnicas, tener en cuenta otras variables que

¹⁹ Ibid., P. 15.

²⁰ Idem.

afectan al mismo como disciplina dentro del arte. El mayor inconveniente de ubicarlo como un sistema autónomo de representación, parece surgir, por un lado, del predominio gráfico sobre el color, de su prolongada existencia como soporte de otras formas de representación, como la pintura y la escultura y, por otro lado, las convenciones culturales involucradas en este fenómeno.

En la Historia del Arte se pueden apreciar muchos dibujos de incuestionable calidad plástica que no surgieron con la intención de ser obras "acabadas", sino bocetos o estudios previos para pinturas. Sin embargo, actualmente estos dibujos son revalorizados y considerados obras de arte, tanto por la historia como por el mercado. Esta apreciación posterior se debe a la riqueza de valores genuinos de forma y contenido que hay en ellos.

Desde una postura acentuadamente estructuralista, Acha reduce el dibujo a escasas posibilidades técnicas y formales, entre las cuales, el color aparece como un atributo casi exclusivo de la pintura.

En el dibujo artístico ha de predominar consecuentemente la línea activa, la media y la mancha distendida. Puede utilizar el sombreado para lograr volúmenes y espacios ilusorios y así acercarse a la pintura, más nunca será confundida con ésta, salvo que emplee colores. El sombreado en blanco y negro siempre será una imitación de la pintura.²¹

Juan Acha insiste en plantear en su obra, el establecimiento de límites precisos entre la pintura, el dibujo y la fotografía, diferenciándolos esencialmente por sus posibilidades técnicas. Pero, justamente este momento del arte, caracterizado entre otras cosas por el avance de la tecnología, la propuesta de libertad creativa absoluta para los artistas y la marcada influencia que ejerce el mercado, permite una amplia posibilidad de experimentación tanto dentro del campo tradicional artístico como en sus

²¹ Ibid., P. 138.

nuevas formas de expresión, que por su diversidad e interdisciplinariedad resultan imposibles e inútiles de clasificar.

Creo que la mayor dificultad con la que se enfrenta Acha en su intento de establecer una teoría del dibujo, es la exigencia de forzar sus límites dentro del campo del arte, estableciendo un paradigma que no admite la flexibilidad que evidentemente existe entre los distintos modos de representación dentro de la práctica artística contemporánea. Contrariamente a esta postura del autor, en esta investigación se buscan las interrelaciones que se producen entre los diferentes procedimientos técnicos para producir obras, específicamente entre la fotografía y el dibujo.

Juan José Gómez Molina, introduce algunas consideraciones que aportan un poco de luz sobre estas dificultades para establecer una definición más acertada sobre qué es el dibujo. En el primer capítulo de su libro *Las lecciones del dibujo*, Gómez Molina comenta que este término sobrepasa el ámbito del discurso artístico y se instala en un marco más amplio de referencias. Este valor excesivo arraigado en el concepto del dibujo, le proporciona su riqueza y su dificultad de comprensión.²²

El dibujo 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.²³

Dice Gómez Molina que la mayor complejidad para definir el dibujo se produce por el carácter de "representación" del mismo, ya que por medio de la aprehensión sensible de las ideas y los objetos, se le confiere una multiplicidad de sentidos. El

²² Gómez Molina, Juan José (Coord.), Las lecciones del dibujo. Madrid: Cátedra. Arte. Grandes temas, 1999. P. 17.

²³ Idem.

dibujo, continúa, es una búsqueda por comprender nuestro ser y las relaciones que mantiene con el entorno a través de las cosas. Sin embargo, estas representaciones trascienden los ámbitos particulares y sitúan su sentido en el campo de las convenciones culturales.

Según este autor, “los problemas de definir qué es el dibujo están vinculados a la definición previa de los objetivos fundamentales de sus prácticas y qué tipo de conocimientos de la realidad se trataban de concertar en sus representaciones. Hay valores que se mantienen muy estables y otros que están en permanente desarrollo, pero en uno y otro caso siempre subsisten sus entramados más profundos [...]”²⁴

La definición del dibujo artístico y cuáles serían sus probables límites, parece complicarse aún más, considerando, no sólo la falta de reflexión que subsiste alrededor del tema y la complejidad del mismo, sino también por la gran apertura de las prácticas artísticas contemporáneas que hacen más imprecisas las fronteras entre los procedimientos formales y conceptuales dentro del campo de las artes plásticas.

Actualmente, y en un intento de dar cierto orden a la proliferación de obras de difícil clasificación, la crítica de arte, Blanca González Rosas, utiliza el término *prácticas dibujísticas expandidas* para denominar aquellas piezas en las cuales se amalgaman indistintamente el dibujo, la pintura, la escultura y el objeto.²⁵

El dibujo actual, al igual que la pintura, es un género conformado por todo tipo de prácticas “dibujísticas” que parten de la realización de los elementos básicos del dibujo: punto, línea, mancha, contraste con la superficie. Estos elementos pueden ser bidimensionales o tridimensionales, realizados con materiales convencionales o no convencionales; subordinados a un tema o totalmente independientes. Por su

²⁴ Idem.

²⁵ González Rosas, Blanca. “El dibujo expandido”. Sesión de actualización. Torre 13. Arte-economía-política. Julio de 2006.

libertad, es más apropiado denominar al dibujo como "*Prácticas dibujísticas expandidas*".²⁶

El término incorporado por esta crítica de arte pretende abarcar los diferentes aspectos de la representación gráfica relacionados tanto con los procedimientos técnicos como con esta amplitud de sentido que, como se ha visto, se desprende del dibujo en el terreno del arte contemporáneo.

2. *Análisis de obra: El dibujo del desnudo*

*Esa mañana el mar apareció iridiscente y oscuro. Mi hermana y mi esposa –Helen y Diana- nadaban, y vi sus cabezas, negro y oro en el agua oscura. Las vi salir y vi que estaban desnudas, desvergonzadas, bellas y plenas de gracia, y contemplé a las mujeres desnudas saliendo del mar.*²⁷

John Cheever

El primer medio que he utilizado para producir imágenes es el dibujo. Actualmente continúo dibujando, aunque de manera diferente en cuanto a la temática y la técnica. Para poder establecer comparaciones con obras posteriores y comprender algunas de las relaciones que se establecen con otros medios de representación, en esta parte del trabajo se analizan algunos de los dibujos producidos en Argentina. Estos trabajos se realizaron entre los años 1992 y 1998, mientras cursaba el Taller de Dibujo en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y posteriores al egreso de la Licenciatura en Artes Plásticas.

Básicamente se efectúa un análisis formal, considerando además las intenciones del artista y los motivos representados, sobre estos dibujos realizados en un formato

²⁶ *Ibid.*, P. 2.

²⁷ Cheever, John, *La geometría del amor*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1998

rectangular, de tamaño mediano, formato vertical. En todos ellos utilicé la misma técnica: *barra conté* sobre papel *kraft*. El lápiz conté es un invento francés de finales del siglo XVIII y debe su nombre a su creador, quien realizó una mezcla de grafito puro con arcilla.²⁸

En todo el primer conjunto de dibujos sobresalen los colores cálidos a partir de la utilización de la sanguina y el café oscuro combinados con el tono del papel. El negro y el blanco aparecen indistintamente en la mayoría de ellos, como acentos tanto para destacar ciertas partes de la figura o el fondo y para reforzar un recorrido visual particular. Hay una constante búsqueda de provocar contrastes fuertes. En algunas de las representaciones aparecen también matices fríos, específicamente tonos grises azulados, logrados a partir de la mezcla del negro y el blanco.

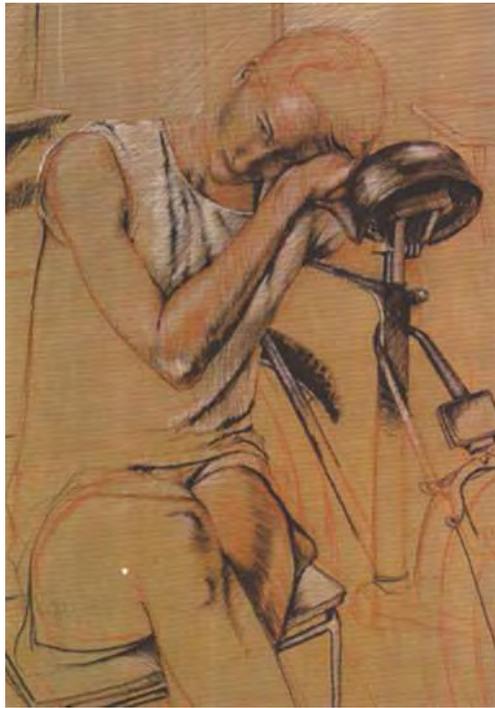


Fig. 1. *Sin título*. Pastel s/ papel, 150 x 65 cm., 1993

²⁸ Pignatti, Terisio. El dibujo: De Altamira a Picasso. Madrid: Cátedra, 1981. P. 384-385

La composición generalmente está basada en un elemento central. Se trata de la representación de una figura humana fragmentada que se ubica, en casi todos los dibujos, en el centro y hacia la izquierda. Si bien esta figura protagoniza toda la composición, ya que se destaca por su tamaño y por el fuerte contraste con el fondo, aparece en relación con algún otro elemento secundario. Éste funciona como complemento de la posición de la figura humana, reforzando su postura.(Fig. 1 y Fig. 2)

A pesar que la figura central y los elementos que con ella se relacionan están detallados en la forma y poseen un contorno definido, nunca aparecen completos. Ello se refuerza a través de la combinación de líneas valorizadas que se interrumpen, texturas y juegos de contraste. El valor tonal se pierde y reaparece sólo en algunas partes, acentuando esta sensación de fragmentación en lo representado.(Fig. 3)

Por otra parte, en casi todos estos dibujos, existe una tensión producida, por un lado, por la posición de la figura central con respecto al fondo y el resto de los elementos y, por otro lado, por un refuerzo intencional de las diagonales que se destacan mediante el trazo.

Cuando realicé estos trabajos, estaba preocupada por problemas puramente formales: exploraba las posibilidades del instrumento, ciertos elementos de la forma y la manera de componerlos en el espacio. Por ello, la representación del cuerpo humano resultó un motivo atrayente por la complejidad de la estructura y las múltiples posibilidades derivadas de las posiciones de los modelos. Uno de los dibujos, concretamente el que aparece en la figura 2, participa en el Salón COAP de la provincia de Buenos Aires, en 1994 y es premiado con el primer lugar en la categoría dibujo.

La mayoría de los personajes representados, son masculinos y aparece en una posición reposada, casi siempre sentados. Se vinculan con algún elemento particular, como por ejemplo, una bicicleta, una silla, una ventana, un paño o una escalera. Dentro

del proceso de realización de estos desnudos masculinos, se puede apreciar cómo la línea comienza a aparecer acompañada del valor tonal y la textura.

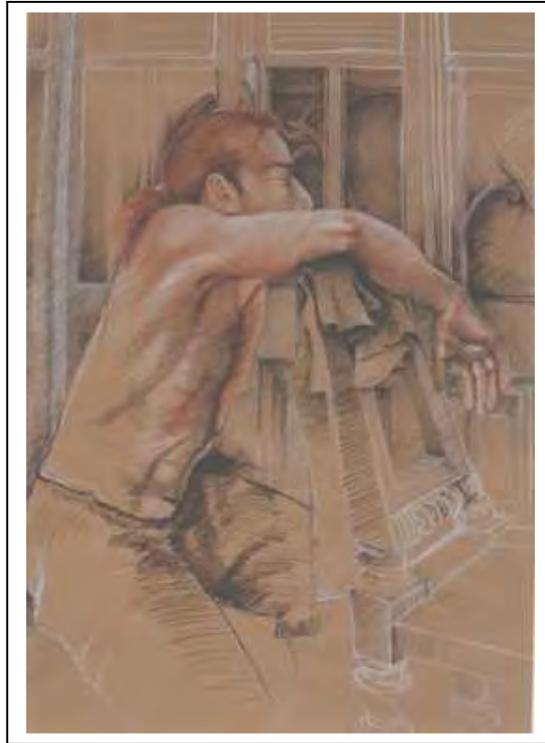


Fig. 2. *Sin título.* Pastel s/papel,
150 x 65 cm., 1994

Ambos elementos formales son los que dan vida al último trabajo de esta serie. (Fig. 3) Este dibujo se diferencia del resto por un cambio en el tratamiento formal de la figura y el fondo. Hay un excesivo cuidado en los detalles del cuerpo, la tensión de los brazos, el torso girado hacia un lado y las formas del abdomen.

El contraste es mucho más intenso, la composición se basa en el valor tonal y el color y, aunque la figura no se ve entera, el campo visual aparece completamente cubierto, lo que produce una sensación de encierro. Además, todos los elementos están íntimamente relacionados y se pueden apreciar claramente tres diferentes planos. Esta sensación de profundidad genera un recorrido visual más simple que en los dibujos

anteriores, en los cuales el juego constante entre el tono, la línea abierta y el fondo determinan una composición más plana.

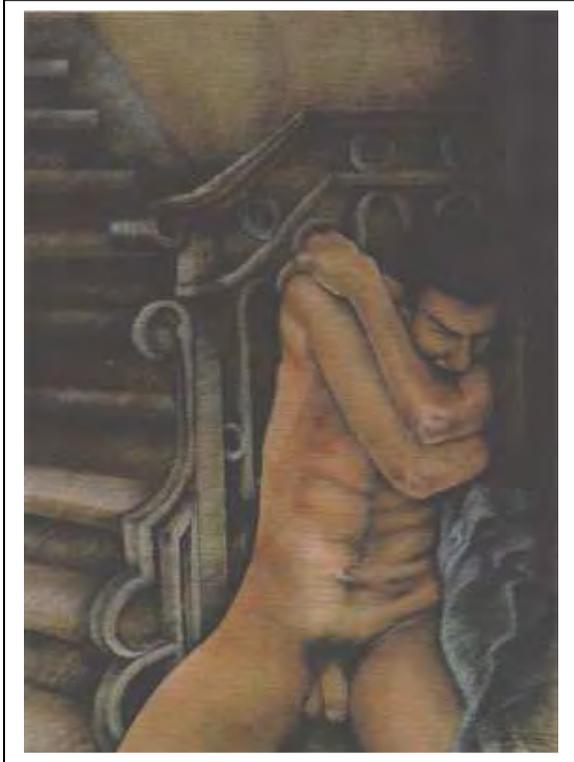


Fig. 3. *Sin título.* Pastel sobre papel,
150 x 65 cm., 1996

En este trabajo resulta más notoria la relación que se puede establecer entre el dibujo y la pintura en cuanto al efecto visual. Desde un punto de vista técnico, se trata de un dibujo, tanto por el material utilizado como por el soporte, pero conceptual y visualmente se acerca más, por su apariencia, a lo pictórico.

El tratamiento formal en todos estos dibujos es de tipo academicista, es decir, un estudio intencionalmente preciso sobre la estructura anatómica, el escorzo y el movimiento corporal. Todos estos trabajos fueron hechos con modelo vivo. Algunos surgen de los ejercicios realizados en el Taller de la Facultad de Bellas Artes, otros fueron hechos en un estudio particular.

Estos bocetos eran el punto de partida para la realización de una obra más compleja en la que utilizaba la figura humana en relación con algún espacio o elemento particular que también copiaba de la realidad. (Fig. 4)



Fig. 4. Estudio para figura 3.

El cuerpo humano, como motivo de representación, me resultaba sumamente atractivo e inquietante. Kenneth Clark, en su libro *El desnudo*, menciona que el desnudo artístico se relaciona directamente con el término *nude* y se asocia con “un cuerpo equilibrado, feliz o lleno de confianza: el cuerpo re-formado”²⁹

Sostiene que el cuerpo desnudo es más que un punto de partida de una obra de arte: “el cuerpo humano, como núcleo, es rico en asociaciones, y cuando se convierte en arte, esas asociaciones no se pierden por completo.”³⁰

Refiriéndose a la idea del desnudo como fin en sí mismo, Kenneth Clark dice que el estudio del cuerpo a través del dibujo constituyó durante mucho tiempo una demostración de conocimientos anatómicos, considerados de un orden superior a la percepción ordinaria. Sin embargo, prosigue, a pesar de este anhelo de detalles de la

²⁹ Clark, Kenneth, *El desnudo*. Madrid: Alianza, 1996. P. 17.

³⁰ *Ibid.*, P. 21.

musculatura, "la noción del cuerpo como un complejo de empujes y tensiones, cuya conciliación es uno de los principales objetivos de las artes de la figura, sigue siendo eternamente cierta."³¹

Más adelante, el autor comenta el predominio del desnudo femenino sobre el masculino, hasta hacerse absoluto en el siglo XIX. Y considera que el desnudo masculino conservó su lugar en el plan de estudios de las escuelas de arte "por compasión del ideal clásico, pero fue dibujado y pintado con entusiasmo cada vez menor."³²



Fig. 5. Estudio para figura 2.

³¹ Ibid., P. 339.

³² Idem

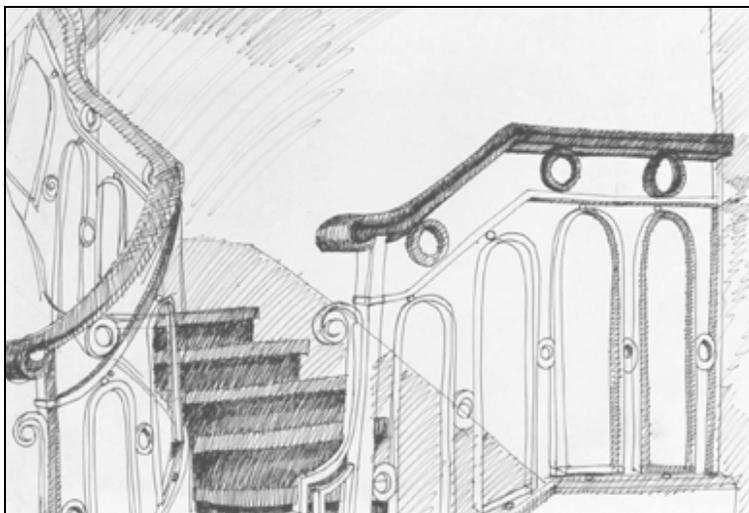


Fig. 6. Estudio para figura 3.

Estas reflexiones de Clark sobre el desnudo artístico ayudan a comprender, dentro de mi proceso de trabajo, dos inquietudes: por un lado, el interés por traducir a través del dibujo, la complejidad del cuerpo a partir de las relaciones y tensiones producidas en posturas diferentes, y por otro lado, la intención de expresar las percepciones que se desprenden del cuerpo como objeto de observación y su vinculación con el entorno. Para ello, realicé una serie de relaciones entre los personajes y el espacio, ubicando los desnudos en ámbitos interiores que reforzaran la sensación de introspección proyectada por el personaje retratado. Cabe mencionar también, la aportación novedosa que surge del conocimiento en detalle sobre un cuerpo anatómicamente diferente al propio.

Si bien, en cuanto a la iconografía, en la mayoría de los dibujos analizados anteriormente aparecen representadas figuras masculinas, posteriormente el interés se centró en la representación del cuerpo de la mujer.

Son dibujos con un tratamiento similar al último trabajo analizado (Fig. 3), pero en este caso, no se trata de desnudos, como se puede observar en la figura 7, donde aparece representada una mujer vestida con blusa, falda y delantal. Estas imágenes se diferencian de las anteriores, no sólo por el motivo sino también por el tipo de

composición. Comparando con las piezas cuyo tema es el cuerpo masculino que se presenta de perfil e indiferente al observador, aquí la figura principal se ubica de manera frontal y su mirada se dirige directamente al espectador.

