



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“El oficio del dibujo en tres series artísticas:
Bestiario, Inmanencia del Vacío, Tauromaquia.”

Tesina

Que para obtener el título de:
Licenciado en Artes Visuales

Presenta:
Francisco Javier Ortiz Beltrán

Director de Tesina: Profesor Alejandro Alvarado Carreño

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.

“La Ley Mística es eterna; Es la fuente de la cual surgen todas las cosas. Cuando percibimos que nuestra vida y la Ley Mística son una misma cosa, experimentamos la eternidad de la vida y sentimos surgir desde nuestro interior una energía incontenible. Nada puede destruirnos. Pase lo que pase, gozamos de un estado de completa libertad. Así es el estado de vida de la budeidad. Aquí yace el profundo significado de invocar *Nam Miojo Rengue Kio*”.

DAISAKU IKEDA

PRESIDENTE DE LA SOKA GAKKAI INTERNACIONAL

AGRADECIMIENTOS

A mi mentor de vida Daisaku Ikeda

A mis padres Javier y Julieta por su amor, paciencia y apoyo incondicional

A Martha mi mujer y Victoria mi hija, compañeras del diario vivir

A mis maestros:

Alejandro Alvarado Carreño, amigo generoso

Herlinda Sánchez Laurel, sabia amiga consejera

Aureliano Sánchez Tejada, cómplice del dibujo

Juan Manuel García, amigo incondicional

A mis sinoidales

Tania de León, atenta lectora y dibujante excepcional

Miguel Ángel Suárez, cómplice de gusto por el arte clásico

ÍNDICE

| | |
|---|-----------|
| Introducción..... | 11 |
| I. EL OFICIO DEL DIBUJO | |
| Análisis teórico de la disciplina del dibujo..... | 15 |
| 1.1.- ACERCA DEL OFICIO DEL DIBUJO..... | 16 |
| 1.2.- EL DIBUJO COMO FACULTAD HUMANA..... | 16 |
| 1.3.- EL DIBUJO COMO LENGUAJE..... | 17 |
| 1.4.- EL LENGUAJE DEL DIBUJO..... | 18 |
| 1.5.- DELIMITACIÓN MORFOLÓGICA DEL DIBUJO..... | 19 |
| 1.6.- EL DIBUJO ARTÍSTICO..... | 20 |
| 1.7.- DIFERENTES PLANOS DE COMUNICACIÓN DEL DIBUJO ARTÍSTICO..... | 20 |
| 1.8.- LA CATEGORÍA ESTÉTICA..... | 21 |
| 1.9.- ACERCA DEL ARTE..... | 22 |
| Conclusión..... | 23 |
| Ilustraciones..... | 25 |
| II. ADQUISICIÓN DEL OFICIO DEL DIBUJO..... | 35 |
| 2.1.- MOTIVACIONES PERSONALES PARA LA ELECCIÓN DEL DIBUJO COMO DISCIPLINA PROFESIONAL..... | 36 |
| 2.2.- VALORACIÓN DEL OFICIO DEL DIBUJO..... | 36 |
| 2.2.1.- La maestría implícita en el oficio del dibujo..... | 37 |
| 2.3.- ADQUISICIÓN DEL OFICIO DURANTE EL DESARROLLO PROFESIONAL..... | 37 |
| 2.3.1.- Primeras influencias..... | 37 |
| 2.3.2.- De cara al método académico..... | 38 |
| 2.3.3.- La importancia del método académico de dibujo..... | 39 |
| 2.3.4.- Desarrollo de la observación..... | 39 |
| 2.4.- PLANTEAMIENTOS PERSONALES DEL DIBUJO..... | 39 |
| 2.4.1.- Delimitación de estudio: la construcción volumétrica en el dibujo..... | 40 |
| 2.4.2.- Cuestionamiento del método del modelado clásico del volumen por medio de luz y sombra..... | 40 |

| | |
|---|-----------|
| 2.4.3.- El modelado de la superficie de una figura: el dibujo gráfico..... | 41 |
| 2.4.4.- Ejemplos visuales del modelado mediante la superficie..... | 41 |
| 2.5.- EL ENCUENTRO DE UNA EXPRESIÓN GRÁFICA DEL DIBUJO..... | 42 |
| 2.6.- LA FORMA..... | 42 |
| 2.7.- EL ESPACIO..... | 43 |
| 2.8.- LA COMPOSICIÓN..... | 43 |
| 2.9.- CONSTRUCCIÓN PERSONAL DEL ESPACIO Y LA FORMA... | 44 |
| Conclusión..... | 45 |
| Ilustraciones..... | 47 |
| III. LA SERIE DIBUJÍSTICA <i>BESTIARIO</i>..... | 61 |
| 3.1.- PREMISAS DE LA SERIE..... | 62 |
| 3.2.- APLICACIÓN DIBUJÍSTICA EN GRÁFICA..... | 62 |
| 3.3.- CARACTERÍSTICAS DE LA SERIE IMPRESA..... | 63 |
| 3.4.- PROYECCIÓN FUERA DE LAS AULAS..... | 63 |
| Conclusión..... | 63 |
| Ilustraciones..... | 66 |
| IV. DIBUJO DEL VACÍO | |
| Un nuevo punto de inflexión: La construcción de la forma mediante el gesto y el espacio..... | 81 |
| 4.1.- SEMBLANZAS GENERALES: LA ORGANICIDAD DEL DIBUJO..... | 82 |
| 4.2.- <i>INMANENCIA DEL VACÍO</i> . LA SERIE..... | 83 |
| 4.3.- EL VACÍO..... | 84 |
| 4.4.- LA DINÁMICA DEL VACÍO..... | 86 |
| 4.5.- LO LLENO Y LO VACÍO..... | 87 |
| 4.6.- LA RELACIÓN GESTO-ESPACIO..... | 88 |
| 4.7.- LA MESURABLE ORGANICIDAD DEL VACÍO..... | 89 |
| 4.8.- CARACTERÍSTICAS DE LA SERIE..... | 89 |
| Conclusión..... | 90 |
| Ilustraciones..... | 91 |

| | |
|---|------------|
| V. SERIE <i>TAUROMAQUIA</i> | 101 |
| 5.1.- LA PREFIGURACIÓN DE LA SERIE <i>TAUROMAQUIA</i> | 102 |
| 5.2.- ELEMENTOS QUE CONFORMAN LA ELABORACIÓN DE LA OBRA..... | 103 |
| 5.3.- CARACTERÍSTICAS DE LA SERIE..... | 105 |
| Conclusión..... | 105 |
| Ilustraciones..... | 107 |
| VI. NUEVAS PERSPECTIVAS DE INVESTIGACIÓN | 113 |
| 6.1.- CARACTERÍSTICAS DE DOS SERIES PLÁSTICAS: <i>ZARATÁN, MINOTAURO</i> | 114 |
| 6.1.2.- Observaciones sobre el comportamiento visual de los resultados... | 115 |
| 6.1.3.- La imagen en el mundo contemporáneo..... | 115 |
| 6.2.- EL VALOR DE LA PINTURA EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA La virtual crisis de la imagen plástica en el contexto actual..... | 117 |
| 6.3.- DIRECTRIZ PERSONAL PARA LA CONSTRUCCIÓN DE IMÁGENES ARTÍSTICAS. Herramientas para la construcción de un lenguaje dinámico multidiscursivo..... | 118 |
| 6.3.1.- El uso del ordenador para enriquecer la imagen artística..... | 118 |
| Conclusión..... | 119 |
| Ilustraciones..... | 121 |
| CONCLUSIONES | 127 |
| BIBLIOGRAFÍA | 129 |

INTRODUCCIÓN

Esta tesina, busca ser una breve bitácora donde se registra el inicial proceso de la elección del dibujo como disciplina central del desarrollo profesional, explicando las razones personales que la delimitan. Así mismo, contiene un marco teórico referido al dibujo como eje de estudio a lo largo de los dos capítulos iniciales.

Dentro de este contexto, referimos la importancia de la adquisición del oficio del dibujo mediante el método académico tradicional que se enfoca en la representación naturalista, como una herramienta certera para la comunicación visual.

Una vez que se ha alcanzado el dominio del dibujo naturalista, damos paso a la descripción de los cuestionamientos formales realizados a dicho método de representación, con el objetivo de encontrar una expresión dibujística personal; esto permite posicionar la narración en los diferentes momentos teórico-experimentales que propiciaron esta evolución, la cual es vertida (cada una en su momento) como resultados formales en tres series dibujísticas: *Bestiario*, *Inmanencia del Vacío* y *Tauromaquia*.

Cabe señalar que los ejercicios dibujísticos de las tres series, son producto de una concatenación práctico-teórica¹, es decir, surge una nueva investigación gráfica una vez exploradas y agotadas las posibilidades formales de la anterior, observando cómo se adapta el oficio del dibujo en cada etapa.

Ya en el capítulo final, se describe la evolución última del trabajo personal para dirigirlo a una nueva directriz: la gráfica digital. En este capítulo se recogen las reflexiones personales sobre la pintura y su papel en el mundo contemporáneo.

¹ A diferencia de la conocida expresión “Teórico-práctica”, se utiliza aquí “práctico-teórica” debido a que el proceso práctico antecedió la producción teórica.

Descripción de las series dibujísticas

El *Bestiario*, data de 1996, surge del primer cuestionamiento formal al método académico naturalista que emplea el dibujo con un sentido pictórico al modelar la figura por la dupla luz/sombra. Se buscaba en esta etapa un sentido autónomo del dibujo en su expresión misma. Advertimos que esta concepción dibujística se constituyó, no como una ruptura, sino como una exploración creativa de variantes en la construcción volumétrica de la figura por modelado de luz y sombra, dirigiendo la construcción formal hacia un perfil gráfico.

Esta serie se proyectó para realizarse en huecograbado, teniendo como proceso primario apuntes de animales y su definición compositiva en dibujo; Se integra entonces un comparativo visual del boceto de la imagen de cada pieza a grabar en metal con un análisis somero de la técnica y las razones de diferencia de ambas, esto con la intención de extender el carácter del proceso dibujístico en la gráfica.

Inmanencia del Vacío, es una serie que se exhibió en 2001; son dibujos en los que se dirige la investigación a la valoración del Vacío como elemento configurador del espacio mediante el gesto y el vacío mismo. Es una obra de índole abstracta y monocromática.

El recurso utilizado en este apartado es la comparación entre un texto de presentación elaborado por el autor de esta tesina, y fragmentos de texto de Françoise Cheng sobre el espacio en el arte chino, para sustentar una cercanía en las nociones del concepto del Vacío y el Espacio en la obra.

Hacemos uso de imágenes del escultor Eduardo Chillida como referencia visual que motiva la construcción de las formas de esta serie.

Tauromaquia, serie presentada en 2004. Este capítulo versa en torno a las intenciones de su elaboración dibujística: el sacrificio. Tiene un tratamiento literario para hacerlas accesibles y metafóricas. En esta serie de dibujos se retoma la figuración y está vertido además el bagaje de conocimientos dibujísticos adquiridos en todo el proceso de las experiencias formales mencionadas anteriormente. Interviene otro elemento formal: el color.

Las series *Zaratán* y *Minotauro*, corresponden a la etapa actual del trabajo personal, están construidas en parámetros propios de lo pictórico; por tanto son un mero referente que engarza con las tres series arriba descritas, y hacia una búsqueda futura en la gráfica digital.

Capítulo 1

Capítulo 1

EL OFICIO DEL DIBUJO

Análisis teórico de la disciplina del dibujo

Preliminar

Para abordar sistemáticamente el tema de esta tesina referido al dominio del oficio del dibujo como sustento de la obra artística en cualquiera de sus modalidades como la pintura, escultura, instalación, performance y demás categorías formales, iniciaremos enmarcando en un contexto histórico-teórico la evolución de la facultad humana de dibujar, hasta llegar a delimitar el dibujo artístico como la materia de estudio en este capítulo.

Iniciemos considerando que el hecho de poseer un talento innato -destreza en forma bruta- para las artes visuales no es un elemento suficiente para creer que ello bastará para solventar una propuesta artística. Es necesario desarrollar esas habilidades manuales para lograr un producto humano que comunique certeramente mediante su lenguaje. Es este nivel de certeza en la comunicación visual de la obra lo que nos brinda una pauta para conectarnos con el espectador.

Recordemos la importancia que tenía en la antigüedad el proceso que debían pasar los aprendices de un oficio artístico para desarrollar sus aptitudes, Ingresaban en el taller de algún maestro, ascendían a oficiales después de algún tiempo, y podían acceder a ejercer como maestros al comprobar en un examen el dominio práctico de su oficio².

En la materia que nos ocupa en esta tesina, -el dibujo artístico-, dirigimos la atención a la importancia de poseer un dominio del dibujo mediante su oficio tradicional para poder transmitir claramente lo que deseamos.

² Para poder ejercer un arte u oficio, los gremios establecían un período de aprendizaje con un maestro por espacio de 6 o 7 años como mínimo. En España, las ordenanzas regulaban además un número determinado de aprendices.

1.1.- Acerca del oficio del Dibujo

La manera más congruente de concebir el dibujo artístico es entenderlo como un todo creativo y relacional que se expresa mediante la destreza manual, adquirida como oficio.

El oficio por sí mismo (al igual que el talento en sí) no asegura los alcances creativos del dibujo, pero en ocasiones favorables cuenta mucho en el resultado. Es un medio para un fin.

Si rememoramos en este instante una obra dibujística magistral (aún las llevadas al límite con el des-dibujo como la obra de Antonio Saura) difícilmente diremos que el oficio no participa de ella.

El oficio, sin duda, es una ocupación habitual que trasciende su origen. (figs. 1-6)

Pero más allá del oficio del dibujo, vayamos a la situación medular donde se genera: en el pensamiento (cosmovisión).

Si el dibujo tiene su origen en el interior del hombre, comencemos por analizarlo desde el ámbito humano.

A continuación, inscribo un análisis general del dibujo para dar inicio teórico del tema.

1.2.- El dibujo como facultad humana

Para responder a las preguntas básicas que se generan inmediatamente sobre ¿Qué es el dibujo? ¿Para qué sirve? y ¿Cómo surge?; es necesario plantear por principio una óptica empírica e incidental del quehacer dibujístico en la historia del hombre.

Comencemos apuntando que la práctica dibujística se inscribe como necesidad de comunicación, dada la naturaleza lingüística del hombre. Es esta facultad de registro y reconocimiento de huellas o trazos lo que le permite al hombre primitivo (además de gestos y sonidos) transmitir a sus semejantes hallazgos que se traducen en información, la cuál se va legando a subsiguientes generaciones.

La manera en que las agrupaciones primitivas aplicaban la información de estas imágenes, era procurando el dominio de una realidad mediante la magia (a través del dibujo).

Al paso del tiempo, evoluciona el uso del dibujo a la par del desarrollo de la civilización diversificándose así mismo hacia aplicaciones técnicas más complejas que iban surgiendo con este desarrollo, incluida la escritura:

“La actividad de escribir inició su proceso formativo con la actividad manual de dibujar en las cavernas durante el siglo XI a.C. y que consistía en representar gráficamente una realidad visible, como el bisonte o el caballo. Al hombre le tomó 10,000 años pasar del dibujar al escribir, lo cuál equivalió a pasar de una actividad mágica a la gestación de un sistema de signos que calificamos económico, porque sus combinaciones permiten designar a cualquier realidad, visible o no, concreta o abstracta.”³

Es importante notar que a lo largo de este transcurrir de la práctica dibujística en la historia del hombre, en las imágenes o dibujos subyace un carácter colectivo y sintético de la realidad todo el tiempo, lo que va configurándolo como lenguaje.

1.3.- El dibujo como lenguaje

Para brindar claridad respecto a la consideración del dibujo como un lenguaje, nos ceñimos a las valoraciones de Juan Acha, con la intención de dar un seguimiento lineal a este escrito, además de coincidir con su enfoque teórico -advertimos que esta tesina no guarda lugar para debatir sobre la naturaleza lingüística del dibujo. Dos citas al respecto:

“Consideramos lenguaje a todo dibujo, porque según el diccionario lenguaje es ‘todo conjunto de señales que dan a entender una cosa’ y en un inicio estas señales fueron puros trazos lineales y luego figuras dibujadas.”⁴

“Principiemos con la actividad de dibujar o de generar trazos con las manos. Como lenguaje, ¿de donde vienen sus operaciones? En primer lugar, como actividad humana o cultural, dibujar viene de una capacidad humana innata, denominada la facultad manual de estampar o escindir trazos sobre una superficie, a manera de registrar algo, representándolo para conservarlo, recordarlo y comunicarlo.”⁵

³ Acha, Juan. *Teoría del dibujo. Su sociología y su estética*. México: Trillas. 1999, págs.26-27

⁴ *Ib.*, pág.38

⁵ *Ib.*, pág.39

Como se puede apreciar, la práctica dibujística se conforma como lenguaje en el momento en que se circunscribe como conjunto de datos que preservan una memoria colectiva. Es el inicio de una concepción sintética del mundo.

1.4.- El lenguaje del dibujo

En un estadio más avanzado de la civilización, podemos observar que el dibujo, al ser conformado y enriquecido como lenguaje en su repertorio (patrones visuales) genera imágenes que conforman un léxico visual o simbólico que es reconocido por la colectividad de la que surge. Además es posible percibir que esta “configuración simbólica” por medio del dibujo, genera un movimiento doble que implica, por un lado la creación de signos que equivalen a representaciones de la realidad, y por otro la configuración de una lectura de la realidad mediante una imagen del mundo.⁶

Cabe apuntar, que las imágenes plasmadas por medio del dibujo, además de incluir la realidad pueden estar imbuídas de subjetividad humana de diversa índole, como la fantasía, el juego, la acentuación o corrección de un rasgo, por citar algunas. Es decir, son producto de la mutua correspondencia del lenguaje dibujístico con sus dos extremos que son lo real y lo imaginario.⁷

Es este carácter híbrido el que distingue al dibujo en su lenguaje, a la vez que da paso a otras manifestaciones dibujísticas.

