



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
Facultad de Artes y Diseño

EL DIBUJO COMO REPRESENTACIÓN DE AUSENCIA

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
ALEJANDRO VARGAS PÉREZ

DIRECTORA DE TESIS
DRA. TANIA DE LEÓN YONG
(FAD)

SINODALES
DR. VÍCTOR FERNANDO ZAMORA ÁGUILA
(FAD)
DR. AURELIANO SÁNCHEZ TEJEDA
(FAD)
DR. GABRIEL SALAZAR CONTRERAS
(FAD)
MTRO. LUIS ERNESTO SERRANO FIGUEROA
(FAD)

CIUDAD DE MÉXICO, JUNIO DE 2017



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.

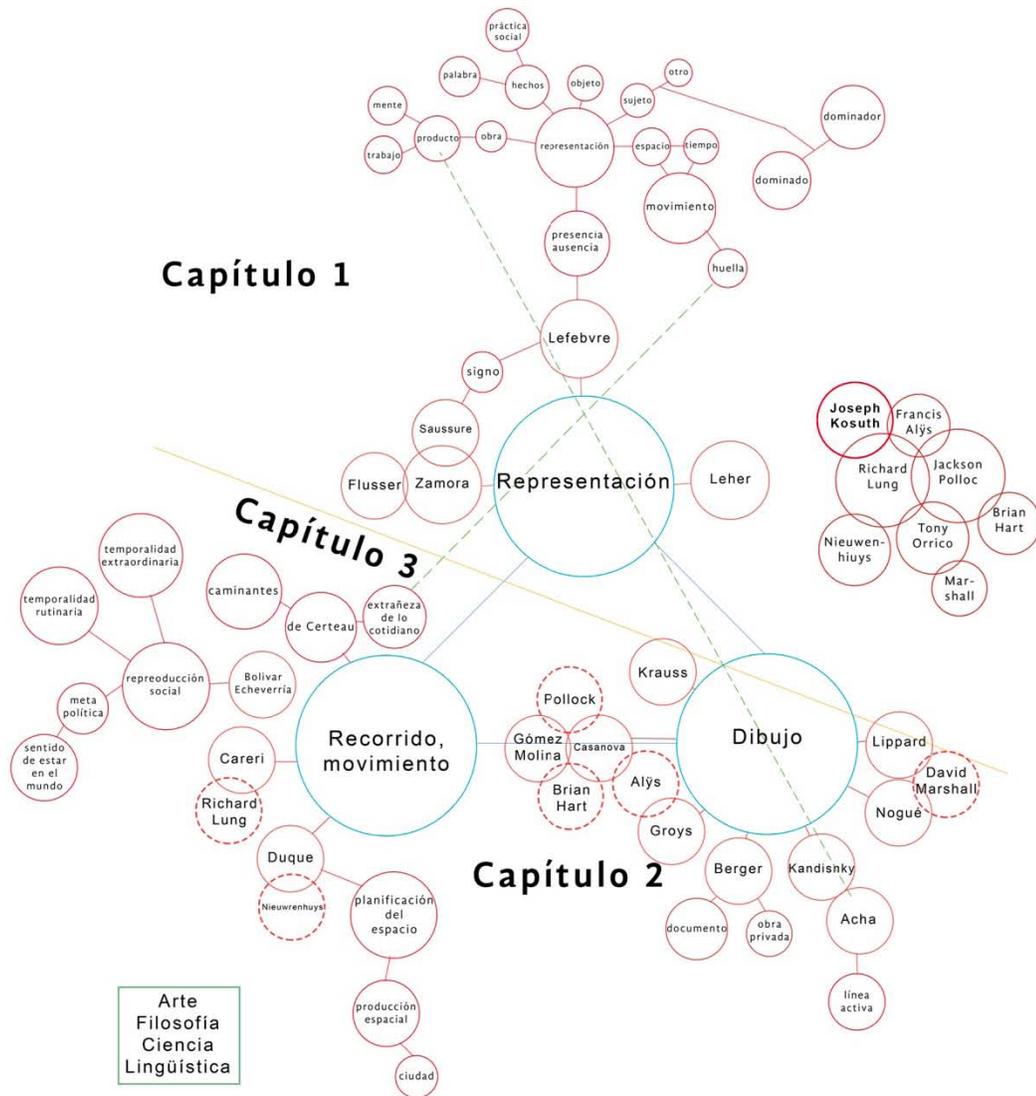
Agradecimientos

A la Universidad Nacional Autónoma de México y a su Facultad de Artes y Diseño, a la Coordinación de Estudios de Posgrado y al Programa de Becas para Estudio de Posgrado, a la Dra. Tania de León por su acompañamiento, a mis sinodales Dr. Víctor Zamora, Dr. Aureliano Sánchez, Dr. Gabriel Salazar y al Mtro. Luis Ernesto Serrano por sus atentos y amables comentarios, a mi madre, a mi padre, familiares y amigos por sus ánimos y apoyo.

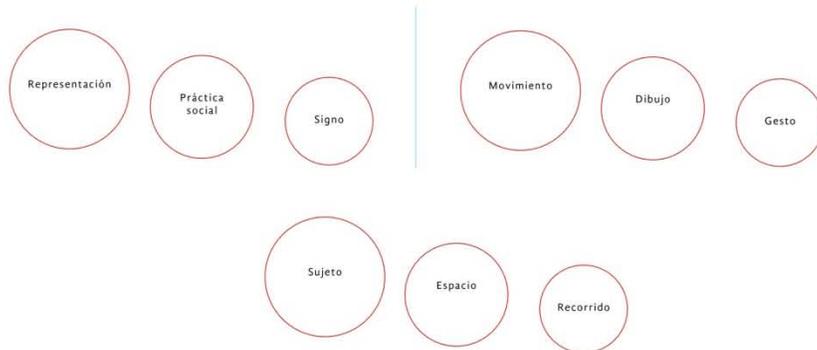
Tabla de contenido

ESQUEMA DINÁMICO DEL OBJETO DE CONOCIMIENTO	1
INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO 1 EL CONCEPTO DE REPRESENTACIÓN	6
INTRODUCCIÓN	6
1.1 CONCEPTO	6
1.2 SIGNO	8
1.3 OBRA-SOPORTE	11
1.4 ESPACIO	13
1.5 REPRESENTACIÓN	13
1.6 ACTIVIDAD Y PRODUCCIÓN	15
1.7 SIMULACIÓN	18
1.8 TIEMPO Y ESPACIO	18
1.9 VERDADERO O FALSO.....	20
1.10 VALOR	21
1.11 LO POSIBLE	21
1.12 LO POSIBLE Y EL SUJETO	22
1.13 REPRESENTACIÓN, RECUERDO E IMAGINACIÓN	23
1.14 ESPACIO DE REPRESENTACIÓN	25
1.15 LEYES DE LA REPRESENTACIÓN	28
1.16 EFECTOS.....	29
1.17 SOPORTE SOCIAL.....	29
1.18 CONTENIDO	31
1.19 LA PRÁCTICA COMO ESPACIO	32
1.20 DARSE FORMA MUNDO.....	35
1.21 LA PRODUCCIÓN DE ESPACIO-CIUDAD	39
CAPÍTULO 2 EL DIBUJO Y LA PRESENCIA AUSENCIA	46
INTRODUCCIÓN	46
2.1 EL DIBUJO COMO ACCIÓN DE DEJAR HUELLA	47
2.2 EL DIBUJO COMO MOVIMIENTO	54
2.3. EL DIBUJO COMO LA REPRESENTACIÓN DE UN RECORRIDO.....	60
2.4 EL DIBUJO COMO DOCUMENTO DEL RECORRIDO	65
2.4.1 ONE AND THREE CHAIRS	72
2.5 EL DIBUJO COMO PROCESO MANUAL DE REPRESENTACIÓN	75
2.6 EL RESULTADO GRÁFICO DEL DIBUJO ES UNA LÍNEA QUE EXPRESA EL GESTO DEL DIBUJANTE.....	85
2.7 EL DIBUJO COMO PRESENCIA INMATERIAL	95
2.8 SENSACIONES Y EXPERIENCIA.....	101
CAPÍTULO 3 PRODUCCIÓN	109
INTRODUCCIÓN	109
3.1 EXPERIMENTACIÓN EN EL TALLER	110
3.2 SILUETA LUMÍNICA.....	113
3.3 SILUETAS, LUZ Y SOMBRA.....	121
3.4 VENTANA LUMÍNICA	130
3.5 DEL PUNTO “A” A LA PRESENCIA	136
3.6 EL GESTO DEL RECORRIDO	149
CONCLUSIONES	171
REFERENCIAS	173
REFERENCIAS ELECTRÓNICAS	175
LISTA DE IMÁGENES.....	175

Esquema dinámico del objeto de conocimiento



Escalas



Introducción

El problema a investigar en esta tesis son las formas de prácticas cotidianas cuya ejecución implica un traslado físico a través del espacio urbano teórico-práctico, para utilizarlas como metodología de dibujo, como medio de conocimiento y de exploración de espacios urbanos y como forma de representar significados espacio-temporales. Ésta investigación también se apoya en la teoría de las representaciones de Henri Lefebvre y explora al mismo tiempo la posibilidad que tiene el dibujo de representar algo más allá de lo que muestra a primera vista.

El objetivo general consiste en aplicar las cualidades del dibujo a la vida cotidiana, ya que ésta a su vez representa una ausencia gráfica y realizar un análisis base en la teoría de las representaciones de Lefebvre. A partir de explorar la huella conceptual se busca trazar una línea en la cotidianidad.

Existen fenómenos cuyas representaciones tienen como soporte diferentes medidas, y volúmenes físicos y conceptuales, estas medidas conforman diversos grupos de elementos o ideas similares entre sí que son contenidas por varios aspectos de determinada sociedad y/o cultura, en un tiempo determinado y limitado. Hay acciones en la vida diaria que generan dibujos virtuales, los cuales pueden ser registrados sobre el papel, también aspectos cotidianos que son invisibles y que se pueden captar sobre una superficie, ya sea mediante el dibujo, la fotografía, etcétera, estas son ausencias contenidas en líneas que pueden volverse signos o gestos de lo representado.

En esta tesis se aborda el problema de la representación, lo visual y lo espacial. Lo visual trata de imágenes del mundo, que se dan mediante representaciones que muestran lo que vemos, sentimos, olemos y percibimos.

El objetivo particular del primer capítulo es desglosar la teoría de las representaciones de Henri Lefebvre para poder definir el concepto de *presencia-ausencia*. A través de este capítulo y de los subsecuentes apartados se abordará la ausencia como idea y el dibujo como forma, para articular el sentido de representación en la presente investigación.

A lo largo del capítulo 1 se desarrollará el concepto de *representación* principalmente con base en la teoría de Henri Lefebvre, teórico marxista francés cuya obra influyó ampliamente en la filosofía marxista de la lógica dialéctica.

El objetivo del segundo capítulo es utilizar la naturaleza formal de la línea gráfica como metáfora de ausencia, entendida como huella, movimiento, recorrido, documento, límite, proceso manual y gesto.

En el segundo capítulo, los objetivos particulares se enfocarán en analizar el dibujo y la huella para significar el movimiento corporal como signo de dibujo, relacionar el dibujo con la teoría de representación y finalmente, analizar la cualidad que tiene el dibujo para documentar hechos. Tanto en el texto de este capítulo como en el trazo de los ejemplos que se despliegan se podrá establecer

la relación entre el movimiento corporal y su significado. Se busca mostrar la luz como material de dibujo y procesos poco convencionales en el dibujo.

Este capítulo se enfoca en explorar el fenómeno de la representación de la ausencia-presencia como tema que dará origen a resultados gráficos, es decir, dibujos, como producción artística para explorar y analizar los procesos de construcción creativa. A través del análisis de los ejemplos de dibujo de arte contemporáneo se generará una reflexión de la representación gráfica del movimiento; cómo se representa gráficamente un recorrido por la ciudad y cómo se construye el dibujo tomando como referencia el espacio, la luz y la sombra como fenómenos. Otros autores que se tomarán como referencia son: Fernando Zamora por su filosofía acerca de la imagen y la representación, Heidegger con su teoría del *ser* y las ideas de representación de Juan José Gómez Molina.

En el tercer capítulo se rescatarán los conceptos desarrollados en los capítulos 1 y 2 para, desde una perspectiva visual, mostrar el proceso artístico desde la experimentación hasta la concreción de la pieza terminada. A lo largo del capítulo 3, y de forma cronológica, se expondrán los procesos de investigación en el taller, donde los dibujos de luz ayudan a explorar el trazo virtual del movimiento. Se abordará el problema de la huella efímera y su forma gráfica en una serie de imágenes cotidianas, se explorará el espacio privado como contenedor de recorridos y ausencias representados mediante *fisiogramas*.

Al Investigar sobre la teoría de las representaciones, del signo, del arte político, y del dibujo tradicional y contemporáneo, se busca conformar al dibujo como modo

de representar lo no visual, en particular del sujeto y su movimiento; para tal efecto fue necesario retomar la idea de ausencia de Henri Lefebvre, del signo de Ferdinand de Saussure, del peatón y ciudad de Félix Duque, y del dibujo de González Casanova, Juan José Gómez Molina y Juan Acha.

Introducción

En este capítulo, el concepto de representación se aborda desde diversas vertientes, empezando por el signo como contenedor de significado de la representación; sus soportes, no sólo desde el aspecto físico, sino a partir de su virtualidad y la práctica que produce consumidores de representaciones. También se aborda el tema del espacio de las representaciones como algo medible, utilizando objetos materiales como significantes de tiempo, movimiento y creación de espacio; el lenguaje como simulador de representación y de nuevos significados mediante la metáfora. Se mencionan también, los efectos de las representaciones como generadoras de espacio-tiempo, y en particular de espacio urbano como soporte de la practica política de peatón y de su representación. Siendo el sujeto, explicado como un ente ausente hasta que se vuelve presencia por conciencia del “otro”.

En este capítulo se muestra cómo las representaciones y el pensamiento dialogan entre sí para volver creíble o no una suposición cuyo contenido se encuentra en las representaciones a manera de la forma política de caminante-productor-espacial y forma de estar en la ciudad.

1.1 Concepto

Dentro de la teoría de las representaciones de Henri Lefebvre, el autor comenta que ésta viene de la historia y del origen del individuo social. Las diversas teorías

de las representaciones tienen una falla que se puede entender como una ruptura, fragmentación, separación, etcétera. Dicha distancia aparta el pensamiento del ser, lo cual dificulta precisar lo verdadero y lo falso; la presencia de la ausencia¹. Henri Lefebvre acepta el problema de la separación entre el ser y el pensamiento².

Lefebvre plantea que en las diversas teorías que han tratado de explicar el fenómeno de representación hay un vacío o un “hueco” conceptual que no se ha podido explicar teóricamente, el cual hace que se separen términos opuestos que explican la realidad, pero que no pueden existir uno sin el otro, son interdependientes y lo único que los une es el concepto de representación; término que une a la presencia y a la ausencia, neutralizando ambas³.

Esta separación origina un “entre” del cual Lefebvre define tres categorías:

Versión optimista: ésta da pie a las categorías: historia y educación, las cuales tratan de unir al ser con el conjunto de normas que lo regulan.

Versión pesimista: en ésta la separación es inevitable e insalvable, reinan la ausencia y el silencio.

¹ Lefebvre también menciona la separación entre la mediación de la inmediatez, el sujeto del objeto, la

² Henri Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones* (México: FCE, 2006), 22.

³ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 24.

Versión mística: supera la ausencia alcanzando la presencia, sobrepasando el propio estado de representación mediante un sentimiento de admiración y alegría, o por un lento proceso de liberación del espíritu⁴.

1.2 Signo

Entender el concepto de *signo* es importante para desarrollar la noción de *representación*, debido a que éste contiene dos ideas: la cosa que representa y la cosa representada, es decir, evoca lo representado mediante el representante; por ejemplo: la palabra como signo y la idea que ésta evoca como significación es lo que Lefebvre llama “la representación de la representación”, en otras palabras, el objeto que representa a otro se llama signo y funciona como tal; la palabra y la idea se separan del saber general y de las cosas para volverse autónomas⁵.

El signo parece ser la base de cualquier sistema de comunicación, debido a que la idea es introducida por el espectador en el mismo signo; representante y representado necesitan de una representación (el signo) que los contenga y los junte en el mismo objeto físico o conceptual, por lo tanto Lefebvre llama al signo “representación de la representación”, al signo como representación se le vuelve a definir como representación, en otras palabras, se le define doble; la presencia-ausencia la representación que se puede volver a representar, es por esto que en el tercer capítulo de esta tesis se plantea la idea del signo de la representación.

⁴ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 24–25.

⁵ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 25.

El lingüista Ferdinand de Saussure nos habla del signo como una asociación entre el acto de hablar y el signo lingüístico, en esta definición se alcanza a vislumbrar que al tratar el tema de signo se implica el acto del habla, el cual crea representaciones sonoras que dejan un rastro psicológico fijo en forma de imagen acústica, mismo que al unirse con un concepto genera el signo lingüístico⁶. Saussure explica que en un uso corriente se considera al signo y al concepto como la misma cosa, ya que el signo de *árbol* conlleva implícitamente el concepto *árbol*, y de este modo la parte sensorial de la representación sonora *árbol* implica el conjunto: signo – concepto - imagen⁷. En otras palabras, el proceso de significación empieza por la percepción de las cosas por medio de los sentidos, misma que se representa en una idea psíquica, para después externarla en una representación que implica el conjunto del signo.

Saussure propone dos principios del signo, el primero trata de lo arbitrario que puede ser el signo en dos momentos: el primero, cuando en el conjunto del signo, la imagen lingüística o el significante son reemplazados por el símbolo, estableciendo así una relación natural entre significante y significado⁸ por ejemplo: “el símbolo de la justicia, la balanza, no podría reemplazarse por otro objeto cualquiera.”⁹. El segundo momento ocurre cuando el signo, establecido de antemano por un grupo lingüístico, es elegido de manera arbitraria sin que guarde

⁶ Ferdinand de Saussure, *Curso general de lingüística* (Buenos Aires: Losada, s/f), 128.

⁷ De Saussure, *Curso general de lingüística*, 129.

⁸ De Saussure, *Curso general de lingüística*, 131.

⁹ De Saussure, *Curso general de lingüística*, 131.

ninguna relación natural con el significado¹⁰. Estos momentos se pueden ejemplificar de la siguiente manera:

signo — concepto — imagen
signo — significado — significante
signo — significado — signo

11

Podemos ver que hay momentos específicos en los que hay una sustitución del símbolo por la imagen lingüística o el significante, esto quiere decir que podemos usar un símbolo como significado de un signo siempre y cuando exista un lazo natural entre el signo y el símbolo; y al contrario, cuando no hay una relación natural podemos usar cualquier imagen acústica perteneciente a cierto sistema lingüístico.

El segundo principio del signo corresponde al carácter lineal-temporal que la ejecución de la palabra requiere, es decir que el carácter auditivo de las imágenes

¹⁰ De Saussure, *Curso general de lingüística*, 131..

¹¹ Diagrama del autor.

acústicas requieren de las características del tiempo, que son la representación de una extensión medida por una línea¹².

El lenguaje como sistema, y su relación con lo social y las cosas, provoca dentro de la teoría de las representaciones, que desaparezca la “representación” como problema, ya que se desprende de la materialidad y por lo tanto ninguna cosa la contiene (filosóficamente hablando), sin embargo el lenguaje, y por lo tanto el discurso, se presentan suficientes y necesarios al definir a la representación, es decir que, cuando se le nombra, la representación y el signo se mezclan para unir al significante y al significado, o sea al representante y al representado¹³.

Para Lefebvre, el lenguaje pasa a ser algo intangible, ideas que se representan mediante la palabra, no obstante el lenguaje puro ha superado las representaciones y es utilizado para nombrar cosas cuando se han concientizado, por consiguiente se puede definir a la representación y crear un discurso alrededor de este concepto.

1.3 Obra-soporte

Lefebvre formula el concepto de representación de la siguiente manera: la representación se define por una superficie, esto remite a la creación, práctica y producción, lo cual conlleva a la obra, misma que pone en claro a la representación apoyándose en ella para superarla, y al mismo tiempo la

¹² De Saussure, *Curso general de lingüística*, 131..

¹³ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 26.

representación pone en claro la obra porque es necesaria, pero superficial. El término “obra”, para Lefebvre, engloba a las artes plásticas, la poesía, la música, la danza, el teatro, la arquitectura, la ciudad, lo urbano y lo monumental¹⁴.

Es evidente que para materializar una idea hay que concretarla, ya sea en un objeto o mediante una acción; por consiguiente, a esa materialización se le puede llamar representación, la cual es imprescindible para que se llegue a la obra de arte, de arquitectura, de poder, al producto, etcétera.

El concepto de producción, superficie de la representación, era entendido por el conocimiento general como producción de cosas o mercancías, no obstante va más lejos, abarcando también las relaciones sociales; sin embargo, el producto es distinto al de la obra, conceptualmente hablando, pero van juntos y son interdependientes. La obra es única, es el producto sometido a la técnica lo que se reproduce, imita o multiplica de diferentes maneras las representaciones, significaciones y sentidos de la obra¹⁵.

Una idea de producción, no se enfoca sólo en producir objetos físicos, sino que también conduce a objetos abstractos como el Estado, el mercado del arte, el marketing y cualquier ente o concepto surgido como resultado de la relación entre los diferentes tipos de fenómenos sociales, no obstante, Lefebvre hace énfasis en la distinción de la obra, la cual es única, cuyo génesis se encuentra en la

¹⁴ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 30.

¹⁵ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 30.

conciencia colectiva o social, y el producto surge de la técnica o de la producción industrial.

1.4 Espacio

Para Lefebvre, el espacio, como soporte de las representaciones, hace difícil la distinción entre producto y obra. La obra en el espacio no tiene un soporte bien definido, es un vacío, o mejor dicho una virtualidad que se llena con la presencia- ausencia de la obra. El producto permanece dentro del campo de la materialidad y genera diversas representaciones, la obra va más allá, es la forma superior de la práctica social, utiliza las representaciones para despegarse de ellas¹⁶.

El espacio es un lugar fundamental para la definición de las representaciones, en el cual la obra no tiene una superficie donde plantarse, es intangible, escapa al mundo físico y no puede más que representarse, es una configuración, útil y de beneficio material, no es una representación, pero las utiliza para comunicarse; en cambio el producto tiene una corporeidad que va creando diferentes representaciones.

1.5 Representación

Lefebvre comenta que el concepto de representación aparece con Kant cuando éste separa a la naturaleza del pensamiento y de su funcionamiento, define al objeto como un producto del pensamiento que necesita una representación y un soporte, a saber el sujeto; el sujeto se representa en el objeto y viceversa. Así el

¹⁶ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 31..

mundo se conforma básicamente de representaciones que designa a objetos mentales y las percibidas por los sentidos. Asimismo, para Lefebvre, Hegel tiene una versión optimista de la teoría de las representaciones en la que la filosofía y su historia tienen dos sentidos: son el origen de las formas de lo vivido y el origen de las formas de lo concebido. Este sistema filosófico se aclara en la representación y en la reflexión sobre el conocer y el trabajo social (la práctica)¹⁷.

La idea del objeto, al igual que la de la obra es generada en la mente, necesita de un vehículo para comunicarse, ya sea la palabra, un producto manual o artesanal, sin embargo Kant propone al sujeto. Esta afirmación coincide con la versión mística de las representaciones que propone Lefebvre, ya que plantea una razón psicológica misteriosa al decir que el sujeto se ve representado en el objeto y en sentido inverso, por eso una de sus conclusiones es que las representaciones son objetos mentales y sensibles que proyectan el mundo, es decir, el mundo es un “espacio de representaciones”.

Para Marx¹⁸, las representaciones son producto de la mente humana y de la división de trabajo social, el cual está definido como una actividad individual o colectiva que implica un gasto de energía masiva, fina, cerebral e intelectual, asimismo es una acción que supone una técnica y un conocimiento, ejercida sobre una materia por medio de herramientas y máquinas¹⁹.

¹⁷ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 23–33.

¹⁸ En este punto entra la teoría de Marx para complementar la teoría de las representaciones de Lefebvre, recordemos que este último fue un filósofo francés influenciado por las teorías marxistas.

¹⁹ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 26.

1.6 Actividad y producción

En el marco del mundo capitalista que nos envuelve, Lefebvre analiza a la obra de arte bajo las teorías marxistas del trabajo y la producción; la obra de arte surge del pensamiento y se concreta en el objeto físico; resultado de una actividad productiva que supone un conocimiento teórico y técnico, que en el caso de la presente investigación es el dibujo.

El concepto de trabajo nace de su medición cuantitativa, es decir, de su medición por tiempo, es una cuantificación de la actividad concreta del trabajador que se convierte en una representación. Esta cuantificación o medición, por su naturaleza de representación, debe tener un soporte, Marx siguiere al reloj cuya unidad es la hora²⁰.

La medición del trabajo no es el trabajo, la medición del tiempo no es el tiempo, sin embargo la medición es representada sobre un soporte y objeto material, éste es el reloj, mismo que permite evaluar el tiempo en dinero, ideología (representación) que sirve como soporte de la sociedad y que a su vez es generadora de representaciones²¹.

Lefebvre, a través de Marx, propone que el trabajo debe medirse, algo complicado cuando se trata de dibujo y sobre todo de arte. El dibujo, que es la mitad del tema central de la presente investigación, puede medirse en líneas, en su grosor y en su cantidad, esto parece poco significativo pero es una equivalencia sugerida a las mediciones del trabajo que plantea Lefebvre.

²⁰ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 36–37.

²¹ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 37.

Marx vislumbra la permanente sustitución de las representaciones, por ejemplo, la palabra y el signo substituyen la sensación y la emoción vividas, la moneda sustituye las cosas y a las necesidades; para Marx la representación es la cosificación o fetiche de la apariencia²².

El dibujo es la presencia-ausencia de algo, al igual que las representaciones de Marx, el dibujo también sustituye la vivencia y la sensación de estar frente o experimentar lo que se representa, el dibujo es la “cosificación” de la experiencia.

Henri Lefebvre demuestra que la representación existe en una medición, Marx analiza el origen de la producción capitalista y su posibilidad en la cuantificación. El acto de comprar es un arquetipo del acto social que se representa como la necesidad de escoger los productos; resultando de la actividad productora y del trabajo socialmente organizado. Estos productos son intercambiables y se aprecian por su equivalente en dinero, además no llevan las huellas de la actividad o de la mano que los produjo, se alejan de la parte artesanal y de la manufactura, donde el producto lleva el estilo del productor²³.

Los productos como resultado de la producción industrial se miden en términos de dinero, son copias de una idea reproducida miles o millones de veces, cuya representación es el acto de consumir y viceversa, no obstante cualquier producto industrial individual debe ser idéntico a cada uno producido en el mismo lote,

²² Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 38.

²³ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 41-42.

pierde la huella y el valor artesanal que pudiera tener debido a la producción mecánica.

Los productos u objetos industriales no muestran la historia de su origen, sino su función y para qué fueron hechos, lo dicen mediante el lenguaje de la mercancía lo cual permite poner una marca y un estilo por encima de la función, lo que representan esos objetos industriales, ocupa la fisura, el vacío entre la producción y el consumo devorador que vuelven al objeto industrial obsoleto en corto plazo, lo mismo puede decirse de los objetos mentales y sociales, no obstante todo lo contrario de la obra de arte, que sí tiene huellas reconocibles de su manufactura y del que la creó, permitiendo lo imaginario y la evocación en la conciencia, la cual, en un acto de pensamiento se desvanece en la contemplación y en el disfrute de la obra de arte²⁴.

Para Lefebvre, los objetos industriales no tienen huellas de su manufactura, la obra de arte sí las muestra; los productos son la representación del consumo y de la producción, el objeto artístico es una representación de la presencia-ausencia de la obra de arte, sin embargo la técnica permite reproducir el objeto artístico. En mi opinión la obra permanece más o menos intacta, por supuesto no es lo mismo ver una pintura a ver su reproducción; estas representaciones de la obra tienen diferentes soportes ya sea en el original o en la reproducción, sin embargo las reproducciones hechas mediante métodos industriales también se convierten en objetos consumibles obsoletos a corto plazo.

²⁴ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 43-44.

1.7 Simulación

Es el lenguaje el que transmite las representaciones, tanto el lenguaje como las representaciones, no son verdaderos ni falsos, su función es la de disimular, ya que se construyen a través de una operación llamada *meta*, palabra griega que significa que el hablante va más allá de lo que dice, se logra esto sobrepasando lo inmediato de la sensación y de los impulsos del cuerpo, dando por consiguiente la primera *metaforización* de impresiones diversas de la realidad condensadas en una representación sonora: la palabra. La segunda *metaforización* se da cuando la palabra (una representación) se llena de varias representaciones mismas que substituye, volviéndose concepto. Lo verdadero y lo falso nacen del lenguaje y su práctica social, para Lefebvre la verdad se representa por su contrario, lo falso, la mentira, la ilusión, etcétera²⁵.

1.8 Tiempo y espacio

En el caso del tiempo y el espacio, al igual que en el de lo verdadero y lo falso, ambos son la misma representación, cada cual se simboliza a través del otro y en el otro. Las alteraciones físicas, como el movimiento, dentro del espacio-tiempo no se alcanzan a percibir en su totalidad, son conocidos y desconocidos parcialmente, es decir, son representados. El conocimiento de la interacción universal que se da en el espacio, no se da por el objeto en movimiento, sino por el movimiento en sí. Todo movimiento es espacio-tiempo²⁶.

²⁵ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 51-55.

²⁶ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 56.

Dentro de prácticamente todas las áreas del conocimiento tiempo y espacio son considerados inseparables, el tiempo como representación se mide en términos de espacio y al revés, por lo tanto el movimiento dentro del espacio-tiempo se mide en términos de estos últimos; es a través de la práctica del movimiento que se comprende cómo actúa una representación en función de las demás.

La razón y las palabras separan el espacio del tiempo y los representan uno en el otro, pero para representar el tiempo Lefebvre argumenta que hay que medirlo en términos de espacio, es decir, mediante el desplazamiento de un objeto dentro de una medida convencional, y al contrario, el espacio se representa y se mide por un determinado tiempo, a saber, el tiempo que dura el desplazamiento del objeto. La presencia del espacio-tiempo es el movimiento, la ausencia del espacio-tiempo es el no-movimiento²⁷.

La representación del movimiento es, como se muestra en los capítulos 2 y 3 de esta tesis, un elemento o valor implícito en el proceso de producción de cada dibujo, debido a que cada trazo o línea surge del movimiento del lápiz o del pincel sobre la superficie, por lo tanto el dibujo, además de estar sobre un espacio delimitado, representa el espacio-tiempo virtual de su proceso de producción.

²⁷ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 56-57.

1.9 Verdadero o falso

Las representaciones son inevitables, pero no son verdaderas ni tampoco falsas, lo que las hace verdaderas y/o falsas es la actividad reflexiva y el contexto social de quienes las producen, las representaciones son falsas en lo que señalan y dicen, pero verdaderas en lo que las soporta²⁸.