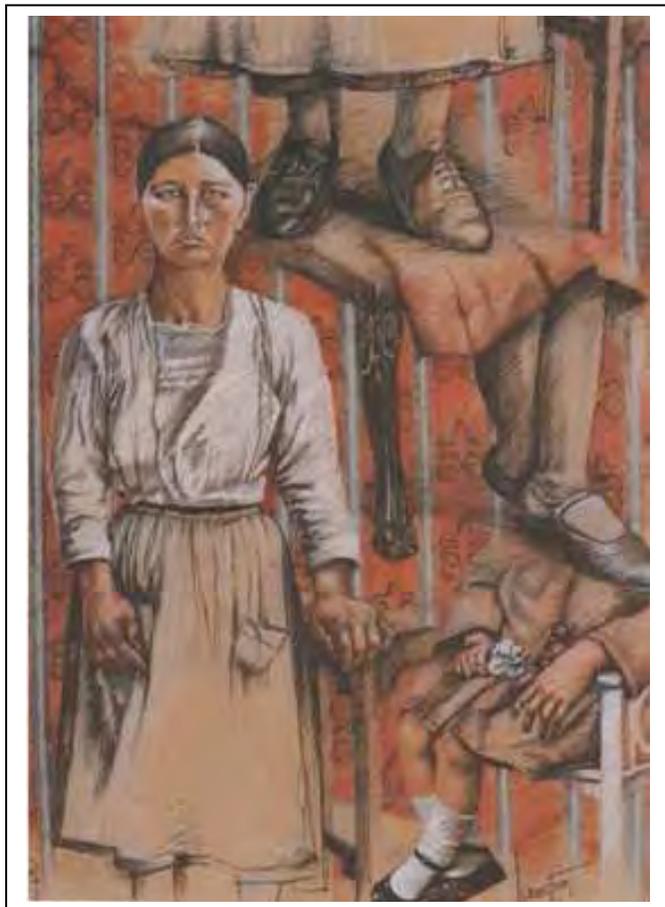
Por otro lado, son composiciones más complejas. En el dibujo de la figura 7 entran en juego varios elementos que rodean por la derecha a la figura central y compiten con ella. El fondo simula parte de una trama construida a partir de la repetición de un patrón decorativo y varias líneas verticales. El uso del color, la organización de los íconos y la disposición de todos elementos formales en el campo visual generan un estilo barroco, recargado e incluso con un cierto efectismo.

Aparece otro cambio significativo si se compara con las producciones anteriores: hay una intención narrativa ya que la forma de presentar el personaje central es diferente de la puesta en escena de las figuras masculinas. Por otra parte, se puede observar la intención de establecer conexiones entre la figura de la mujer, vestida, completa y de frente al espectador, y los fragmentos de otras figuras femeninas que la rodean.

Los detalles de la vestimenta, el peinado y el calzado parecen indicar una asociación temporal. La representación remite al pasado, al transcurso del tiempo o a las diferentes etapas en la vida de una mujer. El tiempo, específicamente la memoria, será uno de los temas centrales de los dibujos realizados posteriormente, pero, y probablemente a raíz de la influencia del trabajo fotográfico, los motivos representados y el tratamiento formal de los mismos, serán muy diferentes.

Con la serie de dibujos de mujeres declina el interés extremo por la descripción naturalista del cuerpo humano. Observando detenidamente la mujer representada en la figura 7 se pueden apreciar algunos errores de proporción que no son intencionales: la representación de la cabeza y las manos resulta desproporcionada con respecto al resto de su cuerpo. (Fig. 8) Sin embargo, en el extremo inferior derecho, se ve una

descripción minuciosa y muy detallada de las manos, el abrigo, los zapatos y las medias de la niña. (Fig. 9)



Trabajé a partir de fotos vieja; la figura principal la extraje de una fotografía familiar antigua: una de las hermanas de mi abuela materna. Las otras imágenes, los fragmentos de las figuras que acompañan a esta representación central, surgieron de un grupo de fotos rotas que azarosamente encontré en la calle.

Fig. 7. *Sin título.* Pastel s/papel. 120 x 65 cm., 1995

La idea de fragmentar la composición fue tomada de los restos de las fotografías halladas, tomando cada parte tal cual estaba. Desde un punto de vista iconográfico, este dibujo aparece en oposición a la serie de desnudos masculinos y será el iniciador de una serie posterior de representaciones cuyo tema son las mujeres. También es un antecedente de la división del soporte en partes iguales en los trabajos posteriores.

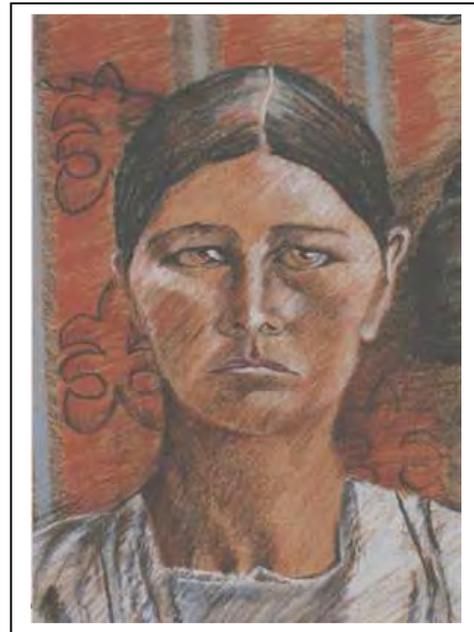
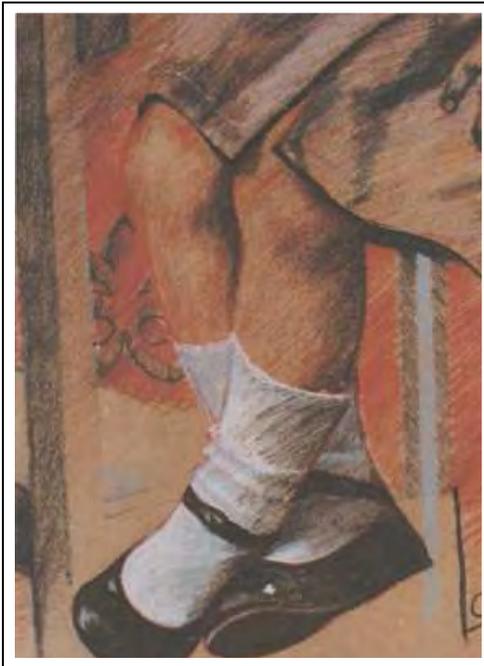


Fig. 8 y 9. Detalles de la figura 7.

Otro dato interesante que resulta de la observación de estos trabajos es la diferencia en las representaciones según se haya copiado del natural o de una fotografía. Las primeras tienen una clara intención de captar la posición del cuerpo, los escorzos y el movimiento, describiendo los pliegues de la piel y ciertos detalles de la anatomía. Por el contrario, cuando la imagen toma como referente la fotografía, resulta rígida y con algunas desproporciones no intencionales, aunque sin abandonar el gusto por la descripción y el detalle, centrando el interés en los pliegues de la ropa, la mirada o particularidades del vestuario u otros elementos del entorno.

Es evidente que cuando la representación parte de una foto, hay otro tipo de exploración. Pareciera que la fotografía sugiere destacar otros aspectos de la imagen. El interés oscila entre los detalles, es más difícil captar el conjunto, hay mucha información proveniente de la imagen original y esto hace que la capacidad de traducción gráfica se vea alterada por las variadas asociaciones. Como se podrá apreciar más adelante, avanzando en el desarrollo de esta investigación, la fotografía se transformará en el

referente exclusivo para los dibujos. Poco a poco, se aislará la figura principal para despojarla de cualquier elemento distractor y el fondo, en la mayoría de los trabajos, será un espacio blanco que funcionará a veces como una atmósfera densa donde el objeto se recorta.

Es importante destacar que esta fragmentación de la figura o el espacio que se observa en la mayoría de estos trabajos, se vuelve en una constante de los dibujos actuales. La división del campo visual o lo incompleto del objeto, se volverán más evidentes al cortar el papel en partes iguales o buscar composiciones donde se muestre claramente que aparece sólo una parte de la figura.

Para cerrar este primer Capítulo, se incluyen otras dos obras realizadas en 1998 que se diferencian de las piezas analizadas hasta ahora por una búsqueda consciente de expresar sensaciones propias y conceptos más definidos. Estas piezas comienzan a marcar una diferencia en el proceso de producción, tanto por el tipo de tratamiento técnico como por la temática.

Concluida la etapa universitaria, atravesé un período de transición en la que mi producción plástica disminuyó notablemente. Los dibujos que se presentan a continuación surgen de bocetos realizados en el taller particular en el que hacía estudios con modelo vivo y algunos apuntes que realizaba durante el viaje diario en tren que debía hacer para llegar al trabajo.

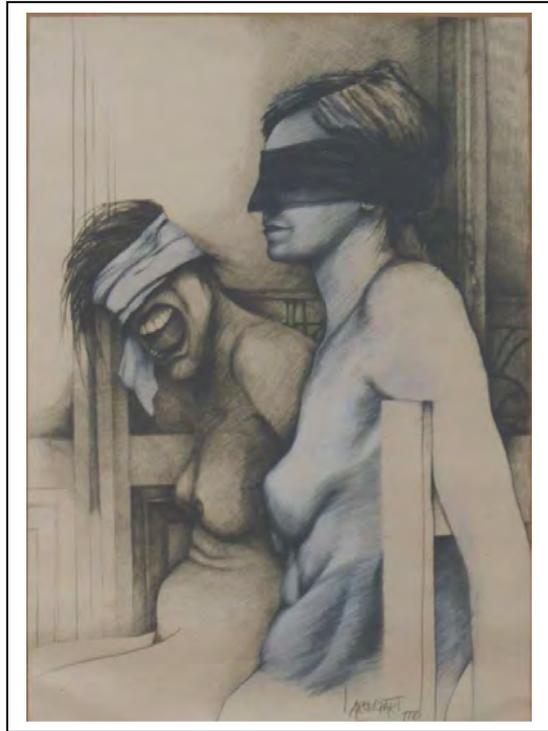


Fig. 10. *Sin título.* Pastel sobre papel,
105 x 75 cm., 1998

El formato de los dibujos es rectangular y el tamaño de los mismos varía un poco. Empiezan a reducirse las dimensiones del soporte. La posición del papel siempre es vertical. Aparece un abandono gradual del color para solamente experimentar dentro de las combinaciones del blanco y negro. Sin embargo, y debido a las características del material, en algunos casos la combinación de ambos tonos, produce un gris con tendencia al azul claro. Otras veces, el tono amarillento del soporte ayuda a que la temperatura general de la composición resulte menos fría.

En la figura 10, al igual que en los desnudos masculinos, se observan dos figuras relacionadas entre sí sobre un fondo poco definido. A pesar que la técnica utilizada es muy similar a la anterior, hay un cambio evidente en el tratamiento formal.

El dibujo de las dos mujeres resulta una composición abierta. Las figuras están sentadas, incompletas y sus miradas se orientan en diferentes sentidos. La mujer en

primer plano se ubica hacia la izquierda, mientras la otra, en posición diagonal, dirige aparentemente la mirada hacia el observador, pero tiene los ojos vendados.

Como en los trabajos anteriores, la línea y el valor tonal interactúan para generar efectos de luz y contraste, buscando un recorrido visual particular. La línea, en este

caso, acompaña al valor y lo refuerza. El contraste es fuerte; aparecen tonos muy bajos junto a valores tonales muy altos.

Hay también un juego de oposición entre las líneas curvas y rectas. Las primeras construyen las figuras humanas, mientras que las líneas rectas aparecen en el fondo y en el primer plano. La mayoría de éstas son verticales.



Fig. 11. Detalle figura 10.

El soporte, papel ilustración, cumple una función importante en este caso debido a que, por un lado, su tono cálido muy sutil produce un efecto de temperatura menos frío, y por otra parte, es un elemento integrador de las formas. Aparece tanto en el fondo como en las figuras o en el primer plano.

La imagen completa resulta más dinámica que las anteriores. Si bien la figura en el primer plano se ve relajada y casi ausente, el personaje que aparece detrás, tiene la boca muy abierta, en un gesto que semeja un grito dirigido directamente al público. (Figura 11)

Por otra parte, ambos personajes están sentados y desnudos. Tienen los ojos vendados y los brazos hacia atrás. La imagen resulta un tanto extraña por la diferente actitud que muestran ambas figuras. Por un lado, la mujer en primer plano, iluminada, pasiva, indiferente e inmóvil; por otro, la segunda figura, oscura, agresiva, en tensión, enfrentándose y provocando al espectador a través de su gesto que denota desesperación e impotencia.

Esta diferencia entre los dos personajes está reforzada por el uso del blanco. La primera figura está totalmente trabajada en grises a partir de la combinación del blanco sobre el negro. Pero la segunda figura está hecha directamente con el negro, usándolo de tal manera que los grises se produzcan directamente por la carga del material. La combinación con el blanco aparece sólo en lo que representa la venda sobre los ojos. Esto produce un efecto de conexión visual entre ambas mujeres.

Hay una clara intención de expresar una sensación, probablemente de enojo o impotencia. Se trata en este caso de una autorrepresentación. En un principio, como la primera imagen se separaba mucho de la otra por el tipo de tratamiento y la actitud general que expresaba la posición de su cuerpo, busqué una forma que las conectara. Surgió la idea de agregar una venda en la primera imagen. El uso de la venda reaparece posteriormente en una serie de fotografías de autorretratos realizados mientras cursaba la Maestría en Artes Visuales en la Academia de San Carlos en la Ciudad de México, como se verá en el capítulo siguiente.

Por su parte, la figura 12, se representa la imagen de una mujer, de perfil, mirando hacia la derecha y contenida entre dos elementos: el respaldo de un asiento y una ventana. Este dibujo surgió de los apuntes realizados en el tren durante los viajes que hacía diariamente en el año 1998. Con él se cierra la serie de trabajos hechos en Argentina.

El contraste es muy alto, pero está utilizado de una manera distinta a los trabajos anteriores. La luz proviene del interior y está ubicada en el centro de la imagen. Los contrastes más fuertes están ubicados desde el centro hacia la parte inferior del dibujo. El resto de la composición se resuelve con grises intermedios.

Básicamente es una obra realizada a partir de texturas y valores tonales porque no aparecen líneas aisladas. Las texturas en este caso resultan también muy diferentes debido al efecto de la tinta sobre el papel satinado. La dirección que predomina es la horizontal-vertical, aunque también existen diagonales.



Fig. 12. *Sin título.* Tinta sobre papel,
90 x 60 cm., 1998

Las líneas que aparecen en el primer plano, el fondo y el sentido de la mirada del personaje central generan una sensación de reposo en toda la composición. Se observa una mujer sentada, vista desde un lado, por lo que aparece en el primer plano parte del

respaldo del asiento en el que se apoya. En este caso se trata de una mujer mayor. Se distinguen apenas los rasgos de la cara, sus lentes, el pelo, un arete y parte de su abrigo. Parece descansar.

La parte del asiento que se puede ver, tiene en la parte superior un barandal para sujetarse. La imagen de la ventana que aparece en el fondo recuerda a las ventanillas de los transportes públicos por su forma redondeada y el tipo de persiana.

En este último dibujo intenté combinar el aspecto expresivo con el técnico. De ahí el cambio en el tipo de materiales y el soporte. Me interesaba transmitir la sensación que había observado en la mujer que retraté en el tren. Su expresión de reposo, lo gris y somnoliento del vagón por la tarde.

Además, quería experimentar con otro tipo de material. Necesitaba enfrentarme con nuevas problemáticas en cuanto al uso de los materiales porque el pastel era una técnica que dominaba. La tinta me brindó una nueva gama de posibilidades y efectos sobre el papel. Actualmente, los materiales que generalmente utilizo para dibujar son grafito, pastel seco y la tinta aguada.

Considero que estos dos últimos dibujos analizados marcan la aparición de una nueva inquietud dentro de mi proceso creativo. Desde el punto de vista iconográfico, en los últimos cuatro trabajos plásticos tomé a la mujer como tema de representación. En uno de ellos, el género es el desnudo femenino. Más adelante el cuerpo de la mujer continuará siendo de gran interés tanto como tema de representación visual como de investigación en torno a cuestiones de género.

Por otra parte, la necesidad de experimentación que ya se empieza a observar en este período, se hará evidente durante toda la etapa posterior. Si bien el dibujo continuará siendo una de las técnicas preferidas, dicha experiencia me llevará a encontrar otras formas de representación, como por ejemplo, el objeto, la poesía visual,

la pintura y, sobre todo, la fotografía, que será el medio de mayor influencia en la producción actual.

Capítulo II

Una fotografía es un secreto acerca de un secreto.

Cuanto más te dice, menos sabes.¹

Diane Arbus

De la fotografía y sus implicancias

En este capítulo se examinan aspectos directamente relacionados con las imágenes producidas a través de la fotografía. Por una parte, se hace una breve referencia a su importancia como fenómeno cultural, sus especificidades en tanto procedimiento técnico y su relación con el Arte; por otra parte, se establecen los primeros lazos entre fotografía y dibujo, tema que se desarrollará con mayor profundidad en el capítulo siguiente.

Como complemento de esta parte de la investigación, se analizan varias fotografías producidas entre los años 2002 al 2005, intentando destacar la importancia y la complejidad icónica de este lenguaje.

1. *Los alcances de la fotografía*

De acuerdo con el texto de Walter Benjamin, "Pequeña historia de la fotografía", publicado dentro de su libro *Discursos interrumpidos I*, se puede establecer que la fotografía apareció gracias a los esfuerzos de Niepce y Daguerre poco antes de la primera mitad del siglo XIX. Las primeras placas tenían escasa sensibilidad a la luz, lo que exigía una larga exposición al aire libre.²

Si bien en un principio las imágenes fotográficas eran piezas únicas y costosas, lo más destacable de este descubrimiento es su rápida difusión. Según Benjamin, el uso público y el

¹ Arbus, Diane, En: Sontag, Susan, Sobre la fotografía, Barcelona: Edhasa, 1981. P. 121.

² Ibid., P. 69.

acelerado desarrollo progresivo de la fotografía se producen porque el Estado se apoderó de dicho invento.³

Las fotografías de Daguerre eran placas de plata iodada y expuestas a la luz en la cámara oscura; debían ser sometidas a vaivén hasta que, bajo una iluminación adecuada, dejasen percibir una imagen de un gris claro. Eran únicas, y en el año 1839 lo corriente era pagar por una placa 25 francos oro. Con frecuencia se las guardaba en estuches como si fuesen joyas.⁴

Desde un principio, la fotografía estuvo íntimamente ligada a la pintura, influenciándose mutuamente en cuanto a los modos y motivos a representar. Benjamin señala que “en el preciso instante en que Daguerre logró fijar las imágenes de la cámara oscura, el técnico despidió en ese punto a los pintores”; pero, “la auténtica víctima de la fotografía no fue la pintura de paisajes, sino el retrato en miniatura”. La mayoría de los miniaturistas se transformaron en fotógrafos profesionales. Posteriormente el retrato fotográfico se generalizó de manera masiva, sin embargo, como el tiempo de exposición duraba mucho, había que brindar puntos de apoyo a los modelos. “Primero fue la columna o la cortina”, dice Benjamin, y aparecen así los estudios con cortinones, palmeras, tapices y caballetes, siendo su empleo aceptable en la pintura, en tanto que en la fotografía resultaba absurdo ya que las columnas de mármol o piedra surgían directamente de la base de la alfombra.⁵

Estos retratos fotográficos a los que alude Benjamin, recuerdan la presentación de los personajes dibujados, cuyo análisis se desarrolló en el Capítulo anterior. En estos dibujos, las figuras aparecen “posando” como si estuvieran ante la cámara en una fotografía típica de estudio. Las escenografías que acompañan estos personajes coinciden con esta idea de los retratos antiguos en cuanto se los sitúa en espacios creados particularmente para ellos. (Ver figuras 1, 2, 3, 7 y 10)

³ Benjamin, Walter, Discursos interrumpidos I, Madrid: Taurus, 1973. P. 63.