⁶ *Ib.*, pág. 95. “Cuando vemos una realidad visible, lo hacemos a través de unos patrones que nos sirven para identificarla... recursos intelectuales para percibir un mundo ordenado”

⁷ Pérez Carreño, Francisca “Historia de las ideas estéticas y de las ideas artísticas contemporáneas, Vol. II” en AAVV, “Konrad Fiedler”. Al cuidado de Valeriano Bozal. España: Antonio Machado libros, 2002, pág 270: “El mundo creado por el arte no es un mundo irreal, regido

1.5.- Delimitación morfológica del dibujo

Hasta aquí hemos analizado someramente la implicación colectiva tanto del lenguaje del dibujo como de la recepción de las imágenes dibujadas; asentemos la concepción lingüística del dibujo en parámetros socio-culturales⁸, en las que el dibujo posee un sentido diverso, que se ajusta a las intenciones del uso. Podemos aseverar que, de acuerdo al empleo del dibujo en disciplinas específicas, se designa un tipo o clase de dibujo:

“Como producto, el dibujo viene a ser un conjunto de imágenes y/o signos sobre un soporte, sea mueble, inmueble o mero papel. Su taxonomía o morfología se nos presenta amplia. Encontramos, por tanto, las siguientes clases de dibujo:

El técnico, con las dimensiones exactas.

Como protagonistas:

- *El científico, con sus detalladas formas recién descubiertas.*
- *-El diseñístico o el utilizado por el diseño gráfico.*
- *El diagramático, esquemático con líneas representativas de procesos y cantidades.*
- *La escritura con sus trazos manuales y aníconos de letras y números.*
- *El apunte, esbozo boceto, bosquejo, utilizado como croquis de una acción humana, incluso la artística.*
- *El artístico, que aspira a la autosuficiencia, gracias a las constantes y variantes de un sistema determinado y a su calidad de portador de un mensaje y de una carga estética.”⁹*

por las leyes de la fantasía subjetiva, sino que en él se produce, en sentido estricto el mundo real. La autonomía de lo artístico es la autonomía de la experiencia sensible del mundo real”.

⁸ Acha, Juan. *Teoría del dibujo. Su sociología y su estética*. México: Trillas. 1999, págs. 86-87: *“El proceso de socialización del dibujo como elemento lingüístico, puso a éste al servicio de las nuevas actividades culturales que aparecían.”*

⁹ *Ib.*, pág. 32

1.6.- El dibujo artístico

Arribamos en este momento a la categoría dibujística que nos interesa estudiar en esta tesina: el dibujo artístico.

Tal como podemos deducir de la cita anterior, lo que diferencia u otorga el carácter artístico de un dibujo a otro es el nivel de intencionalidad en el mensaje. Ya sean algunos como los agrupados en la categoría técnica (diseño gráfico) pueden poseer una carga estética significativa, pero son motivados por una necesidad ilustrativa, es decir que guardan un vínculo y subordinación estrecha con la comunicación de la que proceden.

A diferencia de éstos, el dibujo propiamente artístico guarda una autonomía al generar una búsqueda en sí mismo, tal como lo refiere Acha: “*comenzó a estetizarse o para terminar siendo un conjunto de imágenes que vale por lo que quiere decir y no por lo que dice.*”¹⁰

El dibujo artístico “vale por lo que quiere decir”; se entiende en un parámetro de creación, de libertad, de juego y sobre todo, por su autonomía. Guarda en su génesis una intención comunicativa del autor, ya sea como pensamiento visual a través de su estética (una poética implícita en la belleza de sus formas) o como revelación de los aspectos últimos de las cosas.

En algunos casos, el dibujo artístico se concibe socialmente como una de las más bellas realizaciones humanas por su carácter creativo, inventivo y en algunos casos transformativo (de su entorno artístico-cultural).¹¹

1.7.- Diferentes planos de comunicación del dibujo artístico

Así mismo, Juan Acha establece que el dibujo artístico es diverso en su categoría, ya que la singularidad de su comunicación depende de la utilización de alguno de los tres planos comunicativos que son: “*el **semántico** que exalta el parecido y consta de las relaciones entre los signos o figuras y la realidad visual dibujada; el **sintáctico** o composición con su relación de los signos o de las imágenes entre sí; y el **pragmático** que busca la sorpresa o acentúa las relaciones entre la imagen dibujada y el receptor de la misma.*”¹²

¹⁰ Ib., pág. 138

¹¹ Acha, Juan. *Introducción a la creatividad artística*. México: Trillas. 1992, pág. 19: “*aludi-*

Para dar una mayor claridad de este tema, observemos las figuras 5-8 en las que se ejemplifican dichos planos comunicativos: 1) semántico, 2) sintáctico, 3) pragmático, mismas que contienen un análisis para su comprensión.

La elección de cualquiera de estos planos comunicativos por parte del dibujante pondera el carácter lingüístico del mismo hacia la expresión de sus intenciones (el mensaje o aspecto inteligible).

Pero... ¿qué hay de la experiencia estética?

“La diferenciación entre lo lingüístico y lo estético... en cuanto todo signo (o imagen gráfica) posee lo sensible y lo inteligible. En efecto: todo lenguaje práctico o sistema lingüístico utiliza lo sensible (o sensorial) para ofrecer lo inteligible... lo inteligible que es lo idiomático... Quien busque lo estético o el lenguaje artístico... se detendrá en lo sensible y pasará por alto lo inteligible.”¹³

1.8.- La categoría estética

Para referirnos a la cuestión estética, hay que comprenderla inicialmente como una relación humana-cultural con y desde una realidad específica (creada, cultural), es decir, involucra dos factores: objetos, -con una carga estética en este caso-, y la experiencia vivencial de los mismos.¹⁴

Se puede agregar que la experiencia estética es un proceso interpretativo en el que intervienen diversas operaciones interiores además de la inteligencia y la razón, como la memoria, la fantasía (mediante el juego especulativo de la imaginación), el asombro, los conocimientos, la empatía, el inconsciente, la conciencia, etc.

mos aquí, como ideal máximo, a la creación en su sentido de invención valiosa o de transformación radical del sistema artístico mismo...”

¹² Acha, Juan. *Teoría del dibujo. Su sociología y su estética*. México: Trillas. 1999, pág. 43

¹³ *Ib.*, pág. 94

¹⁴ Sánchez Vázquez Adolfo, *Invitación a la estética*. México: Grijalbo. 1992, pág. 164: *“En conclusión, lo estético –como categoría general– caracteriza un tipo de objetos que por su forma sensible poseen un significado inmanente que determina, así mismo, el comportamiento del sujeto que capta, percibe o contempla esos objetos de acuerdo con su naturaleza sensible, formal y significativa.”*

Todas estas operaciones interiores de que es capaz el ser humano se desarrollan en un medio socio-cultural que varía de acuerdo a las épocas y, así mismo, la relación estética del hombre contemporáneo con los objetos es distinta a la que se tuvo en épocas anteriores.

Por último, mencionaremos las diferentes categorías estéticas que el mismo Sánchez Vázquez se ha dado la tarea de enumerar, acorde a la apreciación surgida en obras de arte a lo largo de la historia estas son: la belleza, lo feo, lo sublime, lo trágico, lo cómico y lo grotesco.

1.9.- Acerca del Arte

Hemos circunscrito la categoría artística del dibujo por ser el tema que nos ocupa.

Referimos, a partir del punto anterior tocante a lo estético, la siguiente cita del mismo Sánchez Vázquez que proporciona una definición práctica acerca de lo que es el arte:

“Esta realidad se compone de un conjunto abierto e interminable de objetos, actos, procesos y experiencias singulares. No existe real, efectivamente, el arte, sino obras de arte y vivencias individuales ante ellas.”¹⁵

Como ya se había apuntado, la “realidad” aludida en la cita es la cultural, concebida por el hombre en su largo devenir; a su vez las obras de arte, como producto humano existen en relación a éste.

Está dada pues de forma breve, la sustentación teórica en general que permite el paso al siguiente tema.

¹⁵ Ib., pág. 15

Conclusiones

Hasta aquí hemos analizado la teoría evolutiva del dibujo a través de la historia del hombre y los rasgos esenciales del dibujo artístico.

El dibujo se ha desarrollado a la par con la evolución del hombre, es producto y reflejo de su desarrollo histórico.

El dibujo artístico es un elemento sintético que guarda dentro de sí diversos sentidos comunicativos como lo son las ideas, los sentimientos, la fantasía. Para integrar alguno o varios de ellos en una imagen es necesario dominar su ciencia u oficio: el manejo formal de sus elementos mediante la armonía del conjunto. En una palabra, un dibujo es plural al conformarse de diversos elementos que lo componen, pero singular al tornarse la suma de todos.

El oficio del dibujo de los grandes maestros

Hay una sensación orgánica en este dibujo de Miguel Ángel al momento de percibirlo físicamente, es decir como un papel que transporta una imagen más que una obra maestra en sí misma. Su aspecto rudimentario y despreocupado permite imaginar el sonido del papel al extenderlo para su ejecución posterior.



1. Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564)
La Sagrada Familia con San Juan Bautista niño
(descanso durante la huida a Egipto)

Clarión negro y minio con pluma y tinta parda
sobre un rayado de base con aguja. 28 X 39,4 cm.

En esta imagen de Tiepolo podemos apreciar un dominio en el uso de la aguada, sus diferentes matices y tonalidades señalan los aspectos lumínicos generales en la composición.

El carácter magistral de este dibujo radica en lo mesurado de los tonos, ya que el gran control técnico evita que se saturen los oscuros y pierda el dibujo de las figuras.

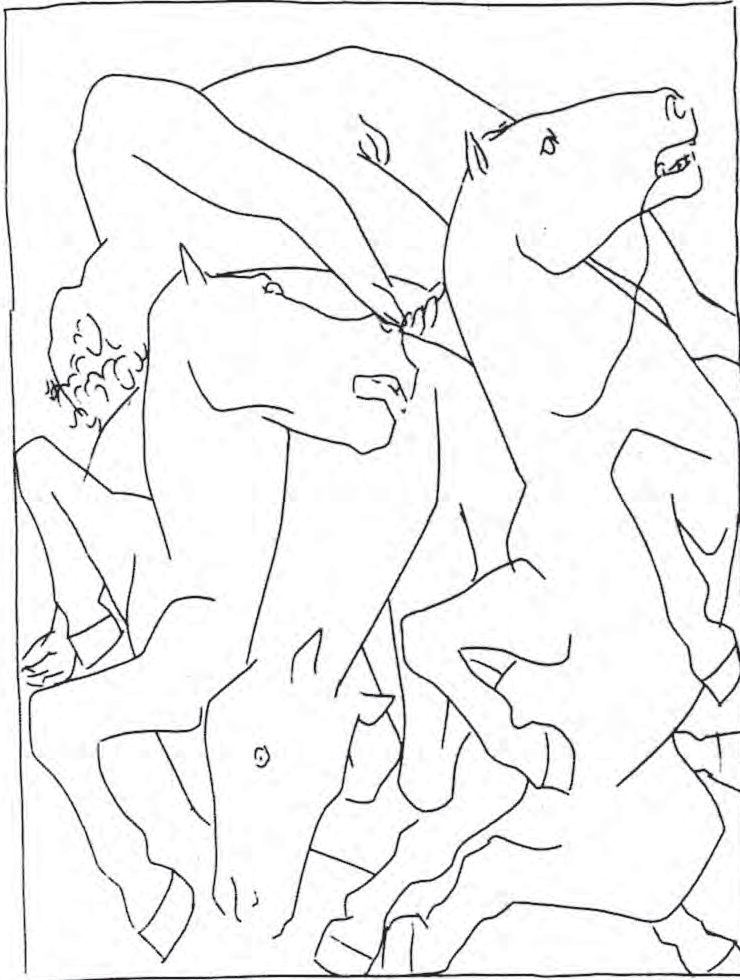


2. Giovanni Batista Tiepolo (1696-1770)

La huida a Egipto

Pluma, y tinta parda con aguada parda, sobre clarión negro. 30,4 X 45,3 cm.

Sin duda, la maestría de Picasso queda plasmada en este dibujo de primera intención en el que la línea se desliza con seguridad para construir las figuras. Además, podemos apreciar su manejo excepcional del espacio cubista en la contorsión armónica de las figuras



3. Pablo Picasso, (1881-1973)
***Caída de Faeton con el carro del sol*, 1930**
Dibujo, 31,2 X 22,4 cm.

Otro ejemplo magistral de dibujo es ésta silla realizada por el artista catalán Antoni Tàpies.

Su trazo gestual contiene en sí mismo una expresión matérica al momento que percibimos la densidad del medium con que trabaja.

El manejo del espacio vacío que rodea la forma da cuenta de el control compositivo del artista, potenciando su carácter simbólico de la figura.



4. Antoni Tàpies,
Silla, 1990,
Grabado: monotipo, rodillo y
aguatinta 196,5 X 96,5 cm.

Diferentes planos de comunicación del dibujo artístico

Plano Semántico

Este plano comunicativo se caracteriza generalmente por ser de índole narrativo. En él se acentúa una estrecha relación de la imagen con un “suceso” ya sea de carácter real o literario.

En la figura 5 observamos una escena de tragedia familiar: El padre airado con las manos alargadas maldice al hijo que parte a la guerra, la madre de éste último lo abraza y vemos un sargento de reclutas en el extremo derecho de la obra quien observa indiferente lo que pasa.

Se sabe que Greuze, fue un artista que trabajó imágenes de contenido moralista. Podemos apreciar un sentido teatral en la imagen, lo que nos permite una interpretación inmediata y una moraleja.



5. Jean Baptiste Greuze (1725-1806)

La maldición del padre: el hijo desagradecido.

Pincel y aguada gris, cuadriculado a lápiz 50.2 X 63.9 cm. Azúcar / zinc

Plano Sintáctico

Este plano comunicativo corresponde a un uso de la imagen relacionada hacia sí misma. Es decir, los elementos formales de un dibujo o pintura expresan la autonomía de su discurso. En este caso el uso de la figura humana marca la pauta para interpretar la imagen.

Podemos ver en este cuadro de Saura, la referencia a la crucifixión de Cristo en la que está simbolizando al hombre sólo, dentro de un universo amenazador; dentro del cuál se consumará la tragedia predestinada.

El uso gestual del dibujo dentro de la pintura le permite lograr la expresión desgarradora de la imagen. Podemos leer los trazos en términos de fuerzas visuales, equilibrios, tensiones.

Es importante observar que la imagen es armónica, en el sentido de lograr un equilibrio general, a la vez que nos expresa movimiento.



6. Antonio Saura **Crucifixión**, 1961
Óleo sobre lienzo, 75 X 102 cm.

Plano pragmático

Este plano comunicativo se asienta en una relación perceptiva-vivencial, más que en un reconocimiento propio del dibujo tradicional.

Podemos pensar en acciones artísticas que nos transmiten una idea abierta (Humberto Eco) para interpretarla libremente.

Penone ha trabajado en torno a la idea del “soplo” simbólicamente como aliento vital, y así mismo, como la manifestación metafórica del acto de soplar y del desarrollo del soplo en el espacio.

En la figura 7, observamos cómo el artista plasma su silueta en un banco de hojas secas dibujando su huella corporal.



Soplo de hojas, 1979-1997; fotografía tomada durante la exposición «L'Empreinte» en el Centre Pompidou, París, 1997

7. Giuseppe Penone

Soplo de hojas, 1997

Hojas de boj y huella del cuerpo del artista, 30 x 300 x 300 cm. aprox.

En la figura 8, observamos cómo el artista ha estampado su silueta en un banco de hojas secas, permitiendo al espectador contemplar un volumen tridimensional de dicha materia en la que se dibuja una silueta en negativo, que corresponde al soplo del cuerpo del artista.

Podemos pensar que esta acción alude a la memoria sensorial del espectador para su lectura.



8. Guiseppe Penone
***Soplo de hojas*, 1979**

Hojas de boj y huella del cuerpo del artista, 30 x 300 x 300 cm. aprox.

Capítulo 2

Capítulo 2

ADQUISICIÓN DEL OFICIO DEL DIBUJO

Preliminar

En este apartado valoraremos la importancia del oficio del dibujo como la herramienta clave dentro del proceso constructivo de una imagen, mismo que, debido a su sistematización conduce a su nitidez comunicacional.

Así mismo, dentro de la narración de la travesía profesional del autor, describiremos en primer lugar cómo la adquisición del oficio del dibujo a través del método académico tradicional posibilita el manejo de un lenguaje estructurado que enriquece las capacidades personales de dibujar; en segundo lugar, enmarcaremos en un contexto teórico la ruptura sistemática con los elementos formales propios de esta metodología académica naturalista del dibujo, que conduce a evolucionar formalmente el lenguaje dibujístico, sobre el cual se sustenta la producción de un cuerpo de obra personal (dibujo artístico).

La travesía profesional

La finalidad de verter narrativamente en este apartado el proceso de adquisición del oficio del dibujo durante los estudios de licenciatura, se reduce a mostrar de manera estructurada el desarrollo de habilidades manuales gracias al método académico tradicional de representación naturalista, y la sucesiva búsqueda personal del dibujo desde su praxis misma. Esta tesina es un motivo para dar cuerpo teórico a las experiencias adquiridas en éste proceso.