De acuerdo con la teoría de Lefebvre, todo el tiempo están surgiendo nuevas representaciones o se están moviendo; sin embargo, muestran conceptos autónomos al lenguaje, que surgen en la mente del sujeto y que se expresan mediante un soporte como las palabras o las imágenes; el filósofo francés argumenta que las representaciones son falsas en lo que muestran, por ejemplo la palabra *perro* no es el perro, pero sí es el concepto de la categoría con el que la cultura y el saber han nombrado a los animales domésticos de cuatro patas, con colmillos, pero sin garras, desde esta perspectiva la representación es verdadera.

La eficiencia de la teoría de las representaciones de Lefebvre radica en que no hace a las representaciones ni verdaderas ni falsas, sino que les da ambos valores al mismo tiempo; verdaderas como solución a problemas prácticos y falsas porque encubren motivos reales. Lo que se interpreta en una representación es un objeto ausente que se puede valorar o desvalorar, pero para serlo éste tiene que estar representado; en consecuencia, primero se tiene que estar frente al objeto y percibirlo, para después representarlo y agregarle valor. La valoración modifica la representación, esta acción implica dos momentos, el primero antes de darle valor

²⁸ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 57-58.

a la representación, y el segundo cuando la representación se acerca a los sentimientos y a las pasiones, y se vuelve el centro de la percepción²⁹.

1.10 Valor

La valoración es lo que crea a las representaciones, mi opinión es que el hecho de valorar un objeto es darle el poder que despierta los deseos de las personas y por lo tanto, pasiones; estos valores deben de ser una convención social, de modo que sean vistos de la misma forma por cada individuo, por ejemplo el valor de intercambio del papel moneda es una convención, un billete representa mucho más valor que su propio costo de producción, del mismo modo funciona el dibujo, sobre todo los que forman parte de esta tesis, ya que su valor conceptual va más lejos que las líneas en las que se sustentaron.

1.11 Lo posible

La filosofía clásica, explica Lefebvre, dice que la conciencia es el reflejo de lo real; el pensamiento marxista dice que hay una conciencia posible como reflexión de lo real y lo realizado; la teoría de las representaciones dice que hay una conciencia de lo posible (diferente a la conciencia posible) la cual incluye al lenguaje en la conciencia así como la posibilidad de renovarla mediante la exploración de nuevas palabras y sentidos; las palabras, y aún más las nuevas producen metáforas que orientan el conocimiento hacia el descubrimiento, de esta manera se muestra

²⁹ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 59–60.

cómo la conciencia y el pensamiento se dirigen hacia lo posible construyendo un objeto virtual³⁰.

El *objeto virtual* es, para la presente investigación el tema principal que va implícito en el marco conceptual y en el marco teórico-práctico, puesto que considero a la presencia-ausencia y a cualquier concepto abstracto como un objeto virtual que necesita un soporte físico, social o cultural para que sea comunicado, es por esto que en la hipótesis de este trabajo se comparte la teoría y se inclina más por la *conciencia de lo posible* que propone Lefebvre.

1.12 Lo posible y el sujeto

Las representaciones no son sólo alteraciones de lo real, se debe tomar en cuenta el contexto del grupo que las produce; el hecho de introducir el grupo social a la teoría de las representaciones implica agregar al sujeto, éste no tiene presencia, se capta a través del otro. El sujeto individual y colectivo son una realidad conceptual, misma que genera su parte política³¹ que nace y muere en la acción³².

El sujeto se representa a través del objeto. La conciencia de la existencia de uno mismo es un engaño de la reflexión, la conciencia que existe es acerca de lo otro y sólo representa en objeto y simulaciones de objetos como: imágenes, signos, cosas apropiadas, figuras triviales o abstractas. El sujeto se proyecta en las cosas

³⁰ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 63.

³¹ De acuerdo con Lefebvre, término mal empleado por referirse al sujeto que es dominado por el poder de un grupo político y que tiene conciencia de esa dominación.

³² Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 67.

y en los objetos, pero no puede confundirse con ellos, no obstante, las cosas sí toman forma a través de los individuos y las instituciones³³.

Para Lefebvre, la conciencia del sujeto no se puede percibir a sí misma, su propia presencia se percibe y se representa por el objeto concebido; el sujeto social como cualquier representación, es una práctica que se ejecuta en el espacio-tiempo de la realidad que es el mismo que las representaciones; la conciencia reflexiona acerca de la realidad gracias al objeto y al reconocimiento de lo otro, apoyándose en imágenes, sin embargo el sujeto no es el objeto, el sujeto le da forma al objeto mediante su conciencia de lo posible.

1.13 Representación, recuerdo e imaginación

Las representaciones tienen dos categorías: en la primera están las representaciones de origen (génesis) histórico, abstracto, operan dentro de la historia de la filosofía y de la sociedad; en la segunda están las representaciones precedentes (genealogía), que surgen en las aficiones a algo, en la vivencia inmediata, en la influencia, en el estilo, etcétera³⁴.

Las representaciones de génesis están enfocadas en categorizar los rasgos o situaciones de una cultura o sociedad determinada; las representaciones de genealógicas se inclinan más hacia lo particular, hacia el sujeto o un pequeño núcleo de individuos.

³³ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 67–68.

³⁴ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 68–69.

Lefebvre se pregunta sobre la relación que hay entre representaciones y recuerdos. El recuerdo es diferente de la representación porque contiene la vivencia, el recuerdo hace que el pasado y el presente siempre sean algo cambiante, que conserven la vivencia, es decir hay una ausencia del pasado en la presencia actual. La representación del pasado provoca la muerte o la permanencia de éste, sustituye al recuerdo a través del cual se representa frecuentemente el presente. Gracias a esto, el sujeto percibe más fuerte y clara la representación, volviéndola a su vez más cercana al saber. Este fenómeno ubica a la representación entre la vivencia y la idea que se tiene de ella. Todo esto a escala de la conciencia subjetiva del individuo, a escala de grupo, el pasado se representa en ritos, ceremonias, palabras y gestos³⁵.

Lo que cabe destacar del párrafo anterior, y que es sobre todo útil para el entendimiento de la producción de esta tesis, es el hecho de que la representación anula la vivencia, sustituye la memoria y la experiencia por una imagen mental o física, la cual, como se mencionó anteriormente son falsas en lo que proponen pero verdaderas por su practicidad.

Otra cuestión planteada por Lefebvre es la relación de la representación con lo imaginario. Para el filósofo francés, en la reflexión y prácticas contemporáneas, la imaginación ya no acompaña a los productos resultantes de una capacidad creadora que superaría la realidad y el mundo; ya que éstos han sido desplazados por las imágenes producidas por la foto, el cine y la televisión. Ahora, comenta

³⁵ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 69.

Lefebvre, lo imaginario se refiere a la relación entre la conciencia subjetiva y reflexiva con lo real por medio de las imágenes. Retomando el concepto de *conciencia de lo posible*, esta conciencia se representa en lo imaginario, recordemos que se enfoca en lo virtual, lo futuro. Lo imaginario, afirma Lefebvre tiene una función igual o superior al saber que se refiere a lo real; yendo así más lejos que la representación³⁶.

1.14 Espacio de representación

La representación se define por el conocimiento, lo comprendido y la idea que el sujeto se forma de lo representado, también por la vivencia (presencia) social, por lo tanto requiere del cuerpo y de la subjetividad del sujeto, pero también de un espacio en el que habite; llamado por Lefebvre *mundo de las representaciones*, al que el filósofo define como homogéneo y fragmentado al mismo tiempo³⁷.

En el polo *homogéneo* del mundo de las representaciones, éstas se repiten y tienden a la redundancia. Hay una lógica de la identificación o de *metonimización*³⁸, que domina y orienta el mundo de las contradicciones. En este lado del espacio de las representaciones existe la región de las definiciones y de las equivalencias, pronunciándose como: la identidad *de* algo definido, o la

³⁶ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 69-70.

³⁷ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 75-76-97.

³⁸ La metonimización ocurre cuando la conciencia sabe lo que es parecido pero no idéntico, puede calificar o valorar el todo por sus características similares o por sus características diversas.

identidad con la esencia o la substancia; en este polo del espacio cada cosa es lo que es, la forma se disuelve por no tener significado que contener³⁹.

Lo puro y lo simple repetitivo que concentran las representaciones opera cerca de este polo del espacio (el homogéneo), donde además el discurso esconde con las palabras y las repeticiones sus propios defectos y carencias, es decir, puede ser entendido por la redundancia, sin embargo ésta desvía el conocimiento. De este modo la coherencia formal del discurso encubre la incoherencia que muestra el pensamiento. La repetición, es a su vez inútil, está más allá de enlazarse con la experiencia, que tiene un significado mínimo, pero sí se une con el sujeto envolviéndolo en normas prefabricadas y triviales. De este lado homogéneo del espacio de las representaciones, el discurso se fortalece gracias a que la conciencia es capaz de discernir aspectos similares en un grupo de cosas y las define como un todo (ocurre una metonimización), cubriendo o reemplazando el pensamiento y la acción⁴⁰.

Tratando de sintetizar el polo homogéneo del espacio de las representaciones que explica Lefebvre. Es un mundo de contradicciones, en este lado del espacio se dan las definiciones, la identidad de algo definido; y las equivalencias, la identificación con la esencia de algo. En este lado no hay formas porque no hay contenidos, es decir, las representaciones “son”, pero se identifican “en” o “con”

³⁹ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 97.

⁴⁰ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 98.

algo, toman sus formas; y es el discurso el que, con palabras, oculta los defectos de las contradicciones.

Del otro lado del espacio de las representaciones está *lo fragmentado*, que se refiere la mimesis y opera en contra de lo repetitivo y la redundancia; en este polo del espacio de las representaciones prevalece la metáfora y el desconocimiento de las cosas, lo analógico señala lo parecido y lo similar, el significado no tiene forma estable por el exceso de contenido⁴¹.

En las representaciones de este lado del espacio, el parecido se identifica primero, y se puede aceptar o no; el perseguir o buscar el parecido lleva a la apropiación, a veces no completa, del objeto; y también a una serie de operaciones enfocadas a la producción de algo, operaciones que provienen de metáforas repetidas⁴².

La reproducción y simulación de algo se acerca a la repetición, que habita del lado de la *homogeneidad* del espacio de las representaciones. Hay una repetición que se aleja de esta categoría, es la imitación de modelos inaccesibles como lo divino, lo real y lo heroico. Esta mimesis de modelo inaccesible, produce y crea cosas nuevas aunque siga pensando que las repite⁴³.

En este mundo del espacio de las definiciones no hay definiciones ni equivalencias, hay parecidos y metáforas, lo cual se refiere a la imitación. La

⁴¹ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 98.

⁴² Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 98–99.

⁴³ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 99.

simulación, reproducción y repetición de algo, se acercan más al mundo *homogéneo*, la imitación se vuelve un *tratar de copiar*, pero sin lograrlo; de este modo la mimesis produce algo nuevo que ya no es repetición.

Los procedimientos miméticos se dividen en:

“ a) Las evocaciones e invocaciones, ritos acompañados de sacrificios u ofensas, por ejemplo la resurrección y la imitación del héroe guerrero en las tragedias, las leyendas o relatos épicos;

b) las operaciones más racionales tales como constitución de imágenes claves de alcance político, que difunden la influencia del hombre de Estado, del jefe, que cada quien a su manera, desde lejos, simula, parodia, imita.”⁴⁴

1.15 Leyes de la representación

Las representaciones se mueven entre los dos polos del espacio (homogéneo y fragmentado), se desplazan sobre lo representado y lo sustituyen. Las leyes de las representaciones son normas de la conciencia; hay dos tipos de esquemas de estas leyes:

⁴⁴ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 99.

Esquema clásico: los efectos y las causas tienen la misma proporción y medida.

Esquema afinado: entre los efectos y causas puede haber desproporción.⁴⁵

1.16 Efectos

Los efectos de las representaciones se pueden dividir de la siguiente manera:

- a) La representación genera una superficie de la conciencia, de la sociedad, de la práctica, sobre la que se mueve el discurso y las representaciones que se quieren comunicar.
- b) Por su eficacia de generar una ilusión totalitaria.
- c) La generación de la propia representación como efecto de algo desconocido.⁴⁶

1.17 Soporte social

Las representaciones siempre tienen un soporte social y un contenido práctico; los soportes son los sujetos que hablan y actúan de los grupos y clases sociales en relaciones problemáticas. La práctica social actualiza el concepto de representación en el mundo moderno. La publicidad y la propaganda entran en el espacio de las representaciones, motivando y manipulando a los diversos sujetos.

⁴⁵ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 103.

⁴⁶ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 103.

Las representaciones “son hechos de palabra y de práctica social”⁴⁷, su objetividad y subjetividad⁴⁸.

Las representaciones surgen de uno mismo, uno le da el valor que quiere a cada objeto por convicción propia o por convención, no obstante el significado de las representaciones pueden cambiar de un sujeto a otro, crean la ilusión de que lo que se muestra es verdad.

Las representaciones no son y no pueden ser tratadas como cosas o formas y no hay sistemas de representaciones que las comuniquen. La existencia de la representación es social, se explica por actos sociales y verbales. Un mensaje hablado o escrito se descifra bajo varios códigos; el sentido que forman las frases se comprenden tomando en cuenta las representaciones triviales y/o afinadas, es decir, el contexto y la práctica social, los valores y las convenciones aceptadas. Las representaciones orientan los signos y las significaciones que permiten la unión de elementos en las frases, que a su vez forman parte de los contenidos. La representación es irreductible en su contenido, es decir, no contiene menos de lo que muestra, pero sí más. La representación no es del doble de una cosa sino que intensifica su significado sujetándola a las emociones⁴⁹.

⁴⁷ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 104.

⁴⁸ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 104.

⁴⁹ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 108.

1.18 Contenido

Toda representación vuelve seguro su contenido, le establece una cualidad creíble y de creencia, en pocas palabras lo vuelve una realidad. Sin embargo es el pensamiento crítico el que la transforma para reducirla en una suposición y vincularla a su soporte social. El pensamiento crítico se ocupa de las representaciones débiles, desgastadas, que surgen a través de la práctica y de los grupos sociales, del lenguaje y de las lenguas, y también de las necesidades, que pueden ser individuales y sociales, así como de los deseos del cuerpo y de la mente, generados en el inconsciente⁵⁰.

Lefebvre concluye, tratando de condensar y de explicar el fenómeno de la representación, mediante las siguientes categorías:

Vivir: implica representar(se) algo, y/o transgredir la representación.

Hablar: es señalar, formar o indicar el objeto ausente, se llega a la ausencia que al mismo tiempo está ocupada por la representación.

Pensar: de la misma forma que el *vivir* representa, el pensamiento va más allá de la representación⁵¹.

Las representaciones no pueden ser entendidas únicamente por su contenido, soporte o relación formal, necesitan de la palabra y lo escrito para este fin; el

⁵⁰ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 108–109.

⁵¹ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 109.

lenguaje es la presencia de lo que evoca, llena el vacío que provoca la ausencia de lo que nombra; es presencia-ausencia⁵².

1.19 La práctica como espacio

El caminar es un ejercicio que genera la ciudad y la forma a ella misma, es el andar y la mirada del peatón lo que va trazando una forma particular de espacio urbano, Michel de Certeau llama *caminantes*⁵³ a esta forma de experimentar la ciudad y cuyo límite visual está determinado por hasta donde se alcanza a ver a ras del suelo; la mirada del peatón está determinada por la ciudad y su práctica.

Para definir la práctica, de Certeau hace una comparación entre escribir un texto, y caminar por la ciudad, ya que para él: “estos practicantes manejan espacios que no se ven”⁵⁴ y que se van articulando o trazando conforme se avanza, sin embargo este *avanzar* está delimitado por las calles y sus nombres, se entrelazan historias, entre más calles se recorran; el cuerpo y su camino invisible, tienen un destino específico que es representado bajo el trayecto que cada día es diferente⁵⁵.

El conocimiento que adquieren, el cuerpo y su camino va más allá de lo visible, ya que van haciendo ciudad al transitarla; ésta existe mientras se practique y una

⁵² Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 109.

⁵³ Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer* (México: Universidad Iberoamericana, 2010), 105.

⁵⁴ De Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, 105.

⁵⁵ De Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, 105.

manera de hacerlo es mediante la caminata, sin embargo, desde este punto práctico sólo existe el espacio por el que se ha caminado.

Dentro de las diferentes capacidades que tiene el cuerpo para moverse, son los *pasos* “un estilo de aprehensión táctil y de apropiación cinética”⁵⁶, cuya forma de hacer ciudad no se alcanza a *localizar* en un lugar físico, ya que se *espacializan*⁵⁷ en un trayecto conceptual determinado.

Los pasos que le dan desplazamiento al caminante, en términos de Lefebvre no están ni ausentes ni presentes del todo, no son “conocidos ni desconocidos”⁵⁸ sino representados sobre la obra de la sociedad moderna, la ciudad misma; sobre la cual están inscritos todos los pasos dados y los que se van a dar, se convierten en una posibilidad, pero de esto hablaremos más adelante.

A partir de estos sistemas de movimiento corporal existen otros que cambian la experiencia de ciudad y que organizan el espacio de diferente manera, por ejemplo el *paseo*, éste, nos explica Félix Duque, era para los griegos el concepto bajo el cual se movían todos los cuerpos⁵⁹, tenían su lugar en el acto de pasear, y por lo tanto producían un orden del espacio, a diferencia de la modernidad, en la cual los cuerpos son masas sin espacio. El autor comenta que Heidegger hace una comparación desafortunada entre los griegos y el mundo moderno al afirmar

⁵⁶ De Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, 109.

⁵⁷ De Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, 109..

⁵⁸ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 56.

⁵⁹ Félix Duque, *Arte público y espacio político* (Madrid: Ediciones Akal, 2001), 11.

que, en ambos casos, es a partir del cuerpo que se representa el espacio⁶⁰; lo que hace que en la *planificación espacial moderna* se pierda valor de sus características implícitas y explícitas, en el arte y en la planificación del mismo espacio, respectivamente.

De ahí se plantea que hay dos formas modernas de planificar el espacio: el arte implícito, correspondiente a una “producción arbitraria, aunque racionalmente guiada, de cuerpos a partir de una masa que no presta resistencia: una masa «blanda»”⁶¹, y a una *planificación de espacio* explícita como “asignación a cada cosa -también a la obra de arte- un lugar *específico*”⁶². No obstante, Duque aborda el tema de organización del espacio en términos de plástica, lo cual nos lleva a pensar que el espacio de la ciudad tiene un plástica que cambia de acuerdo a las decisiones arbitrarias de sus caminantes, siendo así las caminatas, representaciones de la ciudad y/o del peatón.

Michel de Certeau, al hablar de los pasos perdidos, menciona el acto de pasear como una de las actividades de los transeúntes que se desvanece si es registrada sobre un mapa, en éste la actividad del paseo se trasladada a la representación totalizadora de la línea, a la que de Certeau llama *reliquia*, por estar atrapada en el *no tiempo* del plano de la representación geográfica⁶³.

⁶⁰ Duque, *Arte público y espacio político*, 11.

⁶¹ Duque, *Arte público y espacio político*, 11.

⁶² Duque, *Arte público y espacio político*, 11.

⁶³ De Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, 109.

Para el lingüista, el efecto visible de la línea sobre la superficie de proyección sustituye a la operación de pasear del transeúnte, la cual denomina como “procedimiento del olvido”⁶⁴. Este procedimiento significa una fijación o huella que descubre la capacidad del sistema urbano para transformar la acción del transeúnte y volverla legible mediante una representación, en otras palabras “la huella sustituye a la práctica”⁶⁵ y “también hace olvidar una manera de ser en el mundo”⁶⁶; la huella hace olvidar las operaciones que generan la prácticas del caminante.

1.20 Darse forma mundo

Los procesos que generan al caminante obedecen a prácticas específicas de producción espacial, cuyo contexto urbano establece una relación *dinero-ciudad* desde la que Bolívar Echeverría problematiza el concepto de espacio desde la ciudad y los procesos de reproducción social (perspectiva de Marx). Estos procesos, constan de dos niveles: físico y político, el primero está sometido al ciclo de reproducción natural y el segundo subordina al primero mediante el *desarrollo con sentido propio de la existencia humana*⁶⁷ como meta política, la cual se enfoca en un impulso natural de darse un sentido, es decir, un “estar en el mundo”⁶⁸.

Los procesos de reproducción social dividen la existencia cotidiana en dos partes, Echeverría comenta que son: la temporalidad rutinaria y la temporalidad *en*

⁶⁴ De Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, 109.

⁶⁵ De Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, 109.

⁶⁶ De Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, 109.

⁶⁷ Bolívar Echeverría, *Modelos elementales de la oposición campo-ciudad* (México: Itaca, 2013), 37.

⁶⁸ Echeverría, *Modelos elementales de la oposición campo-ciudad*, 37.

*ruptura*⁶⁹, esta división nos da cuenta que los procesos de reproducción social tienen un tiempo político para su realización. La temporalidad rutinaria, cuya existencia es en el vivir diario, es en la que:

el ser humano repite, sin cuestionarla, la forma establecida de su sociedad, cumple su vida de acuerdo a los códigos que son propios de la consistencia de su socialidad, reproduce fielmente una identidad establecida.⁷⁰

Estas múltiples identidades que puede instaurar la práctica de la ciudad, tienen características que varían de un sujeto a otro y una de las formas de darse cuenta de ello es el contraste que hay entre sujetos.

Es necesario introducir la idea de sujeto para poder hablar del vacío y sus simulaciones, de la ausencia y sus representaciones; ya que si no hay algo o alguien que nos ayude a percibir esta idea difícilmente podremos situar al sujeto o a nosotros mismos en un espacio definido; en otras palabras, para que haya espacio tiene que haber sujeto. Lefebvre incluye al sujeto dentro de la teoría de las representaciones porque opina que la manera de concebir la existencia de las representaciones, y por lo tanto de los espacios, es considerando las *condiciones de existencia* del grupo o pueblo al que pertenece el sujeto⁷¹.

⁶⁹ Echeverría, *Modelos elementales de la oposición campo-ciudad*, 38.

⁷⁰ Echeverría, *Modelos elementales de la oposición campo-ciudad*, 38.

⁷¹ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 66-67.

Estas condiciones, bajo las que podemos pensar que existe un determinado grupo o pueblo, representan la imagen del grupo mismo. Lefebvre utiliza las condiciones de *dominado* y *dominador* para argumentar que el sujeto no tiene presencia. Por un lado, el dominado tiene que aceptar las imágenes impuestas por el dominador, no sin buscar las maneras de revertir esa imposición, por el otro lado el dominador marca o hace notar las características del dominado para convertirlas en una definición de carácter concluyente⁷², o mejor dicho en una categoría definitiva; por lo tanto, explica el filósofo, el dominador debe simular sus verdaderas intenciones mediante imágenes, ya que si las muestra en su verdadera forma éstas fracasan.

De este modo, el sujeto se representa a sí mismo cuando se ve y se reconoce a través del otro o de lo otro, cuando el dominante se reconoce en el dominador y viceversa, cuando el ciudadano se sabe caminante de la ciudad, cuando el dibujante se reconoce en su obra. Lefebvre señala esto como la entrada al círculo vicioso de “no hay sujeto sin objeto, no hay objeto sin sujeto.”⁷³ Sin embargo comenta que lo notable de esto es que la conciencia es consciente de sí misma cuando se representa en los objetos, o mejor dicho, en sus simulaciones.

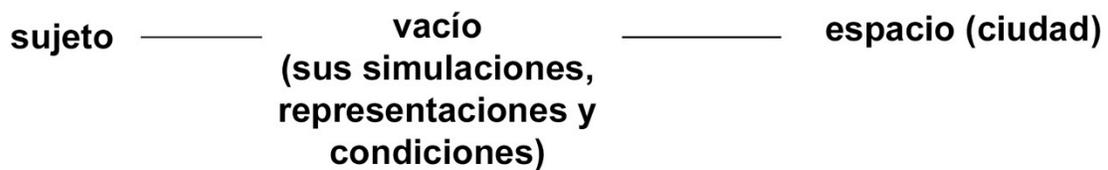
El espacio, considerado una representación que depende de las condiciones de existencia del sujeto para su propia presencia, adquiere también las características de sus caminantes como territorio dominado o territorio dominador, formando así un diálogo entre dos entes abstractos con conciencias diferentes,

⁷² Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones.*, 66.

⁷³ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 67.

ambos sujetos, caminante y ciudad, son dominados o dominan al otro debido a sus propias condiciones.

Estas condiciones de existencia, se dan en las combinaciones de fuerzas que crean el “momento” a partir de la práctica del espacio: maneras de hacer ciudad; estas prácticas al igual que sus momentos son representaciones vacías que se vuelven presentes bajo el sistema de condición dominador-dominado ejemplificado en el siguiente esquema:



74

En la inmensidad de la urbe, los edificios altos, su inmenso paisaje de verticales y las personas que consumen sus alturas a través de escaleras, elevadores y pasillos, la masa amontonándose en las estaciones del transporte público, la variedad de texturas sensoriales que se perciben en un tránsito rutinario, el tiempo que se representa hora tras hora, los acontecimientos impetuosos urbanos del día que modifican el espacio, los actos de producción de publicidad y su consumo, son operaciones o maneras de hacer ciudad, flujos de operación y consumo, intercambio de bienes y valores, de representaciones: movimiento.

⁷⁴ Diagrama del autor.

1.21 La producción de espacio-ciudad

Estas operaciones, son reposos, efectos de fuerzas aplicadas, desplazamientos inalterables y alterables, reacciones físicas y químicas, a fin de cuentas, movimientos que “no son conocidos ni desconocidos sino *representados*, y la representación se afina durante la historia del saber.”⁷⁵

Como afirma Lefebvre, “todo movimiento «es» espacio y tiempo”⁷⁶, su percepción es local, el intelecto y el discurso los separa, sin que dejen de ser interdependientes, para entenderlos bajo condiciones de existencia cotidiana se representa uno en el otro. El tiempo es ritmo que se simboliza por y en términos de espacio, el espacio se representa y se mide en un tiempo finito, en ambos casos es un desplazamiento. Esto genera otros tipos de sistemas de condiciones de existencia que pueden crear espacios como el de ciudad:

tiempo — desplazamiento — espacio (ciudad)

77

Este sistema muestra a la ciudad como un espacio conceptual que se crea a partir del movimiento, en este caso ausente, cuya representación en el desplazamiento existe en el tiempo finito y específico de reproducción social, no sin ser

⁷⁵ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 56.

⁷⁶ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 56.

⁷⁷ Diagrama del autor

interdependientes; en otras palabras, los sistemas de operación de las condiciones de existencia cotidianos-urbanos son los desplazamientos que vuelven presentes el tiempo y el espacio ciudad.

De esta forma, la presencia más inmediata de los desplazamientos se disocia en representaciones finitas y definidas que se complementan en el tiempo de la reproducción social y el espacio-ciudad. Para Lefebvre, la representación de estos desplazamientos tienden al desconocer⁷⁸, donde el concepto de representación trata de unificar los desplazamientos. La medición no puede restituir la totalidad del tiempo-espacio, sólo puede hacer una aproximación general o superficial, lo infinito está en los huecos de las representaciones, en la distancia entre la presencia y la ausencia, donde la representación puede ser una medida cualitativa de presencia-ausencia considerando una representación como tiempo o espacio finito.

El espacio-tiempo de la ciudad obedece, comenta Bolívar Echeverría, a una necesidad de establecer un espacio concreto para que en él “puedan cumplirse de manera cabal las funciones políticas de autodeterminación de la sociedad humana”⁷⁹, entre ellas, la reproducción de las personas y “todo aquello que gira en torno a la reproducción y el cultivo de la identidad de esta sociedad”⁸⁰.

⁷⁸ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 56.

⁷⁹ Echeverría, *Modelos elementales de la oposición campo-ciudad*, 43.

⁸⁰ Echeverría, *Modelos elementales de la oposición campo-ciudad*, 44.

Para Echeverría, el *espacio-tiempo ciudadano* es el lugar en donde se organiza la vida social y cuya estructura organiza el tiempo de reproducción social dividida en “una temporalidad rutinaria y una temporalidad «en ruptura»”⁸¹, en otras palabras y como se mencionó anteriormente, que el proceso de reproducción social tiene un tiempo para su realización, la temporalidad rutinaria que se da en la existencia cotidiana, donde las personas repiten incuestionablemente formas sociales ya establecidas para formarse una identidad política; la temporalidad extraordinaria en donde la *ruptura* del automatismo se da a partir de la “capacidad de los seres humanos de inventar libremente formas de sí mismos y de su mundo.”⁸²

Hasta ahora hemos hablado de dos temporalidades que tiene el espacio-tiempo ciudadano: rutinaria y extraordinaria; sin embargo Michel de Certeau habla de lo que considero una tercera temporalidad que es intermedia la *extrañeza de lo cotidiano* ⁸³ que termina antes de lo visible y que devela prácticas no correspondientes al “espacio «geométrico» o «geográfico» de las construcciones visuales, panópticas o teóricas”⁸⁴, estas son: formas específicas de operaciones, es decir, maneras de hacer; experiencias antropológicas, poéticas y míticas del espacio, otra espacialidad, y algo que no se puede ver con claridad, la ciudad habitada; formas que tal vez escapan de la reproducción social común o que

⁸¹ Echeverría, *Modelos elementales de la oposición campo-ciudad*, 38.

⁸² Echeverría, *Modelos elementales de la oposición campo-ciudad*, 38-39.

⁸³ De Certeau, *La invención de lo cotidiano*, I. *Artes de hacer*, 105.

⁸⁴ De Certeau, *La invención de lo cotidiano* I. *Artes de hacer*, 105.

establecen nuevas formas políticas de practicar la ciudad. Todo este conjunto crea una ciudad metafórica sobrepuesta a la ciudad planificada⁸⁵.

Para Echeverría es el espacio de la ciudad el que prefiere la reproducción social, ya que ésta interconecta a la sociedad que trabaja y a la sociedad que disfruta⁸⁶, son éstas las que generalmente llevan a cabo las temporalidades sociales y en las que se ve más marcado el ciclo de producción-consumo. Estas dos fases de la reproducción social, comenta Bolívar Echeverría, dan lugar a la circulación de bienes, misma que significa un acto de intercambio, es decir, una metamorfosis global de la riqueza que pasa de ser un producto recién hecho a un bien directo o indirecto de consumo⁸⁷. Estos actos de intercambio crean la necesidad política, misma que es un espacio privilegiado de intercambio; este planteamiento de necesidad política refiere a la necesidad social de ciudad, misma que opone lo rural a lo urbano, es decir, a un intercambio de bienes entre la ciudad y el campo, esto queda más claro en la siguiente cita:

Toda sociedad necesita reproducir su identidad en términos políticos y/o religiosos y cultivarla en términos lúdicos, festivos o estéticos, y el espacio tiempo privilegiado para ello se encuentra en el momento-lugar citadino, en la ciudad. La oposición rural-urbano se plantea así a partir de la oposición entre lo rutinario como el cumplimiento mecánico del proceso de reproducción

⁸⁵ De Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, 105.

⁸⁶ Echeverría, *Modelos elementales de la oposición campo-ciudad*, 44.