⁴ Ibid., P. 65.

⁵ Ibid., P. 70 y 71.

El carácter pictórico de las primeras fotografías, sobre todo los retratos, muestra la paradoja entre esta intención de captar un fragmento de la realidad a través de un medio mecánico y sus resultados. Persiguiendo un efecto artístico, se recreaba un entorno y se proponían poses, que muchas veces nada tenía que ver con el retratado. Explica Benjamin que, influenciados por la pintura y buscando un efecto de "perfección artística", los fotógrafos acostumbraban retocar los retratos por medio de aguatinas.

Por su parte, Susan Sontag, en su libro *Sobre la fotografía*, amplía la postura de Benjamin con respecto a las primeras relaciones entre los pintores y los fotógrafos.

[...] Pero aunque a partir de 1840 pintores y fotógrafos se hayan influido y saqueado recíprocamente de mil maneras, sus procedimientos son fundamentalmente opuestos. El pintor construye, el fotógrafo revela. Es decir, ante una fotografía la identificación del modelo siempre prevalece en nuestra percepción, cosa que no necesariamente ocurre con una pintura.

Y agrega:

Las cualidades formales de estilo –meta central de la pintura- a lo sumo tienen importancia secundaria en la fotografía, mientras que siempre tiene importancia primaria *qué* es lo fotografiado. La presunción que subyace a todos los usos de la fotografía, que cada fotografía es un fragmento del mundo, significa que no sabemos cómo reaccionar ante una fotografía (si la imagen es visualmente ambigua: por ejemplo tomada desde muy cerca o desde muy lejos) hasta que sepamos *cuál* fragmento del mundo es.⁶

Continuando con el análisis de las relaciones entre la fotografía y la pintura, Sontag explica que la primera se considera "un instrumento para conocer las cosas." Y continúa: "Las

⁶ Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona: Edhasa, 1981. P. 102-103.

cámaras no se limitaron a posibilitar nuevas aprehensiones visuales [...] cambiaron la visión misma, pues fomentaron la idea de la visión por la visión.”⁷

La fotografía es un medio que no sólo se diferencia de la pintura por sus modos mecánicos y su absoluta capacidad mimética, sino porque tiende a trascender la realidad de la que extrae su materia. En palabras de Sontag, en nuestra sociedad capitalista, “las cámaras definen la realidad” de dos maneras: para objetivarla o subjetivarla, es decir como elemento de control por parte de los gobiernos o como espectáculo para las masas.⁸

Otra relación con el arte está dada por la posibilidad que la fotografía brinda de registrar las obras. Es también Walter Benjamin quien abre el debate sobre “*la fotografía como arte*”, diferenciándola del “*arte como fotografía*”, al señalar que la reproducción fotográfica de las obras de arte resulta más importante que la elaboración artística de una imagen fotográfica. Dice el autor que es más fácil captar un cuadro o una escultura a través de la foto que en la realidad. Y refiriéndose a la transformación que sufren las obras de arte por medio de las técnicas reproductivas, agrega:

Ya no podemos considerarlas como productos individuales; se han convertido en hechas colectivas, y por cierto de modo tan potente que para asimilarlas no hay más remedio que pasar por la condición de reducirlas. Los métodos mecánicos de reproducción son, en su efecto final, una técnica reductiva, y ayudan al hombre a alcanzar ese grado de dominio sobre las obras sin el cual no sabría utilizarlas.⁹

Benjamin otorga así otra función a la fotografía: la capacidad de “reducir” las obras de arte en imágenes accesibles a todos, estableciendo a la vez, una nueva relación entre arte y fotografía que trasciende el tradicional debate con la pintura.

⁷ Ibid., P. 103.

⁸ Ibid., P. 188.

⁹ Ibid., P. 78 y 79.

Con relación a este tema, es importante mencionar, que la fotografía actual encuentra nuevos nexos con el arte a partir de la integración de expresiones contemporáneas que implican un registro, como sucede con las intervenciones, acciones o performances.

En el caso particular de mi trabajo, es notable cómo la fotografía de registro resultó de gran influencia en el ejercicio plástico. El proceso de experimentación desarrollado en el transcurso de la Maestría de Artes Visuales en la Academia de San Carlos fue documentado a través de la foto, sobre todo en lo que se refiere a los objetos intervenidos. (Figs. 13, 14 y 15)



Fig. 13. *Zapatos intervenidos. Zapatos y collage. 2001*



Fig. 14. *Zapatos intervenidos. Zapatos y collage. 2001*



Fig. 15. *Rizadores.* Rizadores de pestañas, acrílico, metal y madera. 2000

Esta posibilidad de la fotografía como registro marcará el punto de partida para el cambio de temática de la obra. Ésta no sólo adquirió nuevos valores al poder ser reproducida y mostrada mediante la fotografía, como se puede observar



Fig. 16. Registro de objetos intervenidos. 2001

en la Fig. 16, sino que a la vez, produjo una modificación perceptual importante que afectó posteriormente el proceso creativo. Por ello, la mayor parte de los dibujos producidos en la

actualidad surgen de fotografías tomadas a diversos objetos encontrados en la calle, en mercados o tianguis de usados. (Fig. 17 y 18)



Fig. 17. Fotografía de registro. 2008



Fig. 18. De la serie *Bicicletas de niños*. Grafito. 2008

Si bien en un principio, la fotografía apareció como una forma mecánica de registro de la realidad en competencia con la función mimética perseguida por la pintura, actualmente la idea de la copia fiel queda en permanente discusión.

Robert Castel, en un ensayo publicado en el libro *Un arte medio*, de Pierre Bourdieu, a propósito de esta función atribuida a la fotografía, deja en claro que ésta no es una copia de la realidad, sino todo lo contrario:

La lectura de una fotografía siempre es [...] la percepción de una intención consciente, aun cuando no siempre se sospeche conscientemente. Por eso, la fotografía es cualquier cosa menos un calco de la realidad. Es exactamente lo contrario: ella “des-realiza” aquello mismo que fija. La imagen es literalmente el negativo de la presencia; sólo puede encontrar un peso, un sentido, adquiriendo un tipo diferente de existencia: la

existencia imaginaria del símbolo. Pero ésta sólo se sostiene superficialmente por su parecido con el original.¹⁰

Y continúa:

La realidad del símbolo reside esencialmente en la significación que le da aquél - individuo o grupo-, para quien el símbolo simboliza. Es la intención de quien lo ha fotografiado o de quien lo percibe, más que su situación de *analogon* de la presencia, lo que mantiene la existencia del objeto fotografiado.¹¹

Estos conceptos desarrollados por Castel confirman la hipótesis en la que se sustenta la presente investigación. En mi proceso de trabajo creativo, la fotografía ha resultado una apertura mayor de la percepción del entorno, un recorte de la realidad en la cual el objeto se constituye como símbolo o vehículo de la memoria. El medio, en este caso, amplía las capacidades sensibles y trasciende su función mimética, aportando al dibujo, nuevas posibilidades expresivas y de comunicación.

En cuanto a la importancia de la fotografía y de las imágenes que genera, Castel, en su ensayo *Imágenes y fantasmas*, señala que siempre la fotografía es el resultado de una decisión voluntaria. Dice este autor:

Lo que se fija no es el acontecimiento como tal, sino uno de sus aspectos, deliberadamente salvado del olvido. La actividad fotográfica selecciona la percepción. Por eso hasta la foto más trivial está investida de una dignidad que no siempre tienen los grandes acontecimientos. Mientras que sobre los recuerdos es imposible decidir, la fotografía es una técnica deliberada de selección y de clasificación voluntaria del pasado. [...] Si no fijamos todo sobre la película, no es sólo porque será una empresa infinita: el rito fotográfico no solemniza más que lo que es digno de solemnizarse.¹²

¹⁰ Castel, Robert. "Imágenes y fantasmas" En: Pierre Bourdieu, *Un arte medio* Barcelona: Gustavo Gili, 2003. P. 336.

¹¹ *Idem*.

¹² *Ibid.*, P. 335.

Por su parte, Susan Sontag, completando este concepto de Castel, destaca:

La fotografía tiene poderes que ningún otro sistema de imágenes ha alcanzado jamás porque, al contrario de los anteriores, *no* depende de un producto de imágenes. La génesis mecánica de estas imágenes, y la literalidad de los poderes que confieren, implica una nueva relación entre imagen y realidad. [...] La noción primitiva de la eficacia de las imágenes presume que las imágenes poseen las cualidades de las cosas reales, pero nosotros propendemos a adjudicar a las cosas reales las cualidades de una imagen.¹³

Por último, es interesante destacar la diferenciación que Sontag establece entre belleza y verdad con respecto a la fotografía:

La fuerza de una fotografía reside en preservar abiertos al escrutinio instantes que el flujo normal del tiempo reemplaza inmediatamente. Este congelamiento del tiempo [...] ha producido cánones de belleza nueva y más abarcadores.¹⁴

La autora señala que la capacidad de la fotografía de transformar la realidad en algo bello o significativo se desprende de su incapacidad como medio para comunicar la verdad, ya que a pesar de la ilusión de comprensión que las fotografías brindan, sólo establecen en realidad "una relación adquisitiva con el mundo que nutre la percepción estética y favorece el distanciamiento emocional".¹⁵

Si bien, en apariencia existen profundas diferencias entre la fotografía y el dibujo, ya que la primera se nutre del mundo óptico visible tal cual se presenta a la vista y el dibujo lo transforma a través de la intervención plástica, desde el punto de vista planteado por Sontag, tales oposiciones se diluyen por la ruptura con el precepto fundamental que yace sobre la fotografía: reproducir la realidad.

¹³ Susan Sontag, *op. cit.*, nota 7. P. 168.

¹⁴ *Ibid.*, P. 121.

¹⁵ *Idem*

Sontag escribe:

La fotografía no se limita a reproducir lo real, lo recicla: un procedimiento clave de la sociedad moderna. En forma de imágenes fotográficas, las cosas y los acontecimientos son sometidos a usos nuevos, reciben nuevos significados que trascienden las distinciones entre lo bello y lo feo, lo verdadero y lo falso, lo útil y lo inútil, el buen gusto y el mal gusto. La fotografía es uno de los principales medios para producir esa cualidad que borra dichas distinciones cuando se la adjudica a las cosas: "lo interesante". Algo se vuelve interesante cuando puede considerarse semejante, o análogo, a otra cosa.¹⁶

La fotografía, explica Sontag, ha sido interpretada de maneras muy diferentes: "como un acto de conocimiento lúcido y preciso, de inteligencia consciente, o bien como una búsqueda pre-intelectual, intuitiva". Tales interpretaciones presuponen que la fotografía proporciona "un sistema único de desnudamientos, o sea que nos muestra la realidad como *no* la habíamos visto antes".¹⁷

Las fotografías retratan realidades que ya existían, aunque sólo la cámara puede desnudarlas. Y retratan un temperamento individual que se descubre al abordar la realidad mediante la cámara.¹⁸

Por su parte, Roland Barthes, en su libro *La cámara lúcida*, refiriéndose a los seres retratados, utiliza el término *aire* para nombrar aquello indecible que proviene de las fotografías. Dice Barthes que esto es algo "evidente" y que, sin embargo, no se puede probar. "Ese algo es el *aire*".

El aire no es solamente un dato esquemático, intelectual, como lo es la silueta. El aire no es tampoco una simple analogía –por extrema que sea-, como lo es el "parecido". No, el aire es esa cosa exorbitante que hace inducir el alma bajo el cuerpo [...]¹⁹

¹⁶ *Ibid.*, P. 184.

¹⁷ *Ibid.*, P. 129.

¹⁸ *Ibid.*, P. 132.

Más adelante, afirma:

El aire (llamo así, a falta de otro término mejor, la expresión de la verdad) es como el suplemento inflexible de la identidad, aquello que nos es dado gratuitamente, despojado de toda importancia: el aire expresa el sujeto en tanto que no se da importancia.

[...] El aire es así la sombra luminosa que acompaña al cuerpo; y si la foto no alcanza a mostrar ese aire, entonces el cuerpo es un cuerpo sin sombra, y una vez que la sombra ha sido cortada, como el mito de la Mujer sin Sombra, no queda más que un cuerpo estéril.²⁰

Considero que este concepto de "aire" es aplicable a la fotografías de objetos, ya que la elección de estos elementos particulares, estos fragmentos de cosas y espacios, corresponde, desde mi punto de vista, al encuentro con algo "indecible" y la vez "evidente", como sostiene Roland Barthes. Estos cuerpos retratados, aparentemente inanimados y desprovistos de interés, se transforman ante la cámara, no sólo en focos de atención, sino en objetos revestidos por cierta dignidad.

2. Análisis de obra: Experimentación fotográfica.

Comencé a trabajar con la fotografía en el año 2000, mientras cursaba la Maestría en Artes Visuales en la Academia de San Carlos. En general, los primeros intentos son registros de escenas urbanas, como se puede apreciar en las figuras 19, 20 y 21. Estas fotografías en blanco y negro, fueron impresas en el laboratorio de la escuela; con ellas experimentaba las posibilidades de la luz y el revelado.

¹⁹ Barthes, Roland, La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía Barcelona: Paidós Comunicación, 1997. P. 183.

²⁰ Ibid., P. 184-185.



Fig. 19. *Sin título.* Impresión sobre gelatina de plata. 2001



Fig. 20 y 21. *Sin título.* Impresiones sobre gelatina de plata. 2001

Estas primeras imágenes no se diferencian mayormente de los dibujos realizados en Argentina en cuanto a la temática, las tonalidades de grises y su composición general. La materia prima para estos trabajos fueron fragmentos de la ciudad, la cual se transformó en el punto de partida para la práctica fotográfica. El recorrido incluía el propio barrio, lugares más

alejados o ciudades nuevas. Para ello, en general realizaba una primera exploración, para luego hacer efectivo el registro de ciertos objetos, personajes o espacios que me resultaban interesantes.

A propósito, Michel de Certeau, en *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*, comenta los recorridos por la ciudad, dividiendo a los transeúntes en "caminante" y "mirones" y compara el andar de los primeros con un "texto urbano":

[...] son caminantes [...] cuyo cuerpo obedece a los trazos gruesos y a los más finos [de la caligrafía] de un "texto" urbano que escriben sin poder leerlo.²¹

Y por otro lado, de Certeau dice que la posibilidad de ponerse a distancia, salirse de ese conjunto de caminantes, nos transforma en un "mirón".

El que sube allá arriba sale de la masa que lleva y mezcla en sí misma toda identidad de autores o de espectadores. Su elevación lo transforma en mirón. Lo pone a distancia. Transforma en un texto que se tiene delante de sí, bajo los ojos, el mundo que hechizaba y del cual se quedaba poseído. Permite leerlo, ser un Ojo solar, una mirada de dios. Exaltación de un impulso visual y gnóstico.²²

En cierta manera, este autor se acerca a la descripción de la parte inicial de mi proceso como fotógrafa. Primero, un caminante atento. Luego, la toma de distancia, no para ver la ciudad desde otra altura, una torre o la azotea de un edificio, sino a través del lente de la cámara. Es ésta la que permite lograr la distancia necesaria para una nueva lectura sobre lo cotidiano.

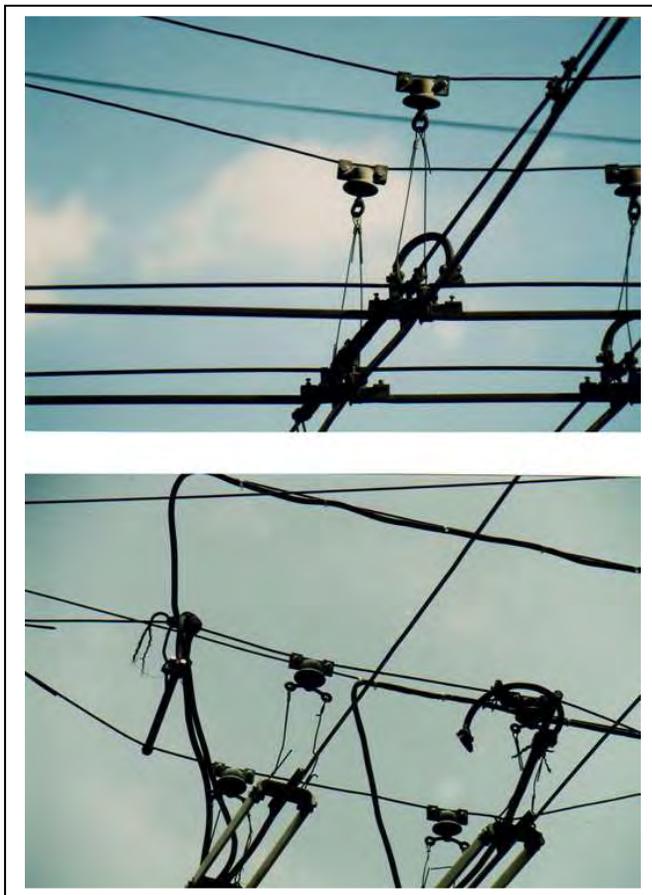
Una vez adquiridas las bases técnicas de la fotografía, comencé a realizar trabajos con intenciones más claras. Debido a que el material fotográfico producido en esa época es muy

²¹ De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*, México: Universidad Iberoamericana, 1996, P. 105.

²² *Ibid.*, P. 104.

abundante, he escogido un grupo de diez impresiones cromógenas que considero son suficientemente representativas para el análisis.

Dicho material tiene características temáticas y formales similares entre sí, como el color, el tipo de composición y la repetición del fondo. Sin embargo, como se verá a través del análisis de las diferentes imágenes, lo que se refuerza particularmente mediante estos elementos formales es una misma sensación. Por lo tanto, podría anticiparse que la unidad de toda la serie fotográfica escogida está dada por una cualidad estética.