Una vez que se ha realizado el análisis teórico y objetivo del dibujo, el relato fluye de manera subjetiva y se detendrá sólo en aspectos necesarios de formalizar.

2.1.- Motivaciones personales para la elección del Dibujo como disciplina profesional

Durante mi desarrollo profesional, el interés personal está centrado en la disciplina del dibujo. Entendiendo el dibujo propiamente como género artístico.

Este interés personal que se manifiesta por el dibujo se debe, a su capacidad práctica como herramienta de reflexión. Si lo observamos panorámicamente, a lo largo de la historia de nuestra civilización, el hombre lo ha empleado como método inmediato de comunicación para configurar ideas, proyectos, sentimientos, etc.

En las artes visuales también posee carácter diverso, ya que permite expresar ideas que pueden ir desde lo inmediato (esbozos), hasta complejas propuestas de pensamiento que pueden construirse más detalladamente en procesos con carácter estético propio de lo dibujístico (como género).

El dibujo es la base de toda arte visual y gráfica, debido a que su empleo correcto permite comunicar de manera clara y directa lo que se pretende.

2.2.- Valoración del oficio del dibujo

Lo primero que destaca al apreciar un estudio dibujístico preparatorio para un cuadro por parte de los principales maestros renacentistas, es el talento en la ejecución de las imágenes.

La predilección que guarda nuestra sociedad por el dibujo clásico, seguramente inicia por el gusto y la fascinación que ejerce la maestría ejecutada en este tipo de piezas.

Observar Dibujos clásicos (que en realidad la mayoría son estudios preparatorios para alguna pintura o escultura) de Leonardo da Vinci, Miguel Ángel Buonarroti, Rembrandt, (figs. 1, 2, 13-15) entre otros, conducen a un análisis deductivo que posibilita entender el dibujo en múltiples dimensiones:

Como ensayos previos para construir una obra mayor, ya sea compositivamente, apuntes del natural o estudios de algún fragmento de la figura donde se busca la representación volumétrica, etc., denotando en cada uno de ellos el dominio magistral del oficio.

2.2.1.- La maestría implícita en el oficio del dibujo

El oficio es, sin duda, una ocupación habitual que trasciende su origen.

Cuando vemos algunos dibujos de Miguel Ángel Buonarroti que están perforados puntualmente en el papel por medio de un punzón para ser transferidos al yeso mediante la aplicación de pigmento en polvo que penetra en esos orificios y traza la silueta para ser trabajada en técnica al fresco, nos percatamos de la vida humilde del dibujo, como elemento que es medio para una obra mayor, y, sin embargo, poseen esos papeles una vida propia, como fragmentos de piezas magistrales por sí mismas; inacabadas, gestadas para cumplir una función en sí como esbozos de proyecto pictórico (portadores de sentido y directrices). Ello les confiere grandeza, porque están desligados de toda intención discursiva.

Volvemos al origen, el oficio como actividad humana real, en tiempo y esfuerzo, cuya simiente es el arte.

Son estas las razones -por demás subjetivas- que impulsan una gran significación personal para tomar en cuenta la importancia del oficio en la expresión artística.

2.3.- Adquisición del oficio durante el desarrollo profesional

Relataremos aquí dos sucesos importantes que incidieron para poder evolucionar en el desarrollo de la destreza dibujística, y que abren las puertas a la práctica del método académico al permitirme comprender la necesidad de su dominio.

2.3.1.- Primeras influencias

Uno de los grandes consejos que recibí del maestro Luis René Alva al inicio de la licenciatura, fue el de copiar los dibujos de Rembrandt (figs. 9-12), lo cual, permitía asimilar a través de esta práctica, un lenguaje ya sintetizado; comprender cómo se construía una atmósfera, cómo se generaba una composición, y, sobretodo, cómo se expresa a través del gesto.

Los dibujos de Rembrandt se expresan dentro de un plano pictórico, por ello hay algunos detalles de incidencia de luz en el modelado de las figuras presentes en una escena, y la atmósfera general.

Este paso fue importante, pero insuficiente todavía.

2.3.2.- De cara al método académico

Después de consagrar buen tiempo a la copia y estudio del lenguaje dibujístico de Rembrandt, se observa un ligero avance en los dibujos de esta etapa, pero como se mencionó antes, los resultados eran limitados.

Posteriormente, en revisión de dibujos por parte del maestro Luis Nishizawa, opinaba algunos de estos trabajos inquiriéndome que: “hacía falta dibujo”.

¿Qué significa: “falta dibujo”? Pensaba en esa pregunta constantemente; lo que llevó a cuestionar más a fondo: ¿qué es lo que quiere decir con esto? ¿Qué es en sí lo que le falta al trabajo? ¿A caso será que se refiere con dibujo a proporción? ¿Realismo? ¿Modelado de la forma? ¿A composición? ¿Expresión?

Sin duda se refería a todo esto.

Lo que se concluye con esta serie de planteamientos, fue que debía dedicar un empeño mayor al aprendizaje del dibujo. ¿Esto que implicaba? Además de la práctica, simplemente observar y analizar.

La única herramienta que podría brindar una certeza para crecer en esa etapa era el método académico naturalista, ya que configura los patrones visuales para la estructuración armónica de la forma; es decir, enseña -por citar dos ejemplos- los esquemas geométricos que sustentan al dibujo de una figura, o la organización espacial mediante ejes compositivos que respaldan una imagen de manera integral.

Esto posibilita el dominio de un dibujo mimético, que si bien no es copia fiel de la realidad -ya que dibujar del natural implica un proceso de abstracción en dos dimensiones-, nos permite estar en posibilidad de representar correctamente lo que está ante nuestros ojos.

2.3.3.- La importancia del método académico de dibujo

El desarrollo de una aptitud innata para el dibujo por medio de los conocimientos académicos, permite al aprendiz asimilar una metodología de trabajo disciplinar que, una vez adquirida, permite dirigir conciente y sistemáticamente cualquier tipo de investigaciones en la práctica artística.¹⁶

2.3.4.- Desarrollo de la observación

Gracias a la metodología académica, se puede deducir que la base del dibujo se sustenta en la observación, ya que al momento de copiar al modelo que se tiene enfrente, uno debe cotejar la serie de relaciones que coexisten en el plano visual; cotejar que encajen en el plano bidimensional. Esto lleva a la síntesis correcta de lo que se tiene delante de los ojos.

Con el paso del tiempo y del aprendizaje, la conclusión obtenida es que dibujar no es simplemente copiar el modelo, además, posee una profunda dimensión: interpretar y expresar.

2.4.- Planteamientos personales del dibujo

Una vez adquirido el método académico para dibujar, es posible plasmar lo que se desea en un estilo naturalista. Sin embargo, el único elemento que puede detonar una búsqueda formal al haber arribado a un riguroso nivel de dibujo académico es la creatividad, proyectada desde el análisis.

¹⁶ Cheng François. *Vacío y plenitud*. España: Ediciones siruela. 2005, pág. 28: “*El estilo de la academia se caracteriza por el cuidado de la norma, el rigor técnico y la especialización en géneros.*”

2.4.1.- Delimitación de estudio: la construcción volumétrica en el dibujo

Durante esta etapa, me interesaba sobremanera en los dibujos de Leonardo da Vinci,¹⁷ (figs. 13-16) quien modelaba las figuras con un ahurado sutil, y dejaba patente el volumen mismo por la dupla luz y sombra. La inquietud que se me presentaba al sentir agotado el método naturalista era la siguiente: ¿será tan limitado el dibujo naturalista que sólo ofrece el dominio de este tipo de modelado para expresar el volumen?

2.4.2.- Cuestionamiento del método del modelado clásico del volumen por medio de luz y sombra

En el caso particular, existía una sensación de hartazgo una vez que dominaba el dibujo académico con sus imágenes claras y concisas de la realidad, vislumbraba entonces la posibilidad de cuestionarlo formalmente:

¿Cómo expresar un dibujo con carácter gráfico, sin terminar en lo pictórico del volumen?

¿Cómo desligar el dibujo del yugo de la pintura, potenciando su presencia como género?

Comencemos a vislumbrar mediante estos cuestionamientos que parten del dominio del dibujo de una imagen bidimensional mediante el modelado de la luz y la sombra, la posibilidad de que exista una manera de dibujar una imagen sin tener que pensarla en términos pictóricos, es decir que no dependa de un punto lumínico la construcción del volumen de la forma.

Este tipo de búsquedas que se generan en el proceso de cuestionamiento formal permite acrecentar el concepto del dibujo mismo, a través de experimentaciones que van cobrando claridad al comprender los resultados prácticos mediante un marco teórico formal.

Cabe apuntar que algunas de estas ideas están presentes en algunos libros del Maestro Juan Acha, lo que se puede decir es que al momento de enfrentarlas como necesidad en la praxis es cuando se tornan directrices.

¹⁷ Da Vinci, Leonardo, *Tratado de pintura*. México: Grupo editorial Gaceta. 1985. 285 p.

“Puede existir el [dibujo] pictórico o fotográfico cuando abunda el sombreado, con el fin de informarnos de la tridimensionalidad de las realidades, y cuando son profusos los detalles formales de éstas. El artista es libre, desde luego, de darle al dibujo el empleo estético que desee. Al fin y al cabo constituye una técnica informática o una actividad lingüística (el dibujo es un lenguaje) y reproduce la realidad igual que las palabras, sean habladas o escritas. Si un artista limita su dibujo a lo pictórico está recorriendo caminos trillados mientras que, por el contrario el dibujo gráfico o puramente lineal y lacónico enriquece -de hecho- al arte y al hombre con otra visión o vivencia estética.”¹⁸

2.4.3.- El modelado de la superficie de una figura: el dibujo gráfico

Es entonces cuando el estudio de los apuntes de Miguel Ángel Buonarroti (Fig. 17), permiten comprender que el modelado de la superficie del volumen, brinda una posibilidad más expresiva al dibujo, es decir las figuras contenidas en una escena pueden representarse en su volumen mediante el énfasis de la diferenciación de superficies, con más sentido gráfico o formal, sin tener que estar solamente sujetas a la regla de luz y sombra.

2.4.4.- Ejemplos visuales del modelado mediante la superficie

Los apuntes de Miguel Ángel Buonarroti (Fig. 17) tienen un claro sentido escultórico, lo que pondera la superficie en su totalidad, y va marcando el camino a seguir en la construcción tridimensional, por ello parecen más libres del yugo del modelado por medio de luz y sombra.

Podemos observar como la dirección de los planos cambia, diferenciando las superficies del volumen ya que mantiene la implicación lumínica en un segundo plano en el momento en que el asurado es evidente, no difuminado e integrado como el de Leonardo da Vinci.

¹⁸ Acha, Juan. *Crítica de arte: Teoría y práctica*. México: Trillas. 1992, pág. 152

Son estas tramas gráficas las que ponderan la forma, las que le dan su carácter dibujístico mediante las direcciones.

2.5.- El encuentro de una expresión gráfica del dibujo

Como resultado de la observación analítico-práctica de los dibujos de Miguel Ángel Buonarroti, es posible conformar un lenguaje dibujístico enriquecido en el que se pueden integrar atmósferas y figuras modeladas en su superficie por medio de la trama (gráfico) y con ligeras huellas de luz para sugerir el volumen (pictórico), es decir se comienza a integrar lo aprendido en una totalidad.

La práctica de estas nociones personales las llevaba a cabo en las sesiones de dibujo en el taller de la maestra Patricia Soriano; se iban perfeccionando y ensayando para depurar ese lenguaje.

El resultado: una serie de imágenes bajo la temática del desnudo, en las que exploraba las posibilidades gráficas del dibujo (figs. 18-22).

Como ya hemos visto, en los enunciados anteriores se ha tratado el elemento formal que corresponde a la figura, con su problemática implícita en el modelado.

A continuación analizaremos la manera de interrelación de la figura con el espacio. Para ello es necesario discernir el concepto forma como el continente de dicha relación.

2.6.- La forma

Aludimos aquí al concepto forma, para ser entendido como el conjunto general en el que interactúan todos los elementos formales, diferenciándolo del uso de la palabra “forma” como sinónimo de figura.

Es importante tener claro este punto debido a que el dibujo mismo es una forma, en la que coexisten sus elementos y que posee una dinámica interior.

La dinámica implícita en el dibujo lo dota de vida, le permite que se contemple un suceso, mismo que podemos entender que se efectúa gracias a las relaciones visuales de los elementos en él contenidos.

Vayamos ahora hacia el concepto espacio, mismo que se configura con el posicionamiento de la figura.

2.7.- El espacio

Hablaremos del espacio, un elemento configurador en el dibujo.

Es importante señalar, que el carácter espacial en el dibujo es abierto. Es decir, no hay un confinamiento visual más que los límites del formato.

Tal vez por ello, se percibe una intemporalidad, una especie de nimbo en el que se construye la forma.

Podríamos pensar que el espacio concebido de esta manera es un elemento pasivo; sin embargo, no es así, porque al momento de revelarse la forma se activa a manera de juego espacial.

Se torna transparencia que permite que respire la forma.

2.8.- La composición

Abordamos en este apartado el elemento formal del espacio, y su tratamiento mediante la composición.

Como ya vimos, la figura determina y es determinada por el carácter espacial de la forma. Estamos frente a una situación en la que hay que equilibrar las magnitudes de los elementos.

Dentro del método de dibujo académico, se busca generar una proporción armónica de la interrelación de los elementos formales, con el fin de lograr este equilibrio visual. Se cuenta por ejemplo con la sección Áurea, que se domina dividiendo el espacio matemáticamente, o bien geoméricamente. Este método permite ubicar la figura en el espacio para lograr una imagen armónica.

Se puede apreciar que el proceso dibujístico implica en su desarrollo múltiples operaciones, que deben ser conscientes para construir la forma deseada.

A continuación describiremos otra faceta comprendida de esta experiencia.

2.9.- Construcción personal del espacio y la forma

Al momento de construir ese lenguaje dibujístico de carácter gráfico que se desea, comprendemos que el uso mismo de la composición se transforma, ya no es un mero esquema geométrico matemático para situar la forma en la superficie; además es la posibilidad de expresar la extensión de la forma.

Es decir, al momento de abrir el entramado para describir la superficie de la figura, se está integrando el espacio dentro de ella y necesita a su vez, imbuir el espacio con la figura.¹⁹

La intención de esto es mesurar la relación figura-fondo para que no se perciba el dibujo como recortado o excluido del espacio que lo rodea.

¹⁹ AAVV, *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico* España: Akal. 2006. P.17:
“El contorno de la pieza no queda definido, ya que puede pertenecer tanto al espacio positivo como al negativo creado.”

Conclusiones

El oficio del dibujo -artístico-, queda pues conformado por la experiencia heredada de generaciones humanas que nos anteceden. Su valor radica en ser un conjunto de conocimientos probados que permiten, al ser asimilados, tornarse una herramienta para enriquecer la cultura mediante su recreación. Podemos inscribir el oficio del dibujo como un proceso histórico, como un bagaje de conocimientos adquiridos que en determinado momento dejan de ser reflejo del hombre y lo posicionan a éste como su objeto de estudio; es allí cuando el dibujo imagina al hombre.

A manera de conclusión respecto al cuestionamiento formal en la práctica dibujística descrita, podemos decir lo siguiente:

Cabría bien apuntar, que el sentido gráfico logrado en esta etapa, dista mucho de ser o manifestarse como una abierta ruptura con el carácter pictórico cuestionado, es simplemente un enriquecimiento formal en el acto dibujístico.

El hecho de transformar o potenciar el uso de los elementos formales del dibujo, provoca que, debido a sus relaciones, se transforme la concepción espacial misma, que es la médula de la forma. Afectar un elemento implica incidir sobre los demás.

Consumamos en éste punto el marco teórico en el que se suscribe la adquisición del oficio del dibujo como herramienta básica para construir un cuerpo de obra. En los siguientes capítulos se detalla su ejecución.

Primeras influencias

En este dibujo de Rembrandt, vemos el momento en que una mujer se asoma a la ventana; el autor nos da una imagen veloz del instante con una atmósfera de tonos grises que describen el espacio, y el volumen de la mujer.

Lo magistral en la obra de Rembrandt, es que siempre contrapone dos opuestos: por un lado la quietud de la figura, frente a lo gestual del trazo.

Por otro, apreciamos la expresión facial introspectiva de la mujer, pese a observar el exterior.



9. Rembrandt van Rijn (1606-1669)

Mujer recargada en una ventana,

hacia 1655-1656

Pluma, pincel y bistre.

29,2 X 16,2 cm.

Lo impactante de esta imagen de un león recostado, es la presencia de dicho animal.

Aquí los contrastes más fuertes están dados bajo la cabeza del león y en la cola, cerca del margen derecho del papel. Podemos ver que hay un uso de sección aurea en la horizontal del animal, y verticalmente hacia atrás de la oreja.

Se puede ver claramente que hacia el lado derecho desde el centro del soporte hay un área gris clara, casi blanca que está brindando la contraparte a los contrastes oscuros.

Esto está generando una tensión visual.

Dicho juego de elementos es lo que dota de vida a la imagen. Aquí podemos ver la importancia de la interacción de los elementos formales como el tono, líneas, el modelado, que enriquecen la figura.



10. Rembrandt van Rijn (1606-1669)

León recostado, hacia 1652

Pluma, pincel y bistre, con aplicaciones blancas
sobre papel beige. 14 X 20,3 cm.

En este dibujo esbozado, vemos que la composición se asienta en la parte superior izquierda, habiendo en la parte inferior del dibujo sólo trazos gestuales que sugieren el resto del cuerpo, y hay una especie de ingravidez en la imagen.