⁸⁷ Echeverría, *Modelos elementales de la oposición campo-ciudad*,. 44-45.

social, y lo extraordinario como el cumplimiento propiamente político del mismo proceso reactualizado en los momentos-lugares de ruptura de rutina ciudadana.⁸⁸

Es decir, la búsqueda de identidad social, en términos políticos se da en el momento-lugar de la ciudad dentro del marco de una temporalidad extraordinaria, y como proceso de actualización de la sociedad mediante la ruptura de su propia rutina.

Retomando la idea aquí propuesta, de lo extraño en el tiempo de reproducción social de lo cotidiano, se puede decir que este tiempo también tiene sus procesos y sus propias maneras de hacer ciudad, que de la misma manera que los tiempos rutinarios y extraordinarios, obedecen a una necesidad política de reproducir una identidad. En esta extrañeza cotidiana, es en la cual las experiencias invisibles y particulares de habitar la ciudad se dan en términos lúdicos, festivos o estéticos de la ciudad (como se menciona en la cita anterior).

En esta temporalidad de la extrañeza en la práctica de hacer ciudad introduciremos el concepto de *huella* para entender las posibilidades de representaciones metafóricas en del tiempo-espacio ciudad. Para Michel de Certeau, el proceso de huellas y de trayectorias del caminante se puede registrar sobre mapas urbanos, remitiendo solamente a lo que ha pasado. Al ver estos registros, o más bien, en la acción de hacer estos registros se pierde el acto de

⁸⁸ Echeverría, *Modelos elementales de la oposición campo-ciudad*, 44.

pasar, la operación de ir, de deambular, es decir, la actividad se traslada a la línea totalizadora.⁸⁹

Para este lingüista, como se mencionó anteriormente, lo único que puede asirse en el registro de estas huellas es algo que está en el “no tiempo” de una superficie de proyección, cuya cualidad es visible y a lo que él mismo llama una *reliquia*⁹⁰, o las huellas de la actividad pasada, mismas que se vuelven invisibles bajo el dominio visual de la línea.

Estas líneas, comenta de Certeau, son el procedimiento del olvido, es decir, la huella sustituye la práctica, manifiesta o hace perceptible el poder de la ciudad de transformar la acción para volverla legible⁹¹, la huella hace olvidar la manera de “ser en el mundo”⁹², por ejemplo, la del caminante, cuyo acto político de hacer ciudad se ve sustituido, o más bien representado en esquemas atemporales. Desde nuestro punto de vista, podemos ver que la sustitución de las huellas por líneas capturadas en una superficie se vuelven simulaciones, que a su vez son representaciones vacías, cuyas presencias se alcanzan cuando son retransitadas; es como si estos registros se convirtieran en las instrucciones para nuevos tipos de reproducciones sociales, pero en este caso sobre el no-tiempo del espacio ciudad.

⁸⁹ De Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, 109.

⁹⁰ De Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, 109..

⁹¹ De Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, 109.

⁹² De Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, 109.

De Certeau plantea que el concepto de ciudad parte de *triple operación*, o tres formas de hacer ciudad que ocurren al mismo tiempo: 1. “la producción de un espacio *propio*”⁹³ a través de una organización racional, 2. La sustitución de las resistencias que no pueden alcanzarse o conseguirse, planeadas mediante tradiciones muy persistentes, por un *no tiempo* o sistema de procesos y efectos organizados científicamente y 3. “la creación de un *sujeto universal* y anónimo que es la ciudad misma”⁹⁴ ofreciendo la posibilidad de formar la idea y/o construcción de espacio “a partir de un número finito de propiedades estables, aislables y articuladas unas sobre otras.”⁹⁵

Bajo el discurso de progreso de una *organización funcionalista*, el razonamiento político-científico, comenta de Certeau, convierte al espacio a algo impensado, en un espacio susceptible de *transformaciones, apropiaciones e intervenciones*, con cada vez más y más atributos, es decir, la *Ciudad-concepto*.⁹⁶, se piensa la ciudad como una idea y no como un sujeto que actúa en términos de dominado-dominador. Sin embargo, estas dos modalidades, ciudad-sujeto y ciudad concepto, se suman para crear una ciudad espacio-tiempo como algo vacío, pero a la vez como algo latente; me explico, vacío porque como representación ausente se vuelve presente mediante los procesos de ejecución que tiene cada ciudadano de hacer ciudad y latente porque es susceptible a estos cambios. La ciudad, como espacio-tiempo, se convierte en una posibilidad.

⁹³ De Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, 106.

⁹⁴ De Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, 106.

⁹⁵ De Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, 106.

⁹⁶ De Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, 107.

Capítulo 2 El dibujo y la presencia ausencia

Introducción

En este capítulo abordo los temas que relacionan la representación de la ausencia-presencia con el dibujo. Empezando por mencionar la característica manual de producción del dibujo, forma de hacer medible la acción de dibujo a modo de actividad y producto de la mente, a manera de gasto de energía y como algo que requiere un conocimiento artístico. Lo que da paso a tratar el tema de movimiento, ya que éste, provocado por fuerzas, está implicado en la elaboración de los trazos que conforman un dibujo, mismos que van cambiando de posición durante su elaboración.

También se habla del dibujo como lenguaje que toma lo cotidiano y lo transforma en nuevos significados y sentidos; lo cual porta la esencia de lo que representa y lo contiene. Asimismo, mostraré la relación entre el dibujo y la representación de ausencia, que se da cuando éste vuelve visible la experiencia individual y la comunica mediante lo gráfico o lo gestual. Por último, se aborda al dibujo como el signo que puede significar experiencias pasadas y que son mostradas en un documento, sin embargo, su interpretación depende de cómo los sentidos, a través del cuerpo, crean sensaciones y recuerdos que ayudan a generar eso que llamamos realidad.

2.1 El dibujo como acción de dejar huella

Desde la formación preescolar, la mayoría de las personas que vivimos y crecimos en la ciudad, hemos tenido experiencias dibujando, coloreando, recortando, pegando, etcétera. Éstos parecen los principios formales de cualquiera de los lenguajes y disciplinas plásticas y visuales, consideradas arte hoy en día. Estas primeras actividades que ayudan a desarrollar la habilidad manual, fueron y siguen siendo un medio fundamental para expresarnos.

Nuestros primeros acercamientos con la creación de imágenes consistieron en hacer rayones en los cuadernos que pedían en las listas de útiles preescolares. Sin ninguna intención ni conciencia aparente, cuando dibujábamos en la niñez, dejábamos el registro de nuestra acción sobre un papel que era considerado como la forma de expresión de nuestro entendimiento del mundo. Cuando tomábamos la crayola y la pasábamos por una superficie, nos dábamos cuenta de que nuestras acciones provocaban algo en el mundo exterior, injeríamos de manera física y visual en nuestro entorno.

Recuerdo que en mis primeros años, tomaba los lápices de colores y les hacía marcas a mis cosas, era como una forma de hacer propio el objeto, de decir que eso me pertenecía, eran marcas que servían como una huella o sello personal. De igual forma, el hombre de las cavernas se apropiaba de la naturaleza de las cuevas cuando dibujaba sobre sus paredes, (las cuales consideramos hoy en día vestigios de su presencia en este tiempo) plasmaba la silueta de sus manos,

intervenía su espacio. Creó una relación con nuestro tiempo y una relación espacial, “tal relación espacio-tiempo reconstruida a partir de las imágenes es propia de la magia, donde todo se repite y todo participa de un contexto pleno de significado.”⁹⁷, su propia presencia es alcanzada en el dibujo de manera infinita, o por lo menos el tiempo que dure el dibujo.

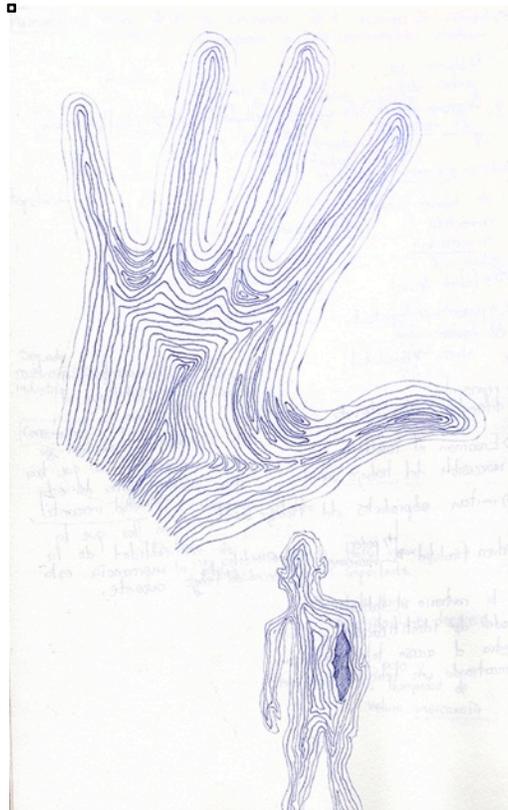


Imagen 1

Dibujos tomados de la bitácora personal, los cuales se refieren a la relación espacio-temporal creada por el dibujo entre el cuaderno y mi presencia.

Dibujar es una acción manual que deja una marca sobre una superficie, puede hacerse con diversos materiales y se caracteriza por su economía de medios y de

⁹⁷ Vilém Flusser, *Hacia el universo de las imágenes técnicas* (México: Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2011), 12.

síntesis, es algo que: "...constituye al mismo tiempo un producto, una actividad manual, una técnica, varios procesos y un sistema artístico..."⁹⁸.

Es, con base en lo anterior, que hay un tipo de dibujo que no sólo queda como una acción al azar y sin sentido; éste, al que llamo gesto, hace una copia de la naturaleza sobre un papel, sin embargo, genera otro tipo de fenómenos, además de definir la forma de un objeto, también puede determinar la forma de un pensamiento. La huella o marca dejada sobre un soporte da muestra de su característica gráfica, puede que nos remita a algo que hemos visto anteriormente, que se encuentra ausente, que signifique y que represente algo para quien lo observa.

Para Juan Acha el dibujo es una técnica que sirve para producir imágenes, dicha técnica puede tener soluciones variadas⁹⁹; es lo gráfico, la característica principal que me interesa abordar. Para Acha, lo gráfico es una línea activa que muestra esquemas simples, los cuales al mismo tiempo sintetizan la idea en pocas líneas.

La idea anterior de dibujo es relativamente básica, sin embargo, para John Berger, el dibujo es un documento que relata un suceso ocurrido, imaginario o real¹⁰⁰, el dibujo es sencillo y directo; Berger opina que el dibujo es una obra privada relacionada con las necesidades del dibujante, al mismo tiempo, el espectador se

⁹⁸ Juan Acha, *Teoría del dibujo. Su sociología y su estética* (México: Ediciones Coyoacán, 2009), 29.

⁹⁹ Acha, *Teoría del dibujo. Su sociología y su estética*, 27.

¹⁰⁰ John Berger, *Sobre el dibujo* (Barcelona: Gustavo Gili, 2011), 8.

identifica con éste y utiliza sus imágenes para experimentar de manera consciente su visión¹⁰¹.

Siguiendo con las definiciones de dibujo, Juna José Gómez Molina, opina que el dibujo nombra varios valores que determinan una “actividad esencial”; para este autor, el dibujo se establece como conocimiento, relacionándolo con movimientos, conductas y comportamientos, los cuales sustentan y ordenan una estructura, a través de trazos generales o puntuales que establecen figuras¹⁰².

He abordado las definiciones de estos tres autores para complementar mi concepto de “ausencia-presencia”, retomando de Acha la idea de lo gráfico y su relación con la línea activa, de Berger la idea del dibujo como documento autobiográfico que descubre sucesos, y de Gómez Molina, la idea de que es una actividad relacionada con el movimiento, conducta y comportamiento que sustenta una estructura a través de gestos que establecen figuras.

Las características anteriores ayudaron a formar mi idea de “presencia-ausencia” como acto de dibujar mediante prácticas o acciones comunes, desde el simple hecho de pararse en la cocina y preparar la comida, hasta los traslados cotidianos dentro de la ciudad. En este sentido, me apoyo en el texto *La invención de lo*

¹⁰¹ Berger, *Sobre el dibujo*, 9.

¹⁰² Juan José Gómez, *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, (Madrid: Cátedra, 2006), 17.

cotidiano donde se indagan “(...) las señales entre las cuales se despliega una acción”¹⁰³.

El método de producción que desarrollé tiene momentos de exploración y producción plástica, en el cual se valora la idea de ausencia como huella del que dibuja, también consiste en mostrar un proceso de investigación en el que el dibujo se vuelve un método “(...) de creación de sentido, reconstruyendo parte de aquello que el artista necesita decirse a sí mismo para iniciar la aventura del dibujo.”¹⁰⁴ y cuya atención también radica en determinar dibujos no controlados, influenciados por el azar más que por la técnica. Este sistema, al igual que el de la mayoría de los artistas, escapa del método científico el cual Gómez Molina define como:

Un deseo cartesiano de obtener un sistema «generalizable» aplicable a todo... Algo que nos protege del azar y quien sabe si de la propia necesidad de reflexionar.¹⁰⁵

Para Gómez Molina, el método científico exige un conocimiento formal, preciso, de los elementos del proceso donde la estrategia está más adecuada a la incertidumbre del productor, aunque

¹⁰³ De Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, 39.

¹⁰⁴ Gómez, *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, 11.

¹⁰⁵ Gómez, *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, 13.

(...) en ambos «método y estrategia» sea también fundamental la experiencia previa y el conocimiento extraído de las actuaciones anteriores.¹⁰⁶

Es por lo anterior que la “estrategia” me parece el término más adecuado para definir el proceso de producción, empezando por mencionar a la casa y a la ciudad como los lugares en donde el dibujo acontece, el cual se define por el azar del movimiento, la geometría de la arquitectura, la traza urbana y por la configuración de la silueta como representación de presencia pasada.

Esta propuesta de modelo de representación, busca una manera diferente de mostrar la realidad y de dibujar; logrando así, acercar más al espectador a lo sensible, por ejemplo, mediante una caminata por la ciudad, como forma de intervenir su naturaleza de estructura urbana. Esta idea me recuerda a la acción de Richard Long *A Line Made by Walking*, sobre la cual Francesco Careri comenta que:

Su acción deja una traza en el suelo, el objetivo escultórico se encuentra completamente ausente, el hecho de andar se convierte en forma artística autónoma.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Gómez, *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, 15.

¹⁰⁷ Francesco Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética* (Barcelona: Gustavo Gili, 2009), 23.



Imagen 2

A Line Made By Walking
England, 1967
Richard Long¹⁰⁸

Si bien este ejemplo se refiere a la acción como elemento escultórico conceptual, mi interés se enfoca más al sentido ausente del objeto y en consecuencia, de la acción (lo cual conlleva una experimentación plástica). En este caso, la fotografía

¹⁰⁸ <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/linewalking.html>, Consultado el 2 de octubre de 2014.

funciona como herramienta que documenta *A Line Made by Walking*, y que trata de imitar o representar su *escultura-acción* ausente.

Richard Long considera esta obra una escultura, pero dentro del marco teórico de este apartado es considerado como un dibujo que dejó una huella en el paisaje a través de la acción de caminar; Long se apropió del espacio haciendo dentro de éste marcas que simbolizan los pasos o marcas personales, esta acción es una forma de relación, y apropiación del espacio y del artista.

Gracias a la línea de la imagen, la relación con la acción y el jardín se quedan marcadas permanentemente en el espacio-tiempo de la imagen. La línea en el pasto se marcó mediante la acción física de caminar muchas veces en la misma área; este es un gesto que define la forma de la "línea hecha caminando" concepto abstracto de Long, cuyo suceso real se establece como conocimiento del espacio, mismo que ordena la estructura de la línea relacionada con la conducta de caminar.

2.2 El dibujo como movimiento

El dibujo es forma, acción, actividad manual; también es la expresión del pensamiento que se concreta, primero en palabras y después en el lenguaje. Por otro lado, también implica los conceptos de tiempo y espacio, los mismos que explican el proceso del dibujo, que empieza con un punto y sigue con una línea,

los cuales, nos dice Wassily Kandinsky, son los elementos básicos de la obra pictórica y los refiere como:

Imposible prescindir de ellos, de ser excluidos no habría comienzo siquiera, en la inteligencia de que, independientemente de la obra pictórica, establecen las bases del arte gráfico.¹⁰⁹

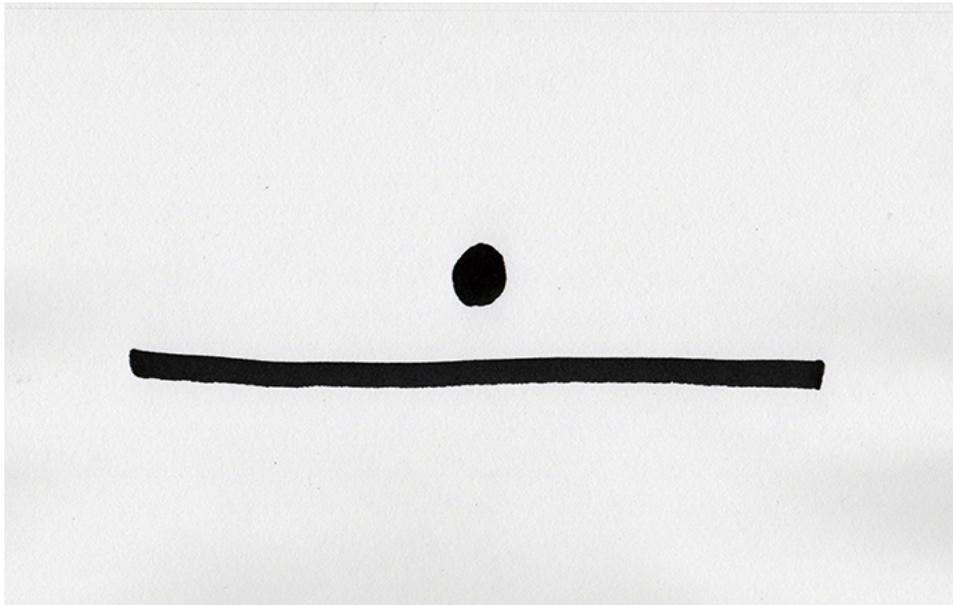


Imagen 3

Elementos gráfico básicos: punto y línea.
Dibujo tomado de la bitácora personal.

En el origen del universo, al igual que en el origen de un dibujo, se ven implicadas fuerzas físicas que alteran la posición y el estado de los objetos o elementos en el espacio. Estas fuerzas, que pueden actuar sobre un punto, producen una línea sobre la cual percibimos tensión y dirección; el maestro José Miguel González

¹⁰⁹ Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, (México: Ediciones Coyoacán, 1994), 13.

Casanova, quien es artista visual y profesor de dibujo en la Facultad de Arte y Diseño afirma que:

Aunque queda plasmada en el espacio, la línea es un recorrido, en el tiempo, de un punto, de una posición: es la posición en movimiento, con dirección.¹¹⁰

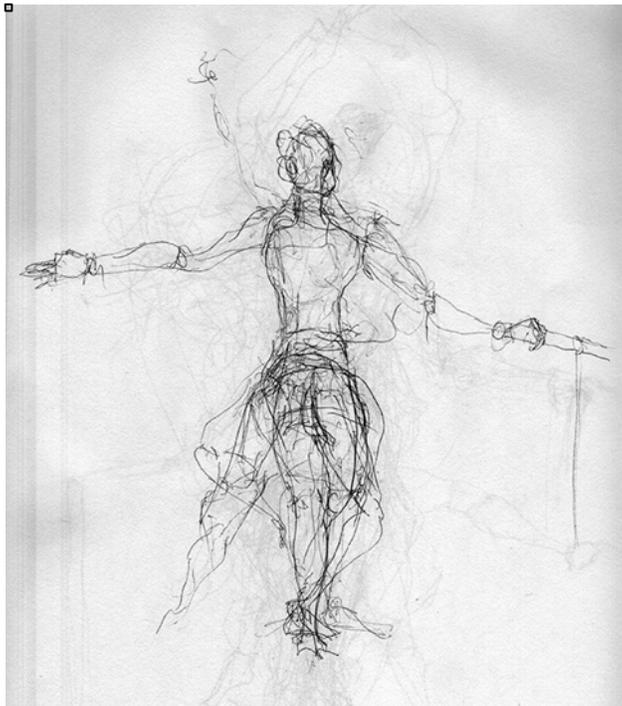


Imagen 4

Boceto del movimiento del cuerpo de una bailarina de ballet.
Dibujo tomado de la bitácora personal.

Un ejemplo de esta fuerza que genera la posición en movimiento, es cuando el cuerpo de una persona se desplaza a través de determinado espacio, ya sea caminando por una plaza pública, por un salón de baile, etcétera. Es percibiendo el movimiento del cuerpo que podemos apreciar las decisiones que toma el sujeto

¹¹⁰ José Miguel González Casanova, *Gramática del dibujo en 100 lecciones* (México: Conaculta, 2009), 7.

a cada instante; si bien, no está haciendo hendiduras en el espacio con su acción, sí podemos imaginar las formas que va dejando la estela de su movimiento (Figura 5).

Otra combinación entre movimiento, trayecto y cuerpo son los trazos de mi dibujo realizado a través de las calles de la metrópoli. El dibujo, tiene la forma de las calles de la ciudad y muestra su proceso de recorrido, es decir, el movimiento del recorrido que va trazando la línea sobre la superficie del papel en donde queda grabado para conservarlo y después representarlo “como un deseo de registrar algo mediante signos visuales”¹¹¹, lo cual nos puede encaminar a un gráfico simbólico: el gesto.

El gesto del recorrido es interpretación simbólica del territorio, dejando de lado la cuestión ritual, puede contener la ruta seguida a través del espacio, convirtiéndose así en un signo; el gesto se convierte en el signo del recorrido, es decir, el dibujo que representa a otro dibujo como recorrido.

Cualquier actividad es parte de los elementos que dan significado al espacio, pero no sólo un dibujo puede servir como elemento de intervención, sino también como medio de relación entre la actividad que sucede en determinado espacio y el mismo espacio; una actividad o acción interviene el espacio con su forma, la cual es estructurada por la forma misma del espacio.

¹¹¹ Acha, *Teoría del dibujo. Su sociología y su estética*, 38.

A la actividad que ocurre dentro de cualquier espacio, se le puede llamar activador del sitio, cualquier actividad puede resultar en un dibujo; los trayectos que hacemos de un lugar a otro. Si bien, una actividad da sentido a la construcción de un espacio, una actividad también es una acción y “dibujar es la acción de definir una forma en el espacio”¹¹².

Los recorridos por la ciudad le dan sentido y significado a sus plazas, parques, edificios, transporte público, pero también le dan forma al dibujo generado sobre la estructura urbana, cuya posibilidad de formas parece infinita; las acciones más comunes inmersas en la mayoría de los espacios son los recorridos que ocurren dentro de ellos. Cualquier persona, animal o cosa puede hacer recorridos en prácticamente cualquier espacio de la realidad; entonces, un recorrido es una acción que puede trazar un dibujo¹¹³, y éste es otra manera de definir la forma del espacio.

¹¹² González Casanova, *Gramática del dibujo en 100 lecciones*, 7.

¹¹³ González Casanova, *Gramática del dibujo en 100 lecciones*, 13.



Imagen 5

Penwald: 8: 12 by 12 on knees
Tony Orrico
Grafito sobre papel
Aprox. 6-7 hrs.
6.10 X 6.10 cm
MUNAL, Ciudad de México.
2012

Penwald: 8: 12 by 12 on knees es parte de la serie de dibujos performativos de Tony Orrico llamada *Penwald Drawings*, en la cual el artista utiliza su propio cuerpo para trazar círculos, tomando el movimiento corporal como proceso de dibujo, el cual, básicamente consiste en recostar su cuerpo sobre pliegos grandes de papel y hacer movimientos simétricos con los brazos, generalmente dibuja esferas a través de gestos coreográficos.

Dentro del marco teórico de este apartado, *Penwald: 8: 12 by 12 on knees* representa la forma de la acción y la expresión de una intención conceptual

concretadas en líneas de grafito, las cuales intervienen el espacio-tiempo en el que se ejecuta el performance; cuyo origen y resultado es influenciado por la fuerza física de Orrico, alterando la posición y el estado de su cuerpo.

En este caso, el dibujo es el medio que vuelve visible los gestos corporales del artista y los traduce a signos visuales, cuya forma es la interpretación simbólica de los movimientos.

2.3. El dibujo como la representación de un recorrido

En la convivencia diaria con amigos y conocidos de la escuela, he notado que, a excepción de aquellos que estudiaron arte o una carrera a fin, la mayoría de las personas entiende el dibujo como algo que busca la representación mimética de lo que vemos, acompañado de gran habilidad manual, o la figuración de una fantasía, por ejemplo paisajes o personajes sobrenaturales. Durante mi formación académica, aprendí que efectivamente, se requiere desarrollar la habilidad de dibujar si se desea hacer representaciones, asimismo, Gómez Molina opina que: “dibujar no es un problema de representar objetos o de hacer presente lo real, sino de transformar la realidad desde la modificación de lo imaginario.”¹¹⁴

El dibujo genera un objeto que porta la esencia de lo representado y esta habilidad de portar la esencia del recorrido en el objeto, hace que el fenómeno de

¹¹⁴ Gómez, *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, 17.

representación se pueda evocar en cualquier momento y lugar, es como llevar el trazo con uno mismo y a su vez se influye en el espacio en el que es dispuesto.

Por ejemplo, los dibujos de siluetas producidas por la luz y sombra que existe a través de una ventana, pueden ser transportados a otro lugar con el fin de evocar el ambiente que existía en el momento de su producción, incluso la hora y el paso de los minutos.

Por otro lado el proceso del dibujo es particularmente importante porque nos acerca a la realidad, no son líneas que dibujen recorridos imaginarios o movimientos simples de la mano del dibujante, sino que estos refieren a acontecimientos y lugares reales.

La huella es entendida como una señal o marca, que deja el ser humano en la superficie por donde pasa o actúa. El movimiento deja la huella de su acción y así genera un gesto, éste simboliza el proceso por el cual, el movimiento que deviene en dibujo, representa la idea o la imagen de la realidad que se quiere expresar.

“A través de esto, el dibujo, al mismo tiempo que configura una idea, comunica e informa de la estructura con la que cada persona capta el fenómeno, reflejando al mismo tiempo el valor simbólico que asume.”¹¹⁵

El recorrido representa al dibujo que existe entre su ausencia y su presencia, es decir, al recorrido y a otro dibujo. Como vimos en el capítulo anterior, el filósofo

¹¹⁵ Gómez, *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, 18.

francés Henri Lefebvre nos habla de que hay una *semántica de la representación*, y que dentro de ésta, la parte de la *significación filosófica* en donde “la representación no es ni la verdad ni el error, ni la ausencia ni la presencia, ni la observación ni la producción; sino algo intermedio.”¹¹⁶ Entonces lo que percibimos cuando vemos un dibujo, puede ser una representación-presentación de una ausencia-presencia de lo representado. En otras palabras, el dibujo se *presenta* a sí mismo y al mismo tiempo representa otra cosa, ¿qué esa otra cosa? la ausencia de lo que se quiere mostrar.

A partir de la idea anterior podemos reflexionar acerca de qué es lo que nos representa un dibujo, González Casanova, menciona en su libro: *Gramática del dibujo en 100 lecciones*, la idea de que el dibujo tiene la tarea de representar un “espacio multidimensional”¹¹⁷. Entonces, un recorrido representa un dibujo que al mismo tiempo simboliza el movimiento del recorrido, y éste se vuelve una síntesis de la realidad.

Un dibujo interpreta un espacio, lo define, marca sus propios límites; pero también representa el movimiento de quien hizo el dibujo, muestra el espacio que limita hacia adentro, y el que no delimita hacia fuera. Cuando hablamos de representación, en términos de Heidegger, podemos referirnos a ésta como “el eco de una presencia perdida”¹¹⁸, o representación doble al igual que el signo; por lo tanto, un dibujo representa espacio y movimiento al mismo tiempo. En este

¹¹⁶ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 18.

¹¹⁷ González Casanova, *Gramática del dibujo en 100 lecciones*, 7.

¹¹⁸ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 21.

aspecto y retomando lo que antes se mencionó, Lefebvre dice que las representaciones vienen del espectador, de su propio bagaje conceptual e histórico, dotando así de significado a la representación.

Entonces, la interpretación de lo que representa un dibujo está sujeta a las múltiples significaciones que se le pueden dar a los distintos puntos de vista de cada espectador. Sin embargo, esto no quiere decir que lo que vemos en cualquier dibujo no sea válido o verdadero, de acuerdo con lo que menciona Lefebvre: “representar es colocar ante mí (ante sí) algo que uno (yo) vuelve seguro. Por tanto verdadero. ¿Ilusión? En cierto sentido, pero garantizada y sostenida por todo el ente”¹¹⁹. Es decir, el objeto artístico por sí mismo se vuelve una imagen que representa una realidad.

Volviendo a la idea de la *significación filosófica* de Lefebvre, una representación está entre la ausencia y la presencia, y esto se puede desarrollar de la siguiente manera: ausencia–representación–presencia ó, recorrido–dibujo–línea. Es decir, la presencia de la línea como signo representa un dibujo, que al mismo tiempo representa la ausencia del proceso pasado del recorrido.

De acuerdo con lo anterior, el dibujo puede representar la acción de un cuerpo en movimiento, éste es el gesto de esa acción; entonces, dicho gesto puede considerarse como la figura de la percepción misma, de nuestro cuerpo en el

¹¹⁹ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 23.

Para el marco teórico de este apartado, *New Babylon Paris* es un objeto que porta la esencia de un laberinto y de su recorrido, evoca un trazo que cualquiera puede seguir y que influye en el recorrido por la ciudad de Paris. Esta pieza representa el proceso de un recorrido de deriva, el cual deviene en un dibujo que representa partes de la ciudad

Esta representación es una percepción de la ausencia-presencia de la deriva, el laberinto, que se muestra por el color rojo, representa el espacio multidimensional del laberinto, Paris y el deambular de Constant; que simboliza una acción y sintetiza la realidad del mapa de la ciudad para generar el espacio deambulatorio.

2.4 El dibujo como documento del recorrido

El dibujo, como documento, puede tomar diversas significaciones, entre ellas la estética que representa algún acontecimiento histórico, paisaje, etcétera. O la filosófica, la cual, por ejemplo, se encuentra entre la observación y la producción dibujística del paisaje. Una de las diversas acciones que genera un dibujo es algún aspecto específico de la vida cotidiana de cualquier individuo, específicamente el tránsito de un lugar a otro; en cuyo recorrido encontramos objetos, situaciones y sitios que tienen la capacidad de volverse simbólicos para quien recorre el camino o simplemente como una acción de *deriva letrista*. Una acción con fines estéticos debe ser documentada de alguna forma, para mostrar su representación a manera de trabajo artístico, si se quiere relatar a cualquier persona o institución. John Berger menciona en su libro *Sobre el dibujo*: “un dibujo es un documento

autobiográfico que da cuenta del descubrimiento de un suceso, ya sea visto, recordado o imaginado.”¹²⁰ Una de las cosas que más me interesa es documentar los sucesos reales que fungen como proceso que puede ser documentado mediante el dibujo.