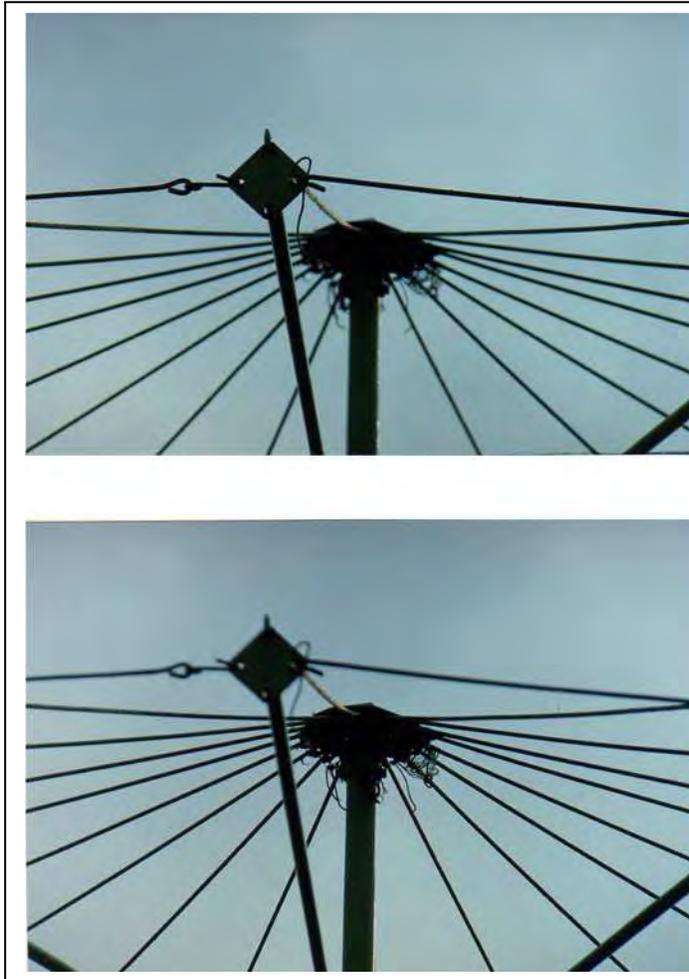
Para comenzar el análisis y teniendo en cuenta estos aspectos, ordené el material visual considerando ciertas similitudes en sus características formales, como así también el tema.

El primer grupo de fotografías (figura 22 a la 25), fue realizado en diferentes sitios de las ciudades de México y Guadalajara entre los años 2003 y 2005.

Fig. 22. *Sin título.* Impresión cromógena. Díptico, 2003

Estas imágenes muestran detalles de los mecanismos eléctricos del trolebús, postes de alumbrado y cables. Lo que caracteriza a la mayoría de las tomas fotográficas es la ubicación del perceptor, sin embargo, existen variados juegos de direcciones que se establecen dentro de cada una de las imágenes.

En algunas de las piezas se muestran dos puntos de vista de un mismo objeto: líneas y figuras similares recortadas sobre un mismo fondo azul claro con algunas variaciones en la dirección o una combinación de enfoque y desenfoque sobre un mismo ángulo de visión. (Fig. 22 y 23)



La figura 24, en cambio, es más simple que las anteriores. En ella aparece parte de un poste de alumbrado en perspectiva, generando una fuerte diagonal que rompe el formato horizontal en dos partes casi iguales y refuerza el carácter de la fuerte línea central. Acompañada por otras líneas más sutiles que se cruzan en un fondo que sólo revela algunas otras débiles marcas, la forma principal se transforma en un trazo recto que invita a imaginar su prolongación hacia el cielo.

Fig. 23. *Sin título.* Impresión cromógena. Díptico, 2003

Cobra poder y fuerza a través de los cables que la sujetan; parece moverse en el espacio gris intentando liberarse de las amarras.

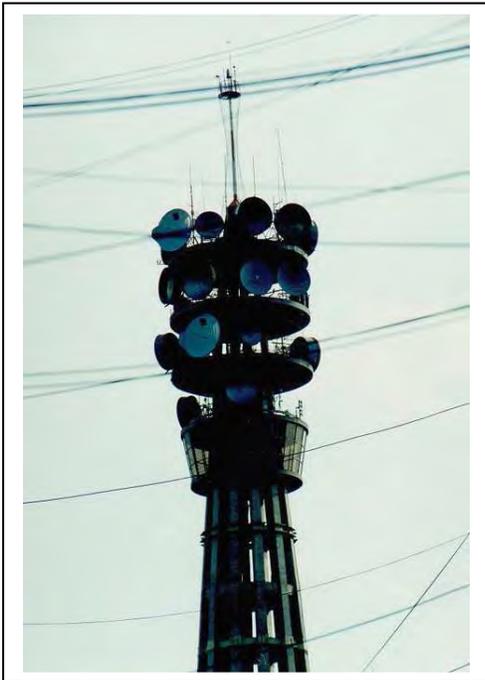
La última pieza de esta primera serie representa la parte superior de la Torre de teléfonos ubicada en el Centro Histórico de la Ciudad de México. En la fotografía, esta construcción aparece rodeada de líneas que se cruzan diagonalmente por todo el espacio. (Fig. 25)



En este caso, el contraste también es fuerte. El fondo, como en el resto de las imágenes de esta serie, muestra un cielo neutro, de color azul claro, casi gris.

Fig. 24. *Sin título.* Impresión cromógena. 2003

Al igual que en la fotografía anterior, hay un elemento central que define toda la composición. De manera similar a lo que ocurre en la figura 24, existe en la construcción una leve inclinación hacia la izquierda. Sin embargo, la sensación que transmite esta imagen es diferente, ya que el objeto fotografiado resulta más complejo en su estructura por la carga de texturas y detalles.



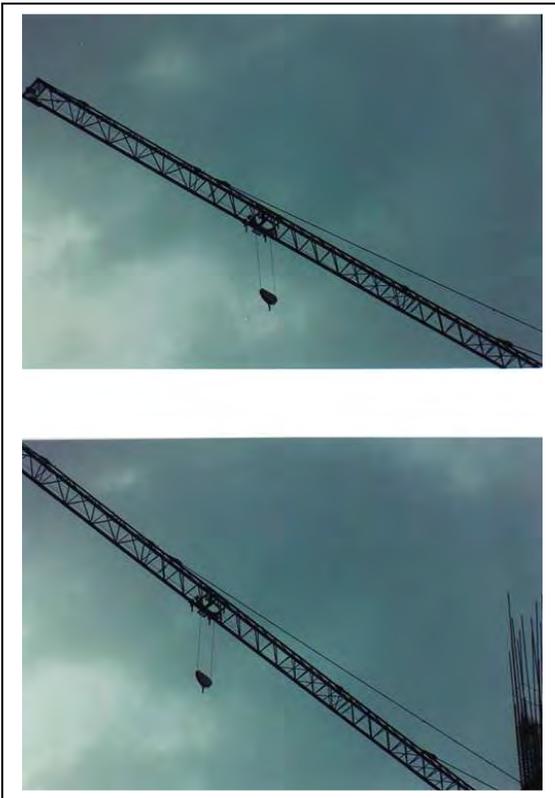
Toda esta serie de fotografías repiten de cierta manera el tema de las estructuras urbanas vistas desde abajo. Un cielo surcado por cables y altas construcciones.

Fig. 25. *Torre de teléfonos.* Impresión cromógena. 2003

Las sensaciones que se desprenden de estas imágenes es un alto grado de desolación, abandono y nostalgia. Abunda el tono gris tanto en el fondo como en los elementos representados. El aire que circula por estas frías estructuras parece más importante que la

propia forma. La inquietud surge de la suciedad del color o su neutralidad y está reforzada por el tipo de composición, la forma general de las estructuras y la repetición de elementos.

Si se observa con detenimiento, esta serie de fotografías no presenta grandes diferencias formales con lo que se definiría como dibujo. Se trata de estructuras lineales, cuya principal característica es la diferencia de calidad en el trazo y la textura. Estas líneas articulan una forma, por lo general abierta e inconclusa, que se recorta sobre un espacio limpio. La distinción fundamental con el dibujo es el medio de producción de la imagen, ya que se trata de imágenes obtenidas a través de la cámara.



La segunda serie de fotografías escogidas contiene elementos muy similares a los de las primeras imágenes analizadas. Se trata de representaciones de fragmentos de grúas mecánicas utilizadas en construcciones arquitectónicas urbanas monumentales. Fueron tomadas en dos diferentes lugares del Centro Histórico de la Ciudad de México y en distintos horarios. En el primer díptico, (Figura 26) la toma se realizó cuando ya estaba terminando el día, mientras que la figura 27 fue realizada cerca del mediodía.

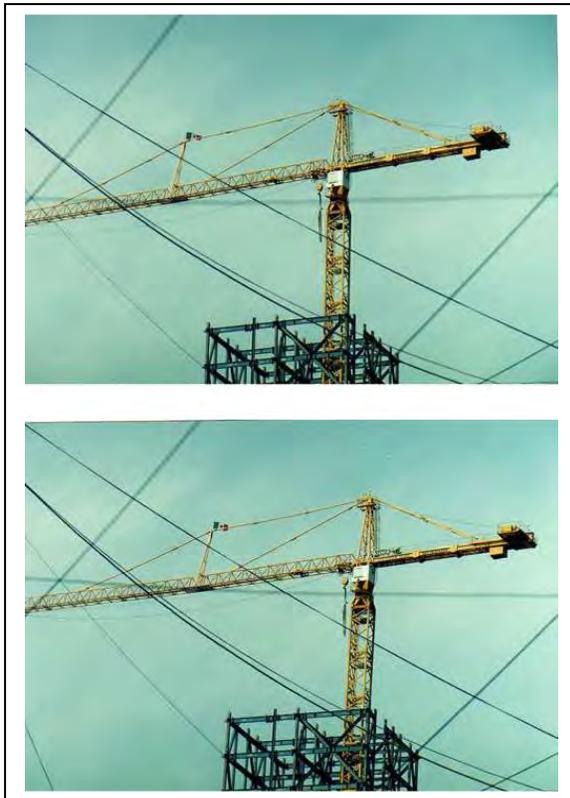
Fig. 26. *De la serie de grúas.* Impresión cromógena. 2003

Las primeras imágenes de grúas (Fig. 26), son fotos con contraste medio, muy oscuras, con un elemento en posición diagonal que recorta el espacio. En este caso, la figura central aparece más integrada con el fondo. Éste resulta una mancha informe con zonas de

débil luz que genera un juego de contraste diferente a lo observado en la serie de fotografías anteriores. Es un cielo que además de reflejar la proximidad de la noche, anuncia tormenta.

El conjunto visual provoca un sentimiento estético cercano a la melancolía, sobre todo por los tonos oscuros del gris y la sensación que surge de la luminosidad amarillenta que se proyecta en el fondo. Por otro lado, hay, además, un mínimo movimiento generado por la posición de la grúa que cambia levemente de dirección de una imagen a la otra. El movimiento es lento y pendular. No se observa gran dinamismo o vitalidad, sino que, contrariamente, resulta una oscilación leve y monótona en el espacio.

La figura 27 consiste en un díptico compuesto por fotografías aparentemente iguales;



sus diferencias son muy sutiles: sólo un pequeño desplazamiento de las líneas curvas que aparecen en el primer plano. El trabajo retoma el motivo de las grúas. Sin embargo, en este caso, se trata de fotografías con mayor luminosidad que las anteriores. Se pueden observar claramente los detalles de este aparato mecánico. La base de apoyo, las escaleras, los cables que tensan y sujetan ciertas partes de su estructura, la cabina del operador e incluso, si se presta mayor

Fig. 27. *Grúas II.* Impresión cromógena. 2003

atención, las leyendas escritas sobre su superficie son perfectamente visibles. Al igual que en la figura 26, aparece un grupo de líneas en los diferentes planos que cruzan por el espacio; lo atraviesan para rodear la figura principal.

En semejanza con las fotografías de los cables de trolebús y los postes de electricidad, nuevamente aparece en estas imágenes el juego entre el objeto central representado y las líneas diagonales que recorren el espacio en diferentes sentidos. Pero, a pesar de estas características similares, el efecto visual que se desprende de este díptico es diferente debido al alto contraste, la luminosidad y la evidencia de lo cromático.

El color es otro de los aspectos que diferencia notablemente este díptico del analizado anteriormente. (Fig. 26) No se trata de un cambio radical en la elección de los colores, ya que éstos continúan siendo desaturados, fríos y opacos, apareciendo nuevamente tonos de gris y azul. Principalmente el cambio está dado por el amarillo brillante del elemento central. También se puede distinguir en la parte superior, a la izquierda, una pequeña bandera mexicana, dando un tímido acento de color a través del rojo y el verde.

Esta última pieza, sin lugar a dudas, marca el comienzo de una ruptura con el trabajo fotográfico anterior, ya que, como se verá en las siguientes imágenes, hay una nueva elección de los motivos y aparecen modificaciones en los contrastes de luz. Estos nuevos motivos guardan cierta relación con los objetos antes fotografiados. Se trata de sillas, faroles y estructuras para el alumbrado público registrados ahora desde nuevos puntos de vista y con nuevas intenciones. (Figuras 28, 29, 30 y 31)

La figura 28 muestra una parte de una silla de metal vista desde atrás. Esta fotografía se diferencia de las demás, sobre todo por el tema, pero también por el tipo de composición.



En primer lugar, el fondo no es un espacio libre y abierto, sino que insinúa la presencia de otras formas. El objeto principal se integra en el contexto, particularmente por la transparencia de la trama del respaldo que deja entrever el segundo plano. Por otra parte, el objeto no es visto desde abajo, como en la mayoría de las tomas anteriores, sino frontalmente y desde la derecha.

Fig. 28. *Silla.* Impresión cromógena. 2004

La fotografía de la silla muestra varias semejanzas con el resto de las imágenes hasta ahora analizadas, sobre todo por las sensaciones que se desprenden del color, en este caso ocres oscuros, grises y blanco amarillento. También, como en las demás series fotográficas, el objeto no aparece completo: se trata sólo de un fragmento, una parte de la silla. Como se verá más adelante, es ésta una constante en la representación, tanto a través de la fotografía como en los dibujos. En estos últimos, la figura suele aparecer completa pero generalmente hay una segmentación del soporte que se divide en dos partes iguales para que la forma se continúe simétricamente.

Las figuras 29, 30 y 31 resultan muy similares por el color y los motivos retratados. Son faroles o fusibles externos de luz, maltratados y deteriorados por el tiempo, oxidados y antiguos.



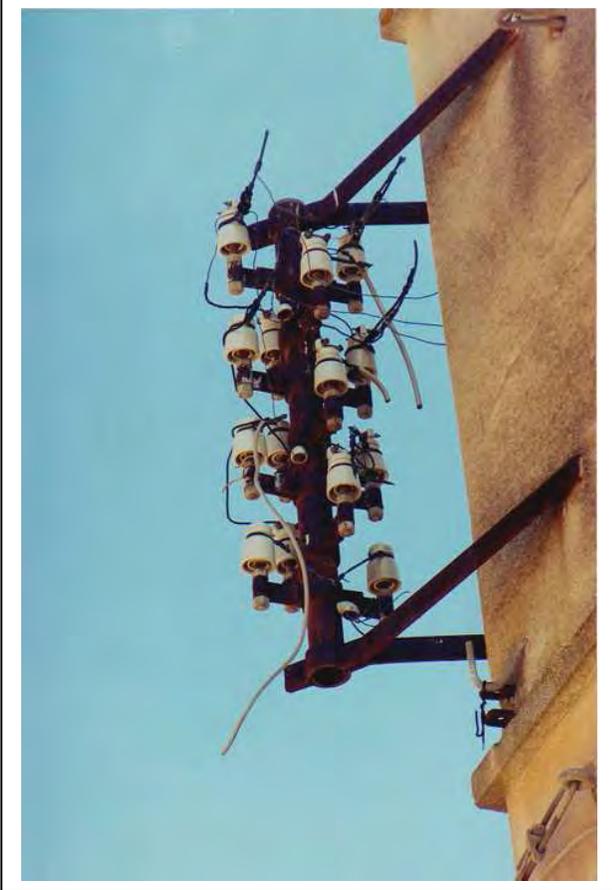
La mayor diferencia con el resto de las fotografías analizadas surge de los colores: amarillos anaranjados, azules claros y ocre, y por la mayor luminosidad. Son fotografías que remiten al pasado, el paso del tiempo y su huella sobre el objeto. La constante es el objeto central como protagonista, presentado sobre un cielo limpio o con frágiles nubes.

Fig. 29. *Farol I.* Impresión cromógena. 2004



Fig. 30. *Farol roto.* Impresión cromógena. 2005

Las fotografías 30 y 31 fueron realizadas en Palermo, Sicilia, Italia en el año 2005. Estas dos piezas, como se verá en el siguiente punto, guardan una estrecha relación con los dibujos, sobre todo por la temática pero también por la permanencia de un fondo limpio sobre el cual el objeto se recorta con nitidez. (Fig. 31) Otra de las constantes entre los dibujos y las



fotografías es que el aire que circula por las formas es tan importante como el objeto mismo; el espacio vacío y el lleno a veces cobran la misma proporción.

Luego de analizar toda esta serie de fotografías surge la siguiente pregunta ¿por qué estos motivos urbanos llaman mi atención? Creo que hay varias formas de abordar la respuesta. Por un lado, es evidente que la ciudad ejerce una fascinación particular en mi percepción: una parte de este paisaje urbano, que no registra

Fig. 31. *Fusibles.* Impresión cromógena. 2005

la masa de personas que la transitan, sino sus espacios poblados por máquinas y estructuras metálicas. Si bien este tema surgió de la práctica fotográfica, como se verá más adelante, será recreado a través del dibujo de máquinas de coser, máquinas de escribir, camiones, automóviles, bicicletas, entre otros objetos antiguos. En otras palabras, la cámara fotográfica resultó una herramienta fundamental en la elección de los motivos a plasmar en el papel, dirigiendo la atención, ya no hacia el cuerpo humano, sino hacia los objetos.

Por otra parte, y completando la respuesta al por qué de la elección de estos motivos, casi todo mi trabajo está invadido por una sensación de nostalgia. Tanto en las fotografías, como en los dibujos (como se podrá confirmar en el siguiente capítulo) se intentan representar aspectos relacionados con la memoria. Si bien en un primer momento el impacto visual de las enormes grúas, los postes de luz o la torre de teléfonos, prevalecía sobre la intención del objeto retratado, poco a poco, en el desarrollo del proceso de trabajo, las

sensaciones producidas por el paso del tiempo y el tema de la memoria comenzaron a prevalecer en la representación.

Capítulo III

No sólo nuestros recuerdos, sino también nuestros olvidos son "alojados". Nuestro inconsciente está "alojado". Nuestra alma es una morada. Y recordando "casas" y habitaciones, aprendemos a habitar dentro de nosotros mismos.¹

Gastón Bachelard

Principales relaciones entre fotografía y dibujo

1. Influencia del uso de cámara sobre el tema y la composición de los dibujos.

Es indudable que para las prácticas artísticas contemporáneas la cuestión técnica, en el sentido tradicional del arte como *techné*, se ha transformado en un aspecto secundario, dado que la combinación de procesos diferentes produce obras con características similares en cuanto a su factura. Es así que las fronteras entre las distintas disciplinas artísticas se han ido desdibujando notablemente y mientras algunas obras pictóricas se acercan a la representación fotográfica, la cámara retrata nuevas realidades proponiendo imágenes más cercanas a la pintura.

Con respecto a técnicas como la fotografía y el dibujo las diferencias se hacen notables por el tipo de proceso, mecánico y manual respectivamente, en el que se basan para la producción de imágenes. Sin embargo, y como se ha venido desarrollando en los capítulos anteriores, se tratará aquí de encontrar los puntos en común y mostrar cómo el acto fotográfico fue decisivamente influyente sobre mis dibujos.

En el caso específico de mi obra, la fotografía ha sido de suma importancia tanto para el cambio temático como en cuestiones formales de los dibujos, por lo tanto, en este último

¹ Bachelard, Gastón, La poética del espacio, México: Fondo de Cultura Económica, 1997. P. 19.

capítulo se abordan estas posibles conexiones entre ambos medios, para lo cual se analizan una serie de obras producidas entre los años 2003 y 2009. Por otra parte, se incluye una referencia general al tema de la memoria, concepto clave tanto en el tema como en el tratamiento formal de los dibujos, que proviene de la fotografía como registro de memoria.