Vemos un conjunto de líneas que dirigen la mirada del espectador hacia el rostro de la muchacha:

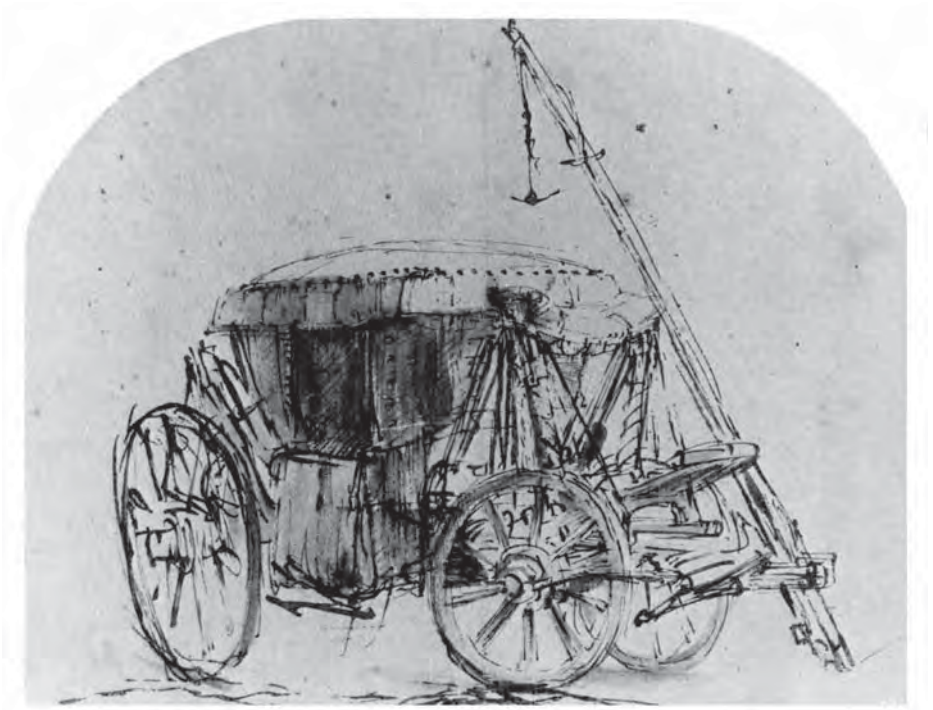
De arriba hacia abajo en la parte izquierda y en la parte del codo, las líneas son ascendentes.

11. Rembrandt van Rijn (1606-1669)
Muchacha dormida, hacia 1655-1656
Pincel y bistre.
24,5 X 20,3 cm.

Esta carroza dibujada esquemáticamente con líneas, posee un carácter gráfico. Podríamos pensar que en el momento de ser un esbozo, no sería necesario terminarla.

Sin embargo, Rembrandt agrisa el interior de la cabina generando un espacio interior en el dibujo.

Vemos cómo se enriquece el dibujo con esa atmósfera sugerida.



12. Rembrandt van Rijn (1606-1669)

Carroza, hacia 1655(?)

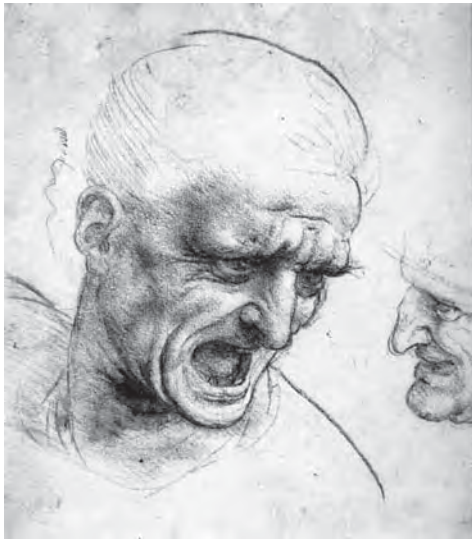
Pluma pincel y bistre.

19,4 X 22,4 cm.

El modelado del volumen de una figura por medio de luz y sombra

Los dibujos de Leonardo da Vinci, expresan de manera perfecta el volumen de las formas por medio de un modelado de luz y sombra.

Como método de construcción para representar imágenes naturalistas con un sentido semántico es extraordinario, porque relata los detalles del volumen de la figura en la escena.



13. Leonardo da Vinci (1452-1519)
Cabeza de hombre gritando
Sanguina y gis negro / papel
19.2 X 18.8 cm.



14. Leonardo da Vinci (1452-1519)
Cabeza de hombre gritando
Sanguina / papel
22.7 X 18.6 cm.

A diferencia de los dibujos de Rembrandt, observamos que estas imágenes de Leonardo da Vinci, plasmadas en papel corresponden a estudios volumétricos de la anatomía humana.



15. Leonardo da Vinci (1452-1519)
Ana y un cordero
Sanguina / papel 28 X 22 cm.

Este dibujo preparatorio elaborado por un discípulo del Taller de Leonardo da Vinci está claramente constituido por su carácter pictórico.

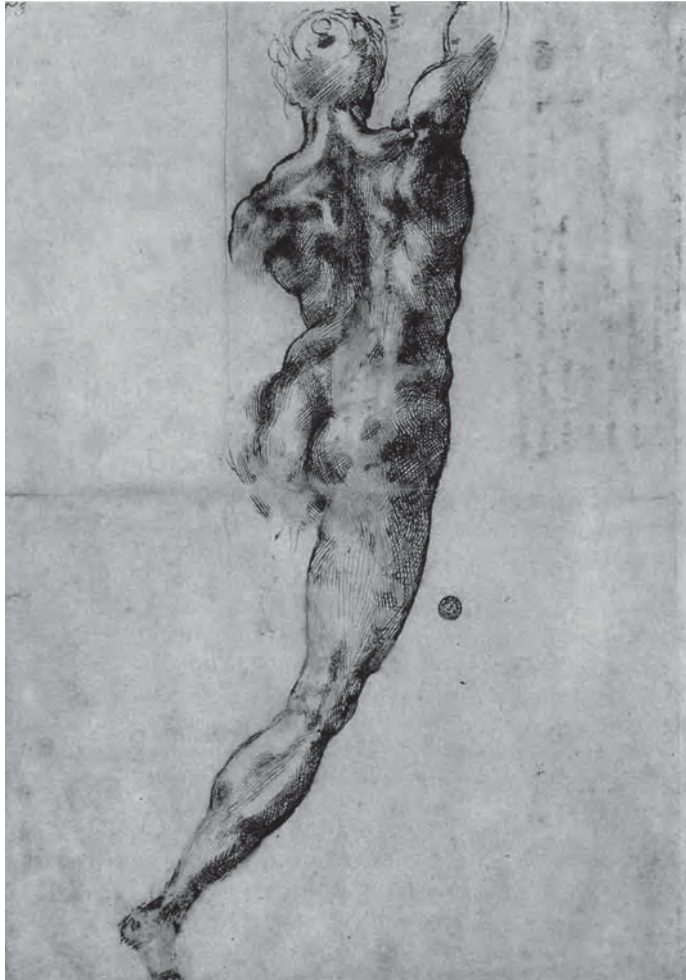
Podemos apreciar que las líneas que componen el volumen de las figuras se suman en un conjunto tonal como en lo pictórico; esto hace que se pierda la fuerza gráfica de las líneas y se enfatice en lo corpóreo del volumen.



16. Escuela de Leonardo
Leda

Sanguina / papel. 27.5 X 17 cm.

El modelado del volumen mediante la diferenciación de planos en la superficie



17. Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564)
Estudio de desnudo para la batalla de Cascina
Pluma y tinta parda / papel.

Si pensamos que el trabajo manual de un escultor para una talla en piedra (mármol) se hace a través de cinceladas que van construyendo la figura, es lógico deducir que Miguel Ángel Buonarroti, en su calidad de escultor, concibe una manera de tratar el modelado de un volumen: mediante un entramado de direcciones en los planos.



Detalle

Esto le permite visualizar su proceso desde el bocetaje, ya que las líneas dibujadas por él detallan los cambios de la superficie del cuerpo humano.

El volumen es más evidente, dado que obedece un apunte para esculpir; es una guía que acentúa la relación de contrastes de la masa muscular: los bajorrelieves y alto relieves de la superficie corporal expresados en planos de líneas.

Posibilidades gráficas del dibujo



18



19



20

Francisco Ortyz
Estudios de desnudo

18. Pincel y tinta / papel. 1995

19. Carboncillo / papel. 1995

20. Pluma y tinta / papel. 1996

21. Carboncillo / papel. 1999

22. Pluma, pincel y tinta / papel. 1996



21

Como se ilustra con estas imágenes, las posibilidades de dibujar la figura humana sin limitarse al uso del modelado del volumen por luz y sombra, permite una mayor expresión gráfica, conformando una imagen con unidad formal propia y desligada de un sentido naturalista.



22

Capítulo 3

Capítulo 3

LA SERIE DIBUJÍSTICA *BESTIARIO*

Preliminar

Hasta aquí, hemos dado cuenta del posicionamiento de una expresión personal en el lenguaje dibujístico mediante las directrices gráficas de su construcción formal.

Toca el turno a la descripción del desarrollo de la serie *Bestiario*, en la cual se vierten las soluciones formales alcanzadas. Relataremos los motivos personales para la elección del tema, y cómo se aborda mediante el oficio la interpretación dibujística del tema y la injerencia del oficio del dibujo en la ejecución técnica del grabado en metal.

Como se describió en el capítulo anterior, me encontraba en un punto del proceso en que dominaba una personal manera de plasmar imágenes asentadas en la gráfica a través del dibujo, gracias a la búsqueda de nuevas posibilidades de expresión en la construcción de la figura.

Se presentaba entonces, en el taller de huecograbado un reto: el aprendizaje de seis técnicas para grabar en placa de zinc. Éstas fueron: Barniz blando, aguafuerte, aguatinta, azúcar, mezzotinta y Punta seca.

El reto concebido es la presentación de un proyecto distinto para cada técnica, obviamente la guía de este proyecto era el dibujo.

La decisión fue hacer una propuesta dibujística en técnica de huecograbado de la serie *Bestiario*, una obra de Juan José Arreola²⁰ ilustrada con dibujos en técnica de punta de plata por el dibujante Héctor Xavier en 1959. ¿Por qué ese tema y no otro?

²⁰ Arreola, Juan José. *Bestiario*. México: Alianza Editorial. 1994.

La razón es simple: el carácter de los dibujos de Héctor Xavier se inscribían en un modelado de luz y sombra. Sin duda son bellos, pero presentaban una fuente de exploración, ya que, además, había que nutrirse de los magníficos textos de Arreola.

3.1.- Premisas de la serie

Una vez planteado el panorama general, se enuncian aquí, las características de esta serie para acotar los límites de la misma:

El *Bestiario* de Juan José Arreola consta de 19 narraciones, una para cada animal diferente.

En el caso de la serie personal se eligieron 12 animales de la narración con la finalidad de ejecutar 2 piezas por cada una de las 6 técnicas, teniendo por resultado dicho numero de grabados.

3.2.- Aplicación dibujística en gráfica

Como se puede ver, el desafío de dicha empresa era doble: generar una propuesta de dibujos primero, que además fueran realizados en placa de metal.

La manera lógica de seleccionar la técnica para el animal representado, fue encontrar correspondencias visuales-táctiles, y acometer el dibujo desde el principio con esas premisas para integrarlo en las posibilidades técnicas del grabado (su producto) en las que se anticipaba el resultado.

Así mismo, el formato de la placa, además de obedecer por su pequeñez a un ejercicio de aprendizaje técnico, está sujeto a un sentido compositivo relacionado con el animal que se plasma en él. Es decir, la logística del uso es vertical u horizontal, rectangular o cuadrado.

3.3.- Características de la serie impresa

La obra se realizó en el año de 1996. El formato de las placas oscilaba entre 10 cm. y 12 cm. Éste se especifica en las imágenes presentadas al final en su ficha técnica. El tiraje de impresión consta de 25 copias en papel liberón, más 5 copias de autor.

3.4.- Proyección fuera de las aulas

Esta obra obtuvo Mención Honorífica en el IV Concurso Nacional de Grabado “José Guadalupe Posada” realizado en la ciudad de Aguascalientes en 1996.

Otras exhibiciones que se realizaron: en 1997 en las galerías 2 y 3 de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, presentándola posteriormente en 1998 en la Biblioteca San Joan y Santa Creu en Barcelona, España.

Conclusiones.

Como es normal, la diferencia de técnicas y materiales en huecograbado rigieron en la factura de las piezas, es decir las imágenes dibujadas para el proyecto quedaron de lado, como mero antecedente rector al emprender el grabado.

Se inicia otro acto dibujístico que hay que controlar y dirigir. No es simplemente el trasladar una imagen a otra técnica.

Para hacer más asequible lo dicho, se integra la comparación de dibujos con grabados ya impresos (véase figs. 23-46) y además, se realiza un breve análisis formal de dichas comparaciones. También se reproduce el texto de la presentación realizada por este, su autor.

BESTIARIO

PRESENTACIÓN

El acercamiento a la realidad por medio de ideas metafóricas hace de la expresión artística la manera de comunicación sensible que humaniza al hombre. Lo lleva al campo de las esencias, ya que la metáfora trasciende el acto intelectual al transformarlo en vivencia. Torna al hombre un ser activo, al posibilitarle la comprensión mediante la imaginación, llevándolo fuera de la pasividad expectante de los sentidos; internándolo en la emoción. Teniendo por resultado la interpretación de la realidad a partir de la significación personal.

La narración metafórica manifestada en el Bestiario de Juan José Arreola, se funda en la analogía del hombre y el animal, una analogía que encierra un carácter ambiguo: expresión del animal mediante el parámetro humano y en revés, comprensión del hombre a través del animal.

Constantemente recreamos el mundo real mediante imágenes culturales, es nuestra manera de asimilarlo, de redescubrirlo y de mantener vigentes valores universales.

La vida urbana nos envuelve en la cotidianidad de una naturaleza transformada; hemos sido despojados del estremecimiento instintivo que nos produce la presencia del animal y los hemos reducido a solamente concebirlos como recurso natural antes que existencia. Pero ¿cómo tornar a la verdadera significación del animal? Mediante la reflexión.

Es el hombre un ser ávido de conocimiento, por ello hay que despertar su interés mediante la confrontación de su entendimiento de la realidad con una presentación distinta de la misma. El hombre no observa lo que ya conoce, sólo lo que le es ajeno e implica una lectura nueva: el conocer para satisfacer su natural necesidad de impregnarse de lo que le rodea.

Serie gráfica *Bestiario*

La elaboración de la serie bestiario inició con un boceto de cada animal, acorde a la técnica a desarrollar en huecograbado.



*La primer técnica correspondía al **barniz blando**. El proceso después de aplicar el barniz sobre la placa de zinc, era colocar un papel manila encima con la silueta de la imagen a desarrollar, dibujándola con lápiz como un dibujo cualquiera.*

El barniz se adhiere al papel al momento del trazo, y lo trazado en la placa se ataca con ácido para grabarlo en la misma. Las imágenes del bisonte y del

23. Francisco Ortyz

El bisonte, 1996

Lápiz / papel, 10 X 10 cm.



24. Francisco Ortyz

El bisonte, 1996

Barniz blando en placa de zinc
10 X 10cm.

elefante, fueron las primeras figuras para esta técnica de grabado en metal.

El boceto muestra la logística de la imagen, comenzando por la composición, y la figura tanto del bisonte como del elefante fragmentadas para integrarlas al espacio.

Hay que tomar en consideración que para la técnica de grabado se trabaja con la imagen invertida en la placa, es decir lo que se localiza a la derecha en el dibujo se situará a la izquierda de la placa, para que la estampa final corresponda al boceto.



25. Francisco Ortyz
El elefante, 1996
Lápiz / papel, 10 X 11cm.



26. Francisco Ortyz
El elefante, 1996
Barniz blando / zinc
10 X 11cm.

La técnica al **azúcar** se realiza con un preparado de agua, azúcar y anilina para dibujar sobre la placa de zinc engrasada previamente y con un ligero atacado al aguafuerte de la figura del boceto, o con punta seca para guiar el proceso.

Al secar el preparado sobre la placa, se unta la placa con barniz graso, mismo que al secar permite que se diluya el preparado de azúcar con agua caliente, liberando las áreas para ser atacadas con ácido.

Una vez hecho ésto, se agrega polvo de colofonia a dicha área que ha creado una superficie en bajo relieve, para que al ser atacada como aguafuerte, retenga tinta para la impresión.



27. Francisco Ortyz

La cebra, 1996

Lápiz, tinta / papel, 12 X 10cm.

29. Francisco Ortyz

Felinos, 1996

Lápiz, tinta / papel, 12 X 10cm.

Esta técnica de azúcar tiene la característica de ser un medium líquido, por ello el boceto se realizó con aguadas.

Se observa una gran diferencia del boceto al grabado en la placa,

esto, debido a que la decisión de eliminar áreas que corresponden al desvanecimiento de las tintas no son posibles de conseguir de primera intención.

A cambio se enriqueció respetando los efectos accidentales de la técnica para brindarle una expresión gráfica que permite la técnica.

Lo mismo ocurre con la placa de los felinos.



28. Francisco Ortyz
La cebra, 1996
Azúcar / zinc, 12 X 10cm.

30. Francisco Ortyz
Felinos, 1996
Azúcar, Aguafuerte / zinc
10 X 10cm.



La técnica al **Aguafuerte**, es empleada de manera regular en el huecograbado por su factura que permite el manejo del dibujo sobre una capa de barniz graso, como si se empleara sobre el papel; la diferencia estriba en ser el trazo en negativo que expone la placa para ser atacada por el ácido mientras el barniz protege el resto de la placa.