Existen muchos aspectos de la vida cotidiana, entre ellos el caminar por las calles de la ciudad en la que vivimos, e identificarnos con lugares específicos a los cuales dotamos de significados, que forman parte de nuestra identidad socio-cultural. Desde el punto de vista de Berger, podemos decir que el andar por un espacio urbano traza una ruta, así como relaciones con los diferentes elementos del entorno; el transitar por dicho camino puede documentarse a través del dibujo, además de servir como una exploración y reconocimiento del espacio.

Esta exploración del espacio genera un conocimiento entre éste mismo y el espectador, dicha exploración puede considerarse como la obra u objeto artístico. Boris Groys comenta en su texto *El arte en la era de la biopolítica* que: “dentro de los espacios de arte ya no vemos objetos artísticos como tal; si bien, sí vemos imágenes, fotografías, textos, instalaciones, dibujos, etc. Lo que vemos no es la presentación del arte sino su documentación.”¹²¹ Es decir, la representación de la obra, la representación del dibujo. Utilizando el dibujo como medio de documentación, como se hacía antes de la invención de la fotografía, es posible

¹²⁰ Berger, *Sobre el dibujo*, 8.

¹²¹ Boris Groys, *Obra de arte total Stalin, Topología del arte.- El arte en la era de la biopolítica: De la obra de arte a la documentación del arte* (La Habana: Centro Teórico Cultural Criterios, 2008), 166.

documentar una acción y por lo tanto, que un dibujo representa el movimiento o la ejecución de una acción, volviéndose así un registro.

En el caso de una acción, el espectador tendría que ver el objeto artístico directamente o mediante su documentación, pero esto se asemeja más al performance donde el espectador puede experimentar de cerca la acción artística. El hecho de que el dibujo pueda documentar una acción, aleja al espectador de la experiencia, es decir, un dibujo muestra un suceso que ya pasó; o mejor dicho, muestra el proceso de la acción. Pero esto no lleva un proceso simple, sino que:

Se trata de intervenciones complicadas y diversas en la vida cotidiana, de procesos prolongados y complicados de discusión y análisis, de una creación de situaciones de vida insólitas, de una investigación de la recepción del arte en diferentes culturas y medios, de acciones artísticas motivadas políticamente, etc. Todas estas actividades de arte no pueden ser presentadas sino mediante una documentación de arte.¹²²

Sin embargo, es el dibujo el que registra y sirve como medio de evocación del recorrido, se vuelve presente mediante su re-presentación, es decir mediante la presentación de su ausencia. Pero Gómez Molina nos dice que el dibujo se produce como una necesidad del hombre por volver a hacer presente una

¹²² Groys, *Obra de arte total Stalin, Topología del arte.- El arte en la era de la biopolítica: De la obra de arte a la documentación del arte*, 66-67.

imagen¹²³, por vencer la necesidad del acontecimiento, que a diferencia de la fotografía que capta el momento, comprende todo su proceso de creación

La representación de la ciudad mediante el dibujo, puede significar el querer evitar estar frente a la ciudad real; en comparación con la pintura y su historia, artistas como Millet o Monet quienes querían pintar imágenes lo más cercanas a la realidad, mostraban por ende aspectos de la vida cotidiana y de la naturaleza. Ernst H. Gombrich menciona que estos artistas, al igual que la mayoría de los del siglo XIX tenían un sentimiento de descontento por el arte que prefería el público de aquella época, alentado por la revolución industrial y provocando, en consecuencia, una decadencia del oficio y de la producción manual, induciendo a los pintores a oponerse a las normas que la academia enseñaba como pintura¹²⁴. Sin embargo, Boris Groys menciona que la vida misma, es decir la actividad pura, puede ser arte y que solamente es referida mediante la documentación¹²⁵ en palabras de él mismo, la documentación del arte:

“Se trata también de imágenes, dibujos, fotografías, video, textos e instalaciones, es decir, de las mismas formas y medios en los que el arte se presenta habitualmente, pero en el caso de la documentación de arte, el arte no es presentado por esos medios,

¹²³ Gómez, *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, 23.

¹²⁴ Ernst Gombrich, *La historia del arte*, (China: Phaidon, 1997), 535-536.

¹²⁵ Groys, *Obra de arte total Stalin, Topología del arte.- El arte en la era de la biopolítica: De la obra de arte a la documentación del arte*, 167-168.

sino meramente documentado. Y es que la documentación de arte, por definición, no es arte ¹²⁶

Con base en lo anterior también se puede definir al dibujo como el documento de una actividad que ocurre dentro de la vida misma y su normalidad, y en contraste con la idea anterior de Gómez Molina donde menciona que el dibujo sirve para volver a hacer presente el acontecimiento de la actividad misma, Groys nos dice que la única forma de mostrar una acción artística dentro de la normalidad es el documento, por lo tanto un dibujo puede ser un documento. Pero, ¿qué es una normalidad?:

la parte de realidad que no necesitas percibir conscientemente, porque va a funcionar de todos modos (...) Normalidad (...) consiste en todo lo que es probable y de esta manera no es informado (...) Normalidad consiste en todas las cosas que simplemente son porque son, y toda regla de comportamiento que seguimos porque esa es la forma en que está hecho. La Teoría de Medios trata de mostrar la normalidad no como algo natural.¹²⁷

Un recorrido por las calles de la ciudad es un acontecimiento normal, pero lleva un dibujo implícito, existe de manera virtual e imperceptible. El dibujo es uno de los medios por el que puede ser notado un recorrido y sus diferentes formas de mostrarse, mediante una intervención, como ya lo hemos mencionado antes, o

¹²⁶ Groys, *Obra de arte total Stalin, Topología del arte.- El arte en la era de la biopolítica: De la obra de arte a la documentación del arte*, 166.

¹²⁷ Arjen Mulder, *Understanding Media Theory* (V2_/ NA1 Publishers, 2004), 37.

como documento que registre la acción del recorrido. Un ejemplo de este dibujo intangible es representado en la obra *The Leak* (La gotera) de Francis Alÿs, en la cual el artista va dibujando una línea usando pintura verde que escurre de un bote que lleva en la mano. En el video que sirve como registro de la obra, se puede ver a Alÿs haciendo un recorrido por la ciudad de Paris, quien a su vez va dejando el rastro (o una línea) de su paso por las calles, en ésta intervención, el artista va dibujando su ruta mediante la cotidiana acción de caminar.

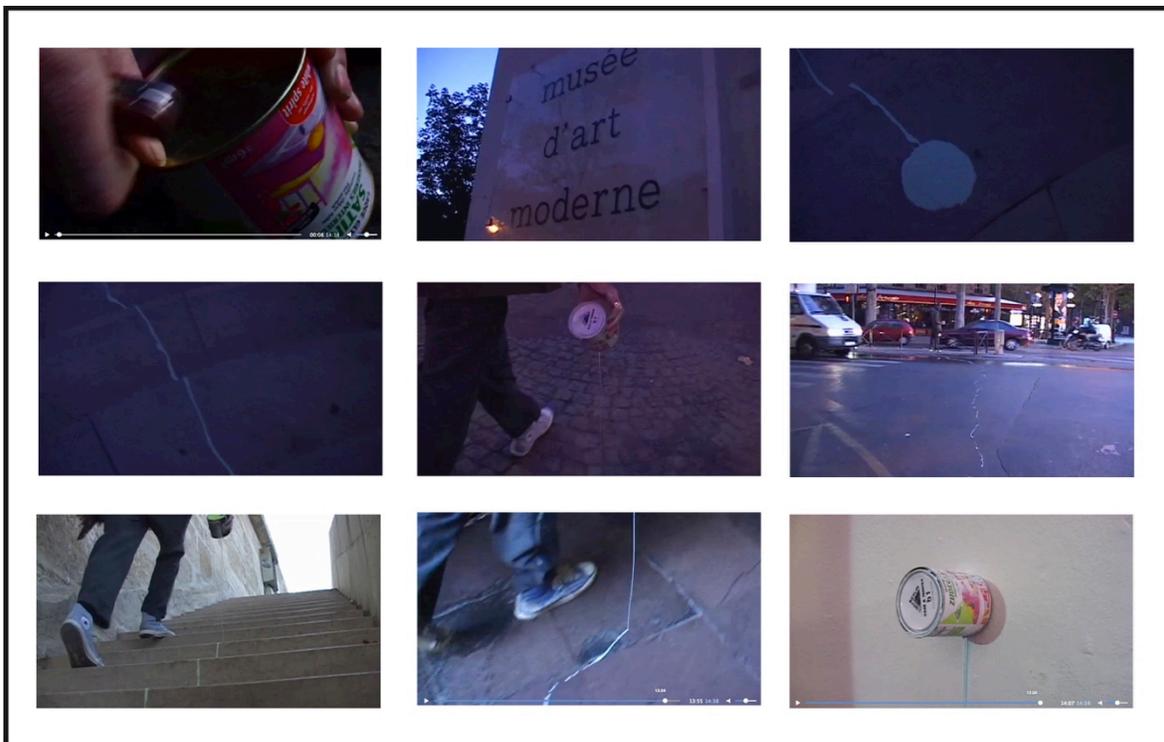


Imagen 7

*The Leak*¹²⁸
14:41 min
Francis Alÿs
Paris 2002

El recorrido interviene a manera de dibujo y al mismo tiempo es una expansión de éste. En cuanto al dibujo como documento podemos decir que no muestra el

¹²⁸ Alÿs, Francis, *The Leak*, (Paris, 2002), 14:41 min. <http://www.francisalys.com/public/leak.html>, 12/09/2013.

resultado del tiempo de duración del recorrido dentro de determinado espacio, es decir, que el recorrido no se muestra directamente sino sólo el registro gráfico resultante de la acción; representando lo que González Casanova llama *espacio multidimensional*¹²⁹; por ejemplo, entre el recorrido natural o artificial dentro del ámbito del orden de un espacio, ya sea paisaje o arquitectónico; mostrando incluso una forma de reconocimiento o extensión del espacio. El dibujo siempre es una representación de algo, el dibujo puro no existe en el papel sino en la mente.

“El artista ha de perseguir la unidad de los aspectos sensibles y trascendentales, la configuración de lo visible y lo invisible que es el Dao. «Todas las cosas bajo el cielo tienen su visible-invisible. Lo visible es su aspecto exterior, es su Yang; lo invisible es su imagen interior, su Yin. Un Yin y un Yang, es el Dao»”.¹³⁰

La caminata de Alÿs es documentada por un video, sin embargo, la línea que va dejando la gotera del bote de pintura también es un documento, ya que al secarse, queda grabada en el suelo, dando testimonio del suceso ocurrido: alguien caminó, trazando una ruta circular partiendo de la galería y regresando a ella, con un bote de pintura.

La línea de pintura por la ciudad funciona como registro de la acción, aleja al espectador de presenciar a Francis Alÿs haciendo su recorrido, y lo distancia aún

¹²⁹ González Casanova, *Gramática del dibujo en 100 lecciones*, 7.

¹³⁰ Juan José Gómez, Lino Cabezas y Juan Bordes, *El manual de dibujo. Estrategias de enseñanza en el siglo XX* (Madrid: Cátedra, 2011), 464.

más por la representación remediada que hace el video. El goteo constante de pintura representa el trayecto y la necesidad de dejar presente el acontecimiento de la acción, al igual que el video, la línea capta todo su proceso de creación pero más precisa.

En este caso, se considera como documento a la línea de pintura, debido a que es un acto cotidiano que usa el lenguaje, o la forma artística, de dibujo como medio de presentación en las calles de París y al mismo tiempo Francis Alÿs usa el video para mostrarlo en la galería como documento, recordando lo que menciona Groys al respecto: la única forma de mostrar una acción artística dentro de la realidad es el documento.

2.4.1 One and Three Chairs

One and Three Chairs es una obra del artista estadounidense Joseph Kosuth en la que muestra una silla real, la fotografía de la misma silla y la fotocopia de la definición de silla extraída de un diccionario. Esta obra, que el propio artista considera como arte conceptual, busca cuestionar los límites de la definición del arte y de su propia representación.



Imagen 8

One and Three Chairs
Joseph Kosuth
1965

Tony Godfrey en su libro *L'Art conceptuel*, pone como ejemplo de documentación la obra de Kosuth *Titled (Art as Idea as Idea), [Universal]* debido a que él no consideraba a la fotocopia como obra de arte, lo que nos lleva a lo referido anteriormente por Boris Groys, es decir, a la presentación de los procesos y del análisis de investigación de la recepción de la idea de qué es arte; la presentación de este análisis implica una documentación del arte y por lo tanto, su representación.

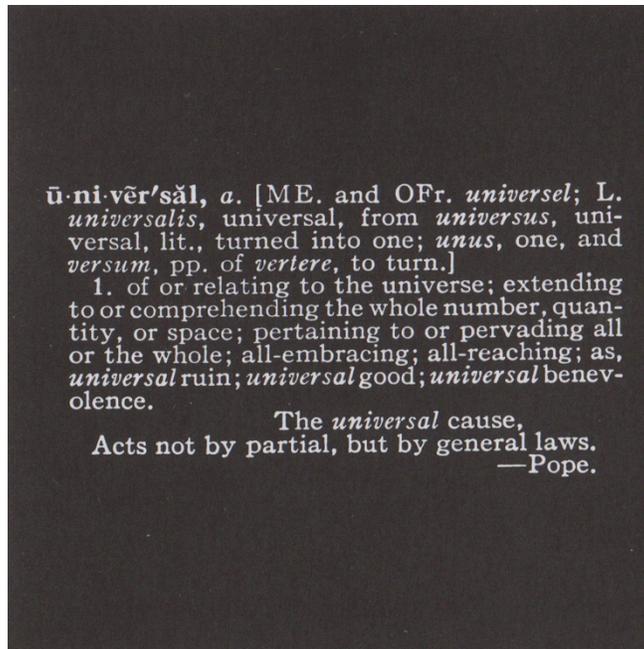


Imagen 9

Art as Idea as Idea [Universal]
Joseph Kosuth
1966-68

Art as Idea as Idea, por un lado cuestiona acerca de la representación del arte, ya que como comenta Kosuth: “la idea de la fotocopia era que podíamos tirarla y hacerla de nuevo –si fuera necesario– elemento simple de un procedimiento mecánico relacionado con la representación, y no con el «arte».”¹³¹, esto quiere decir que ya no se necesita sólo de soportes físicos tradicionales para poder mostrar el arte, sino que éste puede ser referido mediante objetos productos del pensamiento (ideas) cuyo soporte es el sujeto mismo.

Por otro lado, el “arte como idea” como propone Kosuth es posible gracias a que se inserta en el “espacio de las representaciones” en el cual los objetos mentales

¹³¹ Tony Godfrey, *L'Art conceptuel*, (Paris: Phaidon, 2003), 134, (traducción libre).

proyectan/lanzan a las representaciones como conformadoras del mundo sensible, donde la obra (de arte) y el objeto también son ideas.

El artista estadounidense considera que: “lo que el arte tiene en común con la lógica y las matemáticas, es que es una tautología, es decir que la «idea de arte» (o de «obra») y el arte son una misma cosa, que podemos apreciar como tal sin necesidad de verificar su existencia fuera del campo artístico.”¹³² De esta manera Godfrey afirma que para Kosuth, la pintura no puede cuestionar la naturaleza del arte ya que ella misma es arte, una tautología¹³³. Desde este punto de vista, tanto *One and Three Chairs*, como *Titled (Art as Idea as Idea), [Universal]* pertenecen a una metáfora de segundo nivel¹³⁴ en la cual las diversas prácticas de documentación y por lo tanto diversas formas de representación del arte (su ausencia), se vuelven una metáfora.

2.5 El dibujo como proceso manual de representación

Si bien el dibujo y en general las artes visuales, estaban enfocadas en presentar o representar los objetos del mundo real, dentro de este mundo hay varias realidades que el dibujo tiene la capacidad de diferenciar, por tal motivo es que la realidad a la que nos orientamos la llamamos presencia-ausencia y nuestro objetivo es dibujar esta realidad.

¹³² Godfrey, *L'Art conceptuel*, 135, (traducción libre).

¹³³ Godfrey, *L'Art conceptuel*, 135, (traducción libre).

¹³⁴ Lefebvre muestra a la palabra como primera *metaforización* y al concepto como segunda *metaforización*. Véase el apartado 1.7 Simulación.

Para nuestro propósito de representar lo invisible, tanto la acción de ejecutar el movimiento y la imagen resultante de esa acción son importantes, ya que, como mencionamos anteriormente, la obra que en este caso es el dibujo de la ausencia-presencia, y la representación que es el dibujo de línea activa, se aclara una a la otra¹³⁵. Nuestro dibujo vuelve visible lo invisible, remueve la experiencia del movimiento y de la acción para producirlo y representarlo en imágenes estéticas y artísticas; que no muestran la imagen convencional fotográfica para mostrar la realidad sino para mostrarla gráficamente, la cual como dice Juan Acha, “no es la única correcta”¹³⁶.

La forma gráfica que tiene un recorrido por la ciudad es probable, ya que la traza de las calles estructuran el dibujo del recorrido como un segundo dibujo, es decir, el dibujo del dibujo, la representación de la representación. Entonces un recorrido es algo que sucede normalmente dentro de la realidad, por lo tanto y como dice la teoría de medios de Mulder, es posible decir que un recorrido no es percibido conscientemente, necesita de algo que lo vuelva visible y difícilmente perceptible para que sea notado¹³⁷.

La línea y la mancha, además de delimitar espacios, generan relación de reconocimiento con el espacio. La manera en que podemos establecer la relación entre el dibujo y el espacio es a través de cierto tipo de intervención de la

¹³⁵ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 30.

¹³⁶ Acha, *Teoría del dibujo. Su sociología y su estética*, 68.

¹³⁷ Mulder, *Understanding Media Theory*, 37.

arquitectura¹³⁸, por ejemplo, a través de un dibujo cartográfico o trazando los recorridos de cualquier persona u objeto dentro del espacio arquitectónico, en otras palabras, no me refiero a la intervención del edificio, sino del espacio que éste describe.

En mi caso, la intervención no se da mediante una marca física en la arquitectura del espacio. Dentro del campo de las implicaciones del dibujo conceptual, puede ser más importante la idea, a partir de la cual se construye un dibujo que el material en sí mismo, esto desde el punto de la artista visual Lippard¹³⁹.

Para Lippard, la forma; además de ser secundaria, también es efímera, sin pretensiones y “desmaterializada”¹⁴⁰, pero ¿qué pasa cuando tanto la forma, el material, como el concepto que construye el dibujo tienen las mismas características intangibles? En este punto es en donde surge lo que llamaré “dibujo temporal”, el cual se construye a partir de las luces y sombras que se forman en el espacio a lo largo del día.

En un dibujo de luz, el material y el concepto tienen las mismas características, son referentes a lo efímero. La *inmaterialidad* es el concepto que describe tanto al material del dibujo como al dibujo en sí mismo. De esta forma se establece una relación que no puede tener jerarquía entre sus elementos, es decir, en la relación

¹³⁸ Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido” en *La posmodernidad*. Ed. Hal Foster (Barcelona: Kairós, 2008), 71.

¹³⁹ Lucy Lippard, *Seis años: La Desmaterialización del Objeto Artístico de 1966 a 1972*, (Madrid: Akal, 2004), 8.

¹⁴⁰ Lippard, *Seis años: La Desmaterialización del Objeto Artístico de 1966 a 1972*, 8.

que surge material-concepto ninguno tiene más importancia que el otro si hablamos en términos del arte conceptual según Lucy Lippard¹⁴¹.

La inmaterialidad relaciona a la luz y sombra con el tiempo y el espacio, los cuales son los medios con los que construimos la realidad. Cualquier medio puede ser usado para realizar una expresión artística, o cualquier tipo expresión; el dibujo, por ejemplo, sirve para hacer visible la realidad mediante elementos gráficos y de comunicación reconocibles, y de este modo se vuelve un medio de producción. Los medios convencionales del dibujo son el lápiz, carbón, papel, etcétera, la luz como herramienta de trazo es un medio no convencional tanto conceptual como materialmente, aunque en la actualidad están surgiendo una diversidad de trabajos artísticos que se soportan y se manifiestan mediante luz.

La luz del sol o la luz artificial, generan en el espacio sombras que a su vez dibujan siluetas en las paredes, piso, etcétera, estas sombras son elementos gráficos comunes de la realidad. Como ya hemos mencionado, uno de los efectos que genera la luz es el ambiente, es decir una *normalidad*¹⁴². La luz es parte de la normalidad de todas las personas, independientemente de la fuente que la genere y nos permite ver las formas del espacio que nos rodea así como también es probable que influya en el comportamiento de las personas y en su manera de percibir el espacio.

¹⁴¹ Lippard, *Seis años: La Desmaterialización del Objeto Artístico de 1966 a 1972*, 8.

¹⁴² Mulder, *Understanding Media Theory*, 37.

Las luces y sombras funcionan como un dibujo dentro de la realidad. La práctica del dibujo de luz lleva a una reflexión por su condición inmaterial, así como su organización dentro del espacio, ya que la misma práctica se aleja de la representación del mundo que percibimos a través del sentido de la vista. La reflexión sobre esta inmaterialidad nos lleva a un conocimiento distinto del espacio.

Construir un dibujo inmaterial es posible dentro de cualquier ambiente, de la realidad, y nos ayuda a comprenderla mejor. Entonces, una intervención comprendida en el orden del dibujo, nos acerca a la comprensión del espacio, generando así una relación entre el dibujo y el espacio. Esta relación entre tiene lugar en la significación que le da el dibujo al espacio, y viceversa, con el contexto.

Las relaciones a las que nos referimos, son las dimensiones espaciales; las cuales contienen significados: "(...) las dimensiones espaciales, como se reconstruyen mediante el registro, son aquellos conjuntos de elementos en los que un elemento les da significado a todos los demás y, a cambio, recibe de ellos su propio significado"¹⁴³.

En otras palabras, que el dibujo ya sea un recorrido o un gesto, establece relaciones que crean el significado y el espacio al mismo tiempo. El espacio es significado en sí mismo, y el dibujo es la *acción-medio* por el cual se dan éstas

¹⁴³ Flusser, *Hacia el universo de las imágenes técnicas*, 12.

relaciones en la construcción de significados y espacios, Vilém Flusser afirma que un elemento de la imagen puede volverse el significado central de esta¹⁴⁴.

Àlex Nogué afirma que los dibujos pueden estar contenidos, o no, dentro de lo natural¹⁴⁵, si son dentro de lo natural pueden ser parte del paisaje e incluso de la arquitectura; y como ya mencionamos, a manera de intervención. Por ejemplo, parte de la naturaleza de la luz es, como ya lo demostraron las investigaciones de Galileo Galilei, “es que un rayo de luz se prolonga en línea”¹⁴⁶.

La luz que entra por la ventana de manera natural o artificial, interviene nuestro espacio, genera un ambiente, tal vez de relajación, tal vez romántico, pero marca un instante, un acontecimiento que enmarca e indica la hora de dormir, de la comida, etcétera, pero también indica límites, muestra las formas dentro y fuera de contexto. Sin embargo, a la luz se le pueden aplicar las características plásticas del dibujo:

Aunque queda plasmada en el espacio, la línea es un recorrido, en el tiempo, de un punto, de una posición: es la posición en movimiento, con dirección. Así es que es el punto una posición fija

¹⁴⁴ Flusser, *Hacia el universo de las imágenes técnicas*, 12.

¹⁴⁵ Joan Àlex Nogué, *Límits del dibuix/ Tretz exercicis de dibuix, mème. Límites del dibujo/trece ejercicios de dibujo, mème* (Barcelona: Universitat de Barcelona, 2005), 22.

¹⁴⁶ Eliezer Braun, *Electromagnetismo. De la ciencia a la Tecnología* (México: Fondo de Cultura Económica, 2003), 54.

y la línea una posición móvil, que ocupa un lugar en relación a un plano, es decir a un contexto espacial en el que acontecen.¹⁴⁷

La sombra de un árbol que entra por la ventana, es una silueta, o mejor dicho, una línea en movimiento que ocupa un lugar, tiempo y contexto, los cuales se van modificando con el movimiento de la tierra y del sol. Cuando un dibujo de luz está contenido en lo “natural”, también nos referimos a que éste se puede construir a partir del movimiento de la fuente de luz natural; y en el caso de las sombras o siluetas, es el sol; el dibujo acontece, no en el plano bidimensional del papel sino en el contexto del espacio, en mi caso es en el espacio privado. Cuando está fuera de lo natural, nos referimos a *Luminogramas* (véase imagen 10), los cuales se definen como trazos de luz registrados sobre un soporte fotosensible; en donde la fuente de luz es controlada por el artista visual, que en este caso es el autor el cual va trazando un dibujo.

Cualquiera de las formas de dibujo anteriormente definidas pueden funcionar de distintas maneras: como representación de un recorrido, como expresión de una forma de pensamiento; e incluso como determinante de la misma forma de la obra a causa del material efímero que se está utilizando. Pero todos pueden ser mostrados en un resultado visual o gráfico.

(En) el pensamiento chino (...) Lo que pretende el artista es «vivir hasta los confines de la naturaleza e interiorizarla mediante los

¹⁴⁷ González Casanova, *Gramática del dibujo en 100 lecciones*, 7.

alientos domeñados que son los signos». Así, la naturaleza pasa de ser objeto del conocimiento empírico a ser el espejo en el que el hombre ha de mirarse para que en un movimiento circular y de ida y vuelta ambos elementos se completen y consigan la unidad formadora. El artista busca en sus ejercicios la unidad que le lleve a hacerse cargo de lo real.¹⁴⁸

La obra *Vestige* (imagen 9) del artista Rob Mulholland, coincide en la presente investigación, ya que el artista explora la representación de la esencia humana en su huella y el deseo humano de dejar el rastro de uno mismo para las generaciones futuras, retomando los contornos borrosos de los cercados y asentamientos que dejaron en un bosque de Aberfoyle Escocia pequeños grupos de agricultores antes de las Primera Guerra Mundial.

En este bosque, Mulholland dispone las siluetas de figuras humanas que están hechas de, al parecer, espejos:

Las seis figuras masculinas y femeninas representan un vestigio, un débil rastro del pasado las personas y comunidades que alguna vez ocuparon y vivieron en este espacio. Las figuras absorben su entorno, lo que refleja en su superficie los cambios diarios de la vida en el bosque. Crean una idea visual del no-espacio, un vacío, como si estuvieran en un momento en nuestro mundo y luego, a

¹⁴⁸ Gómez, *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, 464.

medida que se desvanecen en el bosque, convirtiéndose en un contorno intangible.¹⁴⁹



Imagen 10

Vestige 2009
David Marshall Lodge Visitors Centre
Aberfoyle, Scotland. U.K
2009

¹⁴⁹ David Marshall Lodge, "Vestige 2009", Rob Mulholland, 2016, <http://www.robmulholland.co.uk/vestige/4535738995> Consultado el 4 de marzo del 2015.

Analizándolo desde el marco teórico de este apartado, en esta pieza las siluetas marcan espacios negativos que les dan soporte a ellas mismas; el reflejo de la imagen, dentro del espacio de las siluetas, sugiere una conexión simbólica entre el espacio y la luz, lo gráfico se encuentra en la sutil línea a que divide la realidad del reflejo y que apenas puede ser percibida con una simple mirada.

Los límites espaciales ocurren en las siluetas, la línea convencional se desvanece en el reflejo; la presencia-ausencia en esta pieza es la conexión que crea el reflejo entre el plano estético y el bosque. En *Vestige 2009*, el propósito de mostrar el aspecto invisible de la silueta, es la esencia física representada en una imagen

Las siluetas generan una relación de reconocimiento con el espacio a través de la aparente fusión entre el plano de las siluetas y el bosque, ésta inmaterialidad imita un ambiente de normalidad, evoca a personas en el bosque, cuya presencia es débil debido al velo reflejante que las cubre

La luz permite ver las formas en el bosque; las siluetas que deforman la realidad son un dibujo que trata de hacer una representación del bosque, esta intención se convierte en una interpretación de acercamiento al espacio, dentro de la versión mística de las representaciones se alcanzan y se fusionan las siluetas humanas con el bosque.

2.6 El resultado gráfico del dibujo es una línea que expresa el gesto del dibujante

El resultado gráfico al que me refiero en el título de este apartado es lo que queda después del dibujo, el dibujo muestra el gesto, es la representación de una acción que quedó grabada sobre el soporte,

la ejecución del dibujo es el dibujo. Fuera de él, esas sucesiones de gestos y estructuras curiosamente reunidas son sólo fabricaciones inexplicables porque (...) los dibujos, los versos, sólo se refieren a aquello que dio origen a lo que les dio origen.¹⁵⁰,

A lo que se refiere lo anterior es a que la acción es el dibujo, y este dibujo remite al origen del origen, al saber, la mente. El dibujo es doble representación, representa el gesto y el pensamiento al mismo tiempo, a través de su ausencia.

El resultado gráfico de la representación de la ausencia-presencia del movimiento es una imagen que al mismo tiempo encierra y evoca un conjunto de imágenes, las cuales no son necesariamente visuales, que se vuelven presentes al momento de su percepción.

El gesto gráfico puede significar el movimiento ausente del dibujante. A un gesto dejado por medio de una acción se le puede dar el valor simbólico de la ausencia, pero antes puede tener el valor de signo del dibujante; es decir, la acción de una

¹⁵⁰ Juan José Gómez, Lino Cabezas y Juan Bordes, *El manual de dibujo. Estrategias de enseñanza en el siglo XX*, 464.

persona (por ejemplo en nuestra firma), o cualquier fenómeno, puede dejar un gesto y dicho gesto relacionar al signo con la persona.

El gesto también puede explicar fenómenos de representación:

El signo y la significación a nivel de la palabra se desprenden de las cosas del conocer en general, para volverse autónomos. El signo es representación <<redoblada>>(…) En cuanto se la define, la representación se disuelve en el signo, unidad de dos términos y de dos caras, el significante y el significado, el representante y el representado.¹⁵¹

El signo es doble representación, el gesto puede ser signo ya que representa un recorrido y a sí mismo como elemento gráfico. Entonces, el signo que representa la acción de una persona, y en este caso el dibujo, puede significar el gesto como la representación de la persona, este valor que se le da al dibujo es importante para los fenómenos de representación.

Podemos decir que cualquier gesto dibujado es significado por el dibujante y re-significado por el espectador; pero también sería posible afirmar que un dibujo que representa un recorrido se puede convertir en un signo, o que el dibujo es en sí mismo el signo del recorrido depende del tipo de dibujo. Si observamos un dibujo que tienda más a lo pictórico y que use elementos como por ejemplo, la mancha,

¹⁵¹ Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 25–26.

difícilmente podremos apreciar el trazo del lápiz y su recorrido sobre el papel, no obstante, en un dibujo formado por líneas, está representado, a la vez que, presenta el proceso y el límite del espacio-tiempo del recorrido que forma el dibujo. Entonces: ¿una línea, y por lo tanto el dibujo, puede ser el signo de un recorrido? “El signo no es sino la representación de la representación. Cuando se mira a un objeto como representando a otro, ese objeto se llama signo y tiene función de signo.”¹⁵².