Dentro de mi producción plástica actual, el proceso de trabajo comienza por seleccionar aquel material visual que pueda ser útil para una transformación gráfica. Principalmente la cámara constituye el primer nexo con los dibujos, ya que la mayoría de los objetos y personajes representados en ellos surgen de un previo registro fotográfico.

Para ejemplificar esto, a continuación se analizarán algunos dibujos producidos a partir de imágenes fotográficas con el fin de establecer una primera aproximación a las relaciones entre ambos medios.

Lluvia de sapos, (Fig. 32) es un dibujo en pastel seco y resulta de la combinación de dos fotografías. La escena central es parte de una foto obtenida en una plaza de la ciudad de Oaxaca y las siluetas de los animales fueron extraídas de la carátula del *soundtrack* de la película *Magnolia* (1999), de Paul Thomas Anderson.

La característica principal de este dibujo es el movimiento que está dado por los elementos dispersos que aparecen alrededor de la figura central. Las diferentes posiciones de los sapos representados y las líneas verticales que los acompañan, generan un dinamismo que contrasta con la sensación de reposo que muestra la figura del niño.



Fig. 32. *Lluvia de sapos.* Pastel seco sobre papel. 50 x 70 cm. 2003

Como en la mayoría de los dibujos, el espacio aparece muy abierto, prácticamente no hay límites precisos. Los bordes de la figura se desvanecen en el contexto y algunos de los elementos que la rodean se recortan en el límite del papel. Hay una descripción minuciosa del personaje principal, los detalles de la ropa y el calzado están trabajados con meticulosidad. El contraste es fuerte y una gran gama de grises y negros juegan sobre el fondo blanco.

La imagen contiene una sensación de extrañamiento por la combinación y disposición de los elementos representados al conectar dos escenas aparentemente distintas. La pasividad del niño en primer plano, quien parece contemplar la lluvia de sapos sin inmutarse, contrasta con la acción de caída vertiginosa de los batracios. Por otra parte, como el niño está de espaldas al espectador, la obra se torna muy íntima.

Como se podrá comprobar en el análisis de los siguientes dibujos, a lo introspectivo se le sumará el silencio como otra particularidad de la imagen. Todo mi trabajo a partir del uso de fotografías se tiñe de una clara tendencia hacia la interioridad.

La Figura 33, *Zipolite*, muestra un dibujo realizado en el mismo año y con la misma técnica: pastel seco sobre papel. En este caso, el interés se centra por transmitir la sensación de la luz del mediodía en la playa. Como en el caso anterior, la imagen proviene de una

fotografía tomada en Zipolite, Oaxaca. Las sillas de madera son las protagonistas de la composición.

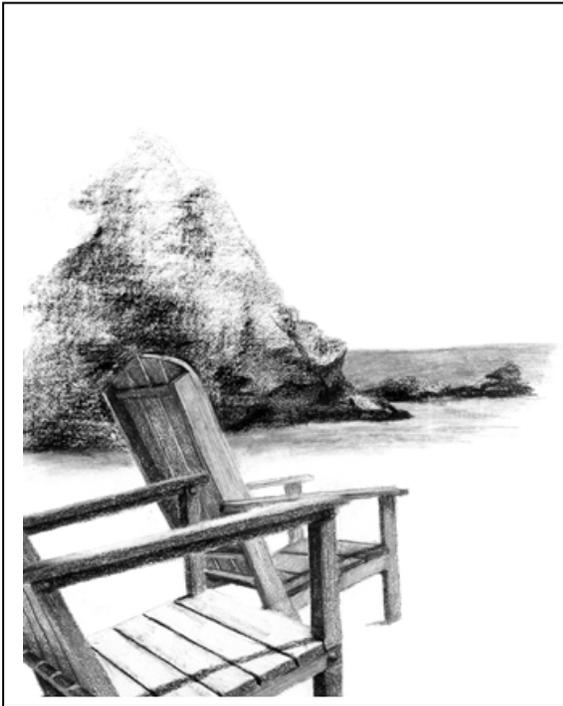


Fig. 33. *Zipolite*. Pastel seco sobre papel. 70 x 50 cm. 2003

Se observa nuevamente una pronunciada dirección hacia adentro del cuadro y la sensación de reposo lograda a través de la repetición de elementos y la perspectiva. El espacio es muy abierto. Toda la composición reposa sobre la izquierda y se abre hacia el lado opuesto: lo interno de la escena.

Esta imagen remite no sólo a un momento particular del día, a pesar de mostrar un paisaje abierto, tiende a lo íntimo e introspectivo. Las sillas reemplazan a las personas que

miran el mar y reposan al sol. En su ausencia, son ellas las que observan hacia el horizonte, quienes se extienden en el calor de la playa.²

La superficie blanca también ayuda a consumir esta intimidad de la escena. Resulta casi tan poderosa como la textura y las líneas; recorre las formas y aparece como cielo abierto o soporte de las sillas. No hay límites precisos ni fronteras entre el primer y segundo plano. Este aprovechamiento del soporte blanco constituirá en adelante un recurso compositivo constante. La limpieza del espacio, y éste como protagonista de la composición, también proviene del uso de la cámara. Esto se puede apreciar en casi todas las fotografías analizadas en el capítulo anterior. En ellas, generalmente hay uno o dos elementos que se recortan sobre un cielo despejado.

Por otra parte, el tema de la silla como protagonista aparece tanto en el dibujo como en la fotografía, como se vio en el Capítulo II (Ver figura 28). El tipo de composición, la posición recortada del objeto y la vista lateral son muy similares en las dos imágenes.

El siguiente dibujo, forma parte de una serie de personajes de espalda realizados con tinta y gouache sobre papel. La diferencia fundamental de estos trabajos es que reaparece el tema de la figura humana y el uso del color como un tímido acento. (Fig. 34) La imagen está tomada de una fotografía realizada en Varadero, Cuba. Se trata de una representación en la que también la dirección que predomina es hacia el interior del cuadro, como en todas las piezas analizadas hasta ahora.

Si se compara este dibujo con los analizados en el primer capítulo se observa que aquellos son recargados, con una tendencia casi barroca; las figuras y el fondo cuentan con innumerables detalles, los personajes posan para el espectador, casi siempre de frente o perfil. También el tratamiento técnico es diferente: los trabajos analizados en el capítulo I

² Estos dos dibujos, las figuras 32 y 33, participaron de una muestra individual realizada en la Galería El Estudio de la ciudad de México, año 2003.

son de tipo académico, con una carga de textura lograda a través del pastel o por el tipo de trazo.

En este caso, el uso de la tinta produce un tipo de mancha más azarosa que el pastel. Además, todas las texturas resultan suaves e integradas y aparece una mayor gama de grises y fuerte contraste de valor tonal. Los tonos más oscuros ubicados en la parte inferior y el matiz azul muy claro de la camiseta intentan reforzar el suave desplazamiento del personaje.

El color opera como una breve zona de transición entre el blanco del soporte, los grises claros en la parte superior de la figura y los tonos oscuros del pantalón, los zapatos y la sombra. Vuelve a aparecer la composición abierta, con espacios limpios, en blanco, análogos a los fondos de las obras anteriormente revisadas en este capítulo.

El título de la pieza proviene del zapato que el personaje porta del lado derecho y que es más elevado que el otro y usa probablemente para compensar algún problema físico. Cuando tomé la fotografía, algo me llamó la atención en el andar de esa persona, pero no logré descifrar qué era exactamente. A veces, en el proceso de trabajo surge este tipo de descubrimiento; algo particular, que en la foto está velado, hace su aparición al traducirlo al dibujo. En este sentido, técnicamente, el dibujo permite una observación más detenida y desapegada, una exploración exhaustiva sobre la forma.

Estas piezas (Fig. 34 y 35) forman parte de una serie de personajes retratados de espalda que integraron la exposición *Dibujos* realizada en Palermo, Italia, en julio de 2005.



Fig. 34 a. *El zapato.* Tinta y gouache sobre papel. 46 x 30 cm. 2005



Fig. 35. *Personaje en La Vucciria.* Tinta y gouache sobre papel. 46 x 30 cm. 2005

Esta reapropiación de la imagen, revela detalles o particularidades de la figura antes no apreciados. En otras palabras, el dibujo como traducción de la imagen fotográfica puede generar una aproximación más minuciosa y analítica.

Al igual que las fotografías, los dibujos en general conforman series según la temática y en algunos casos, los objetos se presentan fragmentados en forma de dípticos o representados como centro absoluto de la composición. Es el caso de los dibujos que aparecen en las figuras 36 y 37 que forman parte de la serie de las máquinas de coser. Ambas muestran el mismo tratamiento técnico, a través de tintas aguadas y toques de dorado en los detalles.



Fig. 34 b. Fotografía color, registro para dibujo fig. 34a.



Fig. 36. De la serie Máquinas de coser: *Franklin*. Tinta sobre papel. 27 x 31.5 cm. 2005



Fig. 37. De la serie Máquinas de coser: *Lewis*. Tinta sobre papel. 48 x 60 cm. 2006

Volviendo al uso del soporte, la limpieza del espacio destaca la figura central representada, generalmente acompañada por una sombra sutil; otras veces, el fondo se divide en dos partes iguales.

Si se toma en cuenta que todos los objetos retratados en los dibujos son antiguos, se puede responder a la pregunta de por qué se fragmenta físicamente el campo visual. Muchas de las piezas son presentadas de esta manera para reforzar el tema de la memoria. Específicamente es una alusión directa a la fragilidad de la memoria. Hace referencia a la forma incompleta en cuanto a cómo se presenta el recuerdo, la "antilinealidad" de la memoria. En este caso, la imagen se fragmenta con una línea espacial generándose dos campos que separan la narración visual sin perder la continuidad.

A continuación, las figuras 38 a y 41 muestran dibujos en los que se puede apreciar con toda claridad la división del soporte como recurso formal. Esto probablemente proviene de las fotografías realizadas y presentadas como dípticos. (Ver figuras 23, 26 y 27)



Fig. 38 a. *Ford 1952.* Tinta y gouache sobre papel. Díptico 47 x 61 cm. 2005



Fig. 38 b. Fotografía color, registro para dibujo de la Fig. 38 a.

El registro fotográfico motivó la búsqueda de objetos diversos para ser llevados al dibujo. Además de los personajes de espalda, las sillas y las máquinas de coser, otros objetos, en su mayoría antiguos, son retratados por la cámara: autos, máquinas de escribir, bicicletas, triciclos, motos, camiones, entre otros. Lo interesante de estos hallazgos es, por un lado, que los objetos se transforman en protagonistas de la composición, y por otro, que todos ellos tienen una importante carga afectiva, relacionada con experiencias del pasado. (Fig. 39a, 40 y 41)

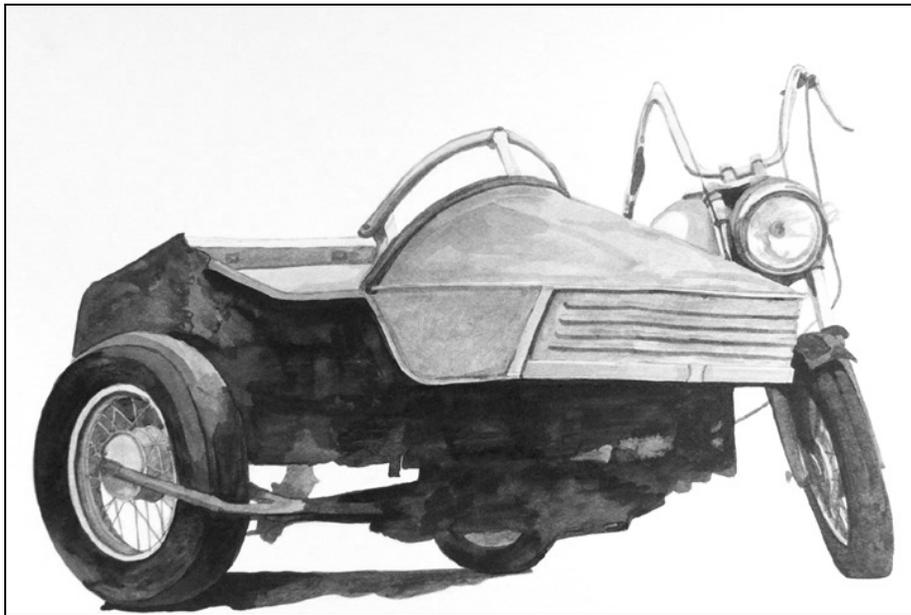


Fig. 39 a. *Sidecar*. Tinta sobre papel. 30 x 47 cm. 2005



Fig. 39 b. Fotografía color, registro para dibujo fig. 39a.



Fig. 40. *Cariola para bebé.* Tinta sobre papel. 37 x 47 cm. 2008



Fig. 41. *Máquina de escribir: Smith.* Tinta sobre papel. 44 x 49 cm. 2008

Es válido por lo tanto, hacer hincapié en este estrecho vínculo entre el dibujo y la fotografía, ésta última como proveedora de una mirada nostálgica hacia el pasado, a través del registro de aquellos objetos que guardan la memoria de ese tiempo transcurrido. El dibujo, hablando específicamente de mi trabajo, se ha apropiado de estas imágenes para

presentarlas de una forma diferente, intentando destacar aquellos aspectos que tienen conexiones con mi propio pasado y con las vivencias del espectador.

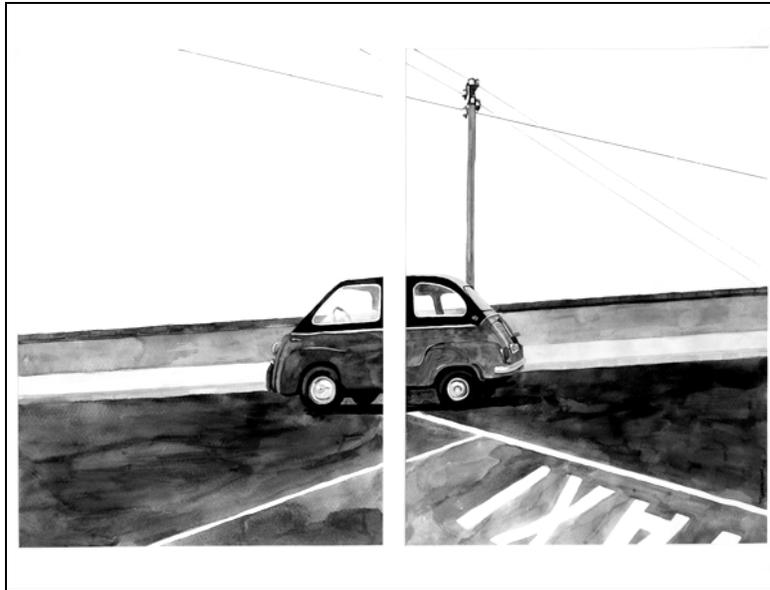


Fig. 41. *Cuando mamá y papá se querían.* Tinta sobre papel. 40 x 61 cm. 2003

La fragmentación del espacio y los motivos de los dibujos llevan a plantearse la cuestión de la memoria de manera más profunda. Desde mi punto de vista, la fotografía como registro de memoria ha sido muy influyente en mi trabajo, generando un significativo giro hacia nuevos temas, intereses e inquietudes y modificando en cierto modo algunos aspectos formales en el dibujo, especialmente las relaciones de fondo y figura y la división del campo gráfico. A continuación se investigará el tema de la memoria de manera general para posteriormente concluir este trabajo con un breve análisis de la obra producida recientemente.

2. Algunas consideraciones sobre la memoria

Abordar el estudio de la memoria no resulta nada fácil. Por un lado, es un tema extremadamente amplio y complejo debido a las múltiples conexiones con otras áreas del conocimiento, y por otro, existen innumerables investigaciones, en

las que, tanto científicos como psicólogos y filósofos muestran desacuerdos en cuánto a qué es la memoria y cuáles son sus alcances.

Por lo tanto, se tratará en este punto de enfocar el tema de manera global, encausándolo hacia lo que es de interés en esta tesis, es decir, el proceso de la memoria, no sólo como almacenaje de información, y las relaciones entre memoria, creatividad, representación y tiempo.

¿Qué es la memoria? La primera idea que acude a la mente cuando se intenta responder a esta pregunta es la de un almacén o archivo donde se conserva el pasado. Sin embargo, esta forma de definirla como una entidad única, excluye absolutamente las articulaciones y diversificaciones involucradas en ella.

Todos sabemos que la memoria se encuentra íntimamente ligada a la inteligencia, otro tema alrededor del cual se desarrollan distintas teorías. José Antonio Marina, en un ensayo titulado *La memoria creativa* propone esta sencilla definición: "La inteligencia humana es la capacidad de suscitar, controlar y dirigir las operaciones mentales, entendiendo como tales aquellas que manipulan la información: percibir, aprender, relacionar, calcular, formar conceptos, moverse."³

Según Marina, lo que distingue nuestra inteligencia de la de los animales es "la capacidad de usar la información en estado consciente para dirigir la propia vida mental"⁴ y cita a Annette Karmiloff-Smith, quien considera que la inteligencia humana es la capacidad "para explotar internamente la información que ya tiene almacenada (tanto innata como adquirida), mediante el proceso de re-descubrir [...] o volviendo a representar interactivamente en formatos de representación diferentes lo que se encuentra representado

³ Marina, José Antonio. "La memoria creativa". En: Ruiz-Vargas, José María (comp.) Claves de la memoria, Madrid: Editorial Trotta, 1997. P. 34.

⁴ Ibid., P. 35.

por sus representaciones internas.”⁵ Aparece aquí una primera relación entre inteligencia, memoria e imagen.

Por lo tanto, Marina, en un sentido amplio, define a la memoria “como la capacidad de conservar y recuperar los elementos de la experiencia interna o externa”. Y agrega: “toda memoria es procedimental”.⁶ ¿Qué quiere decir esto? Significa que la memoria es un sistema dinámico, o lo que este autor denomina como “los tentáculos de la memoria”:

Las estructuras básicas de la memoria tienden a ser sistemas operativos cargados de información [...] Son sistemas perceptivos, motores, sentimentales, que asimilan la información interpretándola, se modifican con las informaciones asimiladas y producen otras nuevas.⁷

Por otra parte, el autor se refiere a un concepto que puede resultar interesante en el planteamiento de la memoria como elemento esencial del proceso creativo artístico. A la pregunta de si hay memoria creativa, Marina responde afirmativamente, aunque, destaca, que gran parte del arte contemporáneo ha negado que el acto creativo estuviera relacionado con la memoria. Según él, los artistas se apegaron a la libertad y la espontaneidad como surtidor de novedades, descartando tajantemente la posibilidad de una memoria creadora. En palabras del autor, tanto “la memoria, como la inteligencia, se hace creadora cuando se integra en un proceso creador, en el que colabora con eficacia.”⁸

Para completar este concepto, menciona “cuatro fases del proceso inventivo: momento perceptivo, momento de intuición de posibilidades, momento realizador y momento evaluativo”.

Para explicarlos de la manera más simple, se puede decir que el primero se refiere a la memoria como un sistema asimilador, participando incluso en los actos perceptivos más

⁵ Ibid., P. 36.

⁶ Ibid., P. 37.