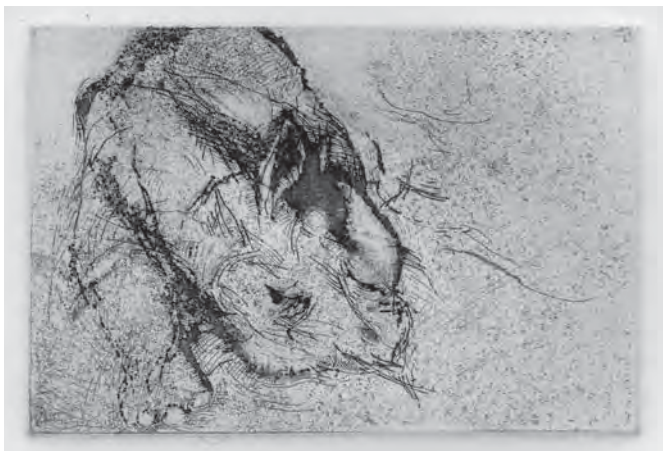
En el caso del rinoceronte, existían varios apuntes del mismo, pero la decisión de trabajarlo directo en la placa obedece a un sentido experimental de ir integrando lo conformado a partir de un esquema figurativo.

En la placa se pueden apreciar una serie de accidentes que generan un fondo grisáceo. Esto fue producido por la capa de barniz que se iba desgastando con los procesos de atacado de la placa, pero cooperaban en la construcción del fondo de la figura.

Al final, se terminó la pieza con un trazado en técnica al azúcar para enfatizar la forma.



31. Francisco Ortyz
El Rinoceronte, 1996
Lápiz, carboncillo / papel, 16.5 X 21cm



32. Francisco Ortyz
El Rinoceronte, 1996
Aguafuerte azúcar / zinc
9.5 X 13cm

La técnica de **aguatinta**, permite trabajar la imagen en términos tonales.

Se pueden lograr matices de gris para la composición, desde los más claros hasta los más oscuros.

El proceso: se adhiere a la placa polvo de colofonia por medio de calor. Con un dibujo previo se van bloqueando con goma de laca las zonas que permanecerán blancas, para el primer atacado. Así, sucesivamente, se van bloqueando otras áreas, resultando las más expuestas en tiempo al ácido las más oscuras.

Cabe advertir que esta placa se trabajó intencionalmente siguiendo la dirección del boceto -hacia la derecha-, resultando en la estampa las direcciones hacia la izquierda. Debido a que la composición es armónica desde el inicio, permite un resultado armónico.

34. Francisco Ortyz
Camélidos, 11996
Aguatinta, aguafuerte,
Azúcar / zinc, 10 X 12cm.

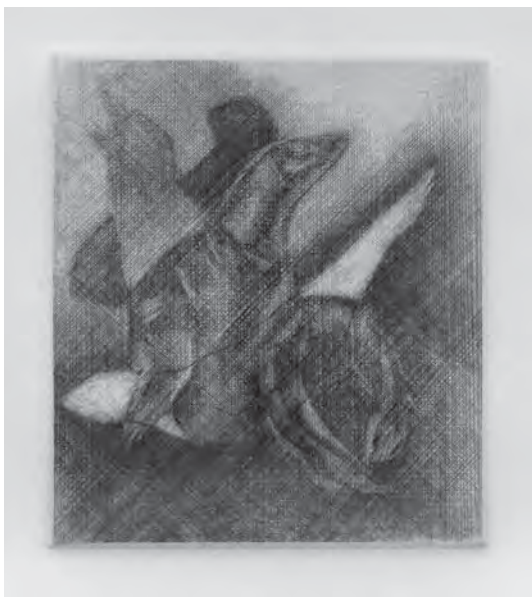


33. Francisco Ortyz
Camélidos, 1996
Lápiz, tinta / papel, 10 X 12cm.





35. Francisco Ortyz
Las focas, 1996
Lápiz, tinta / papel, 10 X 9.5cm.



*Existen varias maneras de preparar la placa para la técnica de **mezzotinta**, una de las que se emplearon aquí, es con punta seca: haciendo una trama de líneas horizontales, verticales y diagonales con una punta de metal (con forma de lápiz) sobre la placa, procurando oscurecer la superficie.*

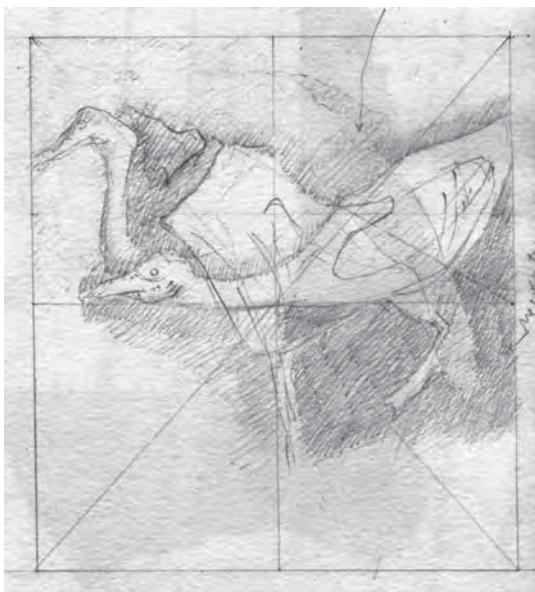
Se obtienen matices de gris mediante la herramienta de bruñidor. Esta herramienta aplana la superficie, además de abrillantarla con la presión que ejerce. Es un proceso de trabajo en negativo, ya que se parte de los oscuros a los claros. Esto es similar a borrar con goma sobre una superficie oscurecida con lápiz.

36. Francisco Ortyz
Las focas, 1996
Mezzotinta, / zinc, 10 X 9.5cm.



38. Francisco Ortyz
Aves acuáticas, 1996
 Aguatinta, mezzotinta, azúcar / zinc
 10 X 9.5cm.

37. Francisco Ortyz
Aves acuáticas, 1996
 Lápiz / papel, 10 X 9.5cm.



*Para esta placa se preparó la técnica de **mezzotinta** mediante un atacado de ácido prolongado por medio de aguatinta procurando oscurecer la superficie.*

Igualmente que la anterior es por medio del bruñidor que se obtienen grises y blancos.

Para esta placa, se devastó el margen por medio del raedor; además de dibujar con técnica al azúcar la figura central, y se trazó con aguatinta el ave situada a la derecha.

La intención de esta técnica mixta, fue explorar las posibilidades expresivas para solucionar la Forma, sin caer en la pasiva solución del modelado por el contraste de luz y sombra.



39. Francisco Ortyz

***El búho*, 1996**

Lápiz, carboncillo / papel, 10 X 12cm.

para ser expresada y construida como volumen tonal.

Cabe apuntar que parte del proceso de grabar, consiste en trabajar impresiones de los estados de las placas para ir bocetando sobre ellos el siguiente tratamiento técnico.

La mayoría de grabados de esta serie constó aproximadamente de tres a cinco estados de trabajo.

*Para estas placas se empleó la **técnica mixta**.*

Una vez comprendidas las técnicas de huecograbado, el siguiente paso fue solucionar las figuras propuestas.

Cabe destacar que las técnicas de mi preferencia personal son el aguafuerte, el aguainta y el azúcar.

Para esta imagen, lo complicado fue salir de su estructura lineal gráfica

40. Francisco Ortyz

***El búho*, 1996**

Aguainta, aguafuerte,
Azúcar / zinc
10 X 12cm.



Nuevamente se observa que la imagen del boceto es diferente de la placa grabada.

Entre otras cosas, se debe a la técnica empleada como fondo (aguatinta), y la manera de integrar sintéticamente varias imágenes.

Los pesos visuales para terminar la pieza también influyeron:

Si observamos el perfil del oso a la izquierda en línea en el boceto, reduce el impacto de la Forma. Al contrario en el grabado, es ese peso tonal el que le da armonía y unidad a la composición.



41. Francisco Ortyz
El oso, 1996
Lápiz / papel, 11 X 10cm.



42. Francisco Ortyz
El oso, 1996
Aguatinta, aguafuerte,
Azúcar / zinc,
11 X 10cm

Para dar solución a la diversidad de animales de esta serie, era necesario pensarlos acorde a su esencia:

Un felino es pesado pero ágil, sobre todo fuerte, una foca ágil, grácil y dinámica; la imagen de una ave, corresponde a su ligereza, a su fuerza y capacidad de visión.

Esta serie de reflexiones son las que guiaban las composiciones y elección técnica debido a sus tonos, presencia física (textura profunda como el azúcar), por citar algunas.



43. Francisco Ortyz
Aves de rapiña, 1996
Lápiz / papel, 29.7 X 21.5cm.



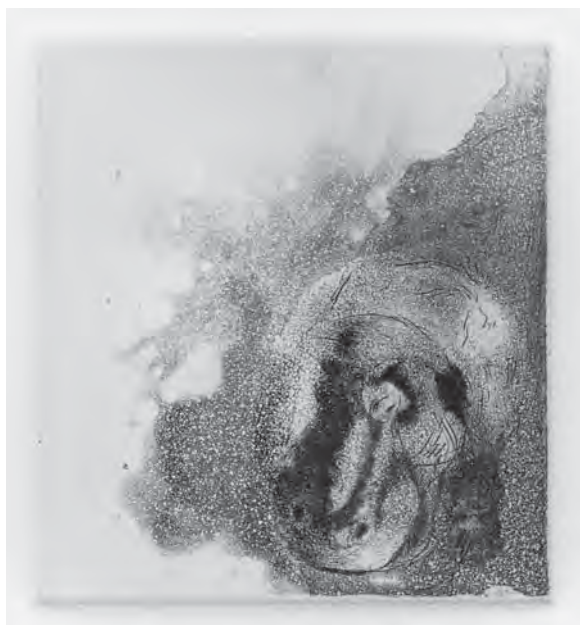
44. Francisco Ortyz
Aves de rapiña, 1996
Aguatinta, aguafuerte / zinc
11 X 10cm.



45. Francisco Ortyz
Hipopótamos, 1996
 carboncillo, lápiz / papel, 14.7 X 29.2cm.

para evitar esto, trabajé atacados de ácido directo sobre la placa (al centro) para crear un sentido orgánico de la mancha. El oficio de dibujo consistió en integrar los procesos armónicamente.

El último grabado de la serie fue este, el hipopótamo. Fue el único trabajada directamente en la placa sin boceto. Como es un animal acuático, el aguainta brindaba posibilidades para su solución. No obstante, el aguainta suele ser una técnica que recorta las formas en demasía,



46. Francisco Ortyz
El hipopótamo, 1996
 Aguainta, aguafuerte,
 punta seca / zinc
 12 X 10cm.

Capítulo 4

Capítulo 4

DIBUJO DEL VACÍO

Un nuevo punto de inflexión:

La construcción de la forma mediante el gesto y el espacio

Preliminar

Daremos inicio a este capítulo relatando la manera en que se desarrolla la evolución dibujística ocurrida en la serie *Inmanencia del Vacío*, respecto a la búsqueda formal que se reflejó en la serie anterior.

En esta etapa hay un predominio en la valoración del concepto del vacío en relación al espacio y a la construcción de la imagen mediante el gesto; en segunda instancia, se describe cómo a lo largo del proceso práctico, se desarrollan nociones personales sobre el vacío, mismas que dan pie a un comparativo teórico con la teoría del vacío en el arte chino con la finalidad de asentar lo experimentado en el conocimiento.

Premisas para una nueva investigación gráfica

Se puede decir, que para llegar a la motivación inicial de esta serie de dibujos hubo diversos factores que llevaron a ella; pero en esta tesina reduciremos a dos factores que, por su jerarquía brindan una mejor explicación del tema.

Estos son: la realización de dibujos con un sentido intuitivo de la interacción entre el vacío y el espacio, y la posterior concientización del concepto espacial en un sentido teórico.

Esta investigación gráfica se asienta en la práctica misma del ejercicio dibujístico; brinda caminos para explorar, por necesidades interiores al percibir que lo alcanzado anteriormente no da para más.

Sumamos además, con agradecimiento, una enseñanza legada por la Maestra Herlinda Sánchez Laurel durante mi estadía en su taller: La práctica artística antecede a la teoría.

Antecedentes

En el año de 1999, en el Museo Guggenheim de Bilbao se presenta la gran retrospectiva de 50 años de labor del escultor vasco Eduardo Chillida. El impacto que provoca su trabajo, -además del majestuoso contexto espacial en que se exhibía-, me representó una fuente de aprendizaje respecto al concepto del espacio en relación al vacío.

Por principio de cuentas, el criterio espacial de un escultor es la base misma de su pensamiento. Se inscribe su noción espacial en la realidad: tres dimensiones. El escultor construye el espacio con la forma y los vacíos, mientras en la bidimensión se construye la forma en el espacio.

En la obra de Chillida, se percibe el espacio gracias al juego del vacío y lo lleno donde ambos elementos coexisten y no merma uno en presencia del otro; se contempla la manera en que se funden como dos fuerzas complementarias de igual magnitud. (figuras 47-51)

Este trabajo dibujístico, comienza con la intención de llevar al límite la idea del dibujo como imagen, haciendo uso de la generación del espacio mediante el vacío. La intención es plasmar a través del dibujo la estrecha relación entre forma gestual y espacio vacío, el cual es acentuado por las amplias áreas de superficie vacía que armonizan con la composición general.

4.1.- Semblanzas generales: La organicidad del dibujo

Para cumplir el objetivo de llevar el dibujo al límite espacial, se inicia por utilizar trazos y huellas de pigmentos líquidos vertidos accidentalmente; con ello, se busca unificar la forma dibujada con la superficie espacial y física del soporte

(papel). Esta unidad, nos permite concebir la pieza como un elemento orgánico, en el que un manejo equilibrado de áreas vacías y llenas del espacio permiten lograrlo. Así mismo, intervienen comportamientos gestuales que expresan la longitud del espacio, sus límites y a su vez su tiempo.

Nombrar “organicidad del dibujo” a este apartado, tiene la intención de referir al dibujo como una entidad abarcable en su totalidad desde el inicio, es decir, que se perciba como un objeto. Hacemos notar que la búsqueda se mantiene en la bidimensionalidad.

Vale apuntar, que la investigación desplegada en esta serie es completamente práctica, y los resultados fueron los que condujeron a derivar razones lógicas de lo construido.

4.2.- *Inmanencia del Vacío. La serie*

El nombre *Inmanencia del Vacío* que intitula esta serie, alude a la esencia misma del Vacío manifiesto en ellos.

A continuación se reproduce parte de la presentación redactada por el autor en el catálogo de la exposición de esta obra para darla a entender más claramente.

Inmanencia del Vacío

Más que ser la intitulación que enmarca esta serie de dibujos, es esta frase un ejercicio reflexivo que versa en torno al carácter absoluto del concepto Espacio, desde la perspectiva del Vacío; un análisis dentro de la práctica del pensamiento propio de lo visual, que son las formas.

El espacio se ha entendido de manera reductiva a la condición dual de las cosas, dentro de la contraposición de lo lleno y lo vacío, habiendo un predominio de valoración hacia lo lleno, y menospreciando a la importancia que tiene el vacío en la interrelación mutua en que se funden. Sin embargo la correcta concepción del espacio, sería aquella en que se incluyeran vacío y lleno como una misma entidad; entrelazados en la conformación espacial.

No implica la ausencia de forma en el espacio la nada. Pues ésta última es la inexistencia absoluta, mientras que el vacío dentro del espacio, implica un estado potencial, donde permanece la posibilidad del desarrollo de

alguna presencia latente. Tal como describe el Bardo Thödol²¹ (Libro tibetano de los muertos): “Esta naturaleza profunda del ser llamada Sunhyata, pura potencialidad, pura vacuidad del aún sin formar que presupone toda forma...”

Surge por tanto, la expresión gráfica de estos dibujos, del entendimiento de esta noción de vacío como la coordenada donde se ubica el inicio del espacio, el punto donde comienza su germinar. La presencia permanece manifiesta en la expresión: espacio y gesto son los protagonistas/antagonistas que imperan en estos formatos, el espacio y el gesto fluctúan de manera intermitente en un doble sentido visual: al manifestarse la especialidad del gesto, y la gestualidad del espacio.

Entender por tanto que el espacio se dibuja con la forma. Sin forma no hay espacio... Sólo vacuidad.

A nueve años de distancia de esta exhibición, la reflexión acerca de estas palabras me parecen vigentes, ya que guardan una descripción nítida de la intención dibujística.

Pero analicemos los fundamentos que nos da el arte chino sobre el Vacío para saber si hay coincidencia con los preceptos de la presentación.

Para dirigir este análisis sin generar confusiones en la recurrencia de textos, se examinarán fragmentos del escritor Francois Cheng, cotejándolo inmediatamente con un equivalente de la presentación.

4.3.- El Vacío

El libro base para sustentar teóricamente este capítulo me fue sugerido por el maestro Aureliano Sánchez Tejada, se titula *Vacío y plenitud*²². En él, su autor Francois Cheng, brinda una explicación accesible a la concepción del Vacío en el arte chino; la cuál permite asentar sintéticamente las nociones obtenidas de la serie.

²¹ *El Libro tibetano de los muertos “Bardo Thödol”*. España, EDAF, 198, pág. 14

²² Cheng François. *Vacío y plenitud*. España: Ediciones siruela. 2005. 276p.