Si el rasgo específico del dibujo es lo gráfico¹⁵³, ¿cómo convertir un recorrido en algo gráfico? Dentro de las prácticas artísticas contemporáneas, el dibujo ya no se ocupa del todo de la representación de la realidad visible, sino que, al igual que los artistas estadounidenses de la etapa moderna de la historia del arte, han buscado medios alternativos; como por ejemplo, la materia y la idea. Para este propósito el objeto artístico que resulta de la práctica del dibujo, así como de cualquier arte; puede ayudar a clarificar lo que se está representando; por lo tanto, el objeto es necesario para clarificar el concepto de lo que se quiere representar.

Un dibujo es un gesto, el trazo de una línea, tal vez imaginaria, que deja un movimiento. Dicho movimiento siempre es un recorrido, si no hubiera otro punto de referencia de un punto que cambia de posición, el movimiento sería imperceptible, por lo tanto el movimiento es un estado de dos o más elementos, dos o más puntos. Entonces este cambio de posición con respecto a los demás

¹⁵² Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 25.

¹⁵³ Acha, *Teoría del dibujo. Su sociología y su estética*, 85.

elementos generan una línea, como consecuencia, y formalmente hablando, un dibujo. Por lo tanto, un dibujo que representa un recorrido, puede decirse que es una línea que atraviesa un espacio, “que registra, que mira con cuidado, andando de una parte a otra, para averiguar lo que se desea saber o hallar”¹⁵⁴.

La línea recorre el espacio como una manera de investigar y de conocer, el dibujo está relacionado con el movimiento, con la acción que genera un gesto y al mismo tiempo sirve para estructurar conocimientos. Al respecto, Gómez Molina menciona que: “cualquier acción humana termina por ser una huella ella misma, cualquier comportamiento formaliza su estructura”¹⁵⁵, dicha formalización puede tener su soporte en el dibujo como estructura de acción, movimiento y pensamiento.

La acción de dibujar ya está generando conocimiento por sí misma, por el hecho de crear un registro sobre una superficie. El dibujo como espacio-lugar es en el cual el artista pueda experimentar con materiales, técnicas e ideas y a través de dicha experimentación generar conocimiento. Pero en principio, dibujar es la acción de dejar una marca sobre cualquier superficie. El acto del dibujo y los materiales aportan su significado a la obra artística. En cuanto al tema del dibujo y el gesto,

Un dibujo abstracto realiza figuraciones. Representa al cuerpo del artista que traza su gesto y al del espectador que es llevado por

¹⁵⁴ “Recorrer”, *Diccionario de la Lengua Española* (Madrid: Real Academia Española, 2016).

¹⁵⁵ Juan José Gómez, Lino Cabezas y Juan Bordes, *El manual de dibujo. Estrategias de enseñanza en el siglo XX*, 18.

una experiencia perceptual que se interpreta eliminando toda apariencia figurativa [...] pero hace la figura de la percepción misma, de nuestro cuerpo en el espacio¹⁵⁶

La línea representa la interacción del dibujante con el espacio, uno de los elementos mediante los cuales son representados dichos procesos de dibujo, es la línea. El dibujo, antiguamente, servía como estructura de una obra plástica, ya sea como esbozo o boceto de una pintura, escultura, grabado, etcétera, además de ser figurativo, pero en un recorrido por la ciudad, éste le da estructura y forma a la obra plástica.

La línea como elemento formal y resultado de una acción se puede re-significar así como representar diversos conceptos, una posibilidad de representación que tiene la línea es, como ya hemos mencionado, el recorrido.

Francesco Careri (2007), arquitecto y artista, en su ensayo *Rome archipel fractal* opina lo siguiente:

Hemos escogido el recorrido como una forma de expresión que subraya un lugar trazando físicamente una línea. El hecho de atravesar, instrumento de conocimiento fenomenológico y de interpretación simbólica del territorio, es una forma de lectura

¹⁵⁶ González Casanova, *Gramática del dibujo en 100 lecciones*, 8.

psicogeográfica del territorio imparable de la walkabout de los aborígenes australianos.¹⁵⁷

El *walkaboutk* es un rito de iniciación de los aborígenes australianos los cuales se van a vivir al desierto tratando de seguir los trazos que dejaron sus antepasados, dicho recorrido también implica el intercambio de herramientas y objetos espirituales entre las tribus. El gesto del recorrido es la interpretación simbólica del territorio. El dibujo le da otro significado al recorrido, va delimitando y conteniendo un espacio específico; en el caso de uno de mis recorridos en el Centro Histórico, el dibujo encierra y se limita no más allá de la calle de Durango, metro Cuauhtémoc, Salto del Agua, la calle Isabel la Católica, el Zócalo, calle Moneda y la Academia de San Carlos; todo este espacio delimitado por el dibujo implica cuestiones azarosas, el trazo de las calles, del tiempo y de la memoria de la ciudad.

Por lo tanto, la línea gestual representa el movimiento del sujeto, que al mismo tiempo representa el recorrido. Es posible que se desarticule la acción del andar, en donde la línea y el gesto toman el lugar del recorrido representándolo, y así, la línea encierra al gesto como representante del recorrido y al recorrido mismo. Pero la representación de éste no se reduce sólo al gesto como signo, sino que abarca desde la acción del andar hasta su expresión gráfica y estética en el espacio. Es decir, se construye una imagen gráfica de la realidad del recorrido que es generada por la línea activa que la sintetiza.

¹⁵⁷ Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, 11.

Puede decirse que el acto de dibujar es la extensión de un pensamiento junto con un movimiento, o de un recorrido, y que una de las consecuencias de ese proceso es la transformación del mundo, de una acción, etcétera, en dibujo; el cual expresa la presencia y el gesto que una persona deja en un determinado espacio. En otras palabras, un dibujo es lo que queda después de haber realizado una acción, y por lo tanto, utilicé esta idea como marco teórico y como estrategia de producción plástica. La acción es la que incide en el espacio y es en el dibujo donde se encuentra contenida este acto de presencia-pasado, del que nos habla Longoni, es decir, el dibujo encierra la presencia virtual del recorrido.

Jackson Pollock, en su búsqueda por expresiones no convencionales de pintura, comenzó a chorrear pintura sobre lienzos colocados en el suelo; es un artista que funciona como buen ejemplo para este apartado. El entramado de líneas que resultaba, mostraba dos características que eran opuestas a lo que buscaba el arte del siglo XX; nos dice Gombrich:

“el anhelo de la simplicidad y la espontaneidad de la infancia, que evocan la memoria de los garabatos de una etapa del crecimiento anterior incluso a la formación de imágenes; y, en el extremo opuesto, el sofisticado interés por la problemática de la pintura pura.”¹⁵⁸

¹⁵⁸ Gombrich, *La historia del arte*, 536.

El nuevo estilo de Pollock, llamado *action painting*, debía ejecutarse de manera espontánea, sin trazos premeditados. En esta nueva forma de pintura, el artista estadounidense, no nos muestra imágenes de la realidad en que vivimos, sino su experiencia ideológica de pintura. Estos garabatos, como dice Gombrich, efectivamente nos remiten al gesto simple de cuando éramos niños, no es la expresión del pensamiento sino la expresión misma del cuerpo.

La obra de Pollock es considerada un acto performático, en el cual se aprecia a la pintura como un acto, ya no es un acto de representar miméticamente la realidad, sino que se vuelve un acto en sí. Cada pintura muestra su proceso, en el proceso del *action painting* el artista deja su trazo sobre el lienzo, éste ya no es un soporte tradicional ya que se ha convertido en un espacio en donde se actúa, y en donde el pintor plasma su personalidad, volviendo así a la acción en algo tan importante como la pintura.

En las pinturas de Pollock podemos plantear la siguiente pregunta: ¿en dónde está la verdadera obra de arte? Puede ser que en la pintura misma, pero de acuerdo con nuestras consideraciones la obra está entre la representación; es decir, el cuadro pictórico, el cual muestra la gestualidad del cuerpo del artista, y el pensamiento del espectador, puede generar el *action painting*, en su mente, evocando de este modo a Pollock chorreando su pintura sobre el lienzo.

Este gesto del cuerpo del artista, va llenando y delimitando espacios virtuales que al mismo tiempo encierran la ausencia de Pollock, es decir, la esencia del pintor

como generador de la pintura en acción mostrada a través del lienzo que representa la presencia de acción pasada. Esta representación es un vacío que para mí significa la presencia mística de cada uno de los trazos del pintor.

En su pintura *Number 1A*, veo en las líneas de colores la *presencia perdida* de los gestos Pollock, no en un tono nostálgico sino como la huella que ha dejado, casi de manera ritual, que permite ver el movimiento de su cuerpo sobre el lienzo. Al igual que una fotografía contiene parte de la esencia de la persona, la pintura chorreada en el lienzo contiene la esencia del acto sobre la tela.

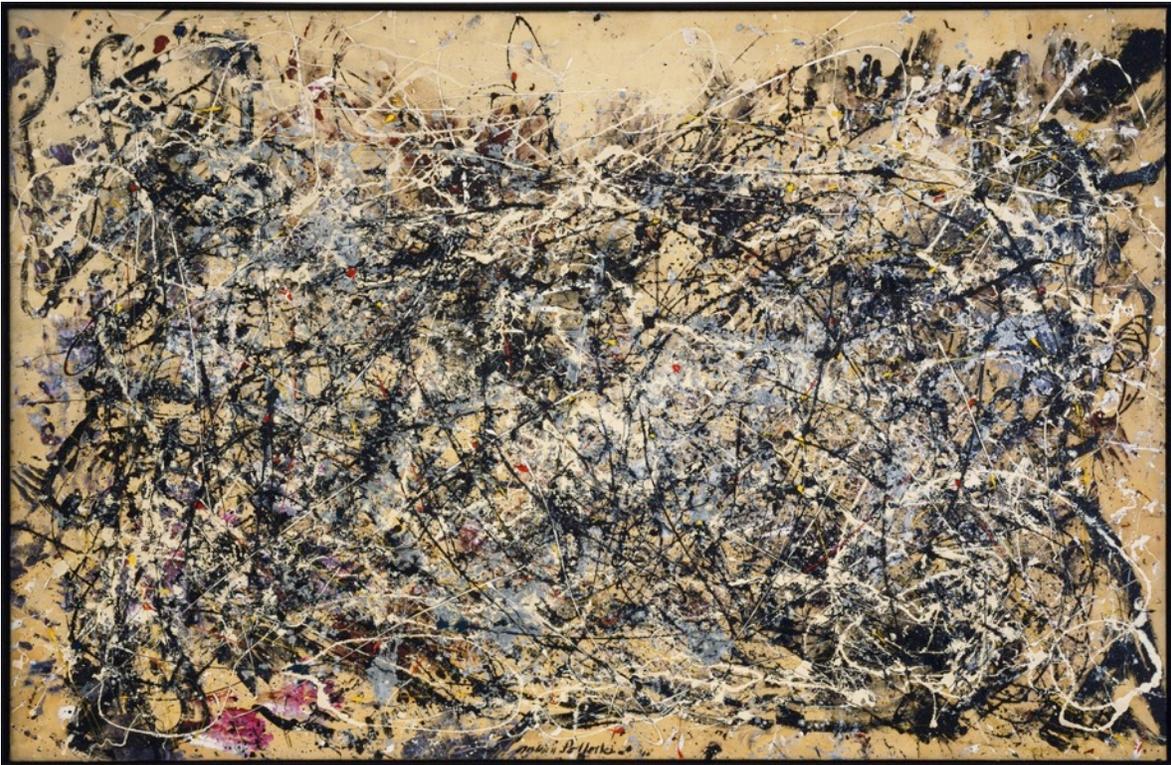


Imagen 11

Number 1A
Jackson Pollock,
1948

Este cuadro sintetiza una parte básica de la acción de pintar, de la pincelada por el chorreado y goteo de pintura. Al parecer, la acción de Pollock no tenía la intención de representar miméticamente la realidad, incluso no se tiene la certeza de si tenía la intención de *re-presentar* algo. Sin embargo, la pintura de este artista lleva a la contemplación y sobre todo a la reflexión de que sus garabatos representan el proceso creativo y de producción del objeto artístico.

Esta pintura de Pollock muestra el resultado gráfico del gesto, de la representación de su *action painting* sobre el lienzo; su ejecución es la pintura misma, es una sucesión de manchas y chorreados que fabrican trazos surgidos de la mente de Pollock; cuya ausencia es su representación en trazos.

Cada chorreado y cada trazo significan los movimientos pasados del pintor, cuyo valor simbólico es precisamente ese: el trazo presente pasado. Estos trazos representan su propio proceso de creación y marcan los límites para su percepción dentro del espacio-tiempo del lienzo.

Cada movimiento del *action painting* está representado por una línea que recorre el espacio del lienzo para investigarlo y estructurar su conocimiento, la composición de la obra y los límites físicos a los que se enfrentó Jackson Pollock.

Las líneas de pintura son el espacio-lugar en el que el artista se sumerge para experimentar con sus ideas; representan la interacción del artista con la línea de

color como elemento formal, resultado de una acción que puede ser el significante de la ausencia-presencia de la producción artística de Jackson Pollock.

2.7 El dibujo como presencia inmaterial

Los procesos que componen el discurso visual, son los que dan el significado a la imagen. Es en la fotografía como documento, donde los dibujos de luz, sombras o siluetas, dotan de significado a la imagen, es decir, el dibujo de luz se vuelve un significante¹⁵⁹; esto es de lo que nos habla Flusser acerca de la fotografía, y cuya teoría es que entre más se acerque a la realidad la imagen fotográfica, más engañosa se vuelve; volviendo así más real el significante que el significado y viceversa, de esta forma, es más real el dibujo que registra la fotografía, que la imagen que muestra.

Con base en la idea anterior, podemos decir que el dibujo de luz, al mismo tiempo que se vuelve “el significado central”, también se inclina más hacia lo real que los demás elementos dentro de la imagen, en otras palabras, la dirección de los trazos son más cercanos a lo acontecido durante la toma fotográfica que los colores mismos o los valores tonales de la fotografía.

fotografiar (...) es buscar posibilidades no descubiertas dentro del programa de la cámara, en otras palabras, estar en busca de imágenes aún no vistas, buscar imágenes informativas,

¹⁵⁹ Flusser, *Hacia el universo de las imágenes técnicas*, 40-41.

improbables (...) establecer situaciones que no han existido (...) El fotógrafo las busca no “allá afuera”, sino dentro de las virtualidades contenidas en el programa de la cámara.¹⁶⁰

Estas “imágenes improbables” o “situaciones que no han existido” parecen propias del acto fotográfico, ya que, por ejemplo, una situación es un conjunto de factores o circunstancias que afectan a alguien o algo en un determinado momento; y dicho momento sólo puede ser captado por una cámara fotográfica. Una imagen improbable sólo es posible a través de la fotografía, ya que todas las imágenes son probables en todos los demás lenguajes artísticos. Claro que las imágenes improbables a las que se refiere Flusser tienen que ver con las posibilidades técnicas de la cámara fotográfica en su cualidad de aparato tecnológico y de mostrar una realidad.

Partiendo de la idea de que la cámara fotográfica es un aparato cuyos resultados están limitados por sus programas, Vilém Flusser plantea la idea de que las fotografías son conceptos programados. Los Luminogramas (imagen 11) son un concepto programado que está dentro del programa de la cámara fotográfica, es decir, es una imagen probable.

Entonces, ¿cuál sería la imagen improbable de la hemos estado hablando o de la que estamos buscando? Es posible que esta improbabilidad que buscamos sea simbólica. Flusser señala que “las fotografías son complejos de símbolos que

¹⁶⁰ Flusser, *Hacia el universo de las imágenes técnicas.*, 36.

significan conceptos abstractos, que son discursos que han sido transcodificados en situaciones simbólicas”¹⁶¹.

Es decir, el conjunto de elementos en la imagen puede significar conceptos e ideas a través de los cuales se pueden mostrar situaciones que representen ciertas realidades, por ejemplo, la situación en donde se percibe la ausencia de algo.

Haciendo una analogía entre la idea anterior y los objetivos de la presente investigación podemos decir que el Luminograma es un concepto que permiten los programas de la fotografía, así mismo puede volverse el signo de una situación específica que represente la distancia, de la que nos habla Lefebvre en el capítulo 1, existe entre la representación de una realidad o situación fotografiada y el espectador, éste justamente es el significado central de la imagen; dicho significado puede ser la “presencia-ausencia”, que es objeto principal de la presente investigación y cuyo discurso visual puede ser transformado en una situación simbólica.

¹⁶¹ Flusser, *Hacia el universo de las imágenes técnicas.*, 41.

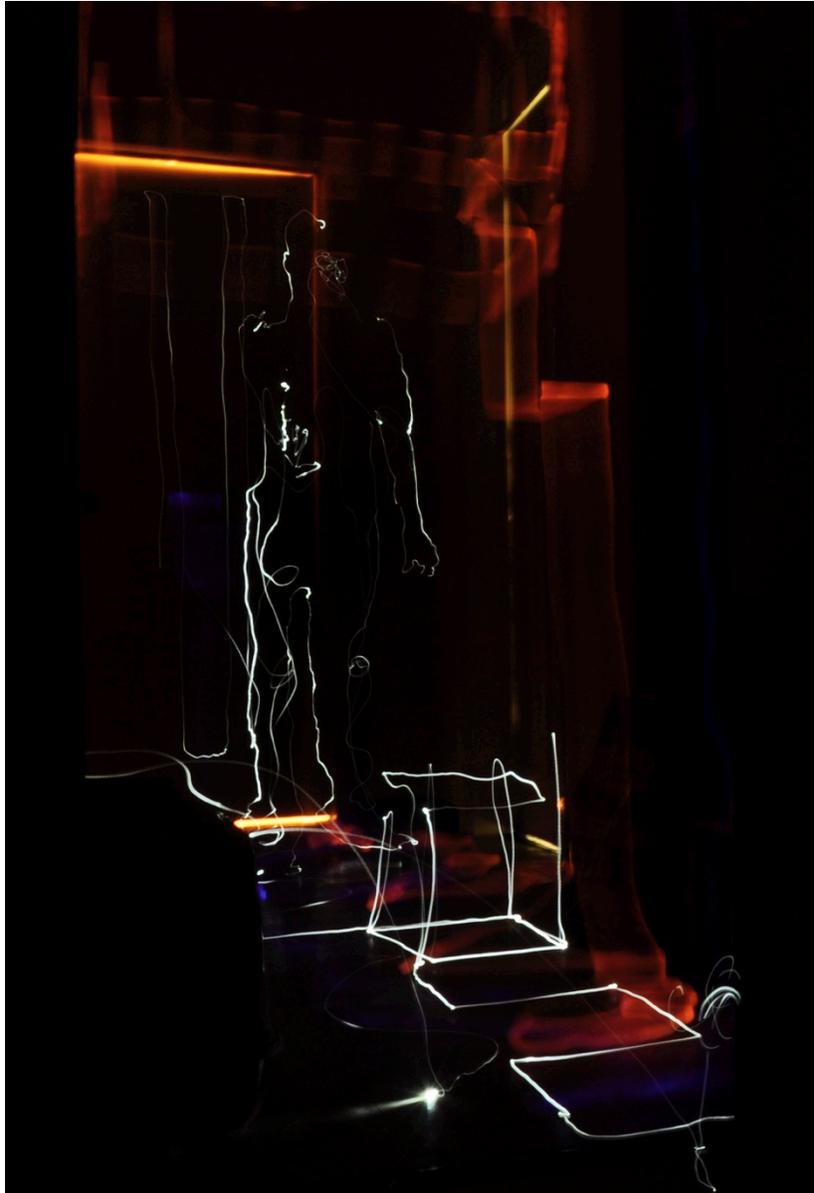


Imagen 12

DSC_0082-2
Luminograma
Imagen tomada de la bitácora del autor
2011

Entonces, podemos decir que una “presencia-ausencia” es una situación simbólica cuyo significado es *transcodificado* por un dibujo de luz. ¿A qué nos referimos con transcodificar el discurso visual a la situación simbólica? Nos referimos a llevar la situación de la presencia-ausencia al discurso del dibujo.

Si bien varios artistas han basado su trabajo en la técnica de Luminogramas, la fotografía contemporánea demuestra la decadencia del objeto físico, por lo tanto “no es poderoso quien posee la fotografía sino quien produce la información que aquella contiene”¹⁶², es decir, lo importante ya no es la fotografía impresa o en archivo digital, sino el discurso visual que le da el artista, se pueden tener muchos discursos trabajando con los dibujos de luz.

La línea es un ente inmaterial equivalente a lo que es el discurso o concepto de la obra, al igual que la luz.

La línea no existe: es claramente una convención, es una idea de los límites de ciertas cualidades de las formas, con lo que es una interpretación subjetiva, una síntesis, de una observación y selección de valores específicos, que pretenden ser comunicados en dibujo.¹⁶³

La línea del dibujo representa una síntesis de la realidad, muestra cualidades y/o rasgos específicos de su proceso de estructuración. González Casanova se refiere al dibujo como “resumen de algo en la línea”¹⁶⁴, este algo puede ser: un concepto, un pensamiento, un comportamiento, una actividad, una forma de relación, una

¹⁶² Flusser, *Hacia el universo de las imágenes técnicas.*, 47.

¹⁶³ González Casanova, *Gramática del dibujo en 100 lecciones*, 8.

¹⁶⁴ González Casanova, *Gramática del dibujo en 100 lecciones*, 8.

representación, límites, recorridos, inmaterialidad, etcétera; lo cual le da “valor a determinada cualidad y elimina el resto”¹⁶⁵.



Imagen 13

How to stand
Lighthpainting
Brian Hart
2011

El artista Brian Hart utiliza la técnica de luminogramas para crear sus dibujos; en *How to stand*, la cámara fotográfica es el soporte del dibujo, registra la luz en movimiento que describe las formas; la dirección de los trazos es una síntesis de lo acontecido, su solución estética es una imagen improbable propia de la técnica fotográfica, es decir, como mencioné anteriormente, los luminogramas son una técnica de dibujo que permiten los programas de cámara fotográfica.

En el marco conceptual de esta técnica, es la luz, literalmente, la que se vuelve el significado de la situación dibujada; ya que, como muestra Hart en su sitio de internet, sus dibujos son situaciones comunes y corrientes de la vida real; el

¹⁶⁵ González Casanova, *Gramática del dibujo en 100 lecciones*, 8.

proceso de *How to satnd*, y de la mayoría de los dibujos de este artista, es calcar las formas del mundo real para plasmarlos en una situación con significación estética y filosófica debido a lo dicho en la teoría de representaciones de Lefebvre.

Dicha teoría se toma como base para explicar el significado que tiene esta pieza al estar hecha con luz, un material intangible de dibujo, el cual, al representar la realidad, se vuelve el signo de la situación lumínica que representa la distancia entre la situación descrita, el espectador y la realidad, cuyo significado es la presencia debilitada por la luz, pero evocada más fuertemente por la percepción del que mira con atención.

2.8 Sensaciones y experiencia

En este apartado hablaré de cómo se construye aquello que llamamos realidad a partir de las sensaciones del cuerpo. Jonha Lehrer nos habla de los sentimientos materiales como aquello que surge a partir del movimiento de nuestro cuerpo, los cuales son un “elemento esencial del proceso de pensar”¹⁶⁶. El neurocientífico nos da el ejemplo de los *fantasmas sensoriales*, fenómeno psicológico que sienten los soldados amputados de la guerra que consiste en tener la sensación de conservar todavía el miembro perdido; esto crea en los soldados un ilusión corporal que puede sentirse más real que el propio cuerpo¹⁶⁷.

¹⁶⁶ Jonah Lehrer, *Proust y la neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad* (Madrid: Paidós, 2010), 24.

¹⁶⁷ Lehrer, *Proust y la neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*, 35.

Sin embargo, nuestras sensaciones no nos dan una experiencia completa del fenómeno, inconscientemente le damos una interpretación a eso que estamos sintiendo¹⁶⁸, en otras palabras le damos un valor emocional a las sensaciones o pensamientos que tenemos acerca de algo, Lehrer lo explica de la siguiente manera:

Cuando integramos o analizamos nuestras sensaciones, lo que estamos haciendo en realidad es emitir juicios sobre lo que *pensamos* que estamos sintiendo. Este acto inconsciente de interpretación está impulsado en gran parte por indicios contextuales.¹⁶⁹

De acuerdo con lo anterior, es el valor emotivo y las características del entorno lo que nos ayuda a ir llenando los huecos y hacer más completa la interpretación de nuestras sensaciones; no obstante, es la acumulación de experiencias y recuerdos la que amalgama nuestras sensaciones y subjetividades en categorías que nos ayudan a emitir juicios¹⁷⁰.

Fue el psicólogo William James quien se dio cuenta de la certeza de la condición de *fantasmas sensoriales* que Walt Whitman describía en su trabajo literario, y que

¹⁶⁸ Lehrer, *Proust y la neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*, 94.

¹⁶⁹ Lehrer, *Proust y la neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*, 94.

¹⁷⁰ Lehrer, *Proust y la neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*, 96.

sentían algunos soldados mutilados, de que es en el cuerpo y no en la mente en donde surgen las sensaciones¹⁷¹, es decir, que el cuerpo es lo que sentimos, o como decía Whitman “el cuerpo incluye y es el significado”¹⁷²

Las emociones y/o los valores emotivos son subjetividades de la mente, por lo tanto no hay un método mediante el cual se puedan medir, Lehrer menciona que sólo son una mitad de la existencia¹⁷³, la otra mitad es el cuerpo y la ciencia que lo estudia; es por esto que el sentimiento se experimenta en la conciencia como un todo, influye desde el contexto hasta lo emotivo y tratar de separar la emoción del cuerpo convertiría a la primera en algo irreal¹⁷⁴. A esta unión entre el cerebro (el órgano de la mente) y el cuerpo, Lehrer la identifica simplemente como *conjunto*¹⁷⁵ a partir del cual surgen los sentimientos. Sin embargo, el proceso de percepción, desde un punto de vista neurcientífico, comienza en el cuerpo físico y en los receptores celulares de los sentidos, los cuales se conectan con la mente para generar sensaciones, a esto los científicos llaman *bucle corporal*.

¹⁷¹ Lehrer, *Proust y la neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*, 38.

¹⁷² Lehrer, *Proust y la neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*, 38.

¹⁷³ Lehrer, *Proust y la neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*, 39.

¹⁷⁴ Lehrer, *Proust y la neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*, 40.

¹⁷⁵ Lehrer, *Proust y la neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*, 40.

Como nos cuenta Jonah Lehrer, científicos de Oxford ya han demostrado que las etiquetas de cualquier empaque modifican lo que creemos estar percibiendo de su contenido¹⁷⁶, y que, por lo tanto, es nuestra propia percepción la que nos engaña.

Escoffier supo ver este hecho psicológico. Sus restaurantes se basaban en el poder de la sugestión. Él solía insistir en que sus platos tuvieran nombres elegantes y fueran servidos en bandejas de plata dorada. Después de todo, un plato perfecto exigía un estado de ánimo perfecto. Aunque solía pasar unas dieciocho horas al día detrás de un fogón perfeccionando su colección de salsas, se dio cuenta de que lo que degustamos es en última instancia una *idea* y de que nuestras sensaciones están poderosamente influidas por el contexto.¹⁷⁷

A veces no importa tanto el contexto, a nivel sensorial recibimos estímulos que llegan al cerebro y es el proceso de imaginar que va construyendo silenciosamente la realidad. “La realidad no está ahí, esperando ser presenciada; la realidad se fabrica en la mente.”¹⁷⁸. Para Lehrer la realidad aparece antes de que el cerebro pueda interpretarla, y pone como ejemplo los cuadros de Cézanne en los cuales sólo vemos pinceladas de colores que sugieren algo que se va

¹⁷⁶ Lehrer, *Proust y la neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*, 95.

¹⁷⁷ Lehrer, *Proust y la neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*, 95.

¹⁷⁸ Lehrer, *Proust y la neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*, 126.

transformando mediante la visión en la realidad, es este instante justo en que “la luz no se ha convertido aún en forma”¹⁷⁹

La forma es percibida gracias a una red de neuronas que la neurociencia ha nombrado como “red corticofugal”¹⁸⁰, esta red reconoce patrones mediante células que reaccionan a la realidad y son alimentadas por la experiencia¹⁸¹. La experiencia nace de nosotros mismos, su origen está en el recuerdo y parece ser algo más fuerte e intenso que las mismas sensaciones que las generan; por ejemplo, en los cuadros de Cézanne donde dejaba gran parte del lienzo en blanco, es la experiencia en nuestro cerebro la que completa el cuadro y llena los vacíos que vemos¹⁸², es la experiencia la que nos ayuda a descifrar la información. Así, lo que creemos estar sintiendo o percibiendo sólo es la mitad de la experiencia, son las experiencias pasadas y su recuerdo lo que nos ayuda a completar la experiencia para darle una interpretación o un sentido a nuestras las sensaciones.

Por lo tanto, la experiencia está relacionada con la asociación, ya que ésta nos permite reconocer patrones cada vez más complejos, así nuestra paleta de sensaciones y de significados se va ampliando en cuanto aumenta la multiplicidad de experiencias.

¹⁷⁹ Lehrer, *Proust y la neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*, 127.

¹⁸⁰ Lehrer, *Proust y la neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*, 170.

¹⁸¹ Lehrer, *Proust y la neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*, 170.

¹⁸² Lehrer, *Proust y la neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*, 146.

Por eso los cuadros *nonfiniti* de Cézanne, comenta Lehrer, cuestionan la esencia de la forma “sus paisajes incompletos son la prueba palmaria de que incluso cuando no hay ninguna sensación -el lienzo está vacío-, todavía podemos seguir viendo.”¹⁸³

Jonah Lehrer, basándose en los cuadros incompletos de Cézanne y en las neuronas que intervienen en la primera fase de nuestra corteza visual V1¹⁸⁴, nos comenta que la realidad es abstracta y sin forma¹⁸⁵, y que esta ambigüedad deja espacio a las interpretaciones de la mente y los recuerdos de sus experiencias, por lo tanto, la realidad es subjetiva, interviene la mente del individuo para darle sentido. “Tal y como la entendió Cézanne, ver es imaginar. El problema es que no hay manera de cuantificar lo que *creemos* ver. Cada uno de nosotros se halla encerrado dentro de su propia visión particular.”¹⁸⁶

Por eso lo que vemos no es real, los sentidos y la mente pliegan o mapean la realidad de manera que podamos entenderla, interpretamos lo que vemos, pero al igual que el *miembro fantasma* que sienten los soldados amputados, cada experiencia sensorial y de realidad es privada.

¹⁸³ Lehrer, *Proust y la neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*, 145.

¹⁸⁴ Lehrer, *Proust y la neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*, 134.

¹⁸⁵ Lehrer, *Proust y la neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*, 136.

¹⁸⁶ Lehrer, *Proust y la neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*, 148.