⁷ Ibid., P. 38.

⁸ Ibid., P. 48-49.

simples y pasivos. El momento de intuición de posibilidades se refiere al enfrentarse a un objeto, un tema o una realidad con un amplio repertorio de posibilidades; el objeto sugiere ciertas anticipaciones que abren el terreno de juego del sujeto. El autor llama "memoria implícita" a esta fase porque se trata de operaciones no manifiestas aun pero que pueden abrir un campo operatorio amplio. El momento de las habilidades creadoras es el entrenamiento, el proceso de adquirir o inventar las habilidades necesarias para realizar un proyecto. La última etapa del proceso creativo mencionada por Marina es el de evaluación. Se refiere a la aplicación de un criterio para efectuar valoraciones. A lo largo de la experiencia vital, se configuran esquemas mentales que funcionan como órganos perceptivos que permiten captar valores. Dice Marina: "La invención de un criterio de evaluación propio es, tal vez, la tarea más personal y arriesgada de un artista".⁹

Y finalmente, siempre refiriéndose a la función de la memoria en la actividad creadora, el autor expresa: "El que emplea su memoria como una mera habilidad pierde lo que le es más propio: la memoria tiene que ser formada".¹⁰

Haciendo una reflexión frente a estos conceptos de Marina y el trabajo de representación de objetos y escenas, aparece una idea más clara en cuanto a la elección de los temas. Intuitivamente podría anticipar que casi todos los personajes u objetos retratados remiten a un tiempo y espacio determinado: mi pueblo. Si bien ya no vivo ahí, lo que la memoria guarda de ese tiempo vivido son particularmente cosas y ambientes familiares, objetos de la casa de la infancia, las calles, el silencio del lugar, entre otros.

Las fotografías tomadas para los dibujos generalmente están realizadas no en mi pueblo, sino en otros lugares: La Habana, Cuba; Palermo, Italia o la ciudad de México. Sin embargo, y creo que aquí es donde aparece más claramente el proceso mnemónico como gestor de las imágenes, es justamente esta dualidad de los objetos retratados la que los hace atractivos. Por un lado, son particulares y pertenecen a un tiempo y espacio definido, por otro lado, contienen cierta "universalidad" que permite establecer conexiones con la historia personal de diferentes sujetos.

⁹ Ibid., P. 49-53.

¹⁰ Ibid., P. 53-54.

Por su parte, en *Memoria y conocimiento. Sobre los destinos del saber en la perspectiva digital*, Tomás Maldonado coincide con esta postura de Marina en cuanto a considerar la memoria como múltiple y dinámica. Este autor, citando a Ribot, dice que “no existe *una* memoria, sino múltiples memorias parciales” y estas memorias parciales, se influyen, se contaminan y se asisten sucesivamente.¹¹ Y explica, además, que los avances en los estudios en el campo de las neurociencias prueban que si bien los procesos mnemónicos pueden ser funcionalmente localizables, nunca son procesos aislados o cerrados y no están circunscriptos a un determinado lugar del cerebro. La naturaleza de la memoria es pues, plural, flexible y dinámica.

Este autor destaca la necesidad de estudiar la memoria en relación al sujeto e incluso menciona la cuestión de la identidad como un proceso íntimamente ligado a los procesos mnemónicos. Introduce un concepto de sumo interés: la memoria autobiográfica. Basándose en Brewer, cita algunos tipos de memoria autobiográfica, de los cuales cabe mencionar, entre otros, la memoria personal o representación visual del recuerdo de un episodio particular del pasado del individuo y la memoria genérica personal o la representación visual de un recuerdo que incorpora una serie de hechos reiterados.

Aparece aquí algo muy importante con respecto a representación y memoria. En el caso de mi trabajo, el objeto encontrado es un disparador del recuerdo. La sensación ya experimentada se despierta a partir de la visualización

de ciertos objetos y es lo que da vida a la escena. No se trata de reproducciones de lo ya visto o de la imagen proveniente del recuerdo, sino de tomar una breve sensación proveniente del objeto o del personaje que remite a una escena vivida. Lo que intento comunicar a través de la presentación naturalista del objeto es similar a una sensación que se guardó en la memoria. Y a su vez, pretendo que el espectador tenga acceso a su propio proceso mnemónico a partir del contacto con la imagen del objeto.

¹¹ Maldonado, Tomás. Memoria y conocimiento. Sobre los destinos del saber en la perspectiva digital, Barcelona: Gedisa, 2007. P. 23-24.

Por otra parte, refiriéndose a cómo los filósofos han tomado a la naturaleza de la memoria como objeto, Tomás Maldonado afirma que ésta es un proceso de representación mental en continuo intercambio con el cuerpo, que no es cualquier cuerpo, sino el que hospeda y genera dicho proceso. Es decir, la memoria y el cuerpo de una persona determinada se corresponde con una identidad corporal determinada:

[...] La conciencia cotidiana de nuestra identidad corporal forma parte esencial de los procesos de construcción y reconstrucción de la memoria. Y por identidad corporal propia no se entiende algo abstracto sino algo muy concreto. Y en algunos sentidos, algo obvio: nuestra identidad corporal depende de forma determinante de la imagen que tenemos de nuestro cuerpo, imagen que se renueva (y se confirma) a diario con el concurso de nuestros ojos y de los ojos de los demás.¹²

Estas apreciaciones de Maldonado con respecto a memoria e identidad corporal, se relacionan con los personajes en los dibujos, generalmente retratados de espalda. En ellos está contenida cierta información sobre su identidad, la postura de la espalda o la forma de desplazarse. También la elección de los objetos fotografiados se vincula con la reconstrucción de la memoria de lo cotidiano, el recuerdo que el cuerpo tiene del contexto habitual.

Pero, ¿qué significa recordar? Dice el autor que "recordar es, a menudo, recordar junto a otros." En muchos sentidos, el recuerdo depende del acto de narrar algo a los demás y a nosotros mismos. Al intentar introspectivamente recordar episodios de nuestro pasado somos sujeto y objeto de nuestro relato.¹³

Otra característica de todas las memorias, dice Maldonado, es que son altamente selectivas. Son un arsenal abierto, están en permanente construcción, por lo tanto nuestra

¹² Ibid., P. 31.

¹³ Idem

memoria autobiográfica no es autónoma sino que está contaminada o abierta a continuas incursiones de las memorias de los otros, hay influencias recíprocas. Es decir que "la identidad de las personas depende de su interacción en un contexto social y cultural determinado."¹⁴

Algunos filósofos, como Locke, consideraron a la memoria como "un dominio conciente de experiencias" o sea, un criterio fundamental de la identidad. Esta idea de la memoria como propiedad privada de la persona o como capital acumulado es válida sólo dentro de ciertos límites, dice Maldonado. Ya que ese capital se acumula mal, de forma discontinua, es poco accesible y poco usufructuable; es un capital errático, voluble y huidizo. Por lo tanto, el autor insiste en la idea de que los seres humanos poseen múltiples memorias. La memoria autobiográfica es una especie de mezcla compuesta por submemorias de cuantos roles hayamos asumido en el pasado.¹⁵

En el Capítulo 5, *Memoria y lugares del habitar*, Tomás Maldonado comenta que "rememorar una experiencia pasada significa evocar el contexto habitacional en el cual tuvo lugar el hecho concreto." A largo plazo, la memoria no se limita a rescatar sólo el hecho, aislado, sino que aparecen insertos en un ambiente rico en referencias y pleno de objetos materiales. Y agrega:

Desde siempre se le ha reconocido a los espacios de vida y a los objetos cotidianos una función primaria como escenario del recuerdo y de la identidad. [...] y dichos objetos son totalmente particulares puesto que pertenecieron a un solo individuo, único en el tiempo y en el espacio. Sin embargo, su significado está codificado y es perfectamente comprensible para los demás.¹⁶

Otra apreciación de Maldonado es la referencia al tiempo y al espacio como la materia prima con que se construye el mundo de la memoria. Para Maldonado "narrar es

¹⁴ *Ibid.*, P. 34.

¹⁵ *Ibid.*, P. 34-35.

¹⁶ *Ibid.*, P. 144.

recordar”, ya que se trata de “decidir en todo momento del relato la dirección del tiempo y la estructura del espacio narrado.”¹⁷

Y por otra parte, a través del reconocimiento y del recuerdo de los espacios y los objetos que habitan en él, “se reafirman el sentido de pertenencia y la certeza de que esto constituye parte de la esencia misma de la vida”.¹⁸ Los hombres pasan, las cosas perduran. La memoria está vinculada también a la perdurabilidad de las cosas, a su estabilidad en el tiempo. La existencia personal y familiar se desplaza en el tiempo representado a través de los interiores, sus objetos y su sedimentación. En consecuencia, el tiempo y las cosas constituyen una parte fundamental de la memoria.

En mi obra el tiempo transcurre lenta y silenciosamente. Es un ritmo particular, mínimo. Dice Gaston Bachelard en su libro *La intuición del instante*, que “el tiempo es una realidad afianzada en el instante y suspendida entre dos nada.”¹⁹

La noción de tiempo presentada por Bachelard contradice la postura de Bergson en cuanto al tiempo como continuidad. La duración es un elemento relativo y secundario con respecto al instante. Bachelard cita a Roupnel:

Nuestros actos de atención son episodios sensoriales extraídos de esa continuidad llamada duración. Pero la trama continua, en que nuestro espíritu borda dibujos discontinuos de actos, no es sino la construcción laboriosa y facticia de nuestro espíritu. Nada nos autoriza a afirmar la duración. Todo en nosotros contradice su sentido y estropea la lógica.²⁰

Para Bergson, el instante es una abstracción mientras que la verdadera realidad del tiempo es su duración. Y esta representación del tiempo bergsoniano, dirá Bachelard, sería

¹⁷ *Ibid.*, P. 145.

¹⁸ *Ibid.*, P. 151.

¹⁹ Bachelard, Gaston. *La intuición del instante*, México: Fondo de Cultura Económica, 1997. P.

11.

²⁰ *Ibid.*, P. 19.

a través de una recta negra en la cual, para simbolizar el instante como una nada o un vacío, se pusiera un punto blanco. Para Roupnel, la otra tesis que analiza Gaston Bachelard, el tiempo real es el instante, ya que la duración es una construcción abstracta. La idea de continuidad está construida desde el exterior por la memoria "que quiere soñar y revivir, pero no comprender". Por lo tanto esta representación del tiempo en la que la fuerza está dada por el instante, sería mediante una recta blanca, toda ella de posibilidad, "en que de pronto como un accidente imprevisible, fuera a inscribirse un punto negro, símbolo de una opaca realidad."²¹

Esta forma imaginaria de representar los dos conceptos sobre el tiempo, como duración o como instante, me remiten al tipo de composición que aparece en los dibujos. Espacios blancos, potenciales campos de fuerza, en los que se inscribe algún elemento que arma una escena. De acuerdo con Bachelard, creo que la fuerza del instante es la que construye la realidad del tiempo, o al menos en mis dibujos, esto es lo que ocurre. Son escenas donde la duración del tiempo se ha detenido mostrando simplemente un instante del suceso.

3. Análisis de obra: Dibujos recientes

Luego de estas consideraciones sobre el tiempo y la memoria, se presentan algunos trabajos actuales en los que se puede apreciar cómo estas premisas sobre el instante y el espacio, han ido cobrando mayor relevancia y claridad.

Los siguientes dibujos fueron realizados durante los años 2008 y 2009. En general, son de formato grande o mediano y representan escenas a través de una o dos figuras que atraviesan el campo visual en diferentes direcciones. En todos ellos se puede destacar el gusto por el oficio, por la descripción y el detalle. La mayoría de los trabajos actuales

²¹ Ibid., P. 23.

muestran una clara tendencia a la ilustración y al hiperrealismo, aunque debo dejar claro que de ninguna manera es la intención o la finalidad del trabajo, sino un estilo, una forma de expresión que me permite mostrar y destacar aquello que considero relevante en la obra. Desde mi punto de vista, el trabajo detallado y naturalista permite un mejor vínculo entre la imagen y el espectador.

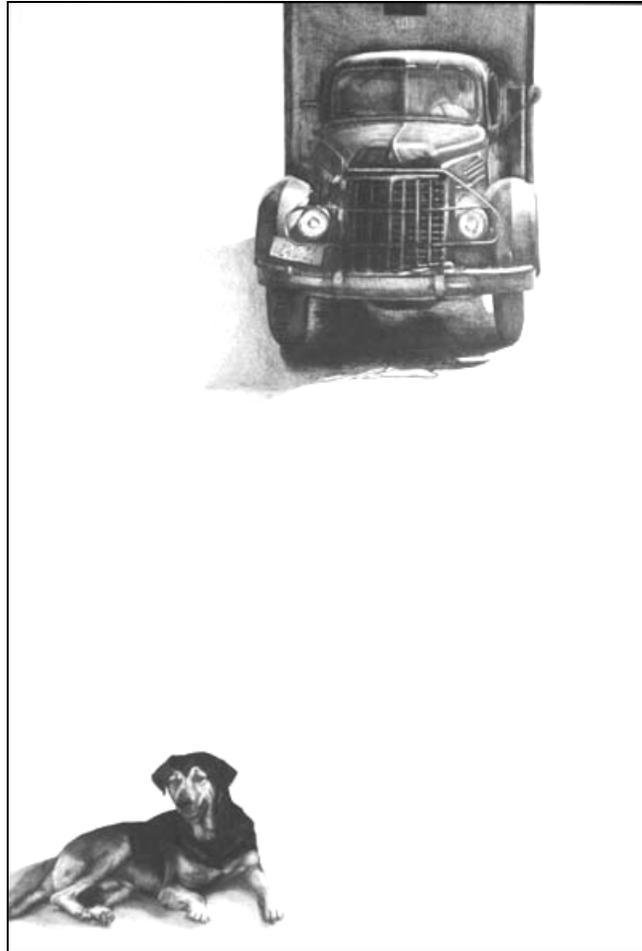


Fig. 42. *Camión y perro.* Grafito sobre papel. 110 x 76.5 cm. 2009

El común denominador de estos dibujos es, por un lado, el uso del espacio en blanco como recurso compositivo y, por otra parte, la aparición en escena de elementos que conforman una narrativa. En el caso de la composición, el fondo actúa como integrador y a la vez desarticulador del suceso representado. El recorte del espacio desaparece y la espacialidad se resuelve por el sitio que ocupan los elementos representados. La

fragmentación de la imagen también se resuelve a través de dividir el objeto representado en dos partes similares. Esto genera un efecto visual de desplazamiento. El camión o el carro dibujado parece atravesar el papel, como en las Figuras 44a y 44b, donde se puede apreciar un díptico compuesto por piezas semejantes pero a la vez independientes entre sí.

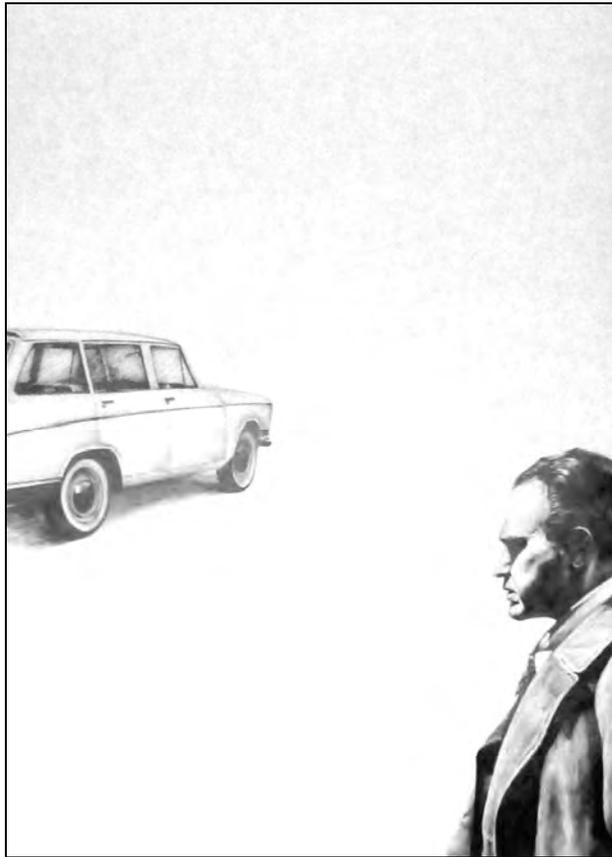


Fig. 43. *Diferentes direcciones.* Grafito sobre papel. 105 x 76.5 cm. 2008

El tema de los dibujos continúa fiel a cuestiones relacionadas con la memoria a través de la representación de camiones o autos antiguos y personajes pertenecientes a otras épocas. La intención es enlazar estos elementos en una escena abierta a significados múltiples. Es el espectador quien deberá resolver o continuar el movimiento del acto que se encuentra detenido, en suspenso. Hay una búsqueda por involucrar la memoria del espectador en la escena, para lo cual se juega con la disposición de los personajes y los objetos representados en un espacio muy limpio.

En cuanto a la metodología de trabajo, se pueden mencionar un conjunto de artistas contemporáneos que recurren a la fotografía como punto de partida para sus dibujos o pinturas. Personalmente admiro muchísimo la obra de Michael Goldgruber, fotógrafo y pintor nacido en Austria en 1965. El trabajo de Goldgruber consta de pintura, video-instalación y fotografía. Su interés se centra en sitios destinados a la contemplación del paisaje, miradores y vistas panorámicas. Este artista registra, no sólo las estructuras que conforman el paisaje sino también a sus visitantes.

En una publicación aparecida en el número 31 de la revista *Arte al límite*, Marcela Guzmán señala lo siguiente:

Con un marcado contraste y haciendo uso del blanco y negro, como las películas del neorrealismo italiano de los años 50 y 60, Michael [Goldgruber] plasma las arquitecturas que sirven para consumir la naturaleza y a la vez las construcciones y representaciones que provienen de este consumo. Pinturas cuya referencia a la realidad consiste en la reconstrucción de ese almacenamiento fotográfico previo.²²

Ante la pregunta de cómo trabaja el concepto de 'imágenes sobre imágenes', es decir, pinturas en base a fotografías, Goldgruber señala lo siguiente: "Cuando transfiero mi material fotográfico a la pintura, no me contento sólo con pintar 'fotorrealísticamente'. Hay un lenguaje en la pintura que me permite crear algo como señales gráfico-pictóricas que ya tienen una tradición muy larga y que se levantan sobre el carácter documental de la fotografía."²³

Lo cierto es que en el trabajo del artista austriaco se destaca una serie de artefactos o personajes sobre espacios sumamente limpios y blancos. Si bien los sujetos de la composición no tienen un tratamiento extremadamente detallado, el uso del blanco y negro produce un efecto más cercano al dibujo que a la pintura. (Fig. 44) Otro elemento que

²² Guzmán, Marcela, "Michael Goldgruber. Experiencia panorámica" En: Revista *Arte al límite*, N° 31, Mayo-junio 2008.

²³ Idem.

parece interesar a este artista son los personajes de espaldas. Considerando el tema de los miradores, la escenas de Goldgruber muestran a los personajes admirando el paisaje, abriendo la composición hacia el interior del cuadro, transformando a éste en un juego de mirar a quienes están mirando. (Fig. 45)



Fig. 44. Michael Goldgruber. *Plattform*. Óleo sobre lienzo, 2007.



Fig. 45. Michael Goldgruber. *Teotihuacan*. Óleo sobre lienzo, 2008.