El fragmento a cotejar de la presentación es el siguiente:

...Sin embrago la correcta concepción del espacio, sería aquella en que se incluyeran vacío y lleno como una misma entidad; entrelazados en la conformación espacial.

No implica la ausencia de forma en el espacio la nada. Pues está última es la inexistencia absoluta, mientras que el vacío dentro del espacio, implica un estado potencial, donde permanece la posibilidad del desarrollo de alguna presencia latente. Tal como describe el Bardo Tödol (Libro tibetano de los muertos): “Esta naturaleza profunda del ser llamada Sunhyata, pura potencialidad, pura vacuidad del aún sin formar que presupone toda forma...”

Surge por tanto, la expresión gráfica de estos dibujos, del entendimiento de esta noción de vacío como la coordenada donde se ubica el inicio del espacio, el punto donde comienza su germinar. La presencia permanece manifiesta en la expresión: espacio y gesto son los protagonistas/ antagonistas que imperan en estos formatos, el espacio y el gesto fluctúan de manera intermitente en un doble sentido visual: al manifestarse la especialidad del gesto, y la gestualidad del espacio.

Entender por tanto que el espacio se dibuja con la forma. Sin forma no hay espacio... Sólo vacuidad.

Retomemos de la presentación una cita al *Bardo Tödol* (Libro tibetano de los muertos) antes de posicionar la teoría de Cheng.

“Esta naturaleza profunda del ser llamada Sunhyata, pura potencialidad, pura vacuidad del aún sin formar que presupone toda forma...”²³

Lo que interesa retomar de esta frase, es la capacidad de sugerir la existencia de un estado latente de cualquier forma, teniendo lugar en la vacuidad; o si se prefiere entender el Vacío como la presencia de lo posible.

²³ *El Libro tibetano de los muertos “Bardo Thödol”*. España, EDAF, 198, pág. 14

Iniciemos ahora con estos fragmentos de Cheng:

“Se sabe que el pensamiento chino, basado en una concepción organicista del universo, propone un arte que tiende, desde siempre, a recrear un microcosmos total en el que prima la acción unificadora del Aliento-Espíritu, en el que el propio Vacío, lejos de ser sinónimo de impreciso o arbitrario, es el lugar interno en el que se establece la red de alientos vitales.”²⁴

Podemos observar en esta cita el carácter relacional del Vacío como un centro, como una esfera donde se generan los impulsos creadores que construyen el espacio al tornarse manifiesta la forma.

La noción de vacío como generador del espacio en la serie es la siguiente:

Surge por tanto, la expresión gráfica de estos dibujos, del entendimiento de esta noción de vacío como la coordenada donde se ubica el inicio del espacio, el punto donde comienza su germinar.

4.4.- La dinámica del Vacío

Tomemos otro fragmento de la presentación:

No implica la ausencia de forma en el espacio la nada. Pues está última es la inexistencia absoluta, mientras que el vacío dentro del espacio, implica un estado potencial, donde permanece la posibilidad del desarrollo de alguna presencia latente.

Aquí se propone la hoja blanca como un mundo de posibilidades; al concretarse una de éstas, se potencia la superficie al verterse una forma, lo cuál genera el espacio.

²⁴ Cheng François. *Vacío y plenitud*. España: Ediciones siruela. 2005, pág. 58

Cotejemos que dice Cheng acerca de ello:

“concebir el papel virgen como el vacío originario con el que todo comienza, la primera pincelada trazada como el acto de separar el cielo y la tierra... es lo que transforma el acto de pintar en el acto de imitar, no los espectáculos de la creación sino los gestos mismos del creador.”²⁵

La construcción espacial queda definida por los diferentes límites de la forma.

Esta es la manera en que el Vacío funge como dinámica estructural del dibujo.

4.5.- Lo lleno y lo vacío

A este respecto nos relata Cheng de forma sucinta y profunda:

“Por doquier, lo lleno constituye lo visible de la estructura, pero el vacío estructura el uso.”²⁶

Esta frase es particularmente difícil de empatar, ya que su profundidad nos hace pensar más en la importancia del espacio vacío de un recipiente, como de la estructura en masa que lo conforma. Podríamos reducirlo a una relación de equivalencias.

Visualmente, el dibujo al ser conformado por los llamados espacios positivos (forma) y espacios negativos (vacío) expresa un juego compositivo de alternancias. Es posible pensar la composición como un acto equilibrista de pesos visuales mediante el Vacío. También, funge como conformadora de un todo orgánico buscando la correspondencia exacta del todo en el “Uno”.

²⁵ Ib., pág. 183

²⁶ Ib., pág. 83

Encontramos en la presentación:

... la correcta concepción del espacio, sería aquella en que se incluyeran vacío y lleno como una misma entidad; entrelazados en la conformación espacial.

4.6.- La relación gesto-espacio

Analicemos de la presentación esta frase:

...el espacio y el gesto fluctúan de manera intermitente en un doble sentido visual: al manifestarse la especialidad del gesto, y la gestualidad del espacio.

En *espacialidad del gesto*, implica su dimensión, su extensión, se hace referencia a la manera de concebir la pincelada; mientras la *gestualidad del espacio* se refiere a la expresión de la forma como conjunto.

Podríamos tomar lo que F. Cheng nos dice para indagar sobre otro aspecto:

“Al pincel-tinta le es cosa fácil pintar lo visible, pero le es más arduo representar lo invisible, el vacío.”²⁷

“Al pincel-tinta le es arduo representar lo invisible”, advierte sobre la caución de mantener el equilibrio de la forma, y permitiendo que el peso de los vacíos permita una lectura abierta de la forma, percibiéndose con vida gracias al movimiento.

“En la representación de las formas mediante la pincelada, una noción importante es la del... “invisible-visible”. Se aplica sobretudo a la pintura paisajista, donde el artista debe cultivar el arte de no mostrarlo todo, a fin de mantener el aliento vivo y el misterio intacto.”²⁸

²⁷ Ib., pág. 161

²⁸ Ib., pág. 152

4.7.- La mesurable organicidad del vacío

Por último, éste fragmento es de gran significación para la construcción de la obra porque implica una propuesta para la medición del Vacío:

“ Zhang Shi. En un papel de tres pies cuadrados, la parte (visiblemente) pintada no ocupa más de un tercio. En el resto del papel parece que no hubiera imágenes, y sin embargo, las imágenes tienen allí una existencia eminente. Así, el vacío no es la nada. El vacío es cuadro.”²⁹

Podemos empatar esta última afirmación en la cita de Cheng con las palabras finales de la presentación por su gran cercanía:

Entender por tanto que el espacio se dibuja con la forma. Sin forma no hay espacio... Sólo vacuidad.

4.8.- Características de la serie

PROYECTO: *Inmanencia del Vacío*

Esta exposición de dibujos fue presentada en el centro cultural *Casa de Cantabria en Madrid*, en el mes de mayo del año 2001. Estaba conformada por 28 dibujos de formato medio y pequeño, y el tema abordado fue la relación espacial de lo lleno y lo vacío.

Estos dibujos tienen la característica de ser monocromáticos, puesto que la grandeza del dibujo radica en su síntesis. El uso restringido a una escala monocromática permite construir su lenguaje en la riqueza tonal, teniendo con ello el control de la forma. (figuras 52-61)

²⁹ Ib., pág. 172

El uso de palabras de orden metafísico en las imágenes, obedece a ser usadas en un sentido simbólico introspectivo.

La técnica empleada:

El medio más adecuado para trabajar con el papel fue el acrílico, porque permitía diversos tratamientos de la mancha y gestos: transparencias, aguadas, abigarramiento, etc.

Por tanto, el papel elegido para estos dibujos necesitaba ser absorbente, del tipo de algodón para acuarela. Se utilizó liberón y fabriano de distintos gramajes.

Conclusión

En esta investigación gráfica se buscaba la liberación de ese peso teórico que generalmente antecede a un discurso formal, y descubrimos que la práctica misma del ejercicio plástico brinda caminos para explorar; comprendemos mediante el trabajo las palabras de la maestra Herlinda Sánchez Laurel acerca de que la práctica debe adelantar a la teoría, y en un determinado punto, hacer un alto y analizar lo alcanzado para hacer más conciente el aprendizaje donde se han unido teoría y práctica. Esto para poder tomar una directriz hacia otro ejercicio dibujístico.

Eduardo Chillida



47. Eduardo Chillida (1924-2002)
Elogio de la luz X, 1968
Alabastro, 22.5 x 14.5 x 8.5cm.



48. Eduardo Chillida (1924-2002)
Sin título, 1971
Alabastro, 38.8 x 12 x 27cm.



49. Eduardo Chillida (1924-2002)
Helsinki, 1991
Acero, 237 x 108 x 94cm.

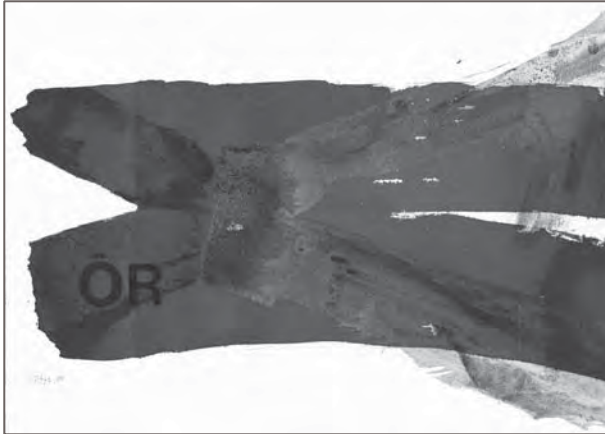


50. Eduardo Chillida (1924-2002)
Topos III, 1985
Acero, 42.5 x 44 x 40cm.

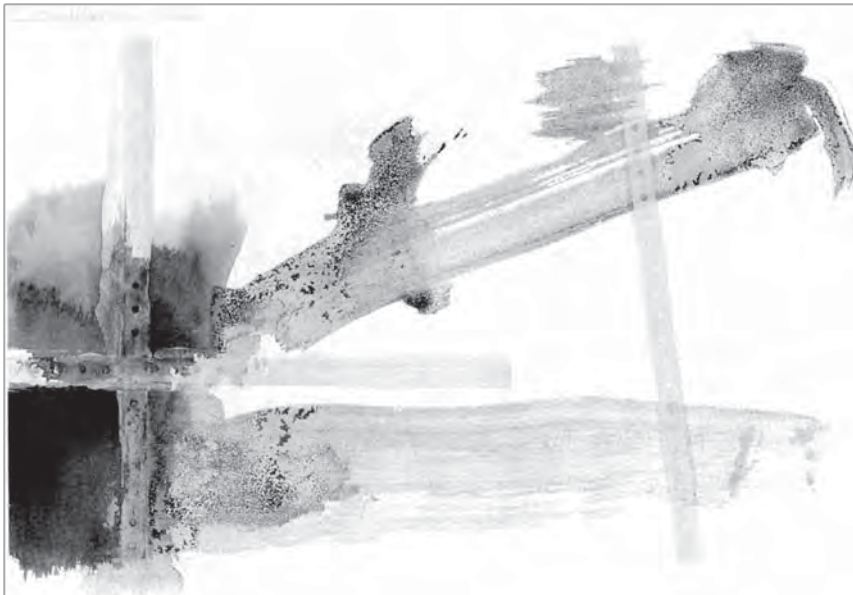


51. Eduardo Chillida (1924-2002)
Lo profundo es el aire, estela XII
Granito, 1990, 212 x 97 x 103cm.

Serie: *Inmanencia del Vacío*



52. Francisco Ortyz
de Ôr a Or
(entre la piel y la luz), 2000
Acrílico / papel, 21.5 x 28.5 cm



53. Francisco Ortyz
Estructura I, 2001
Acrílico, collage / papel, 36 x 51 cm

54. Francisco Ortyz
Meer II
(desnudez), 2001
Acrílico, collage /
papel, 25.4 x 23 cm



55. Francisco Ortyz
Espejo, 2000
Acrílico, collage / papel,
32.5 x 23 cm





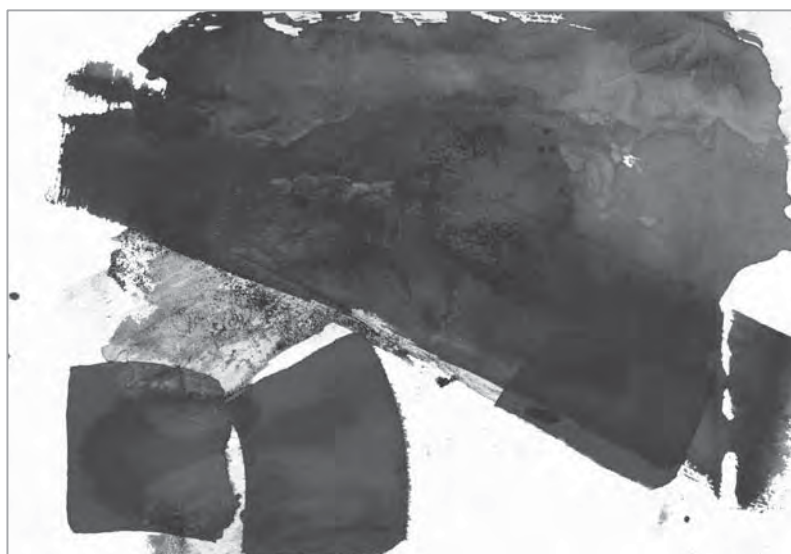
56. Francisco Ortyz
Egoz (nogal), 2000
Acrílico / papel, 20.5 x 29 cm



57. Francisco Ortyz
Zerem (flujo), 2001
Acrílico, collage
/ papel, 35 x 34 cm



58. Francisco Ortyz
Espejo, 2000
Acrílico / papel,
26 x 20 cm



59. Francisco Ortyz
Meer III (desnudez), 2001
Acrílico / papel, 29 x 20 cm



60. Francisco Ortyz
Yug (unión), 2001
Acrílico / papel, 36 x 51 cm



61. Francisco Ortyz
Bodhi
(evolución interior), 2000
Acrílico / papel,
17 x 26.5 cm

Capítulo 5

Capítulo 5

SERIE *TAUROMAQUIA*

Preliminar

Este capítulo versa sobre una serie dibujística surgida a la par de la ya descrita *Inmanencia del vacío*. Podría decirse que *Tauromaquia*, se enriquece de ella y es el justo medio entre la abstracción que caracteriza la serie anterior y el desarrollo figurativo en esta etapa.

Breve semblanza de la serie *Tauromaquia*

Sin duda alguna, la fiesta brava conlleva por su violenta naturaleza, una singular fascinación.

Los aficionados se extasían en ella presenciando el antagonismo de la bestialidad del toro, frente a los recursos artísticos del humano por sortear la acometida: embellecido instante del encuentro de dos mundos: el humano y el animal.

Hay que observar que la belleza creada en las artes de la tauromaquia está entrelazada con una atmósfera latente de muerte, de sangre, de ahí viene el ritual histórico que le antecede: el sacrificio. Quizá para apreciar la tauromaquia, hay que mirar de frente, como se mira a la vida, sin esperar nada y contener el aliento, vibrando cada instante para contemplar los rostros del azar en cada embestida.

Esta serie de dibujos, se sitúan en una reflexión en torno a la celebración del sacrificio. Las imágenes no son una resulta postura en contra de la tauromaquia, como tampoco un elogio de ella.

Se dice que en el ámbito artístico lo que rige es la ficción; por tanto, queda fuera de su función cualquier expresión de juicio moral tal como se conoce en la realidad. Un juicio moral puede efectuarse a partir de apreciar una obra de arte, digamos el *Saturno devorando a sus hijos*, cuadro de Goya que nos presenta una imagen de lo terrible, que no es lo mismo que inmoral.

La intención de estos dibujos es plasmar el acto sacrificador mismo, que nos revela la delgada línea que separa la vida de la muerte.

El toro, como centro de la imagen se debe a que es él quien genera la dinámica de la lucha, el torero es la directriz de la misma. Al final, un juego de contrastes: la magnífica bestia, poderosa y gallarda en un momento de languidez, expresado por líneas y manchas gestuales que baste preguntarse si construyen la figura o la descomponen en fragmentos.

Estos son pues los valores semánticos de la obra, vayamos a un análisis de su evolución.

5.1.- La prefiguración de la serie *Tauromaquia*

Todo inicia de un juego dibujístico, que vaga en busca de encontrar algo útil para idear un imaginario gráfico. Ocurre en la ciudad de Barcelona en el año de 1998:

De un trazo ejecutado accidentalmente para construir una atmósfera, se plasma una imagen que sugiere la figura de un toro; se respeta el accidente gestual y lo continuo con líneas para completarlo (fig. 62). Seguramente este gesto lúdico ha pervivido en la raza humana desde siempre; no consideramos que brinde un descubrimiento nuevo, pero tiene cabida como recurso para explorar.

Lo importante de integrarlo en el oficio dibujístico, es porque este recurso concede la pauta para construir una figura de primera intención. Esto es, iniciar un dibujo de manera contraria a la metodología que conocemos: un modelo, o una idea de un objeto que nos avocamos a confeccionar puntualmente de principio a fin.

Este recurso, marca la directriz del dibujo, se emprende desde una forma sugerida, y a partir de ella se adapta el dibujo a la figura. Es una construcción aleatoria, que presenta una oportunidad para la creatividad.

Así se genera esta serie, la cuál, en su evolución desemboca en la *Tauromaquia*. Es de señalar que al adquirir dominio de esta manera de dibujar, se integra en la personal expresión del dibujo y se dirige de una manera más consciente a la serie en cuestión.

En tanto, es posible pasar al siguiente punto en el que describimos la delimitación técnica y formal que condiciona su proceso.