Los gestaltistas se propusieron demostrar que el proceso de ver modifica el mundo que observamos. Al igual que Immanuel Kant, su precursor filosófico, sostenían que buena parte de lo pensado como *ahí fuera* -en nuestras sensaciones del mundo externo- en realidad provenía de *aquí dentro*, del interior de la mente («La imaginación -escribió Kant- es un ingrediente necesario de la percepción propiamente tal»).¹⁸⁷

Por otro lado, la experiencia también es individual, sus interpretaciones se han ido moldeando a lo largo de nuestra vida, la ciencia no podrá resolver nuestra individualidad. Son el caos y los múltiples “errores” fortuitos de la deriva social, política, cultural y hasta genética, los que generan la multiplicidad individual y sus diversas interpretaciones de la realidad. Es el ruido o el azar lo que crea la individualidad:

pero, aunque esto significa que la naturaleza humana no tiene leyes inmutables, también significa que siempre podemos mejorar, pues estamos en perpetuo trance de realizarnos. Lo que necesitamos ahora es una nueva visión de la vida, una visión que refleje nuestra indeterminación. Ni somos plenamente libres, ni estamos plenamente determinados. El mundo está lleno de

¹⁸⁷ Lehrer, *Proust y la neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*, 145-46.

condiciones, cierto, pero también estamos capacitados para funcionar a nuestra manera particular.¹⁸⁸

Las formas sensoriales son invenciones que crea la mente y es ella misma la que las dota de significados; difícilmente somos conscientes de los procesos psicológicos que generan la realidad individual, sin embargo, son las obras de los diversos individuos los que nos comunican sus particulares formas de interpretar los diferentes estímulos del mundo de allá afuera, hay múltiples e individuales interpretaciones de la realidad.

¹⁸⁸ Lehrer, *Proust y la neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*, 76.

Capítulo 3 Producción

Introducción

En este apartado se muestran seis piezas producidas durante la investigación y se hace una relación de su producción con los conceptos desarrollados a partir de la teoría de la representación de la ausencia. Aunque se usa la fotografía como medio de documentación, es el dibujo el que genera el espacio conceptual de representación; se aborda la idea de inmaterialidad como conexión simbólica con la representación del ente y su presencia virtual. Además de explorar las posibilidades formales del dibujo, se trabajó con el espacio cotidiano como soporte de representación de ausencia y de exploración de espacio urbano para generar presencias virtuales. La producción también se enfoca en tratar al azar como forma de una no intención de representación, es decir, que el propio espacio privado y sus elementos como las ventanas, no son sólo el soporte de una representación, sino también pueden producir representaciones. En la parte final de este capítulo, se muestran dos piezas en las cuales el recorrido espacial se relaciona con la práctica política de caminar y generar espacio, en ambas es la figura del peatón la que va representando tránsitos urbanos y sus gestos a manera de dibujo; culminando en una fuerza de trabajo peatonal convertida en generador de representaciones simbólicas a través del dibujo.

3.1 Experimentación en el taller



Imagen 14

Experimentación en el taller
Serie de siete fotografías
Imagen digital
Alejandro Vargas 2012

Experimentación en el taller muestra una serie de seis *Luminogramas*; dibujos de luz, registrados con una cámara digital. En estas imágenes destaca la actividad manual como técnica de representación de la figura humana y de su movimiento dentro del contexto de uno de los talleres dentro de la Academia de San Carlos.

En esta serie convergen el lenguaje de la fotografía y del dibujo con el propósito de mostrar elementos gráficos que parecieran estar flotando en el aire, conformando de esta manera el plano donde acontece un dibujo intangible, como medio simbólico y plástico de las formas efímeras que son latentes en la creación plástica, las cuales al mismo tiempo cuentan con un fondo de realidad fotográfica donde se aprecian unos caballetes que también hacen referencia a la creación plástica. Sin embargo, técnicamente hablando, el dibujo es una línea que tiene como soporte el sensor de la cámara que lo va registrando a cada trazo.

Analizando esta pieza dentro del marco de las teorías de las representaciones mencionadas en el capítulo uno, se puede decir que: dentro de la *significación estética* de Lefebvre, se distingue la forma humana en sólo dos de las imágenes, y en el resto son líneas abstractas que refieren más al trayecto de la fuente de luz; dentro de la *significación filosófica*, la serie de imágenes representan un lugar, que es uno de los talleres de producción de la Academia de San Carlos y también nos muestran dibujos de luz.

De acuerdo con lo mencionado en el capítulo 1, la imagen como representante muestra su relación con el dibujo, el representando; el lugar funciona como soporte del dibujo, esa es su relación, concerniente con el hecho individual que tiene con el dibujante y que es acompañado del trazo lumínico. Es en las superficies de estas imágenes que la presencia-ausencia se vuelve imaginable, gracias a la “distancia” mostrada por Lefebvre, como con la filosofía de Flusser,

que reduce todas las dimensiones del momento al plano bidimensional de la imagen.

Esta pieza coincide, dentro del capítulo 2, con el apartado 2.7 “el dibujo de luz como ejemplo de representación inmaterial”, precisamente es por la cualidad de la luz de ser intangible y por lo tanto inaprensible, de manera que un dibujo de luz debe de captarse o mejor dicho, documentarse, mediante la fotografía; adquiriendo un significado central y más real, ya que los trazos de las imágenes con líneas abstractas, se encuentran cerca del recorrido acontecido.

Las imágenes improbables, propias del acto fotográfico, como los dibujos de luz, son posibles gracias a las posibilidades técnicas de la cámara, las cuales no sólo documentan sino que dan la posibilidad de un dibujo “novedoso”, representante del entre que existe entre el espectador y la imagen fotográfica.

En este caso, la percepción de la figura humana es posible gracias al reconocimiento del patrón que muestra su forma en algunas de las imágenes, sin embargo, el proceso de dibujar en el espacio genera una sensación de movimiento, que al mismo tiempo es representada en cada imagen como los desplazamientos en el espacio finito del taller, y cuya interpretación puede volver presente la experiencia del dibujo-tránsito que se generó a partir de dicho movimiento.

3.2 Silueta lumínica

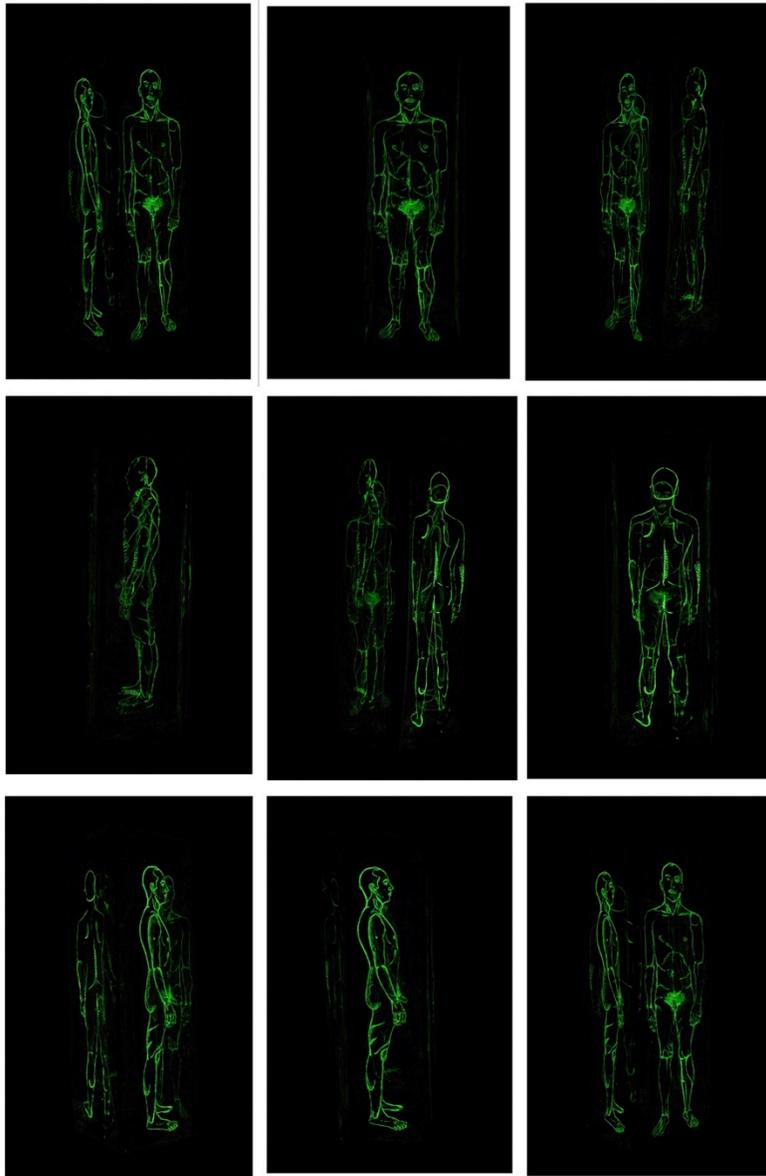


Imagen 15

Silueta lumínica (en oscuridad)
Impresión serigráfica con pigmento fosforescente sobre PVC
200 X 46 X 46 cm
2012



Imagen 16

Silueta lumínica (bajo luz artificial y escala humana)
Impresión serigráfica con pigmento fosforescente sobre PVC
200 X 46 X 46 cm
2012

Siluetas lumínica es un autorretrato, en el cual la idea de “yo” como imagen física tiene la función de eje rector de producción. En esta pieza, el dibujo aplica su característica de marcar límites, de definir las formas en el espacio, no sólo las que constituyen la estructura de la forma humana sino también los espacios negativos transparentes.

Estos espacios negativos translúcidos dan el soporte al dibujo de luz que significa una presencia inmaterial. La “inmaterialidad” es la conexión simbólica entre espacio y luz, en este sentido la luz es el medio intangible que soporta al dibujo; la “inmaterialidad” une estas dimensiones espaciales. Siendo insistente en la característica de la luz, el pigmento fluorescente es el elemento que da significado a los demás elementos que son: el dibujo y los diferentes planos de la representación física del “yo”. En este conjunto de elementos en los que “transparente” es el significado del espacio e “inmaterial” es la unión significativa entre la forma y el espacio, todo se une para mostrar un dibujo virtual.

La realización de esta pieza se logró principalmente mediante la práctica común del dibujo, es decir, con el objetivo de representar la realidad, a través del propio cuerpo del autor. En esta pieza, el objeto físico manifiesta un dibujo sencillo, en el cual se aprecia lo gráfico como línea activa, donde también se ha buscado reducir “lo gráfico” al pigmento fluorescente y a la representación virtual de mi propio ente.

Como hemos visto, la representación es un fenómeno que ocurre en el objeto, la representación se sostiene o se provee de significado gracias a la cosa representada y al espectador. En este caso, la representación está significada por el desciframiento de la imagen y su decodificación en línea activa por parte del espectador. Este “descifrar” deviene en una asignación de valor de signo a la línea, en la cual la ausencia del ente está representada y alcanza la presencia mediante el dibujo.

En esta pieza, la tarea de la línea es resaltar la cualidad brillante del pigmento, elevando así la propiedad de intangibilidad de la luz a presencia virtual que se apropia del espacio de representación. Por otro lado y hablando en términos conceptuales, la línea convencional se desvanece en luminiscencia, marca, en una observación de síntesis y valores específicos, los límites formales de la representación de mi propio cuerpo físico.

El fenómeno de percepción descrito en el párrafo anterior, define la imagen desnuda del cuerpo representado el cual, debido a la idea de desmaterialización que se quiere comunicar significa, no sólo al objeto como obra artística sino a los demás elementos mencionados que dan significado al objeto.

La representación de esta obra conecta el plano estético con el mundo real de una manera muy particular: apagando la luz, es decir, oscureciendo súbitamente la habitación en la que sea dispuesto el objeto. Este “apagar la luz” permite la apreciación del instante poético de la pieza. Sintetizando lo antes descrito, la

imagen poética surge en el desciframiento, comprensión y/o contemplación del fenómeno estético.

Continuando con la teoría de las representaciones, la ausencia corporal que representa esta pieza alcanza su presencia en el instante poético que genera el apagar la luz; retomando una idea de Zamora, no es la poesía sino el lenguaje el que actúa como fundamento del arte, son el dibujo y la experiencia estética los proyectan la representación del cuerpo.

La imagen poética nace del instante novedoso y de una imagen aislada, nos dice Bachelard; el éxtasis novedoso de *Silüeta lumínica* tiene origen en el apagar la luz, su imagen poética es la presencia-ausencia que se percibe. Es por esto que el acto poético tiene que ver con el presente, en lo súbito del instante que tiene la forma mística de representación que supera lo ausente y alcanza la presencia. La imagen poética trae la presencia del ente desde lo más lejano para mostrar la presencia desnuda nombrada en las líneas fosforescentes.

Silüeta lumínica es una pieza hecha mediante el proceso de impresión serigráfica, esta técnica permite la reproducción múltiple partiendo de una matriz que es una malla tensada sobre un bastidor. Los soportes de impresión fueron pliegos de PVC de 200 cm de alto por 46 cm de ancho, cuyo grosor es indicado por el número 7. El dibujo para transferir a la malla de impresión fue hecho con tinta china y plumón negro sobre papel herculene, la tinta que se usó fue de color blanco base vinílica con pigmento fosforescente de color verde.

Se utilizó el proceso de transferencia de imagen por medio fotosensible (emulsión morada) para obtener el dibujo, y la sensibilización se hizo sobre en un marco de 250 cm por 70 cm aproximadamente. La parte crucial del proceso tuvo lugar en el momento de aplicar el pigmento fosforescente, ya que, mediante pruebas hechas previamente, se concluyó que al mezclar directamente el pigmento con la pintura se reducía en gran medida su cualidad brillante; por lo tanto se recurrió a esparcir el pigmento sobre la impresión justo después de haberla hecho, cuando estaba fresca la pintura y podía encapsular el pigmento.

Antes de relacionar esta pieza con la ausencia-presencia, primero debo decir que se trata de una representación de mí mismo, cuyo resultado muestra mi propia imagen; se podría pensar que es la imagen de mi ser, sin embargo esto es difícil de comprender, lo que sí se comprende es el ente de la forma humana, el cual, para Heidegger, se ha entendido y se puede nombrar, y del mismo modo es todo lo que somos.

Los espacios translúcidos, que se pueden observar en esta pieza, son espacios negativos que soportan el dibujo de luz, donde la inmaterialidad significa la conexión simbólica entre los espacios negativos y la luz que emana del pigmento fosforescente.

El brillo permite ver lo gráfico en la línea activa, que descifra la representación de mi persona como un fenómeno que ocurre en el objeto cuando brilla; provocando

que la línea convencional se desvanezca en la luminiscencia y que se convierta en un elemento más conceptual.

Esta pieza se relaciona con la categoría 2.5 de esta tesis, en la cual se mencionó que el dibujo marca límites y define las formas que están en el espacio; la técnica del dibujo manual me ayudó a construir la silueta de mi persona para esta pieza. Este dibujo tiene el propósito de mostrar el aspecto invisible de la silueta, que podría nombrarse como la esencia física representada en una imagen.

La inmaterialidad es el concepto que explica de lo que está hecha *silueta lumínica*, del mismo modo no puede haber jerarquía entre sus elementos, conecta luz y espacio al mismo tiempo; las líneas brillantes crean un ambiente extraño cuando se activa la pieza, intervienen de manera virtual el espacio y nos acercan, desde un punto de vista diferente al acostumbrado, a la comprensión del espacio, una representación de la silueta.

El cuerpo aquí representado crea el sentimiento y la experiencia de inmaterialidad, se puede experimentar una especie de fantasma sensorial al percibirme como forma humana o reconocirme con la imagen que estoy percibiendo; es el *conjunto* físico perceptivo el que me permite darle este sentido de fantasma al dibujo. Cuerpo y representación parecen mezclarse en uno mismo, el cuerpo se representa a sí mismo a través de mi percepción, la unión de cerebro y cuerpo es

un bucle corporal, la unión entre percepción y significación es un bucle de representación (interpretación).

El sujeto, en este caso el yo, es presencia inmaterial en el dibujo, unión simbólica entre los espacios negativos y la luz. En el tiempo rutinario, el sujeto repite la forma de su socialidad y de vida establecidos rutinariamente; representa múltiples identidades y sus diferencias se develan al ser consciente del otro sujeto

El sujeto hace espacio, vacío es el espacio que no ocupa el sujeto, para que exista un sujeto tiene que haber consciencia del otro y de las fuerzas del momento que ayudan al sujeto a practicar el espacio, ésta es una representación vacía o ausente que se vuelve presente bajo el esquema dominador-dominado, espacio que domina al dibujo o dibujo que hace espacio.

3.3 Siluetas, luz y sombra



Imagen 17

Siluetas, luz y sombra
Imagen digital
Alejandro Vargas
2012



Imagen 18

Siluetas, luz y sombra
Plumón sobre papel china
Alejandro Vargas
2012



Imagen 19

Siluetas, luz y sombra
Plumón sobre papel china
Alejandro Vargas
2012

Siluetas, luz y sombra es una serie de fotografías que muestran dibujos de mis silueta sobre papeles tipo china blanco, pegados previamente sobre la pared del pasillo y de la cocina, es posible dibujar estas siluetas a las 12 del día y durante el mes de abril, ya que es la hora en que la luz entra en cierto ángulo, lo cual permite ver este tipo de siluetas.

La investigación comenzó partiendo de los lugares donde pasaba más tiempo: la cocina y el comedor, que es donde realizaba mis tareas académicas, mi idea era encontrar la manera en que yo mismo intervenía mi espacio a partir de acciones cotidianas.

En esta serie, las sombras registradas son la presencia inmaterial del autor, las imágenes muestran la correspondencia de la forma del cuerpo físico del autor con el espacio propio y a una hora del día específica. Estas siluetas se registraron con un plumón sobre un papel para conservar lo acontecido, previo a esto la silueta sólo era dibujada por la luz reflejada a través de la ventana; esta luz prolongada en línea recta hace a la vez la herramienta para dibujar y un medio intangible de representación. Para poder conservar estos elementos gráficos de dibujo, se utilizó no sólo el dibujo como documento sino también la fotografía para mostrar a las líneas en su contexto de representación en el fenómeno de la ausencia-presencia.

Estos dibujos como elementos de representación tienen poco artificio y composición, son dibujos que se relacionan más con una actividad que con la representación del mundo visible; este dibujo es entendido por el autor como una inscripción de la acción cotidiana del cuerpo en su propio espacio de vivienda.

Esta serie de dibujos se encaminan a la representación de la esencia del autor mediante el registro de su presencia física dentro de sus espacios comunes. Los

dibujos trazan la silueta que ordena la estructura de la figura, la cual establece la representación de una presencia virtual.

Siluetas, luz y sombra, como su nombre lo indica, hace referencia a las siluetas de luz y sombras que han quedado registradas en papel para conservarlas y por lo tanto representarlas. En esta serie, el dibujo documenta los otros elementos gráficos, representa a la representación, esta cualidad corresponde a la misma que tiene el signo; la cual, como se mencionó en el capítulo 1, entiende a un objeto como representante de otro, cuyo único significado es lo que representa y su relación con esto; en este caso el significado del dibujo es la silueta que representa y ésta a su vez representa al ente del autor. Por lo tanto, la silueta se disuelve en el dibujo, lo cual significa que ésta une dos términos: el dibujo como representación y como presencia-ausencia.

La línea que dibuja la silueta, está relacionada con los movimientos físicos y comportamientos cotidianos de una persona, que al final del proceso de exploración y reconocimiento del espacio establece figuras, son probables gracias al cuerpo físico que se interpone en un rayo de luz y que vuelve visible el dibujo de la figura; esta figura latente, que es la silueta, hace la figuración del ente que se quiere mostrar, traza la esencia del significado.

Esta serie de imágenes representa a la silueta, al dibujo y al gesto del ente como formas de ausencia, el ente es comprendido como la silueta que es el propio

autor, es un dibujo que llena el espacio físico y que tiene la función de representación.

Las siluetas dibujadas representan un vacío con doble significación: estética y filosófica. Dentro de la significación estética, la silueta adquiere el carácter inmaterial de la luz y la cualidad de signo de la línea; dado que estas sombras son de naturaleza intangibles, se tiene al dibujo como representación y como documento del ente. La luz es el propio límite de la forma y de la esencia de la figura del cuerpo físico.

En cuanto a la significación filosófica, la forma silueteada significa un vacío entre el espectador y el ente representado, este fenómeno vacío se supera cuando la serie y su explicación se juntan para mostrarle al espectador las relaciones invisibles que configuran la esencia del cuerpo representado. A continuación comentaré estas relaciones.

Registrar las siluetas fue necesario para poder mostrar la idea de ausencia de mi propia presencia, ya que es parte del proceso estético de representación y puede ser utilizado como plataforma para alcanzar la verdadera significación filosófica de estas siluetas. Esta significación filosófica de ausencia-presencia, se encuentra en estado intangible hasta que el dibujo la materializa en una representación.

Las siluetas como objetos resultantes de la materialización filosófica, resultan en un esquema tangible no detallado del cuerpo físico del autor, sin embargo, el

significado filosófico engloba otras cosas como la sombra o la descripción física del representado. Como la silueta no nos permite hacer esta descripción es necesario representarla a manera de idea, la cual se ha definido para esta investigación como: la práctica cotidiana del recorrido como forma de dibujo. Es por esto que *Siluetas, luz y sombra* no significa sólo una forma física sino momentos o instantes de tiempo en el recorrido del autor a través de su espacio privado.

La “práctica cotidiana del recorrido” es la experiencia estética que permite evocar su propia práctica y producción en la representación de construcción de una realidad fuera de los modelos convencionales de representación, apoyándose del dibujo abstracto y del concepto como sustento de creación de imágenes gráficas significativas donde, como nos recuerda Eulàlia Bosch, se corre el peligro de confundir la realidad con lo visible, la realidad es visible en el momento en el que el espectador la percibe, el conjunto de elementos que el ojo percibe es lo visible.

Esta pieza encaja dentro de la categoría 2.1 “el dibujo es la acción de dejar huella”, donde se muestra a las sombras como el dibujo virtual del sol, que va trazando una huella efímera; las formas son perfiles del cuerpo humano que sirven de sello personal en el contexto, ésta es una apropiación que muestra la relación que tienen mis acciones con el tiempo y el espacio de mi casa. Dado que la luz es intangible, estas relaciones de espacio-tiempo se hacen permanentes a través del dibujo.

El acto de dibujar, en esta pieza, adquiere dos valores: el dibujo común que nos dan las sombras y la acción manual de dejar una marca sobre una superficie para documentar estas huellas efímeras; las sombras hacen una copia de la naturaleza del sol actuando sobre una pared, además de definir la forma de una presencia con un significado místico.

El dibujo se establece como reconocimiento del pasillo y de la cocina de mi casa, relaciona la acción del caminar con comportamientos que ordenan una estructura a través de trazos generales que establecen las sombras.

Esta pieza también se relaciona con la categoría de dibujo 2.5: “el dibujo que marca límites y estructura”; la técnica del dibujo manual me ayudó a construir esta pieza y a crear la silueta de mi persona. El dibujo graba lo intangible, remueve mi imagen física y presencia para representarlas en imágenes estéticas y filosóficas.

Las líneas del contorno de las sombras y la mancha que generan, sirven como ejercicio de reconocimiento del espacio, ya que intervienen el espacio arquitectónico con la inmaterialidad como material conceptual que describe al ausencia; la relación inmaterial que producen las sombras, es el medio por el cual se produce la representación de ausencia-presencia, conecta a la luz y sombra con el tiempo y el espacio, y con mi propia representación.

La luz, que nos permite ver las formas en el espacio, está en todas partes y forma parte de la normalidad, ésta junto con las sombras forman un dibujo dentro de la

realidad; las siluetas de luz y sombra, alejan al espectador de la representación mimética. La interpretación de estas sombras son un acercamiento a la comprensión del pasillo y de la cocina espacialmente hablando, así como a su representación mística: espacio donde cada sombra toma forma otra vez cada día del año.

En esta serie, la sombra es una línea en movimiento que ocupa un lugar, tiempo y contexto; sus formas representan el recorrido de la luz solar durante determinado tiempo, la cual es mostrada en un resultado visual gráfico; el tiempo determina la forma de las sombras debido al ángulo en que atraviesa el rayo del sol por la ventana.

La última categoría con la que se relaciona esta serie es 2.6 “el resultado gráfico del dibujo es una línea que expresa el gesto del dibujante”, donde el resultado gráfico es lo que queda después del dibujo; siendo éste el gesto que representa la acción, la cual queda grabada sobre un soporte. La ejecución del dibujo es el dibujo mismo, una sucesión de gestos y estructuras reunidas; esta ejecución refiere a lo que le dio origen: el sol y la mente.

La sombra dibujada simboliza el movimiento imperceptible del sol, éste se encuentra dentro de nuestra normalidad, tiene el valor simbólico del movimiento; la sombra tiene el valor de signo solar, ya que representa sus movimientos y a sí misma.

Las sombras, mostradas en esta serie, están formadas por líneas virtuales que representan el límite del pasillo, la cocina y la ventana con el movimiento del sol, el cual va variando la forma de la sombra a cada segundo.

Esta acción se engloba dentro de la práctica contemporánea del dibujo, debido a que no se busca hacer una representación mimética de la realidad, sino que se pretende encontrar medios alternativos de materiales que ayuden a ilustrar el concepto de presencia-ausencia.

En esta pieza, el movimiento de la sombra es imperceptible porque la imagen es estática, sin embargo éste es sugerido mediante la línea y el cambio de posición que pudiera tener dentro del espacio, debido al proceso implícito del dibujo temporal.

La última categoría en la que puede entrar esta serie es en 2.8 “el dibujo de luz como ejemplo de presencia inmaterial”. En ésta, es la fotografía la que documenta los dibujos de luz, sombras o siluetas; mismas que dan significado a la imagen. El dibujo de las sombras es el significante central, ya que éstas son más reales que los demás elementos de la imagen, debido a que la dirección de sus trazos se acerca más a lo acontecido durante la imagen fotográfica que los demás elementos de la imagen.

Dentro de esta documentación, se muestran situaciones que dejaron de existir en muy poco tiempo; son un conjunto de factores o circunstancias en las que mi

propia figura era proyectada de cierta forma sobre la paredes interiores de mi casa gracias al sol y a la disposición arquitectónica, cuyo momento sólo podía ser captado por el dibujo primero, y por la cámara fotográfica después.

En esta pieza, las figuras visibles son probables gracias al cuerpo físico y son las siluetas (representaciones latentes) las que muestran el significado. Es la sensación de movimiento la que me da una experiencia parcial de practicar un recorrido, interpreto el impulso de caminar a través de las habitaciones como un gesto dibujístico significativo de ausencia y es mediante la silueta que éste se representa. Es esa sensación de movimiento y el recuerdo de la experiencia de recorrido, lo que ayuda a completar la silueta con el significado de ausencia; ya que dicha representación es el proceso de imaginar lo que va construyendo.

3.4 Ventana lumínica



Imagen 20

Ventana lumínica de la estancia
Imagen digital
Alejandro Vargas

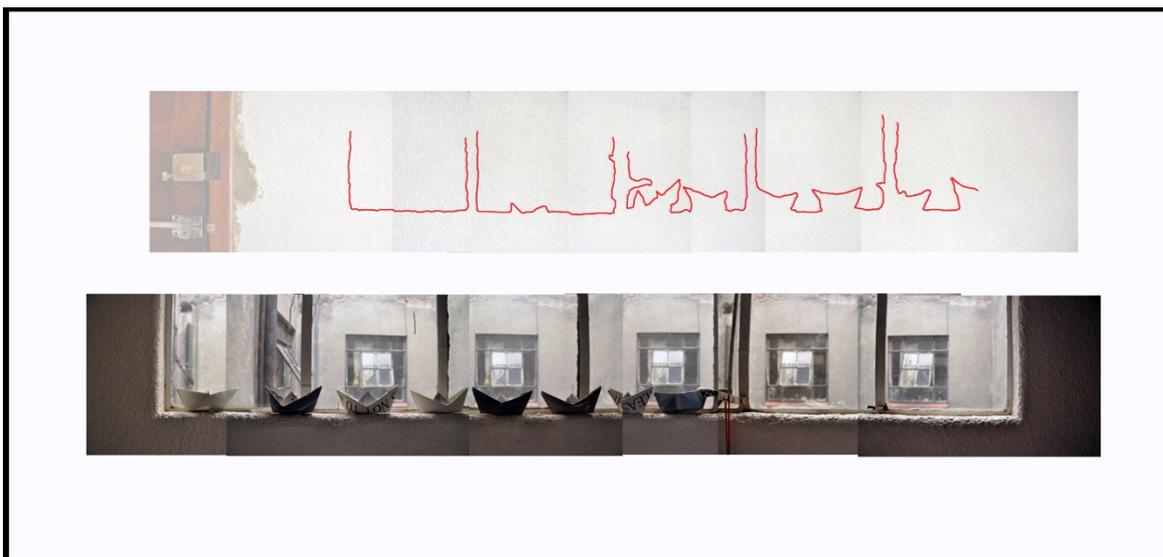


Imagen 21

Ventana lumínica del pasillo
Imagen digital
Alejandro Vargas
2012



Imagen 22

Ventana lumínica del balcón
Imagen digital
Alejandro Vargas
2012

Esta serie representa dibujos virtuales, los cuales se realizaron siguiendo la trayectoria de la luz del día que entra por la ventana de la estancia y por el pasillo de mi casa, el proceso fue el siguiente: se trazó con lápiz el contorno de la

ventana sobre la pared en diferentes horarios con el objetivo de tomar a la línea como elemento formal de construcción y composición de cada dibujo

Las siluetas de la ventana son dibujos de luz que representan el movimiento de rotación del planeta, las cuales son trazadas y modificadas a cada momento. El resultado de la interacción de la luz natural con el espacio arquitectónico genera otro tipo de realidad visual, es decir, realidades efímeras o intangibles comunes para la mayoría de las personas que son mostradas mediante rayos de luz como herramientas de dibujo.

En esta serie se pueden observar las estructuras que se forman a partir de las sombras de los árboles de afuera y de la estructura metálica de las ventanas, ambas forman dos tipos de dibujo: orgánico y geométrico, que distribuyen y ordenan los movimientos de todos los elementos antes mencionados y son dibujados sobre las paredes de la habitación.

Estas figuras representan las formas orgánicas y artificiales que dibujan un movimiento invisible, presente-ausente que se traza todos los días, pero que no deja una marca o huella física sobre la superficie sino que debe ser documentada como un suceso real que produce un dibujo. En este caso es la luz la que va explorando el espacio y es el autor el que reconoce esta actividad como una obra estética de lo cotidiano, registrando esta acción por medio del dibujo.

Las imágenes de esta serie, a fin de cuentas, documentan la obra estética, cumplen la misma función que el dibujo y logran vencer la necesidad de recrear el suceso, distanciando más de este modo al espectador de la representación o del dibujo como obra de este fenómeno cotidiano de luz y sombra.

Esta serie se relaciona con la teoría de Lefebvre porque cada pieza fue dibujada a partir de las sombras captadas dentro de mi casa, esto las convierte en representaciones de sombras de árboles, de ventanas o de objetos, por lo tanto de ausencia; la representación de la ausencia de los árboles es un fenómeno de conciencia individual, que está acompañada por líneas que simbolizan la relación con el concepto de representación.