Mi dibujos también presentan algunos puntos de contacto con la obra de Robert Longo (Brooklyn, 1953). Su imágenes, pertenecientes al movimiento de la Bad Painting, surgen de fotografías.



Fig. 46. Robert Longo. De la serie *Hombre en la ciudad*. Carbón sobre papel, 1980



Fig. 47. Robert Longo. *Sin título*. Fotografía blanco y negro, 1979



Fig. 48. Robert Longo. Sin título. Fotografía blanco y negro, 1979

Recientemente, Longo presentó una serie en la que aparecen representadas armas de fuego ubicadas en diferentes posiciones. Si bien hay una diferencia sustancial en el contenido, estas piezas son similares en cuanto al tratamiento técnico a muchos de los dibujos analizados en este capítulo, particularmente la serie de las máquinas de coser y la máquina de escribir. (Figuras 36, 37 y 40)

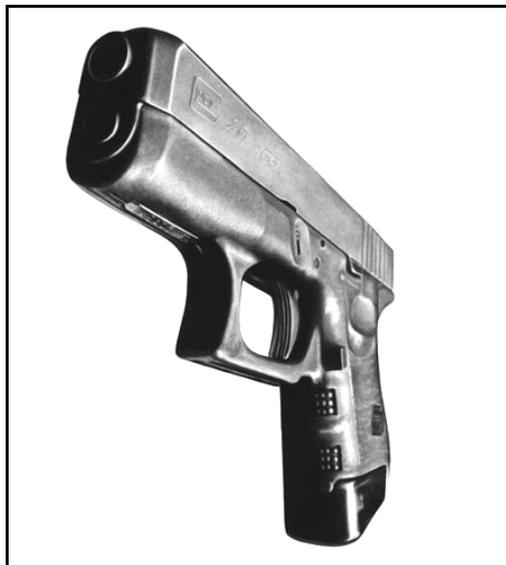


Fig. 49. Robert Longo. Sin título. Carbón sobre papel, 2008

Los personajes, hombres y mujeres en poses extrañas y dramáticas que Longo retrata a través de la cámara, se transforman mediante un dibujo pulcro y detallista y aparecen suspendidos en la superficie blanca. “[...] unas imágenes de la *Real-Life* (*rockers*, actores) que tienen como única realidad la de los medios de masas. Lo que caracteriza a las figuras de Longo, así como a sus relieves y los montajes es el estar bien hechas, muy bien acabadas: su academicismo” dice Elisabeth Bozzi.²⁴ Este es otro punto de contacto de mi trabajo con la obra del artista estadounidense.

En mi proceso creativo, el cuidadoso tratamiento técnico en las obras es una constante. La intención es describir minuciosamente el detalle. Se puede observar un regodeo en el manejo gráfico, precisión y excesivo esmero en el tratamiento de cada parte que compone el objeto. Si bien el resultado es hiperrealista, la intención no es una muestra de virtuosismo técnico, sino que esta descripción detallada del objeto convoque a la contemplación, como una puerta de entrada a la obra.

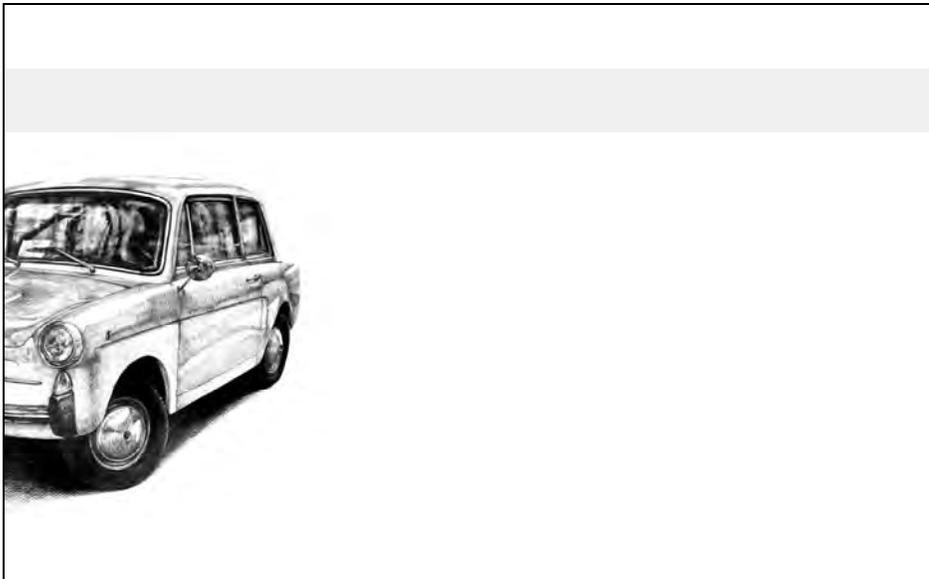


Fig. 50 a. *Fiat parte I.* Grafito sobre papel. 76.5 x 110 cm. 2009

²⁴ Durozoi, Gérard (dir.) Diccionario de Arte del siglo XX, Madrid: Ediciones Akal, 1997. P. 394.

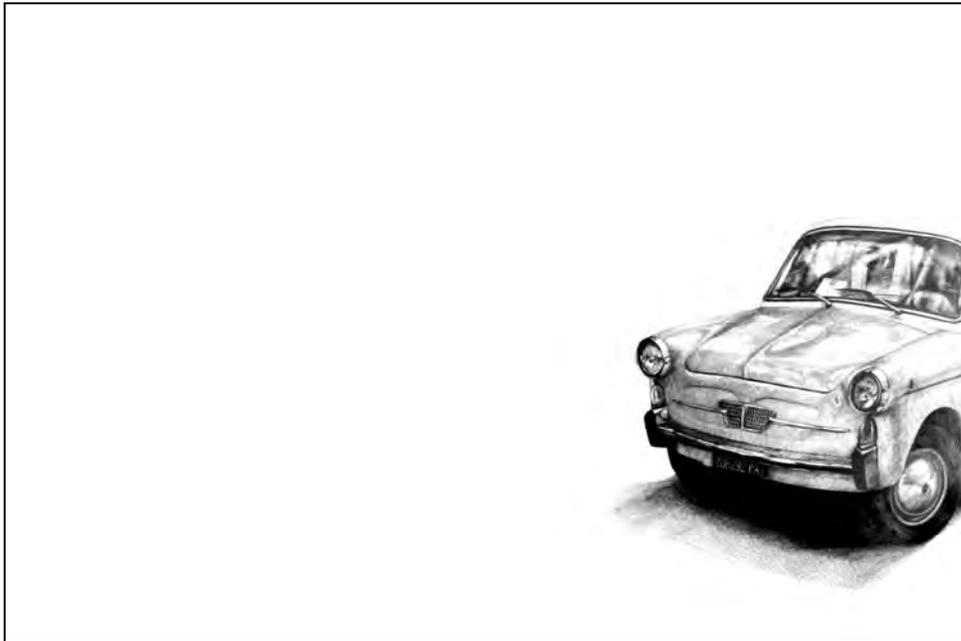


Fig. 50 b. *Fiat parte II.* Grafito sobre papel. 76.5 x 110 cm. 2009

Otro importante elemento que siempre está en juego en estas composiciones es la sombra. Ésta acompaña el desplazamiento de los objetos o en algunos casos se vuelve otro protagonista de la escena. El mayor contraste en casi todos los dibujos se ubica en la zona de contacto de las figuras y la superficie, por lo que las sombras proyectadas por ellas funcionan como un enlace entre las representaciones y el fondo envolvente. También las sombras resultan un referente temporal, como indicadores horarios, temperaturas o determinados momentos del día: el mediodía o la mañana, por ejemplo.



Fig. 51. *Homenaje a mi padre.* Grafito sobre papel. 105 x 76.5 cm. 2009

En las figuras siguientes se presenta la fotografía de donde fue extraído el dibujo correspondiente (figuras 52a y 52b). Si se observa con atención se pueden comprobar las diferentes sensaciones que se desprenden de las fotografías y de los dibujos. Por un lado, el hecho de aislar aquellos elementos que me resultan significativos, como por ejemplo, quitar el color y el contexto donde se ubica el auto y destacar las proyecciones de luz y sombra sobre el objeto, generan una imagen nueva, muy diferente de la fotográfica. La cámara, en este caso, cumple la función de captar el objeto de interés desde diferentes ángulos para luego poder realizar una selección del material que será llevado al dibujo.



Fig. 52 a. Fotografía digital para *Renault Gordini con sombra II*. Vista posterior.



Fig. 52 b. Fotografía digital para *Renault Gordini con sombra I*. Vista frontal.

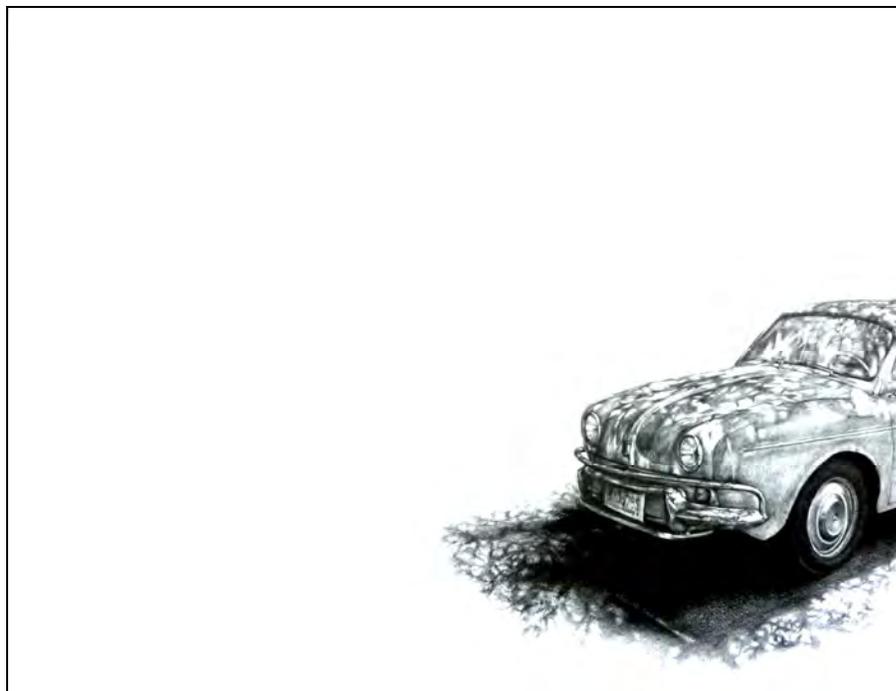


Fig. 53 a. *Renault Gordini con sombras I.* Grafito sobre papel. 76.5 x 105 cm. 2009-10

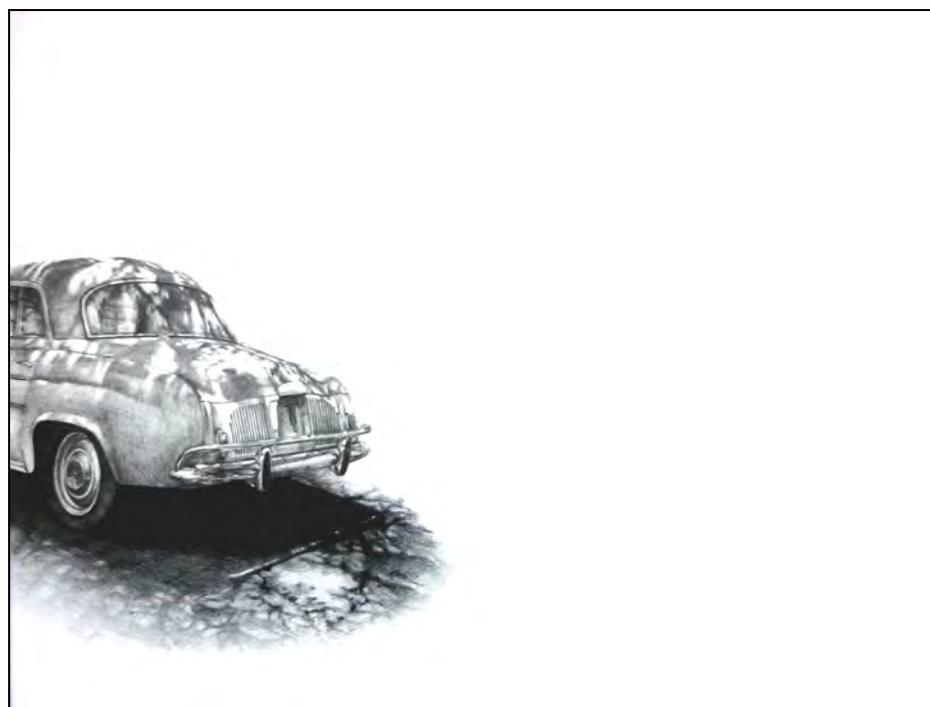


Fig. 53 b. *Renault Gordini con sombras II.* Grafito sobre papel. 76.5 x 105 cm. 2009-10

Para finalizar, considero interesante incluir algunas piezas cuya diferencia con los dibujos presentados anteriormente, radica en el color. Sin llegar a la factura de lo pictórico, he realizado algunos trabajos con acrílico sobre tela, dando como resultado lo que se podría llamar como dibujos "coloreados". Desde mi punto de vista, estas obras no se pueden considerar pinturas, ya que valorándolos desde una perspectiva estrictamente técnica, no se observan pinceladas, chorreados o marcas del pincel o la espátula sobre el soporte. Sin embargo, difieren de los dibujos con grafito o tinta por el impacto visual que introduce el uso del color.



Fig. 54. *Bicicleta de reparto.* Acrílico sobre tela. 50 x 50 cm., 2007

Desde un punto de vista temático y formal, se podría decir que estos trabajos siguen las mismas premisas compositivas que los dibujos analizados hasta ahora: detalladas figuras centrales, espacios abiertos y limpios, contrastes intensos. El tamaño de los soportes es reducido y en ocasiones uso formatos cuadrados.



Fig. 55. De la serie *La Vucciria: Bajaj*. Acrílico sobre tela, 70 x 70cm., 2007



Fig. 56. Recién casados. Acrílico sobre tela. 40 x 60 cm., 2006

Actualmente, en mi trabajo plástico, la fotografía es el soporte del dibujo (como el dibujo puede resultar soporte de la pintura). Sin embargo, como se vino desarrollando a lo largo de esta tesis, el encuentro con la fotografía resultó de singular influencia en el proceso de creación. Enriqueció el dibujo, motivó un cambio en la temática, modificó aspectos relacionados con la composición, dirigió la mirada hacia objetos del pasado, lo que marcó y definió la producción con un tinte nostálgico abriendo un camino hacia lo narrativo.

CONCLUSIONES

He aprendido que lo que no he dibujado no lo he visto realmente, y que cuando empiezo a dibujar una cosa ordinaria me doy cuenta de lo extraordinaria que es, un puro milagro.¹

Frederick Franck

En el conocido ensayo, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", publicado en *Discursos interrumpidos I*, Walter Benjamin menciona un aspecto fundamental de la obra de arte: la posibilidad de ser reproducida, ser transformada en imagen. Y en este sentido, Benjamin, contrapone el concepto de aura, es decir, su autenticidad, "el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra", con su reproducción técnica, que le permite, como imagen, salir al encuentro con su destinatario².

Benjamin considera que la reproducción técnica le quita no sólo la autenticidad a la obra, sino también su autoridad como testificación histórica:

[...] la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible.³

Las proféticas palabras de Benjamin, escritas alrededor del 1935⁴, se aplican en la actualidad no sólo a las obras de arte y se aproximan a una descripción de nuestro complejo mundo visual contemporáneo:

¹ Franck, Frederick, *The Zen of Seeing*, New York: Alfred A. Knopf, 1973.

² Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus, 1973. P. 20-21.

³ *Ibid.*, P. 22.

⁴ Según nota del traductor, Jesús Aguirre, P. 59.

Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican [...] el modo y manera de su percepción sensorial. [...] el actual desmoronamiento del aura [...] estriba en dos circunstancias que a su vez dependen de la importancia creciente de las masas en la vida de hoy. A saber: *acercar* espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales [...] Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción. [...] La orientación de la realidad a las masas y de éstas a la realidad es un proceso de alcance ilimitado tanto para el pensamiento como para la contemplación.⁵

Benjamin pudo prever el cambio que se comenzaba a suscitar en la sociedad occidental a través de las posibilidades de reproducción de algo único que algunos medios, sobre todo la fotografía y el cine, favorecían. Cabe considerar que cuando plasmó estas reflexiones, no existía el espectacular avance tecnológico que define nuestra época y en la cual producir la copia de un original se puede resolver no sólo a través de una cámara fotográfica, sino con un sinnúmero de herramientas accesibles a casi todos.

Producir imágenes dentro de este mundo dominado por el sentido de la vista no resulta tarea fácil. Nuestra cultura urbana está plagada de ellas, pero son imágenes fuera de un contexto, mediadas por la televisión, las revistas, el Internet y la publicidad. Al respecto, el director alemán, Wim Wenders en el documental *Ventana del alma*, 2001, menciona:

La mayoría de las imágenes que vemos están fuera de contexto. [...] No nos dicen nada, tratan de vendernos alguna cosa. En realidad, la mayoría de las cosas que vemos en revistas, en la televisión, tratan de vendernos algo. Pero la necesidad humana básica es que las cosas tengan sentido. [...] El exceso de

⁵ *Ibid.*, P. 24- 25

imágenes hoy significa que no conseguimos prestar atención. No conseguimos emocionarnos con las imágenes.⁶

Ver, mirar, observar, percibir son sinónimos involucrados en el acto de la representación. María Moliner, en su Diccionario de uso del español, da las siguientes acepciones sobre su significado:

Ver (del latín "videre") 1. intr. Poseer el sentido de la vista. tr. Percibir algo por el sentido de la vista. 2. Percibir algo con cualquier sentido o con la inteligencia. 3. Entender una cosa. 4. Mirar cierta cosa con atención para enterarse de ella o enterarse por ella de algo. [...] 7. Investigar, experimentar o hacer lo necesario para enterarse de cierta cosa. Mirar. 8. Figurarse.⁷

En cuanto a percibir, señala que es:

1. tr. Enterarse de la existencia de una cosa por los sentidos o por la inteligencia servida por los sentidos. Percibir la diferencia entre dos cosas. Advertir, apreciar, notar.⁸

Es a partir del sentido de la vista cuando se realiza la primera selección y se genera la imagen a representar. Al respecto, en su libro *Modos de ver*, John Berger, dice que "mirar es un acto voluntario como resultado del cual, lo que vemos queda a nuestro alcance [...] Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos."⁹

Ver, mirar y dibujar son términos estrechamente relacionados. "El dibujo se refiere a ver en una forma particular que permite traducir el mundo tridimensional

⁶ Jardim, João y Walter Carvalho, *Ventana del alma*, Brasil: Zafra video, 2001

⁷ Moliner, María. *Diccionario de uso español I-Z*, Madrid: Gredos, 1999. P. 1375.

⁸ *Ibid.*, P. 636.

⁹ Berger, John. *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002. P. 14.

observado en una forma bidimensional, en una superficie plana", dice John Jackson en su libro *Una introducción al dibujo*.¹⁰

Cuando se trata de hacer un dibujo, la percepción visual adquiere una nueva cualidad: se puede ver más allá de lo que ordinariamente captamos del mundo óptico, se puede penetrar en la forma a tal punto que ese objeto común deviene en algo extraordinario, en palabras de Frederick Franck, "un puro milagro". Esto es lo que me sucede cada vez que estoy dibujando.