5.2.- Elementos que conforman la elaboración de la obra

Describiremos a continuación la logística de los recursos formales y materiales que intervienen en estos dibujos.

Como decisión inicial, hay un desafío directriz para el curso de estos dibujos; este es, limitar los elementos formales y materiales buscando que el acto dibujístico se construya a fuerza de ser el único medio de dotar vida a las imágenes mediante el rendimiento óptimo de cada uno de ellos.

El acto dibujístico se convierte en el ceremonial sacrificador. Basta un papel de algodón, lápiz y acuarela. Respecto al uso de la acuarela: obedece a sus múltiples posibilidades expresivas, como lo es la transparencia, opacidad, abigarramientos, y todo ello sumado al color que así mismo guarda reducida su elección cromática, la cuál inicia con el naranja y variaciones hacia el rojo.

Nos dice Josef Albers en su libro *La interacción del color*³⁰:

*“Esta vía de indagación conducirá, de una constatación visual de la interacción visual de un color con otro, a una conciencia de la interdependencia del color con la forma y la ubicación, con la cantidad (que mide las magnitudes de extensión y/o número, incluida la recurrencia), con la cualidad (intensidad luminosa y/o tonalidad) y con la acentuación (por límites que unen o separen).”*³¹

La frase de Albers, hace referencia a la relación del color en campos saturados, algo muy distanciado de lo que se está tratando aquí; lo que interesa extraer de ella, es la noción de la interdependencia de los elementos. La

³⁰ Albers Josef. *La interacción del color*. España: Alianza editorial, 1993. pág. 14

³¹ *Ib.*, pág. 14

canalizo para dar a entender la construcción conjunta e interdependiente de la atmósfera gestual del dibujo por medio de la técnica de la acuarela donde intervienen además de las cualidades expresivas de la técnica, las cualidades cromáticas como la saturación, la luminosidad, tonalidades, etc.

Respecto a la dimensión que guarda el color en los dibujos, cabe apuntar que tiene una intención de jerarquía, ya que es el medio de impacto visual que estructura el discurso; tanto semánticamente por su significación implícita del rojo como la violencia, la furia, o el naranja como el artificio de alerta.

El verter la acuarela indiscriminadamente marca el camino a construir; al final, este gesto distraído y despreocupado sustenta la confianza en el oficio para guiar las facetas posteriores. Es el azar nuevamente; es –retomando la idea de la serie *Inmanencia del Vacío*- la coordenada que inicia el espacio sobre el vértigo del vacío conformador.

Puede ser en ocasiones este inicio dado por el gesto lineal de una brocha. De esta o de la manera anteriormente citada, es el lugar para el posicionamiento de la figura; a la vez que su atmósfera, marca el instante, el tiempo que llega o que se extingue.

Así, hay un linde con Cheng en la concepción semántica:

*“La pincelada no es una línea sin relieve ni el simple contorno de las formas: su mira está, como hemos dicho en discernir... la “línea interna” de las cosas, así como los alientos que las animan.”*³²

En estos dibujos, las líneas en curso narran la conformación de la superficie, mismas que se ensombrecen a causa de la luz interrumpida por el volumen. Los trazos buscan con su vehemencia cualitativa esquematizar la expresión de un cuerpo dinámico.

Como resultado, y pese a su simplicidad aparente de estos dibujos, podemos considerarlos como una red compleja de elementos interrelacionados para conformar una síntesis visual.

³² Ib., Cheng François. *Vacío y plenitud*, pág. 137

5.3.- Características de la Serie

PROYECTO: *Tauromaquia*

Esta serie fue presentada en el año 2004 en la Casa del Lago de Chapultepec. Se exhibieron 35 piezas. Abarcan una producción de tres años ya que van desde 2001 hasta 2003.

Los formatos de los dibujos fluctuaban de los 28cm x 38 cm. y algunos más grandes de 52cm x 35cm. EL papel utilizado fue fabriano, de distintos granajes.

La serie itineró en dos espacios más: Quinta la colorada en Texcoco, (2004) Edo. de México y Radio Educación (2005).

También se reprodujeron algunos de ellos en la revista Tierra Adentro No. 130 correspondiente al bimestre Abril-Mayo de 2006.

Véase figs. 62-68.

Conclusiones

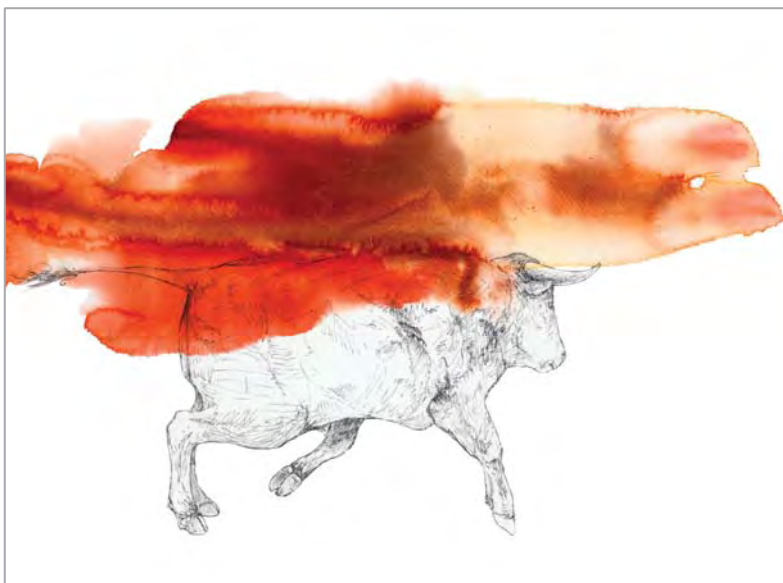
La construcción formal de este cuerpo de obra se caracterizó por ser más libre en su construcción espacial gracias a la experiencia adquirida en la serie anterior *Inmanencia del Vacío*.

Aunque hay predominio figurativo, guardan estos dibujos un sentido abstracto por lo escueto del contexto gráfico en que se sitúan las imágenes. Se buscaba en ellas este lindero visual.

Serie: *Tauromaquia*

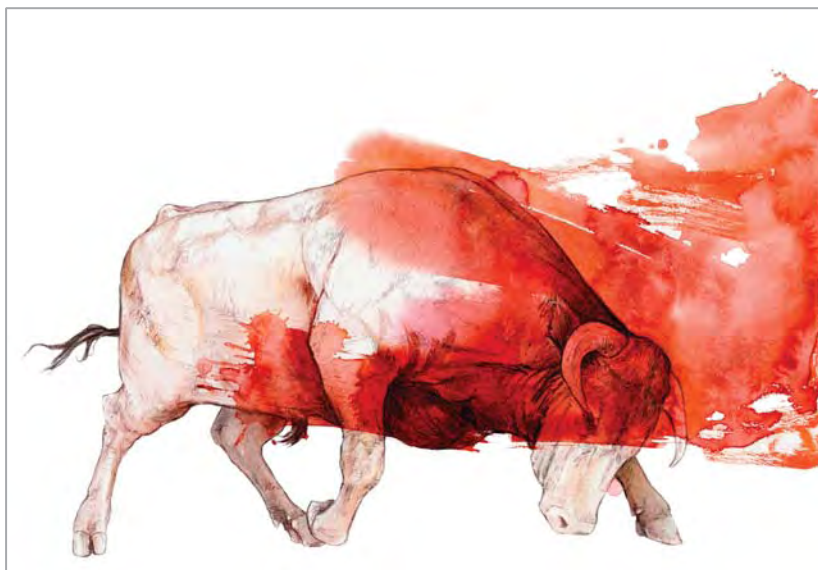


62. Francisco Ortyz
Sin título, 1998
Acrílico / papel, 16 x 16 cm



63. Francisco Ortyz
Tauromaquia II, 2002
Mixta / papel, 27 x 37 cm

64. Francisco Ortyz
Tauromaquia XVII, 2003
Mixta / papel, 35 x 53 cm





66. Francisco Ortyz
Tauromaquia XIX, 2003
Mixta / papel, 35 x 53 cm

65. Francisco Ortyz
Tauromaquia XXI, 2003
Mixta / papel, 30 x 48 cm





67. Francisco Ortyz
Taurum III, 2003
Mixta / papel, 27 x 37 cm

68. Francisco Ortyz
Tauromaquia XX, 2003
Mixta / papel, 34 x 53 cm



Capítulo 6

Capítulo 6

NUEVAS PERSPECTIVAS DE INVESTIGACIÓN

Preliminar

Dentro del siguiente apartado, se realiza un análisis sobre la situación actual de la obra personal. Existe en esta etapa un enfoque hacia la pintura, y la reflexión que se genera de ella -en su carácter de imagen- en relación al entorno en que gira las imágenes contemporáneas de la sociedad.

Así mismo, se puntualiza sobre el papel de la pintura respecto al arte contemporáneo, finalizando en la directriz formal de una nueva etapa: La gráfica digital.

Preámbulo: Una nueva directriz dibujística

Seis años de distancia de la serie *Tauromaquia*, es el lapso en el que he dirigido mi producción dibujística hacia otra faceta. La cual es derivada de la convicción de que el manejo de un estilo personal de dibujo no es un fin en sí mismo, sino una herramienta para generar imágenes. Por ello, la importancia de avocarse al discurso artístico que está conformado por lo formal y lo temático.

Debido a la naturaleza infinita del dibujo -por su cantidad de posibilidades para construir una imagen-, la experimentación desde el propio dibujo en sus elementos formales en mi trabajo ha cedido paso a las temáticas. Es decir, el trabajo dibujístico elaborado en las tres series descritas en los capítulos anteriores se enfocó en la construcción del “cómo” -discurso formal- de una imagen sujeta al tema, y pasa ahora al “qué” como expresión del discurso temático que consolide el cuerpo de la obra; es decir, ahora el tema se aborda a través de la interpretación, subordinando lo formal a la imagen. Hablo aquí de la construcción más elaborada de la obra, de la estructura comunicacional de una imagen.

Describiremos la manera de abordar la temática que da pie a dos series, y posteriormente, observando los resultados una inquietud que surge respecto a la valoración de la pintura en el contexto dinámico de la sociedad.

6.1.- Características de dos series plásticas: zaratán, minotauro

La interpretación de un tema y su presentación plástica es el motivo de esta nueva búsqueda.

Dos series plásticas he desarrollado, las cuales parten de la recreación visual de dos animales mitológicos. Las he denominado “plásticas” debido a que las imágenes están más cercanas a la pintura que a la gráfica (figs. 69-73,75). No obstante, el oficio del dibujo pervive en el hecho de mantenerse como el inicio estructural de la pintura -a la vez que en su construcción-.

Recurro al *Manual de zoología fantástica*³³ que compilara Jorge Luis Borges, para retomar dos seres fantásticos: zaratán y minotauro. Seres que, dadas sus características imaginarias es posible recrearlos trastocándolos de contemporaneidad.

El zaratán me parece un mito fascinante que trata de una tortuga o una ballena gigante que es confundida por una isla, la cual es abordada por marineros creyendo que es tierra firme, pero en un movimiento natural del animal se sumerge a las profundidades trayendo consigo la tragedia humana, ¿Quién no pensaría en la Atlántida o en un tsunami con esto? La interpretación realizada es orientada por dos caminos: recreación del zaratán como imagen de la tierra, como un todo orgánico y armonioso, es decir, la noción de planeta como un organismo vivo. Así, por otro lado, es el caos que genera la respuesta mortífera de este organismo por sacudirse el individuo devastador: el hombre.

Respecto al minotauro, todos sabemos que se trata de un ser monstruoso que devoraba mancebos y doncellas, los cuáles le eran ofrendados en su laberinto.

Aquí, la figura del minotauro -ceguera-, es la alegoría que recrea la condición humana de violencia y estupidez que permanece latente en aquellos seres humanos envueltos por la oscuridad interna de su vida. Expresa el laberinto

³³ Borges, Jorge Luis y Margarita Guerrero: *Manual de zoología fantástica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., México 1966

interminable de sufrimiento que surge de la violencia y la ceguera del hombre por no reconocerse en el ambiente ni en el prójimo sean de índole animal o humana.

El perfil de esta obra está encaminada a generar una crítica de nuestra sociedad contemporánea, Ahí radica su actualidad.

6.1.2.- Observaciones sobre el comportamiento visual de los resultados

Evidentemente, el sentido de estos trabajos es de índole clásico: un motivo, interpretación, e imágenes discursivas.

Al momento de ser terminados algunos de estos trabajos, se percibe una obra destinada a la contemplación introspectiva -característica de la pintura-, lo cual no es un defecto, pero, para el autor de esta tesina, hay una sensación de fórmula alcanzada, es decir, un nivel de realización que difícilmente provoca sorpresa o impacto visual que fomente algo más allá de su lectura.

Esta inquietud plantea una reflexión acerca de esta dimensión comunicacional de la pintura; no un cuestionamiento de ella misma, si no en relación a la sociedad, a sus imágenes mediáticas, mismas que nos acompañan en todo momento, ya que fluímos con ellas y a la vez transforman nuestro comportamiento perceptivo hacia ellas.

¿De dónde surge esta inquietud? Nace de la percepción del carácter dinámico de las imágenes actuales, ya que vivimos en un mundo de visualidad vertiginosa. Revisemos más a fondo esta idea que en un segundo momento permite ahondar más hacia una postura respecto al valor de la pintura en el momento de crisis que atraviesa respecto al arte contemporáneo.

6.1.3.- La imagen en el mundo contemporáneo

Si reflexionamos acerca del papel de la imagen y la profusión para su consumo en nuestra sociedad, descubriremos que muchas de ellas son generadas por el diseño gráfico y aparentemente han rebasado a la pintura en su afán realista, además del carácter introspectivo (pasivo) de dicha arte. Son imágenes -las del

diseño en todos sus ámbitos comerciales- fascinantes por su atractivo formal, por su perfeccionismo por su novedad, pero... fugaces. Sí, se suceden unas a otras de manera dinámica, haciendo de la novedad el motivo que capture al espectador-consumidor. Podemos decir que su durabilidad en la memoria es corta. Es el exacto revés de la pintura pues en ella encontramos que las imágenes se asimilan en una contemplación reflexiva, lenta, decantada y repetida -siempre leemos algo distinto en ellas de acuerdo a nuestro estado de ánimo-, al final las imágenes pictóricas son de larga durabilidad.

Cabría preguntarse después de la anterior reflexión lo siguiente: A pesar de la proliferación dinámica y perfecta de las imágenes tecnológicas, ¿es la única vía de comunicación para el ser humano actual, en su mundo acelerado? ¿Son estas imágenes el resultado de la máxima representación de la evolución humana?

Consideremos, por principio de cuentas varios factores para discernir este cuestionamiento. El primero, por su rasgo esencial es la naturaleza humana.

Como seres humanos, podemos hablar de que hemos evolucionado enormemente a tal grado de construir una “realidad cultural” encima de la realidad natural. Poseemos por tanto esta doble naturaleza humana y cultural. Sin embargo, el animal humano como especie y con necesidades naturales pervive en cada uno de nosotros, pese al gran avance tecnológico del que disfrutamos.

En este sentido, las imágenes tecnológicas no brindan un alimento a nuestro interior, no cubren las necesidades que alimenta la imaginación, ya sea para esparcirnos con el juego o evadirnos de lo concreto, son simplemente lineamientos a seguir.

Además, vale pensar, que a pesar de la gran influencia que tienen los medios de comunicación masiva en nuestra vida diaria, no son forzosamente sus imágenes las que nos dan identidad, ni nos brindan un reflejo de los que somos.

Ya Octavio Paz apuntaba que la función del arte es la de dotar al hombre de una imagen³⁴, de reflejarlo en su tiempo y en su espacio. Por tanto es lógico deducir que nuestra sociedad no está conformada por una imagen específica, sino por muchas, dada la pluralidad del mundo que habitamos. Coexisten, al lado de las imágenes mediáticas las imágenes artísticas, mismas que se pueden subdividir en pictórica, escultórica, gráfica, no objetuales -propia del arte contemporáneo como el performance o el arte conceptual por citar un ejemplo. Es decir manifestaciones artísticas híbridas y efímeras que se desarrollan al momento de su ejecución y

³⁴ Paz, Octavio, *Obras completas, tomo 6, Los privilegios de la vista I*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997, P.76

no encarnan una formalidad física. Muchas de las veces su registro documental es lo que se exhibe en los museos-, cinematográfica, literarias, técnicas, étnicas, históricas, entre otras.

Por tanto, podemos decir que nos movemos entre múltiples imágenes, que poseemos un bagaje cultural amplio aun sin ser conscientes de ello. Como afirman muchos autores entre ellos Danto³⁵ o el mismo Paz, estamos en la era del pluralismo.

6.2.- El valor de la pintura en la sociedad contemporánea.

La virtual crisis de la imagen plástica en el contexto actual

Retomando el cuestionamiento acerca de la pintura en el momento histórico actual: ¿Existe una crisis en las artes plásticas a causa de la minusvaloración de la pintura -ya hablábamos de su carácter introspectivo- frente a impactantes y seductoras imágenes fugaces, o frente al dinamismo e innovación del arte contemporáneo?

La conclusión personal obtenida de la redacción de esta tesina se inclinaría por el no rotundo, ya que la creación no es una cuestión de medios si no de ideas. Tal vez dicha crisis se debe a la incapacidad de imaginar soluciones plásticas que rompan el cliché histórico -ya sea formales, de actitudes repetidas o de mitomanías personales- a la que nos somete muchas veces la historia del arte cargada de subjetividades.