Los dibujos que esquematizan las formas en las paredes se vuelven superficies significantes de otra cosa a la que refiere la forma de la sombra o silueta; además de abstraer el espacio-tiempo, la imaginación permite interpretar las siluetas mostradas en esta serie.

El registro mediante el dibujo establece las relaciones significantes de representación mística que se dan entre las sombras y las ventanas, éstas permiten la entrada del rayo de sol, dicha representación mística significa a las dimensiones espaciales que se reconstruyen por medio del registro del dibujo.

Como se mencionó en el capítulo 1 lo visible es sólo un conjunto de imágenes que crea el ojo al mirar, en esta serie, las sombras se hacen visibles al ser dibujadas,

se inventan, y gracias a esto son percibidas; por lo tanto la presencia-ausencia también es inventada y existe en la consciencia de aquél que ha mirado con cuidado.

En relación con las categorías del capítulo 2, con la que esta serie de siluetas se relaciona es la 2.1 “El dibujo es la acción de dejar huella”. En este caso, el dibujo deja marcada la huella virtual que mostraban las sombras; el fin de marcarlas es apropiarse de su esencia para su representación, la cual genera una relación con el tiempo y el espacio, y se alcanza de manera permanente a través del dibujo; este último copia la naturaleza deformada sobre un papel como un suceso ocurrido. Las siluetas se establecen como reconocimiento de la sala y del pasillo a través de sus propias líneas.

Estas piezas también se relacionan con la categoría 2.5 donde el dibujo marca límites y estructura formas, además tiene el propósito de mostrar el aspecto invisible del movimiento de la tierra, el cual podría nombrarse como la esencia física representada en cada una de las siluetas, éstas remueven la experiencia del movimiento para representarlo en imágenes estéticas y filosóficas.

El recorrido de la tierra es algo que sucede dentro de la realidad y las líneas marcadas sobre las paredes generan una relación de reconocimiento con ese movimiento terrestre; el vínculo entre las siluetas, la sala y el pasillo se da a través del espacio arquitectónico del departamento, es decir, la arquitectura del espacio da la forma final de las siluetas de luz y sombra, sin su soporte éstas no existirían.

Como la mayoría de las personas hemos podido experimentar, la luz genera un ambiente dentro de la normalidad, para efectos de esta pieza, la luz nos permite ver las formas de las siluetas, su presencia-ausencia, son un dibujo dentro de la realidad; dibujar con luz lleva a la reflexión sobre su inmaterialidad y su disposición dentro del espacio, asimismo, se aleja de la representación mimética del mundo.

Estas sombras son una intervención natural, su interpretación es un acercamiento a la comprensión del espacio, así como la representación en su versión mística entre la intervención y el espacio; son un ente significativo que crea su propio espacio a través de la acción de dibujar.

Las luces y sombras de esta pieza representan un recorrido en el tiempo, que se plasma en las paredes de la sala y del pasillo; son un punto o una posición en movimiento que tiene la misma dirección del sol. Son una posición fija que representa una posición móvil, ambos ocupan un lugar en un plano y acontecen en un contexto espacial.

El hecho de haber trazado las líneas de las sombras sobre las paredes, a pesar de haber sido informadas las primeras por las segundas, representa la intención del autor de simbolizar el concepto de ausencia-presencia, cuyo resultado gráfico significa a su vez a la materia intangible de la luz.

La última categoría con la que se relaciona es la 2.8 “el dibujo de luz como ejemplo de presencia inmaterial”, en la cual se menciona que es la fotografía la que documenta sombras o siluetas, mismas que dan significado a la imagen. En este caso, las siluetas de luz y sombra se convierten en el significado central de la imagen, debido a que se acercan más a lo sucedido mediante la dirección de sus trazos.

3.5 Del punto “A” a la presencia

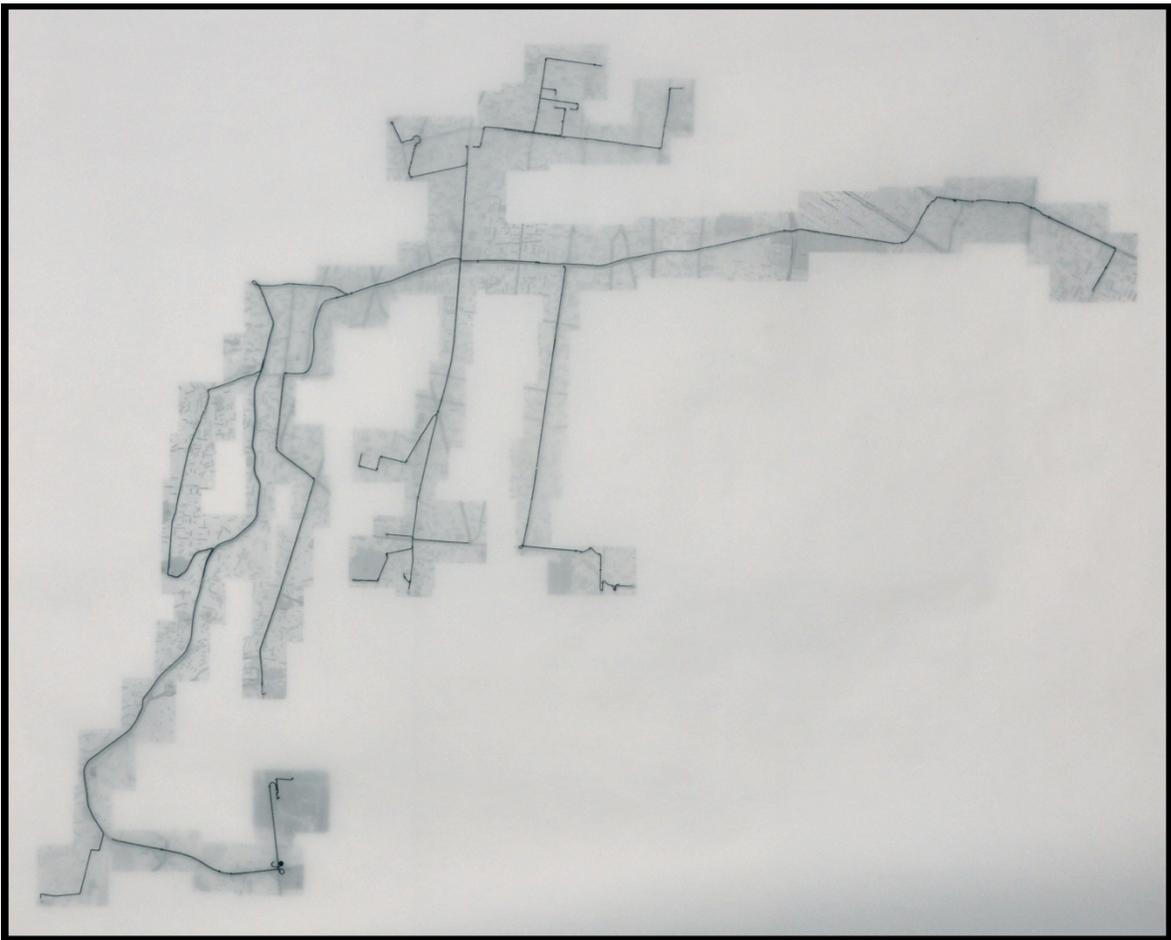


Imagen 23

Del punto “A” a la presencia
Impresión digital sobre albanene
Alejandro Vargas
2012

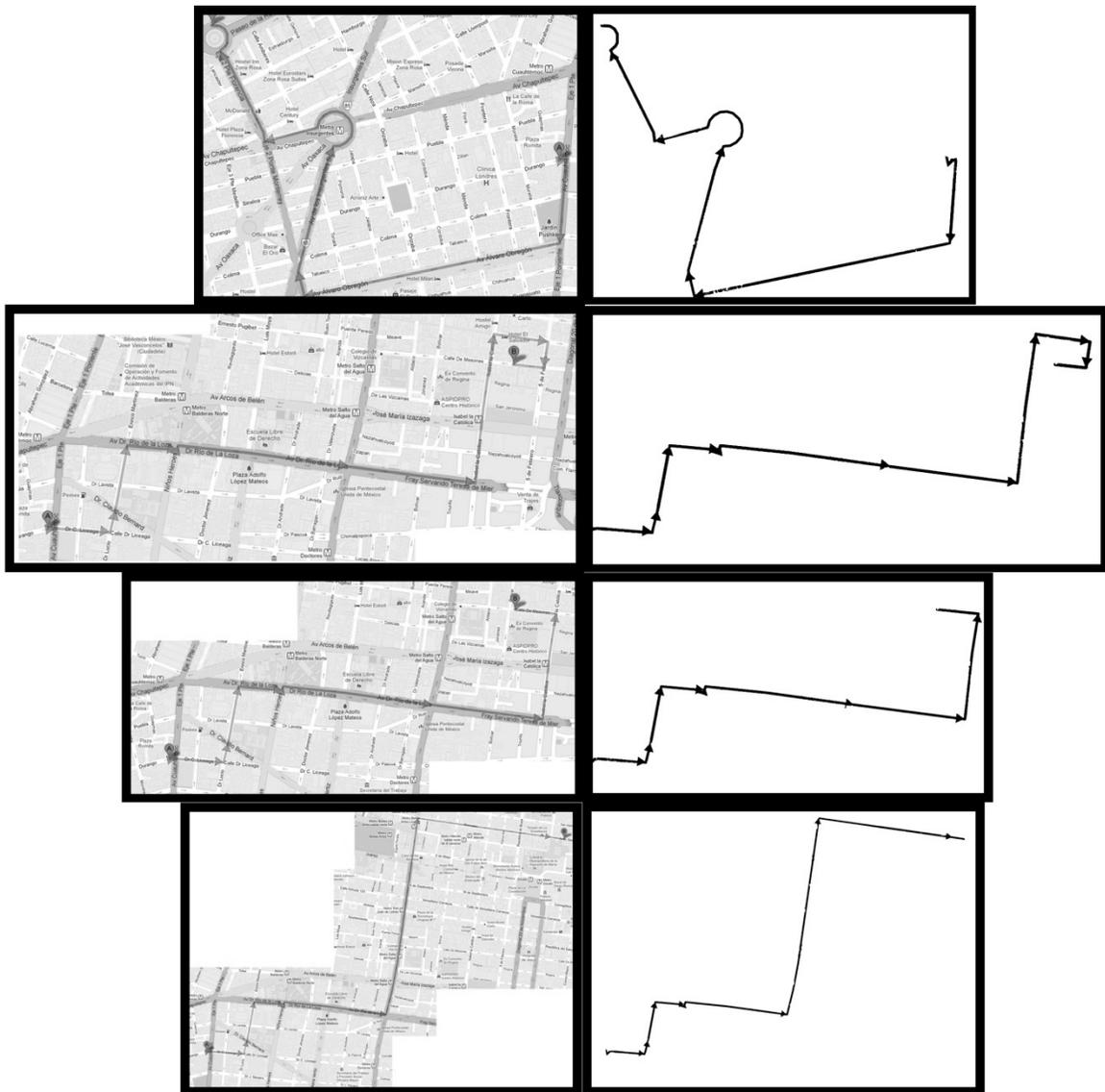


Imagen 24

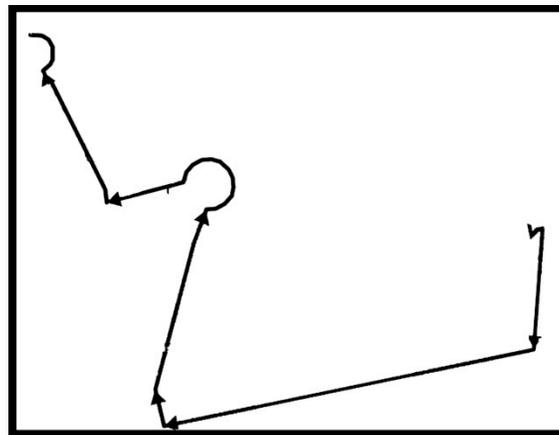
Recorridos individuales para *Del punto "A" a la presencia*
 Imagen digital
 Alejandro Vargas
 2012

establecidos a partir de fotografías recolectadas del archivo personal de amigos cercanos.

El archivo recolectado hacía referencia al recuerdo que algunos amigos tienen de un lugar que es significativo para ellos y el autor, los lugares identificados en el mapa de la ciudad son los siguientes:

- Monumento a la Independencia
- Antiguo Colegio de San Ildefonso
- Cantina La Mascota
- Metro San Lázaro
- Salón de fiestas El Castillo de Alí
- Centro Urbano Presidente Alemán
- Viveros de Coyoacán
- Café La Ruta de la Seda
- La calle de Perseo
- Río Churubusco
- Biblioteca Central de la UNAM
- Centro Cultural Universitario
- Calle de Sacalum

Estos puntos fueron localizados con la ayuda de un servidor de aplicaciones de mapas en la web y posteriormente fue trazada una ruta que partía de mi domicilio como punto de origen a cada uno de los estos puntos. El resultado fue un gráfico que representaba la ruta a seguir para llegar a cada lugar significativo.



Al Ángel de la Independencia

Imagen 26

Recorrido individual
Imagen digital
Alejandro Vargas
2012

Al ver que este dibujo era muy abstracto, opté por incorporarle los fragmentos del mapa que estaba a su alrededor con el fin de que estos elementos ayudaran a la estética y composición de la pieza.

volvió intuitiva. Este elemento gráfico representa una breve expresión de lo más esencial de la línea, su intangibilidad y virtualidad matérica. La línea esquemática de cada recorrido evoca cada paso dado en las calles trazadas.

Como se mencionó en el capítulo 2, uno de los elementos básicos de la pintura es el punto; en estos recorridos por la ciudad donde la obra se desarrolla en la “tridimensionalidad” del espacio, los puntos, si se pueden llamar tridimensionales, de este dibujo son los pasos dados por uno mismo obteniendo como resultado una línea virtual producto del desplazamiento en el espacio urbano.

Por ejemplo, en el recorrido al Ángel de la independencia la línea significa indica los pasos trazándose en las calles, un trayecto dentro de un intervalo de tiempo; los pasos como representantes de un punto son la posición en movimiento. Para que se dé la condición de movimientos en ésta pieza, debe haber fuerzas que provoquen ese cambio de posición, dos de las cuales son establecidas por una dirección o trayecto y por la voluntad del dibujante respectivamente.

El trayecto del punto de origen al Ángel de la independencia, como fuerza de recorrido, adquiere la forma de la traza urbana de la Ciudad de México, subraya virtualmente cada metro avanzado y cada calle recorrida físicamente. La línea de este ejemplo cubre la función de representar el fenómeno físico de “atravesar” el espacio, esta acción dentro del proceso de dibujo forma parte de la lectura *psicogeográfica* de mi propia experiencia de caminar por las calles hacia un sitio conocido.

De igual manera, este acto de atravesar sirve como instrumento de conocimiento y descripción de cada una de las acciones tomadas sobre el mapa de la ciudad, por ejemplo, caminar hacia el oriente, dar vuelta a la izquierda en Av. Cuauhtémoc, caminar hacia el norte tres cuadras hasta encontrar la estación del metro, etcétera. Todas estas descripciones implícitas intuyen en la mente del dibujante la esencia pura del trayecto, es decir, el dibujo virtual que se vuelve presente y que va más allá de la conciencia.

La fuerza ejercida por la propia voluntad y cuerpo del autor, tiene el deseo de registrar este recorrido mediante representaciones visuales, las cuales significan el movimiento y tienen la forma de las calles capitalinas. Como se mencionó anteriormente, es un estado de dos o más fuerzas, de dos o más puntos; en *Del punto "A" a la presencia*, significa un recorrido por las calles y su dibujo al mismo tiempo, el cual atraviesa la ciudad, va de una calle a otra para formar su propia existencia.

El resultado gráfico, en términos formales está representado por la línea, no obstante en términos conceptuales está simbolizado por la acción de caminar por las calles, en otras palabras, da significado al acto de dibujar mediante una práctica común, el caminar extrae el recorrido para representarlo en la línea justo en el tiempo y espacio de su ejecución, convirtiendo al dibujo producido en el signo visual de ese proceso ejecutado.

En este caso el dibujo resume todos los elementos experimentados a lo largo del recorrido en la línea, la cual da valor a lo gráfico en la representación del recorrido ausente, el cual vuelve presente la línea; que en este caso significa el cuerpo del dibujante ocupando un lugar en las calles y desplazándose, o mejor dicho aconteciendo en el contexto urbano.

Esta pieza relata recorridos por la ciudad, mismos que alejan al espectador de las calles; tomando en cuenta lo dicho en el capítulo 1, cada línea trazada es el signo del recorrido, ya que como podemos ver en el marco teórico de la presente investigación, el recorrido no sólo es un trayecto sino un dibujo.

En este caso, la línea es la relación consigo misma y con el trayecto; la representación se da al nombrarse, por ejemplo: *Del punto "A" al Monumento a la Independencia*, esta representación se disuelve en el signo de la línea. Lo anterior es a lo que Lefebvre llama representación: una cosa que representa relaciones y que además las contiene y las descubre a la mirada del espectador.

Retomando la idea de Eulàlia Bosch, la línea, o en este caso la trayectoria, no existe físicamente en ninguna parte, por eso necesita ser representada, aunque se pueda confundir la experiencia con lo visible, que sería como si el ojo del espectador pudiera ver cada paso por cada calle en los trayectos antes mencionados; conjunto que simula puntos y que genera una línea virtual en el espacio real; se inventa una línea para que forme parte de lo cotidiano y que se recrea cada vez que se va al mismo punto por el mismo trayecto.

La primera categoría del segundo capítulo con la que se relaciona esta pieza es con la 2.1 “el dibujo es la acción de dejar huella”, como se mencionó anteriormente, estos dibujo no existen físicamente sino conceptualmente, son la acción conceptual de dejar huella.

El recorrer las calles es la forma de apropiarse de la ciudad, las rutas personales de cada persona son el sello intangible, virtual, que quien le imprime a la ciudad y que nos relaciona con una fecha, hora y lugar específico.

Cada línea y el dibujo general de esta pieza relaciona al Antiguo Colegio de San Ildefonso, la Cantina La Mascota, el Metro San Lázaro, el Salón de fiestas El Castillo de Alí, el Centro Urbano Presidente Alemán, los Viveros de Coyoacán, el Café La Ruta de la Seda, la calle de Perseo, Av. Río Churubusco, la Biblioteca Central de la UNAM, el Centro Cultural Universitario y la calle de Sacalum con el dibujo de manera permanente.

La segunda categoría es la 2.2 “el dibujo como movimiento”, donde se toma a la acción de cada recorrido como una forma de dibujo, pero también es la expresión de la actividad, que se concreta en la línea gráfica.

El movimiento en cada dibujo es traducido como el proceso que empieza con un paso por la calle y sigue con una línea que no puede tocarse. En cada dibujo de esta serie se ven implicadas fuerzas físicas que alteran la trayectoria, por ejemplo,

algún puesto de periódicos que hizo que cambiara de dirección, demasiada gente, cada escalón que hubo que pasar, etcétera.

Esta pieza surgió como un deseo de registrar todos esos fenómenos cotidianos y de mostrarlos de forma abstracta mediante una línea que interpretara de forma simbólica las calles de la ciudad y el tránsito a través de ellas.

También se relaciona con el apartado 2.3 “el dibujo contiene la representación del recorrido”, el cual en esta pieza refiere a acontecimientos y lugares reales; representa una imagen de la realidad que se expresa gráficamente, en un espacio multidimensional como la realidad de las calles; a saber, espacio-tiempo y movimiento al mismo tiempo. Por lo tanto Del punto “A” a la presencia representa la forma de la percepción de mi cuerpo caminando en las calles de la ciudad.

La tercera categoría con la que se relaciona esta pieza es la 2.4 “el dibujo funciona como documento del recorrido”, en la cual se comentó que una acción con fines estéticos debe ser documentada de alguna forma para mostrar su representación a manera de trabajo artístico, en esta obra el dibujo documenta el descubrimiento de los dibujos virtuales que existen dentro de la traza urbana.

La línea mostrada registra y evoca el recorrido, vence la necesidad del acontecer del trayecto por la ciudad; siendo uno de los medios en que se presenta la parte estética de la pieza, así como su documentación, que es, de acuerdo con Groys, la única forma de mostrar una acción artística.

La cuarta categoría que abarca en esta pieza es la 2.5 “el dibujo marca límites y define las formas que están en el espacio”. En esta pieza, el dibujo significa varias realidades: el andar por las calles, el dibujo virtual del movimiento y el dibujo físico que se muestra en el objeto; en este sentido queda fuera el dibujo tradicional entendido como técnica manual.

El propósito de este dibujo es el de diferenciar lo invisible del trayecto, de la acción misma del caminar, sin embargo, el caminar y el resultado gráfico son importantes para el concepto de dibujo de la pieza.

El dibujo vuelve visible lo invisible, es decir, el proceso del dibujo es la acción de caminar por la ciudad, la cual produce una línea invisible que se traza dentro de la realidad; delimita las calles en las que acontece y las relaciona con su propio reconocimiento, a esto último lo llamo: intervención simbólica del espacio urbano.

Los lugares urbanos adquieren significado porque les he adjudicado un valor emotivo, en este caso son las calles de la ciudad las que influyeron sobre mis sensaciones, y a partir de éstas emito el juicio y el significado de estar en un espacio que al mismo tiempo es una línea.

Esta sensación que me brinda el caminar va generando la línea que representa las calles de la ciudad y al mismo tiempo me dota de la mirada no sólo de peatón sino de dibujo, misma mirada delimitada por la práctica de caminata y de línea; organizando, en consecuencia, el espacio en *recorridos espaciales* que me llevan

a la acción de caminar, misma que deriva en un conocimiento de las calles y por lo tanto, en algún tipo de organización que me lleve al lugar de destino.

Es a través de mi percepción en la descripción espacial del *ir* que la caminata se representa como una idea de dibujo que está influenciado por las calles; como he mencionado anteriormente, la práctica de caminar es como ir escribiendo o descubriendo las historias que sugieren los nombres de las calles por las que transito, avanzo por el camino invisible que traza la línea de mi destino específico, representado en estos dibujos.

Este avanzar significa hacer una línea intangible o virtual, la calle sirve de estímulo en mi proceso de visualizar el dibujo del recorrido; es decir, voy construyendo a través de mi proceso de imaginación la realidad del recorrido; es la sensación que éste provoca en mi cuerpo la que interpreto como línea y su forma aparece en cada paso dado. Es el *ver*, en las líneas de estos dibujos la descripción espacial, lo que produce el conocimiento generado a partir de mi cuerpo y su camino; a este conocimiento lo llamo línea-ciudad, la cual existe sólo en los lugares por los que se ha transitado.

3.6 El gesto del recorrido

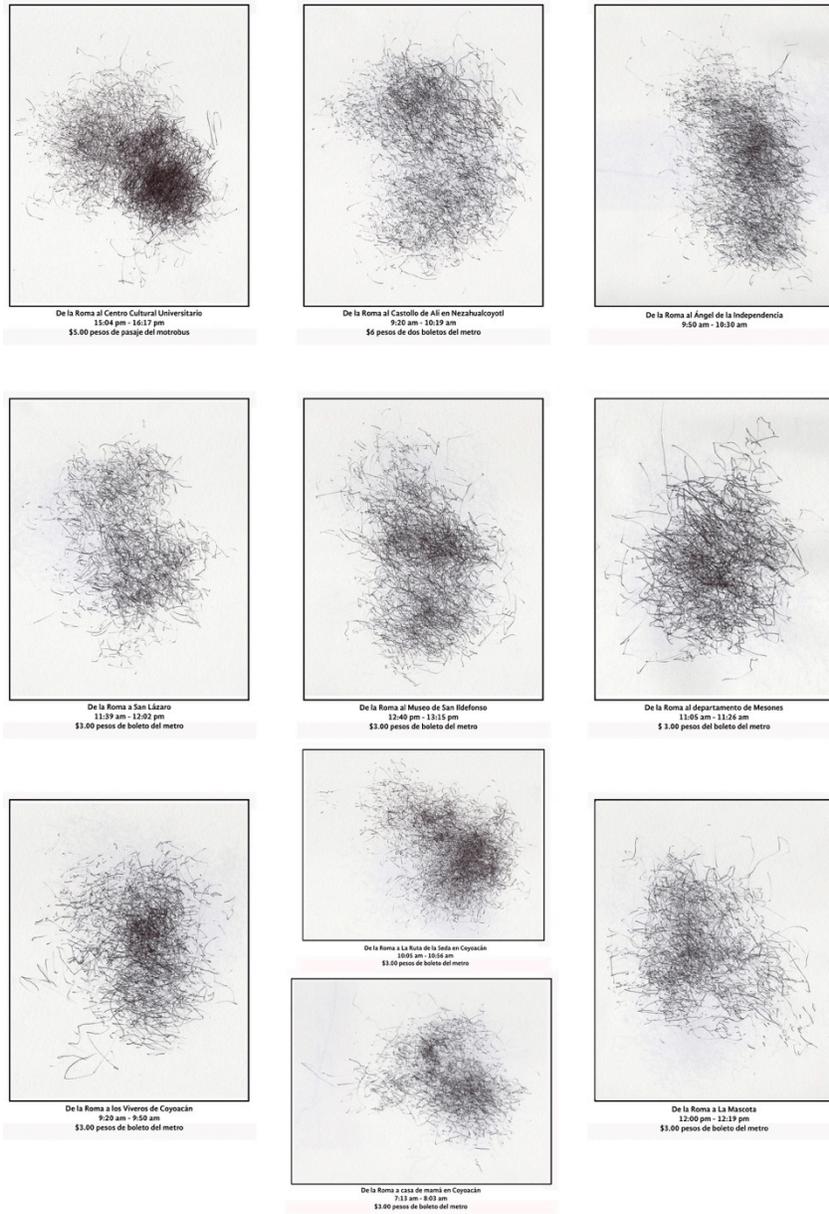


Imagen 28

El gesto del recorrido
Escaneo de cuadernillo de apuntes del autor
Alejandro Vargas
2012

El gesto del recorrido son dibujos realizados a la par en *Del punto "A" a la presencia*. El proceso fue el siguiente: tomé una libreta y apoyé la pluma sobre ésta, después me dirigí a cada punto establecido en *Del punto "A" a la presencia*,

el resultado es el movimiento de la pluma durante la caminata. La pluma sostenida por mi mano se movía todo el tiempo durante el traslado que hacía de la puerta de mi casa a los lugares ya mencionados dentro de la ciudad. En total fueron diez recorridos y diez dibujos.

El proceso de producción en cada uno de los dibujos fue manual, sin embargo, la intención no era representar el mundo visible sino una parte del mundo sensible como es el movimiento, además de la inscripción y grabado de este gesto corporal sobre un papel.

En *El gesto del recorrido* el dibujo funciona como la huella del movimiento que se transmite mediante el cuerpo hacia la pluma y queda grabada en forma de líneas, las cuales manifiestan el vestigio de la presencia del desplazamiento. Por lo tanto, este tipo de dibujo es producto de varios procesos, de una actividad manual, de una acción de movimiento y de la representación de la huella.

Como movimiento, el dibujo se transmite mediante el elemento básico de la caminata que es “el paso”; el paso como signo del punto se expande a través del espacio por todo el cuerpo del dibujante para impulsarlo por las calles de la ciudad, bajando y subiendo escalones, cuya energía encuentra salida en la mano que a su vez llega hasta el papel a través de la pluma para dejar su huella representada en una línea, cuyo significado, entre otros, es el cambio de posición entre los pasos que da cada pie.

Por lo tanto, el movimiento representado es un estado de varios elementos, de relación entre la mano, la acción de caminar y los elementos urbanos con los que se tiene contacto. Cada dibujo de esta serie, por sí solo no representa directamente la ausencia-presencia del recorrido; sin embargo, es lo gráfico de la línea activa del significante lo que contiene el movimiento y recorrido virtual del dibujante.

Es el dibujo creado mediante cada recorrido lo que muestra la esencia de lo representado, sintetiza, o mejor dicho extrae de éste la sensación de caminar a cada punto y lo representa en un espacio multidimensional en el que “dibujo” significa “espacio recorrido”, el cual a su vez está representado en *Del punto “A” a la presencia*, donde la espacialidad de la ciudad se ve reducida a sólo unas cuantas calles, dibujadas mediante la acción de caminar que las relaciona con la ausencia-presencia del recorrido.

Estos dibujos son representación de la representación, es decir, cada dibujo en *Del punto “A” a la presencia* corresponde a un dibujo en *El gesto del recorrido*, sin embargo también remiten al proceso de dibujo y a las acciones ejecutadas en éste; por lo tanto, la línea se convierte en el signo del recorrido. El dibujo como signo encapsula la imagen del movimiento de los pasos dados hasta cada lugar, representa lo invisible de este proceso, lo vuelve visible y resulta en un dibujo abstracto.

Este dibujo abstracto da la forma del movimiento invisible del recorrido, hace la figuración de cómo se percibe éste a través de los sentidos del autor

representando la experiencia perceptual de “recorrer”, la cual, nos dice González Casanova, para interpretarse debemos eliminar toda apariencia figurativa.

En esta última pieza, el dibujo abstracto y el hecho de atravesar físicamente un lugar se suman para originar el gesto del recorrido, el cual significa la ejecución del propio trayecto, en el cual la ejecución tiene dos lugares de acuerdo con Gómez Molina, uno en el origen de la representación, es decir, en lo que se quiere representar, en este caso volver visible el movimiento del recorrido; y el otro está en fabricaciones inexplicables, las cuales se refieren a la sucesión de gestos abstractos y estructuras (líneas) cuidadosamente reunidas fuera del dibujo.

Los dibujos en *El gesto del recorrido* significan las sucesiones de gestos abstractos que comunican e informan la figura de percepción del movimiento de mi cuerpo en el espacio, ésta estructura el fenómeno de recorrer la ciudad y refleja el valor simbólico de recorrido ausente en el gesto presente.

La forma de la representación en este caso es la línea, la cual en términos de Lefebvre, es un vacío. Empezando por la forma, ésta tiene una significación estética la cual recibe su significado de todo el proceso, es decir, establecer destinos de la ciudad, atravesar el espacio, dibujar, representar, caminar, etcétera, y viceversa, el dibujo le da su significado al proceso de dejar huella, como movimiento, representación, documento, límite, estructura, proceso manual, gesto y como presencia inmaterial. La imagen de estos gestos muestra una saturación de líneas que significan una acumulación de pasos a lo largo de un recorrido.

La significación filosófica de esta última pieza, que implica una separación entre el recorrido y el dibujo, supera dicha distancia cuando el espectador se vuelve consciente de todo el fenómeno, es decir, cuando percibe no sólo los dibujos sino toda la explicación y documentación del proceso; de este modo se descubren las relaciones invisibles que unen al gesto o la representación del recorrido, para llegar hasta la presencia del dibujo virtual que este contiene como imagen latente.

Esta distancia se supera cuando la representación se apoya, necesariamente en el objeto con el fin de sobrepasarla y llegar a la obra de arte; la cual se sustenta en los recorridos de *Del punto "A" a la presencia*, que dan significado al movimiento del estado intangible del dibujo, dicho estado es aprovechado para materializar en *El gesto del recorrido* el movimiento.