Mi trabajo, en cierto sentido, pretende confrontar esta disminución de nuestras facultades visuales para contemplar imágenes. Es verdad que en general, las propuestas plásticas contemporáneas han dejado de pertenecer exclusivamente a un ámbito contemplativo. Sin embargo, y tal vez de manera no intencional o consciente, mi interés ha sido el de recuperar las imágenes internas, las imágenes propias, acumuladas a través de la memoria, y que constituyen una personal forma de ver y pensar el complejo mundo actual. Hay en mi obra una inquietud, tal vez no explícita, por convocar al espectador a imaginar o recrear su propia vivencia a través de una figura incompleta o inacabada que se presenta en un espacio limpio y amplio. Por eso mi trabajo contiene una carga de nostalgia y las figuras contenidas en él pertenecen a un tiempo pasado.

La mirada hacia el pasado es también una consecuencia cultural, se vincula con los actuales desplazamientos humanos, característica que define a este momento histórico: la globalización. Comentando este hecho masivo, Néstor García Canclini publica un artículo titulado *Los nómadas se preguntan ¿Cuánto falta para volver?* en el cual aborda el tema del interculturalismo generado a partir de las constantes migraciones que se producen en el mundo contemporáneo.

Con todas las contradicciones y ambigüedades señaladas, la condición nómada de millones de personas, el hecho de que cada sociedad sea multicultural y muchos

¹⁰ Jackson, John. *Una introducción al dibujo*, México: Diana, 1991. P. 10.

tengamos múltiples pertenencias, ha llevado a repensar qué significa ser ciudadano. La desterritorialización o la multiterritorialización caracteriza hoy la trayectoria de millones de personas. A muchos nos identifica tanto el lugar de nacimiento como el que elegimos para vivir, el sitio de residencia como los viajes [...] ¹¹

Hay otra referencia que considero importante señalar en cuanto a ver. La forma de representación que elijo está determinada por la manera particular en que percibo la forma. Mi capacidad visual está disminuida, abarca un campo óptico menor que aquellas personas que ven con ambos ojos. Veo sólo a través del ojo izquierdo. Desde mi punto de vista, esto es fundamental en el proceso creativo: mi interés está enfocado en los detalles, no en el todo.

Es probable que esta forma diferente de captar el entorno se manifieste abiertamente en la obra, por el encuadre, la perspectiva o el tipo de composición. Por lo tanto, si bien, hay una disminución en cuanto al campo visual, existe por otra parte, una mayor posibilidad de observación y abstracción de las cualidades de la forma a representar. Mi modo de ver es, por decirlo de alguna manera, similar al de la cámara fotográfica.

En cuanto a esta relación entre mi percepción y la visualización a través de un lente, considero que, dentro de mi producción, la utilización de la cámara fotográfica profundizó aún más el sentido del encuadre y focalizó con mayor precisión aquello que despertaba interés para ser retenido en una imagen. Resultó un elemento primordial en la selección del objetivo y del tema. Modificó, de cierta manera, cuestiones compositivas, permitiendo recortes sobre las figuras, escisiones en el cuadro, abriendo el espacio y combinando elementos en él. Fundamentalmente, la fotografía mostró una nueva forma de ver, más aguda y punzante. Y estos recursos se retomaron a través del dibujo para construir nuevos discursos visuales.

¹¹ García Canclini, Néstor, “Los nómadas se preguntan ¿Cuánto falta para volver?” En: Revista *Picnic*. Supervivencia y bienestar. Nómadas. N° 9. Marzo-abril 2006. P. 54.

El dibujo ha sido y sigue siendo el medio a través del cual me puedo expresar. Por ello, entre otras cosas, esta tesis se planteó como uno de sus objetivos, esclarecer qué es el dibujo como género, ya que dentro de la teoría del arte, existen muy pocos estudios dedicados en profundidad al mismo. A lo largo del desarrollo de esta investigación se lograron establecer algunas afirmaciones importantes sobre este medio de representación.

En primer lugar, el dibujo ha sido siempre base para otras disciplinas artísticas como la pintura, la escultura, la arquitectura o el grabado y también se encuentra relacionado muy estrechamente con el cómic, la ilustración, el diseño gráfico e industrial y la animación. Surgió como una forma de comunicación y, diferenciándose de la escritura, tomó su propio camino para conformar un lenguaje expresivo y estético.

La mayoría de nosotros ha podido ver, al menos a través de reproducciones, extraordinarios dibujos pertenecientes a los grandes maestros de la historia del Arte, como Durero, Leonardo Da Vinci o Rembrandt, por nombrar alguno de los artistas más conocidos popularmente. Sin embargo, estas maravillosas obras en tinta o carbón, nunca han alcanzado la jerarquía que obtuvieron sus pinturas o esculturas. En este sentido, considero que la Historia del Arte, como institución responsable de asignar valor a la obra, mantuvo el dibujo artístico dentro de un lugar dispar respecto de otras disciplinas.

Terissio Pignatti, en su libro *El dibujo: De Altamira a Picasso*, hace mención a la escasa consideración que tuvieron los dibujos a lo largo de la historia.

En la historia del dibujo, la formación de colecciones privadas o públicas tiene un interés menor que en las otras artes figurativas, como la escultura o la pintura. [...] los dibujos han sufrido una durísima rapiña durante siglos. Salidos de las manos de los artistas, muchos de ellos se perdieron por destrucción o negligencia: su misma

estructura material, en general papel, junto a las escasas consideraciones en que se tuvieron durante mucho tiempo, favoreció su desaparición.¹²

Paradójicamente, a partir del arte conceptual hasta la fecha, los dibujos dejan de ser considerados trabajos modestos o “de segunda”, revalorizando sus componentes específicos: “espontaneidad, especulación creativa, experimentación, franqueza, simplicidad, abreviación, expresividad, inmediatez, visión personal, diversidad técnica, modestia de medios, tosquedad, fragmentación, discontinuidad, falta de conclusión y finales abiertos.”¹³

Diversos dibujos realizados por renombrados artistas clásicos y contemporáneos comenzaron a tener una revalorización artística y comercial, apareciendo como protagonistas en los principales mercados de arte. Ello ocasionó que incluso dentro del terreno de la investigación del arte mexicano contemporáneo, se incorporara una nueva terminología, “prácticas dibujísticas expandidas”, para referirse a ciertas piezas difíciles de clasificar:¹⁴

Si bien esto podría interpretarse como una moda pasajera, lo interesante de este cambio jerárquico, alentado a través de la valoración comercial, es que motivó un resurgimiento del dibujo como género, mostrando actualmente tendencias muy diferentes que oscilan entre la reinterpretación de lo tradicional, el uso de la tecnología, la aplicación tridimensional, el concepto y la banalidad.

¹² Pignatti, Terisio. *El dibujo: De Altamira a Picasso*, Madrid: Cátedra, 1981. P. 386.

¹³ Craig-Martin, En: Kovats, Tania (ed.) *The Drawing book. A survey of drawing: the primary jeans of expresión*, London: Black Dog, 2005. P. 16.

¹⁴ Al respecto, Blanca González Rosas, dice: “En los últimos dos años, el dibujo, en tanto género, ha tenido un ascenso en su valoración artística y comercial. En 2001, un dibujo de Miguel Ángel se vendió en 8 millones de dólares y, en 2006, en la feria mexicana MACO se reportó la venta de un dibujo conceptual de Gabriel Orozco en 100 mil dólares; cantidad notoria si se toma en cuenta que en la feria norteamericana ARMORY del mismo año se reportó la venta de un Kaith Athof en 40 mil dólares.

Este cambio de demanda del dibujo actual ha producido un notorio gusto creativo por el dibujo.” González Rosas, Blanca. *El dibujo expandido*. Sesión de actualización. Torre 13, julio 2006.

También el dibujo es revalorizado por los artistas contemporáneos como un proceso manual con múltiples posibilidades expresivas:

Hoy en día, lo que constituye al dibujo es vuelto a ver como el aprovechamiento del potencial infinito de la disciplina por parte de los artistas. [...] encontramos artistas que dibujan en jarrones, en globos, en materiales encontrados, o quienes "dibujan" usando el espacio tridimensional completo de la galería. En contraste con la postura predominantemente desinteresada de la década de 1990, el dibujo contemporáneo celebra el toque del artista, así como el proceso manual de hacer un objeto es otra vez revalorizado. [...] Este interés por el trabajo artesanal parece tener una dimensión moral y ética y puede ser percibida como una reacción en contra de los intentos del Modernismo y Postmodernismo por quebrantar estos aspectos de la creación del arte.¹⁵

Pero aún queda pendiente responder a la pregunta acerca de qué diferencia al dibujo de otras disciplinas artísticas. Su principal característica, desde el punto de vista técnico, es que recurre a elementos básicos de representación como el contraste, la línea, la mancha, el punto y el juego visual con la superficie pudiendo alcanzar a través del trazo, múltiples posibilidades expresivas. Puede contener un alto grado de exposición del oficio o constituir simples gestos sobre un soporte. Desde mi punto de vista, la esencia o el valor del dibujo está en su capacidad de síntesis, ya que con mínimos recursos formales se puede mostrar mucho, tanto conceptual como estéticamente.

También se le puede atribuir otro valor: su aura. En palabras de Kovats: "el hecho de que un dibujo es único provee evidencia de la mano del artista y la firma de éste es la validación de su originalidad."¹⁶

¹⁵ Kovats, Tania, The drawing book Op. Cit. P. 16.

¹⁶ Idem

En la investigación llevada a cabo, a través del análisis tanto de los dibujos producidos en Argentina, antes del ingreso a la Academia de San Carlos, como las primeras experiencias fotográficas y su comparación con las obras realizadas en la actualidad, se demuestra, en el proceso creativo propio, la interacción de dos medios diferentes de trabajo, la fotografía y el dibujo. Las características de estilo del dibujo que se venía desarrollando anteriormente no se modificaron a partir del uso de la cámara, ya que específicamente es un trabajo mimético, de oficio. Podría afirmar, en este sentido, que el carácter hiperrealista de la obra se intensificó. Lo interesante en este caso, es que se pudo trascender la simple copia, el gusto por el detalle en la representación, para alcanzar conceptualmente una intención más clara.

Si bien la mayor dificultad en el desarrollo de la investigación fue ser a la vez autora y crítica de la obra, lo cual me impidió en ocasiones tomar la distancia necesaria para evaluar y analizar el trabajo plástico, considero que todo este esfuerzo de reflexión me ha permitido entender gran parte de mi proceso creativo, como así también, observar los cambios producidos en el dibujo a partir del uso de la cámara fotográfica.

Mi especialidad no es la fotografía como campo de experimentación, sino la expresión gráfica a través del dibujo. Sin embargo, al incorporar una nueva herramienta mecánica, la cámara fotográfica, logré revalorizar cuestiones expresivas y temáticas que se mantenían ancladas a un estilo y forma de trabajo que aparentemente carecía de posibilidades de renovación.

Pienso que esta tesis más que brindar respuestas concretas a la pregunta central acerca de cómo interactúan algunos medios de producción, particularmente el dibujo y la fotografía, abre nuevos interrogantes susceptibles de ser retomados por otros productores o investigadores del campo del arte para continuar su análisis, sobre todo aspectos relacionados con la estética del dibujo. Por otra parte, en lo personal, me aporta una mayor motivación para continuar trabajando y reflexionando sobre la

producción y el contexto del arte actual, tarea fundamental para cualquier artista comprometido con su quehacer.

FUENTES DE CONSULTA

-Bibliografía general

ACHA, Juan, Teoría del dibujo. Su sociología y su estética, México: Ediciones Coyoacán, 1999

ALBELDA, José Luis, El sentido dilatado. Reflexiones sobre arte contemporáneo, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1992

ARNHEIM, Rudolf, Arte y percepción visual, Buenos Aires: EUDEBA, 1977

AZUA, Félix, Diccionario de las Artes, Barcelona: Anagrama, 2002

BACHELARD, Gastón, La intuición del instante, México: Fondo de Cultura Económica. Brevarios, 2002

_____, La poética del espacio, México: Fondo de Cultura Económica, 1997

BARTHES, Roland, La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía, Barcelona: Paidós Comunicación, 1997

BERGER, John, Modos de ver, Barcelona: Gustavo Gili, 2000

BENJAMIN, Walter, Discursos interrumpidos I, Madrid: Taurus, 1973

BLAKE, Wendon, Iniciación al dibujo, México: Daimon, 1991

BLANCHARD, Gérard, La letra, Barcelona: CEAC, 1990

BORGES, Jorge Luis, Obras completas 1923 – 1949, Buenos Aires: Emecé Editores, 2005

BOURDIEU, Pierre, Un arte medio, Barcelona: Gustavo Gili, 2003

CARREON ZAMORA, Enrique, Vocabulario de dibujo, México: UNAM, Escuela Nacional Preparatoria, 1988

CLARK, Kenneth, El desnudo. Un estudio de la forma ideal, Madrid: Alianza Forma, 1996

CHEEVER, John, La geometría del amor, Buenos Aires: Emecé Editores, 1998

- DE CERTEAU, Michel, La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer, México: Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de estudios superiores de Occidente, 2000
- DONDIS, Donis A., La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual, Barcelona: Gustavo Gili, 1990
- DUBOIS, Philippe, El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción, Barcelona: Paidós, 1994
- DUROZOI, Gérard (dir.) Diccionario de Arte del siglo XX, Madrid: Akal, 1997
- EDWARDS, Betty, Dibujar con el lado derecho del cerebro. Curso para aumentar al creatividad y la confianza artística, Barcelona-México: Urano, 1994
- FAWCETT, Robert, On the art of drawing: an informal textbook, New York: Watson-Guptill, 1958
- FEUILLIE, Nicolas, Fluxus Dixit. Un Anthologie. Vol. 1. Dijon, Les presses du réel, 2002
- FONTCUBERTA, Joan, El beso de Judas. Fotografía y verdad, Barcelona: Gustavo Gili, 1997
- _____ (ed.), Estética fotográfica. Una selección de textos, Barcelona: Gustavo Gili, 2003
- FREIXA, Mireia, et.al., Introducción a la historia del arte, Barcelona: Bacanova, 1990
- FRANCK, Frederick, The Zen of Seeing, New York: Alfred A. Knopf, 1973
- GADAMER, Hans-Georg, La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta, Barcelona: Paidós. Pensamiento Contemporáneo, 1977
- GARCIA CANCLINI, Néstor, Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad, México: Grijalbo, 2004
- GOMEZ MOLINA, Juan José (Coord.) Las lecciones de dibujo, Madrid: Cátedra. Arte. Grandes temas, 1999
- GONZALEZ CASANOVA, José Miguel, Gramática del dibujo en 100 lecciones, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/CNA, 2009
- GUBERN, Román, Del bisonte a la realidad virtual, Barcelona: Editorial Anagrama, 1996

JACKSON, John, Una introducción al dibujo, México: Diana, 1991

KEPES, Gyorgy, El lenguaje de la visión, Buenos Aires: Infinito, 1976

LAMBERT, Susan, El dibujo: técnica y utilidad, Madrid: Blume, 1985

MALDONADO, Tomás. Memoria y conocimiento. Sobre los destinos del saber en La perspectiva digital, Barcelona: Gedisa. Cibercultura, 2007

MOLINER, María, Diccionario de uso español I-Z, Madrid: Taurus, 1973

MOLINUEVO, José Luis (ed.), A qué llamamos arte. El criterio estético, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca y editores, 2001

MONNIER, Genevieve, El dibujo, Barcelona: Carroggio, 1999

OSBORNE, Harold (comp.), Estética, México: Fondo de Cultura Económica, 1976

PARRAMON, José M., El gran libro del dibujo: la historia, el estudio, los materiales, las técnicas, los temas, la teoría y la práctica del dibujo, Barcelona: Parramon, 1989

PAZ, Octavio, Los privilegios de la vista I, México: Fondo de Cultura Económica, 1995

PIGNATTI, Terisio, El dibujo: De Altamira a Picasso, Madrid: Cátedra, 1981

READ, Herbert, Imagen e idea, México: Fondo de Cultura Económica, 1972

RUIZ-VARGAS, José María, Claves de la memoria, Madrid: Editorial Trotta, 1997

SARLO, Beatriz, Siete ensayos sobre Walter Benjamin, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2001

SIMPSON, Ian, Curso completo de dibujo, Barcelona: Blume, 1995

SONTAG, Susan, Sobre la fotografía, Barcelona: Edhasa, 1981

SOURIAU, Etienne, Dibujo y proyecto, México: Gustavo Gili, 2002

UDDIN, Mohamed Saleh, Dibujo de composición, México: McGraw-Hill, 2000

WATROUS, James, The craft of old-master drawings, Madison: University of Wisconsin, 1957

WIGAM, Mark, Pensar visualmente. Lenguaje, ideas y técnicas para el ilustrador, Barcelona: Gustavo Gili, 2007

WÖFFLIN, Heinrich, Conceptos fundamentales de la Historia del Arte, Madrid: Editorial Optima, 2002

-Catálogos

KOVATS, Tania (ed.), A survey of drawing: the primary means of expression London: Black Dog Publishing, 2005

Catálogo de la Feria *México Arte Contemporáneo*, México, 2007

Catálogo de la Feria *Zona Maco México Arte Contemporáneo 2009*, México, 2009

-Hemerografía

GARCIA CANCLINI, Néstor, "Los nómadas se preguntan ¿Cuánto falta para volver?" En: *Picnic. Supervivencia y bienestar. N° 9 Nómadas*. México: Marzo-abril, 2006

GUZMAN, Marcela, "Michael Goldgruber. Experiencia panorámica." En: *Revista Arte al límite*, N° 31, Chile: Mayo-junio 2008

-Tesis

ANZURES TORRES, Javier, Gilberto Aceves Navarro: maestro de dibujo, Tesis de Maestría en Artes Visuales. México: UNAM, 2008

GONZALEZ ASTORGA, Juan Carlos, El lenguaje del dibujo, Tesis de Licenciatura en Artes Visuales. México: UNAM, 1995

ORTIZ VERA, Aureliano Eduardo, El dibujo y su sentido humanista en la creación de imágenes: un desarrollo personal del dibujo y su relación formal y conceptual con el trabajo de algunos artistas, Tesis de Maestría en Artes Visuales México: UNAM, 1994

RAMIREZ CORONA, María Teresa, Un ordenamiento espacial en el dibujo, Tesis de Licenciatura en Artes Visuales. México: UNAM, 2003

ROSAS LOPEZ, Florida I., Consideraciones sobre la importancia del dibujo como origen sensible del pensamiento creativo, Tesis de Licenciatura en Artes Visuales. México: UNAM, 1995

TIRADO TORRES, Betsabé Y., Lo que subyace en el dibujo: un estudio de la teoría del dibujo del siglo XX, Tesis de Licenciatura en Artes Visuales. México: UNAM, 2006

URBANO ALONSO, Miriam, Análisis formal y metodológico de un proyecto de dibujo, Tesis de Licenciatura en Artes Visuales. México: UNAM, 2007

-Materiales audiovisuales

JARDIM, João y Walter Carvalho, Ventana del alma. Una película sobre el mirar, Brasil: Zafra video, 2001

-Páginas web

<http://www.goldgruber.at>

<http://www.arteallimete.com>

<http://www.metropicturesgallery.com>

-Seminarios

GONZALEZ ROSAS, Blanca, *El dibujo expandido*. Sesión de actualización. México: Torre 13, julio 2006