El Arte conceptual por ejemplo, rompió con los esquemas románticos que ensalzaban la creación mediante la figura del genio, y el aspecto burgués del consumo del arte³⁶, lo cual les brindó un universo para explorar soluciones y propuestas sustentados en el artista como investigador.

Cabe apuntar por último que las imágenes artísticas siempre guardan un lugar aparte en la sociedad, se siguen valorando por su discurso intelectual, por su capacidad de reflejar al hombre, de imaginarlo.

³⁵ Danto, Arthur, *Después del fin del arte*. España: Paidós, 1999

³⁶ Lippard, Lucy *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. España: Akal, 2004

6.3.- Directriz personal para la construcción de imágenes artísticas. Herramientas para la construcción de un lenguaje dinámico multidiscursivo

En la historia del arte podemos observar como los artistas Pop, encaran la situación al aceptar las imágenes de la cultura comercial y las integran en sus trabajos como análisis histórico de la pintura, como fenómeno socio-cultural que refleja la manera de vida de la sociedad capitalista.³⁷ Cuestionan a la sociedad desde sus imágenes sociales. Otras expresiones reaccionan contra el consumismo y son llevadas al límite, hacia la idea no comercializable como los performances, y artes conceptuales que derivan en el arte no objetivo.

La lección de historia que arriba describo, permite entender que una vez llegado a este punto en el que se han aclarado las ideas, es donde es válido preguntarse si el trabajo en esta etapa derivará hacia el espíritu de los tiempos repitiendo los clichés artísticos en boga, o hacia una búsqueda que integre el viejo oficio clásico con lenguajes más abiertos -que es el caso personal.

Las miras hacia un lenguaje más abierto de la obra personal están puestas en desarrollar soluciones formales que dinamicen la imagen, haciendo uso de un lenguaje híbrido y diverso en el que sea válido y posible integrar tanto la seducción de las imágenes tecnológicas creadas por el ordenador, así como soluciones tridimensionales propias de la instalación cuando la obra requiera de esto para resolverla por ejemplo.

6.3.1.- El uso del ordenador para enriquecer la imagen artística

El manejo del ordenador como herramienta de investigación formal, es un recurso de uso frecuente hoy en día.

A pesar de que en los inicios del arte cibernético la imagen lograda importaba más por su proceso implícito y no por el resultado,³⁸ actualmente, el

³⁷ Graham, Dan, *Rock mi religión*. México: Alias, 2008

³⁸ Rush Michael, *New media in Art*. USA: Thames & Hudson, 2005

avance tecnológico ha permitido resultados visuales cuya riqueza formal se manifiesta en la imagen, otorgándole primacía por sobre el proceso, aunque éste último tiene un valor connotativo.

Derivar una búsqueda formal hacia imágenes digitales que parten de dibujos realizados manualmente, es una alternativa que puede despertar nuevas maneras de trabajo que enriquezcan la producción personal. No obstante, la estrategia experimental es de ida y de vuelta, es decir, los resultados formales son trabajados manualmente a fin de no depender sistemáticamente del ordenador y sujetarse a sus soluciones para evitar empobrecer los resultados. La búsqueda hipotética radica en conocer si la pintura enriquece su discurso al integrar resultados tecnológicos.

Así mismo, es importante notar, que la naturaleza de infinitas soluciones y combinaciones formales que permite el ordenador también debe ser medida para evitar perderse en este universo de posibilidades. Para ello, nuevamente hacemos uso del oficio del dibujo, mediante un control visual de las posibilidades que se acerquen o expresen el objetivo que se tiene, así como saber integrar resultados no esperados o no preconcebidos en el proceso.

Presento aquí algunas imágenes recreadas en el programa Photoshop (figs. 74, 76,77), las cuales se encuentran en primeros estados experimentales. También hago notar que el uso de recursos propios de la instalación aun no han sido integrados debido al avance temprano de algunos proyectos.

Conclusión

Se ha dirigido este apartado, a evaluar la necesidad de recurrir a las soluciones formales que brinda la tecnología digital hoy en día, debido a que éstas permiten enriquecer la manera de trabajar las imágenes artísticas dentro de un ámbito de investigación. Lo cual puede enriquecer a la pintura al regresar como “aplicaciones formales” o posibilidades combinatorias, ya que la manipulación digital es fuente de información mediante la exploración.

Es viable entonces que la tecnología con sus resultados formales (sobre todo visivos, bidimensionales, no táctiles) permita que los seres humanos tornen su mirada al valor táctil y presencial de la pintura, y ésta se convierta en un arte renovado.

Serie: *La sed del minotauro*



69. Francisco Ortyz
Sed del minotauro, 2009
Mixta / papel, 21.5 x 29.5 cm



70. Francisco Ortyz
Sed del minotauro, 2009
Mixta / papel, 23 x 32 cm

Serie: *Zaratán*

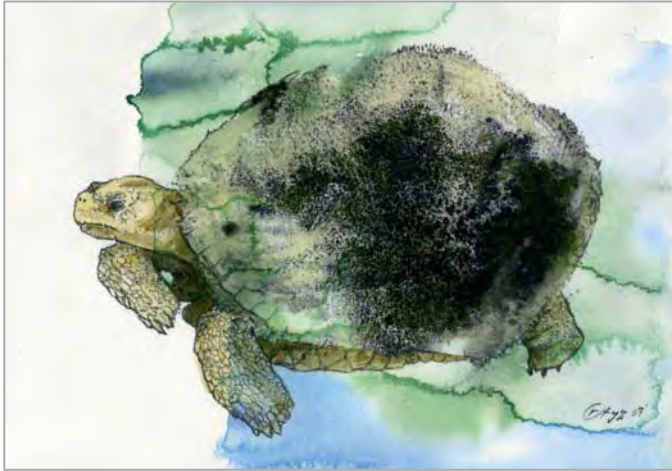
71. Francisco Ortyz
Zaratán 3, 2007
Óleo / papel preparado
30 x 50 cm



72. Francisco Ortyz
Zaratán 9, 2009
Óleo / tela
47.5 x 60 cm



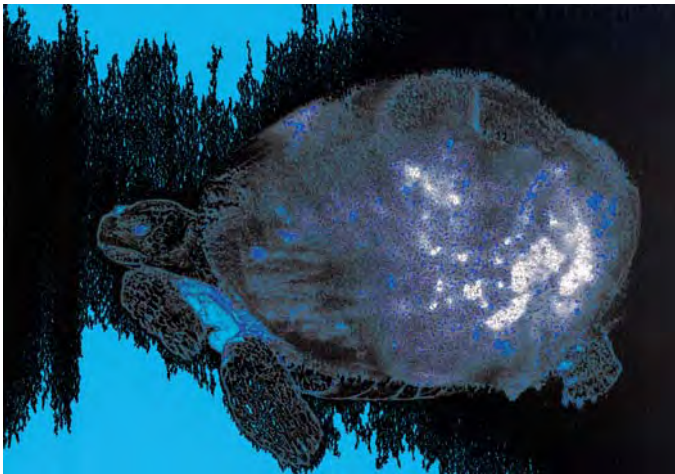
Imagen transformada en el ordenador



73. Francisco Ortyz
Zaratán 15, 2007
Mixta / papel
19 x 24 cm

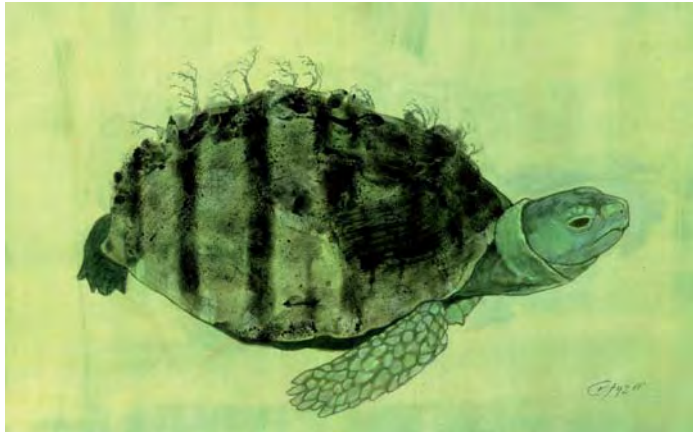
Arriba se muestra el dibujo original que se escanea para ser manipulado en el ordenador utilizando el programa Photoshop. Podemos observar una diferencia considerable entre el original y la imagen digital resultante, habiendo una cantidad ilimitada de combinaciones

para solucionarla. El oficio del dibujo es patente en la dirección armónica del conjunto. En la siguiente página podemos apreciar otro ejemplo.

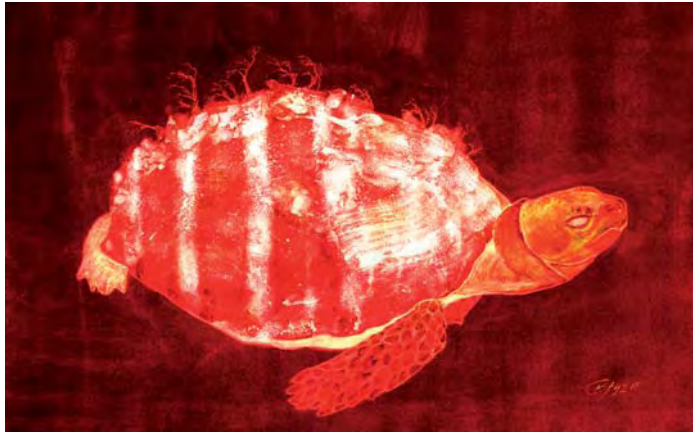


74. Francisco Ortyz
Zaratán, 2009
Inyección de tinta
19 x 24 cm

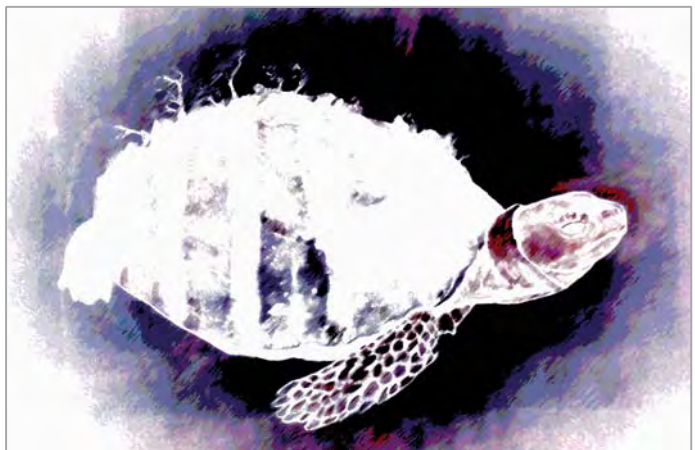
75. Francisco Ortyz
Zaratán 2, 2007
Mixta / papel
29 x 42 cm



76. Francisco Ortyz
Zaratán 2, 2007
Inyección de tinta
29 x 42 cm



77. Francisco Ortyz
Zaratán 2, 2007
Inyección de tinta
29 x 42 cm



Conclusión

Conclusión Final

A lo largo de estos capítulos, hemos hecho hincapié en la importancia que tiene el oficio del dibujo -en cualquiera de las diferentes expresiones artísticas-, para dotar a la obra de una certeza comunicativa. Nos referimos con ello, a una de las dimensiones que podemos “controlar”, ya que en la obra intervienen innumerables factores que la construyen, siendo el oficio el orquestador de todo ello.

Es importante hacer notar, cómo el oficio -entendido como método- se transforma también con el dibujo mismo en el proceso de evolución personal.

El hecho de manifestarse el oficio como una herramienta inicial no quiere decir que se mantendrá hierático e inamovible; por el contrario, debe ser un método flexible, que lo único que guarde en su esencia sea la capacidad disciplinaria para la construcción de la expresión personal. Quizá señalar éste aspecto pueda brindar una oportunidad para eliminar el prejuicio hacia él -en el caso de los estudiantes.

Hemos descrito tres series dibujísticas que se eslabonan formalmente; podemos pensar que lo que se ha revolucionado en un plano mayor ha sido el oficio para poder responder a dichas necesidades formales.

Es ésta búsqueda de nuevos horizontes del imaginario personal lo que hace del oficio lo que es: una herramienta más que un regidor de estilo. Sólo en estos términos podemos entender el lazo que estrecha la reciente producción de obra personal -con fuerte sentido pictórico- en relación a las series gráficas antes citadas. Nos avocaremos entonces, sobre la pintura -que es el lugar al que hemos llegado- y su relación con el contexto artístico y social del presente. Así mismo, abordaremos a continuación algunas reflexiones desde la óptica de la teoría del arte para validar una postura crítica con la cual sustentar la producción personal en el futuro.

Ya en el sexto capítulo, se ha reflexionado sobre la aparente pasividad de la imagen pictórica y gráfica respecto al dinamismo de la imagen comercial, sin embargo, señalábamos que es en la naturaleza introspectiva de la contemplación donde se genera la significación personal dentro de un plano cognitivo; y es esto, lo que permite valorar la entidad pictórica o gráfica nuevamente, al lado de otros géneros recientes que se nos plantean como virtualmente superiores por su novedad.

La cuestión a ponderar es la validez de la pintura o la gráfica como género artístico cuya morfología puede enriquecerse para mantener su vigencia como discurso humano.

Ya Arthur C. Danto³⁹ apunta -sustentado en Hegel- que estamos en una etapa del fin del Arte -en el papel que le correspondía-, en la que el Arte ha rebasado su finalidad, que las utopías terminaron y que el arte se ha emancipado de esa tarea. Pregunta: ¿qué le queda por hacer al Arte? Simplemente ser. Seguramente esa puede ser la respuesta, o por lo menos la del escribiente; ya que también se adhiere a esta idea sobre el pluralismo del Arte.

Pluralismo, seguramente involucra a todos como parte de la llamada “sociedad global”, debido al mundo intercomunicado en el que nos movemos, cada día se produce un mayor acercamiento entre culturas y fusiones de éstas. En este sentido, Danto defiende su paradigma del Arte, pugnando por una libertad en la crítica artística -y en la producción artística misma-, ya sin un ítsmo que seguir, en la que el arte no quede determinado por tendencias específicas, si no que se manifieste en su naturaleza humana, es decir, que pueda satisfacer y despertar la capacidad de asombro latente en cada persona.

En este sentido, es importante que la obra producida pueda tener una coherencia interna que la sostenga, que no se la lleve al menor movimiento del espíritu de los tiempos y resista ese tipo de cambios.

El mundo del arte puede ser un terreno movedizo y poco confiable para mantener la identidad en la producción personal. En ocasiones, pareciera que los juicios de los “conocedores” son lo único que importa para desarrollar una obra valiosa, que esté en términos teóricos de uso al día. Sin embargo, si sustentamos la idea de pluralismo, debemos entender que lo valioso de una propuesta plástica radica en su unicidad como producto humano, y, dependiendo del grado de innovación, identificación y comunicación hacia el espectador o sociedad, es posible hablar de una propuesta artística que trascienda la cultura de donde surge. Para poder dirigir nuestra cultura hacia este tipo de sociedad inclusivista que genere cultura desde sí misma y para sí misma, tendrían que intervenir no sólo los esfuerzos de los artistas, además los de teóricos, docentes, galeristas, y, en general todo aquel que intervenga en la cultura. En una palabra generar una nueva dinámica social.

Es pues esta conclusión el fruto de esta tesina, que se manifestó como una oportunidad para poner orden a las ideas de varios años de búsqueda y brindan una dirección a seguir en el desempeño profesional. Así mismo, se convierte en el antecedente teórico que sustente un proyecto de investigación en gráfica digital a desarrollarse en la Maestría de Artes visuales.

³⁹ Ib., Danto, Arthur, *Después del fin del arte*.

BIBLIOGRAFÍA

Acha, Juan. *Introducción a la creatividad artística*. México: Trillas. 1992. 253 p.: íl. col.

Acha, Juan. *Crítica de arte: Teoría y práctica*. México: Trillas. 1992. 222 p.: íl. col.

Acha, Juan. *Teoría del dibujo. Su sociología y su estética*. México: Trillas. 1999. 150 p.

Albers Josef. *La interacción del color*. España: Alianza editorial. 1993 115p.:il.col.

Arreola, Juan José. *Bestiario*. México: Alianza Editorial. 1994. 93 p.:il.

AAVV, *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico* España: Akal. 2006. 214 p.:il.col.

Borges, Jorge Luis y Margarita Guerrero. *Manual de zoología fantástica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., 1966. 158 p.

Cheng François. *Vacío y plenitud*: España: Ediciones siruela. 2005. 276 p.:il.

Da Vinci, Leonardo. *Tratado de pintura*. México: Grupo editorial Gaceta. 1985. 285 p.:il.

Danto, Arthur. *Después del fin del arte*. España: Paidós, 1999. 254 p.

El Libro tibetano de los muertos “Bardo Thödol”. España, EDAF, 1981.190 p.

Graham, Dan. *Rock mi religión*. México: Alias, 2008. 416 p.:il.

Lippard, Lucy. *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. España: Akal, 2004. 378 p.:il.col.

Paz, Octavio, *Obras completas, tomo 6, Los privilegios de la vista I*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997. 609 p.: il.col.

Pérez Carreño, Francisca. “*Historia de las ideas estéticas y de las ideas artísticas contemporáneas, Vol. II*” en AAVV, “Konrad Fiedler”. Al cuidado de Valerano Bozal. España: Antonio Machado libros, (3.^a ed. 2002). 505 p.

Rush, Michael. *New media in Art*. USA: Thames & Hudson, 2005. 248 p.: il.col.

Sánchez Vázquez Adolfo. *Invitación a la Estática*. México: Grijalbo.1992. 272 p.