Estos gestos reemplazan la experiencia del recorrido, valor efímero del proceso que se conserva en el dibujo y cuya representación se sustenta en la práctica de transitar la ciudad, donde la realidad cotidiana vuelve casi imperceptible la estética de la práctica, por esta razón es necesario el dibujo, porque dota de significado a la práctica cotidiana de caminar en la presencia virtual que colma el vacío de su representación.

En esta pieza de representación de los gestos del movimiento, se crearon imágenes gráficas para poder mostrar una parte de la realidad que no es visible, donde lo gráfico como mensaje esquemático, hace una representación no

detallada del fenómeno de movimiento que resulta de varias fuerzas y reemplaza el fenómeno del recorrido en una línea.

A estas fuerzas las define Michael De Certeau como estrategias y tácticas. En *Del punto "A" a la presencia*, la estrategia es la fuerza de voluntad del autor para aislar del contexto urbano una pequeña parte de sus recorridos y representarlo en una trayectoria que evoca un movimiento, éste denota cada valoración de los elementos significados y los transcribe a la línea, la cual¹⁸⁹ es legible en ambos sentidos del vector, es decir, representa un camino de ida y vuelta, sustituyendo la huella o actos que se representan en *El gesto del recorrido*.

El gesto del recorrido es un gráfico que sustituye al conjunto de instrucciones y pasos para llegar a cada punto establecido, es el acto de reemplazar el fenómeno de cada recorrido mediante la táctica, que no tiene lugar propio, vacila en el acontecimiento acto de caminar para quedar grabada en la ocasión del gesto.

En esta pieza la representación se da a través del signo gráfico, el cual sigue estando dentro del lenguaje del dibujo, pero es un dibujo abstracto y conceptual, ya que cada uno de estos dibujos se representa a sí mismo, a cada recorrido de la pieza *Del punto "A" a la presencia* y a cada concepto que sirve para nombrarlo, por ejemplo: *De la Roma al Centro Cultural Universitario*.

¹⁸⁹ Véase en *Del punto "A" a la presencia* el ejemplo "Al Ángel de la Independencia"

El significado de cada dibujo no es únicamente para sí mismo, también se refiere a los términos afines a éste por medio de cada uno de los títulos, los cuales dan a entender la imagen mental de lo acontecido; el desciframiento de estos dibujos vuelve presentes sus significados en la mente del espectador, que varían dependiendo de la experiencia de cada uno; cada título nombra al ente y el dibujo lo vuelve visible.

Cada dibujo conecta al plano estético con el plano de las calles y del movimiento del dibujante, éste es el fenómeno de representación, en el cual se supera la ausencia de la experiencia del caminar y se alcanza la presencia de su movimiento en la línea activa. Es un acto individual (del autor del presente trabajo), que es acompañado por una serie de dibujos, mismos que están relacionados con el dibujante y con las acciones realizadas al caminar hacia puntos específicos en la ciudad. De acuerdo con lo mencionado por Eulàlia Bosch en el primer capítulo, se inventa lo visible como concepto, este valor se lo adjudico a ésta y a cada una de las piezas de la presente tesis, como valor al dibujo abstracto que significa, representa y vuelve visible un aspecto particular de la vida cotidiana.

La primera categoría relacionada con esta pieza es la 2.1 “el dibujo es la acción de dejar huella”. Los gestos mostrados representan la huella del movimiento debido a su proceso, explicado anteriormente, es decir, con el movimiento de cada trayecto se fueron trazando marcas sobre un papel

Cada gesto representa una copia de la naturaleza del movimiento sobre un papel; no define un pensamiento, dado que cada trazo fue producto del movimiento azaroso que resultó en una imagen gráfica.

La segunda categoría dentro de esta pieza es la 2.2 “el dibujo como movimiento”. Cada gesto de esta serie significa: forma, acción, actividad manual, espacio, tiempo, pero también es la expresión del pensamiento, o mejor dicho, de la intención por representar lo intangible o invisible.

En el origen de estos gestos, se ven implicadas fuerzas físicas que alteran la posición de la pluma que va trazando el movimiento; esto surge de la necesidad de crear un signo visual como producto del movimiento, que también puede nombrarse como gesto o gráfico simbólico.

Como se ha mencionado anteriormente, el gesto del recorrido es la interpretación simbólica del territorio, dejando de lado la cuestión ritual, puede contener la ruta seguida a través del espacio, convirtiéndose así en un signo; el gesto se convierte en el signo del recorrido.

La tercera categoría relacionada es la 2.3 “el dibujo contiene la representación del recorrido”. En esta pieza y en la anterior, *Del punto “A” a la presencia*, se le llama dibujo a la acción de caminar por las calles de la ciudad; esta obra muestra una serie de objetos que portan la esencia de esa acción, asimismo esta habilidad de

portar sostiene al fenómeno de representación, que puede evocarse en cualquier momento gracias al dibujo.

El proceso del dibujo refiere a acontecimientos y lugares reales de las calles recorridas, sin embargo, los gestos de esta serie representan el proceso por el cual el movimiento que deviene en dibujo, representa la idea de recorrido.

El movimiento de la caminata se puede percibir a través de estos dibujos; la presencia-ausencia es representada en ellos mismos, estos gestos o dibujos representan el aspecto multidimensional del movimiento, sintetizando el acontecimiento de la actividad cotidiana de caminar.

Estos gestos representan espacio-tiempo y movimiento al mismo tiempo, y también la figura de la percepción de mi cuerpo moviéndose a través de las calles.

Otra categoría relacionada es la 2.4 “el dibujo funciona como documento del recorrido”. Estos gestos tienen la significación estética de representar un hecho real y la significación filosófica de representar lo que está entre la experiencia y la producción, ambas dibujísticas de la cotidianidad de caminar, las dos significaciones son representadas y, por lo tanto documentadas, a través de los gestos.

El caminar, como fenómeno de dibujo, es la exploración de las calles y su trazo; genera un conocimiento, aunque muy abstracto, entre el espectador de estos

gestos y ellos mismos; la exploración del espacio es documentada a través del dibujo gráfico.

Como se mencionó en los capítulos anteriores, Groyes menciona que se define al dibujo o a las imágenes en general, como las formas y medios para documentar el arte sin que puedan considerarse a ellas mismas como arte; idea de la que yo difiero, ya que con base en la *semántica de la representación* de Lefebvre, la significación estética de un objeto puede representar un hecho histórico, acción pasada, un paisaje, etcétera, todas éstas son posibles gracias a los lenguajes artísticos, mismos que pueden ser usados para documentar; es por esto que considero al objeto de la documentación como un objeto bello o estético, susceptible a las interpretaciones y representaciones.

La última categoría con la que se relaciona esta pieza es con la 2.6 “el resultado gráfico del dibujo es una línea que expresa el gesto del dibujante”. Estos garabatos son el resultado gráfico que surgen después de haber concluido la caminata de cada recorrido; los dibujos son los gestos de una acción que dejó grabado su movimiento sobre un soporte.

Todos los trazos que se pueden apreciar en cada uno de los dibujos, son estructuras reunidas, que significan los pasos dados por las calles, éstos fabrican el gesto gráfico; estos gestos son doble representación porque representan la ausencia del movimiento y del dibujo.

Los gestos están formados por líneas que representan los recorridos por la ciudad, mismos que simbolizan los límites conceptuales y contextuales en forma de dibujo, éste último, por su grado de abstracción, pertenece a las prácticas de dibujo contemporáneas, porque el medio alternativo de producción es el concepto de presencia-ausencia y su inmaterialidad, además del proceso de caminar dentro de un contexto urbano.

Cada gesto mostrado en esta pieza representa mi interacción con las calles a través de líneas con aspecto formal, cuya finalidad es la interpretación simbólica del caminar y abstracta de la línea que representa un movimiento; esta representación es un gesto que muestra una imagen gráfica de la realidad del caminar y su movimiento, sin embargo, dado que hay una intención de dibujo, este último es una extensión de la conceptualización de la línea como un ente invisible.

Es en el cuerpo en donde surge la sensación de movimiento y a través del cual cobra significado el movimiento. Son los pasos, una de las capacidades que tiene el cuerpo de moverse y de significar, siendo en el dibujo del trayecto en donde se espacializan de manera conceptual.

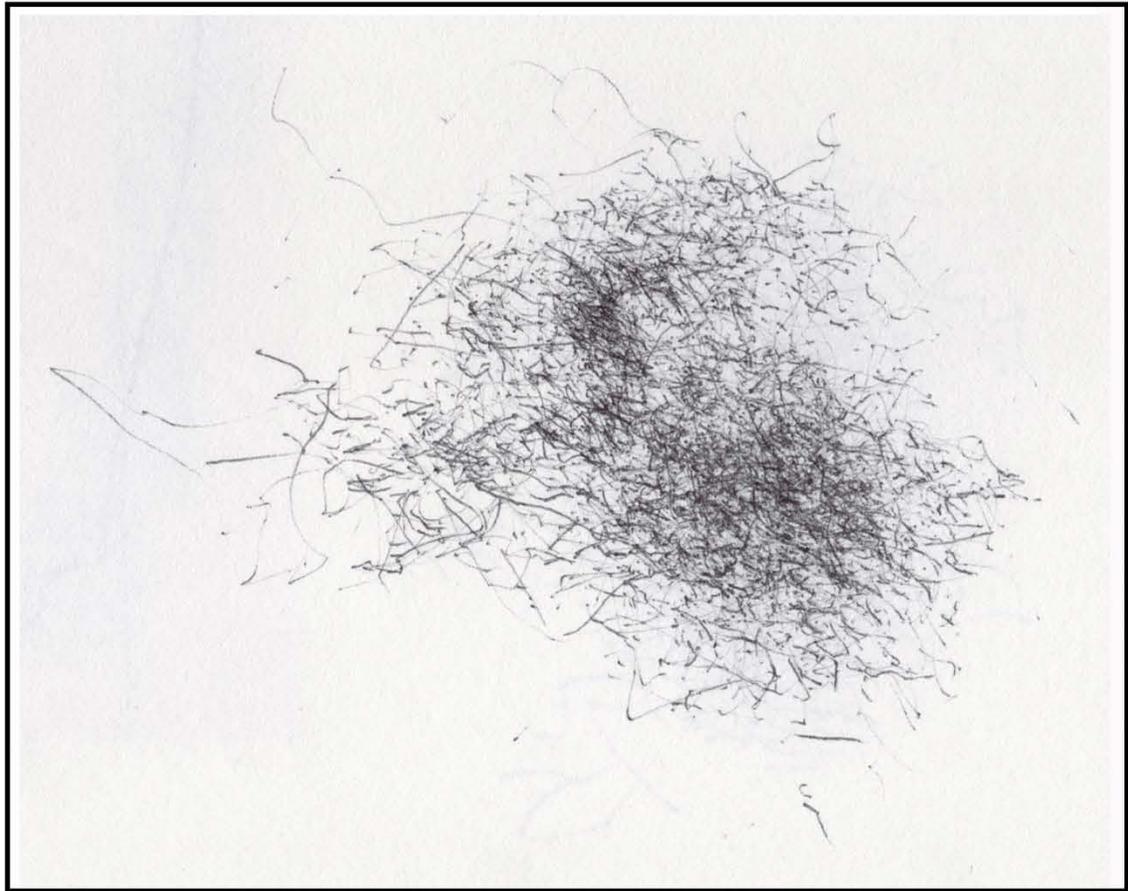
En esta pieza, lo que se muestra son líneas gestuales de una caminata que al mismo tiempo significan la huella y la *reliquia* del movimiento; es por lo anterior que relaciono este ejercicio con la extrañeza cotidiana mencionada en el apartado 1.21, considero la caminata y su vaivén como una experiencia particular e

invisible, que sirve para practicar la ciudad en los términos estéticos del gesto gráfico.

Los pasos que se dan a cada momento se convierten en una posibilidad gracias a la reproducción de la práctica social de peatón, al igual que la representación en el dibujo, son acciones latentes que tienen la posibilidad de volverse a ejecutar por cada caminante que trace el mismo trayecto.

Es el paseo, derivado del sistema de movimiento corporal de los pasos, el sistema de reproducción social mediante el cual se han ido generando estos dibujos gestuales que significan espacio transitado, y cuya intención no tiene más que abstraer su propio movimiento; sin embargo, es el cuerpo el que está representando, planificando y organizando sus recorrido a partir de sí mismo.

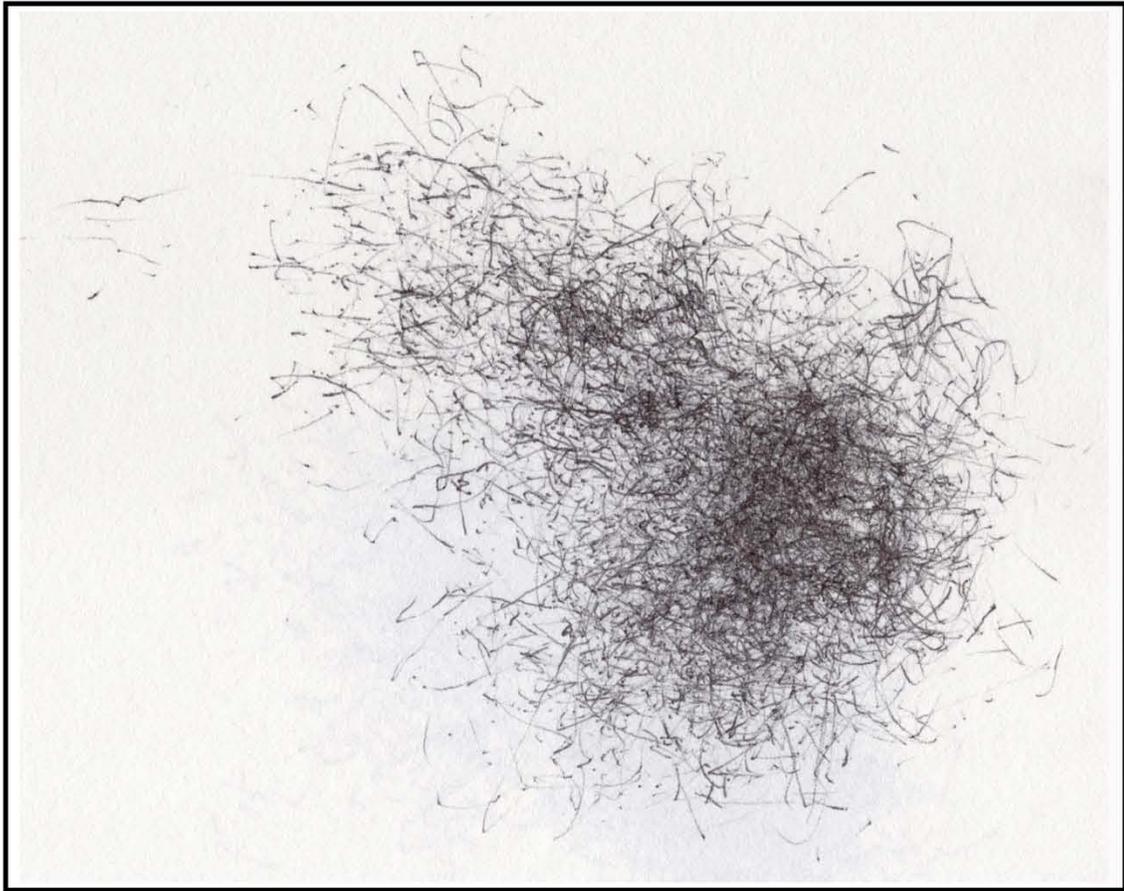
En los gestos de esta pieza se reemplaza el recorrido y la planificación de su espacio ante una producción arbitraria de representación del espacio, en el cual, la masa blanda de mi cuerpo no pone resistencia a la organización y guía impuesta por el espacio urbano, sin embargo, estas decisiones arbitrarias son resignificadas en el espacio como cada uno de los gestos.



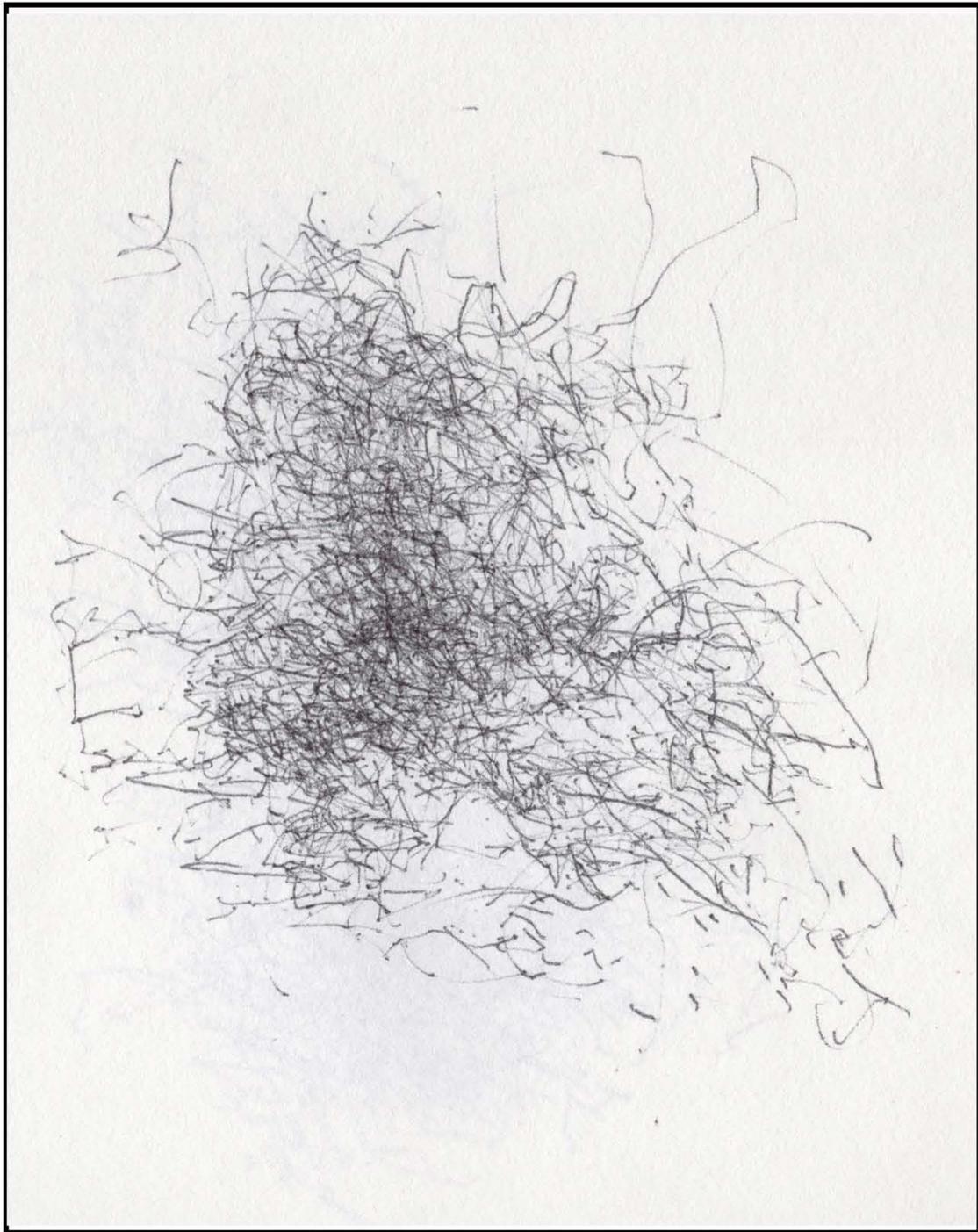
De la Roma a casa de mamá en Coyoacán

7:13 am - 8:03 am

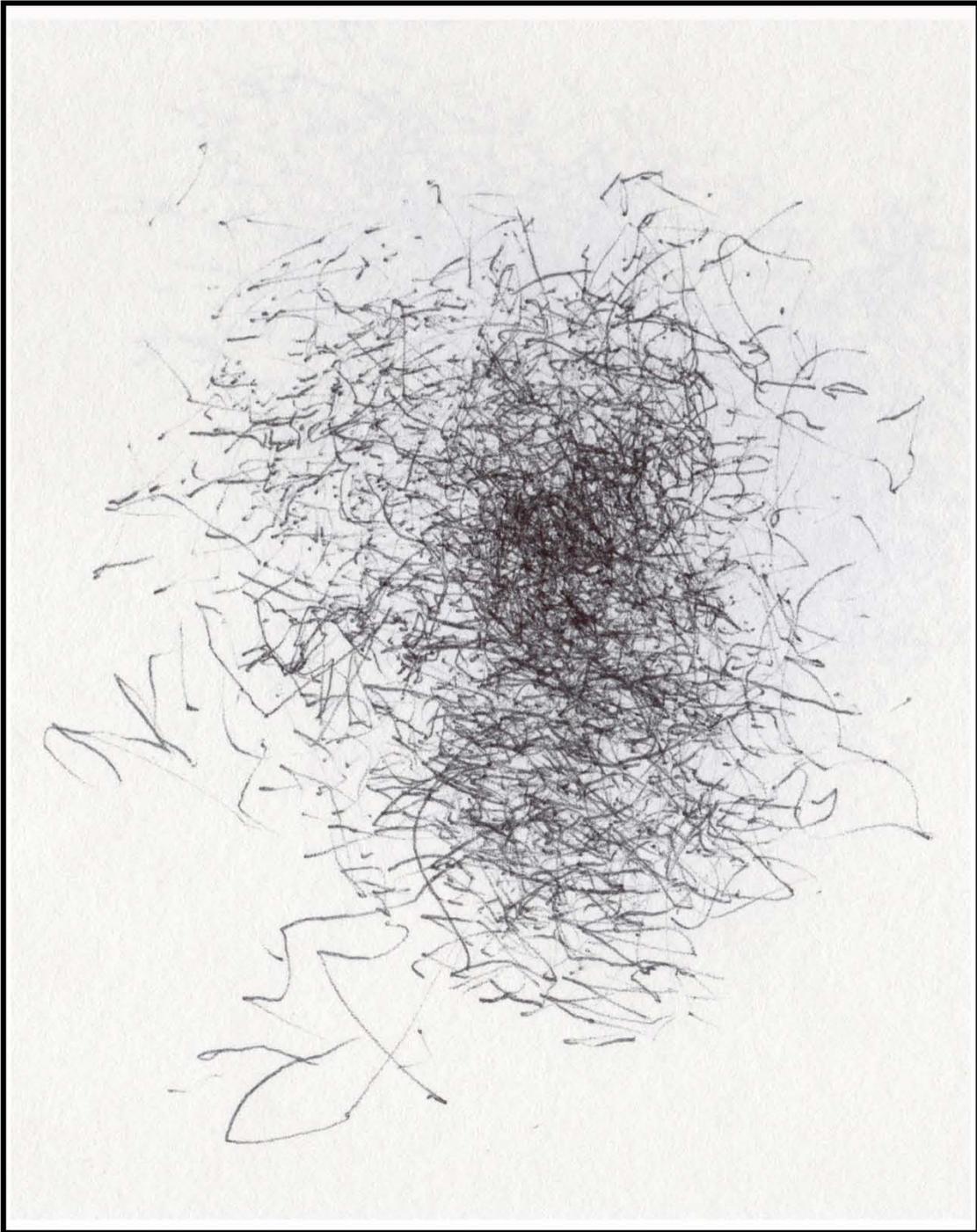
\$3.00 pesos de boleto del metro



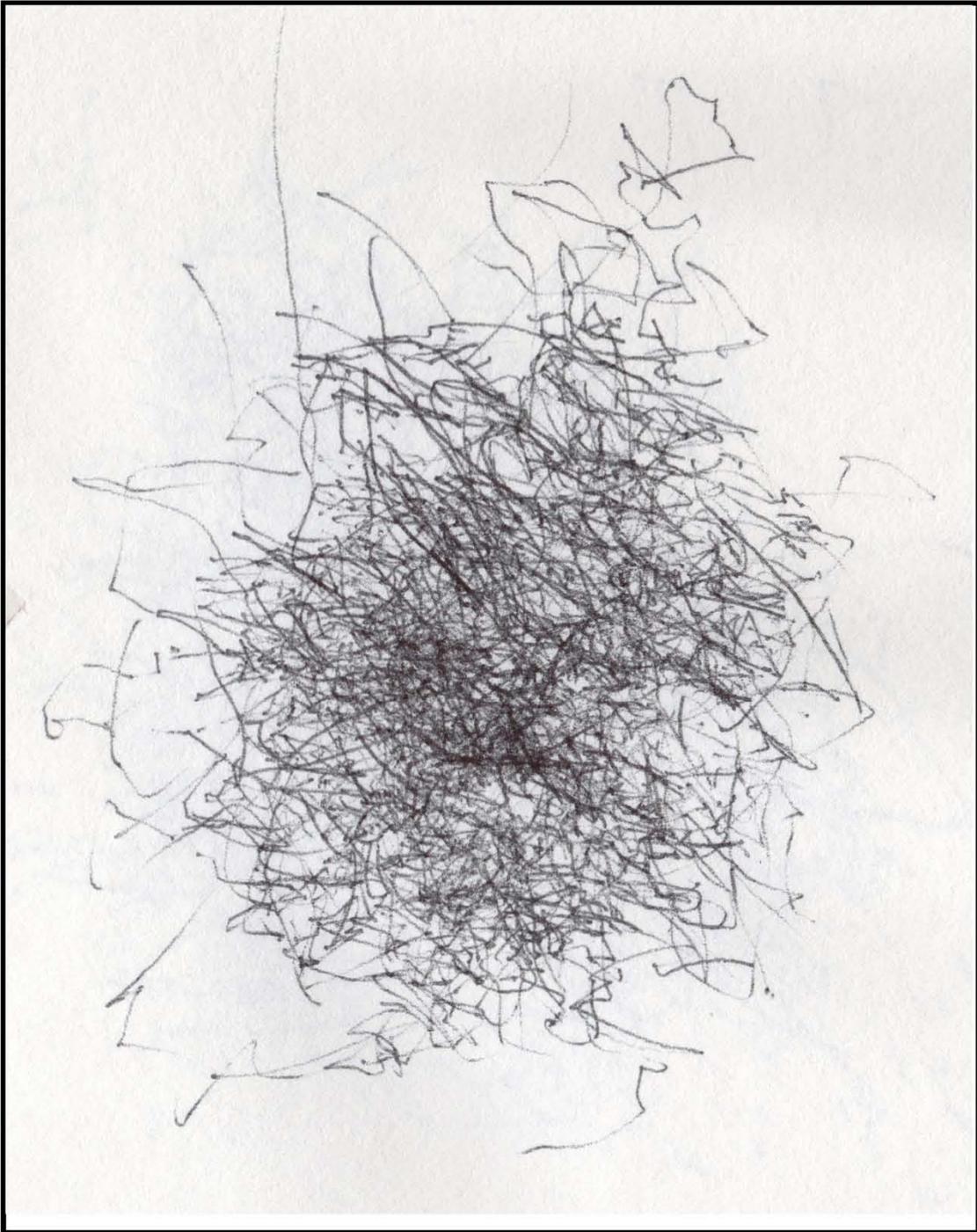
De la Roma a La Ruta de la Seda en Coyoacán
10:05 am - 10:56 am
\$3.00 pesos de boleto del metro



De la Roma a La Mascota
12:00 pm - 12:19 pm
\$3.00 pesos de boleto del metro



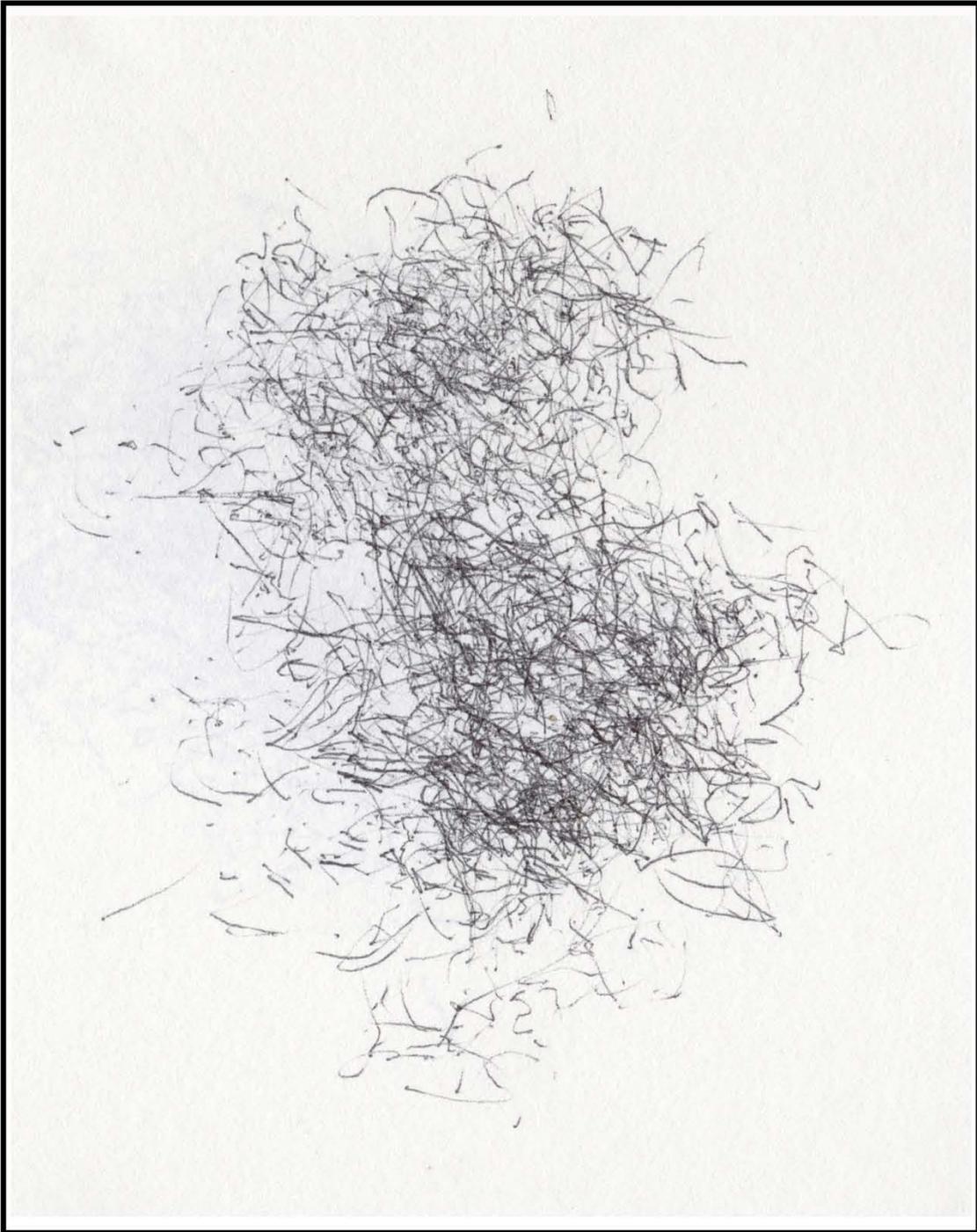
De la Roma a los Viveros de Coyoacán
9:20 am - 9:50 am
\$3.00 pesos de boleto del metro



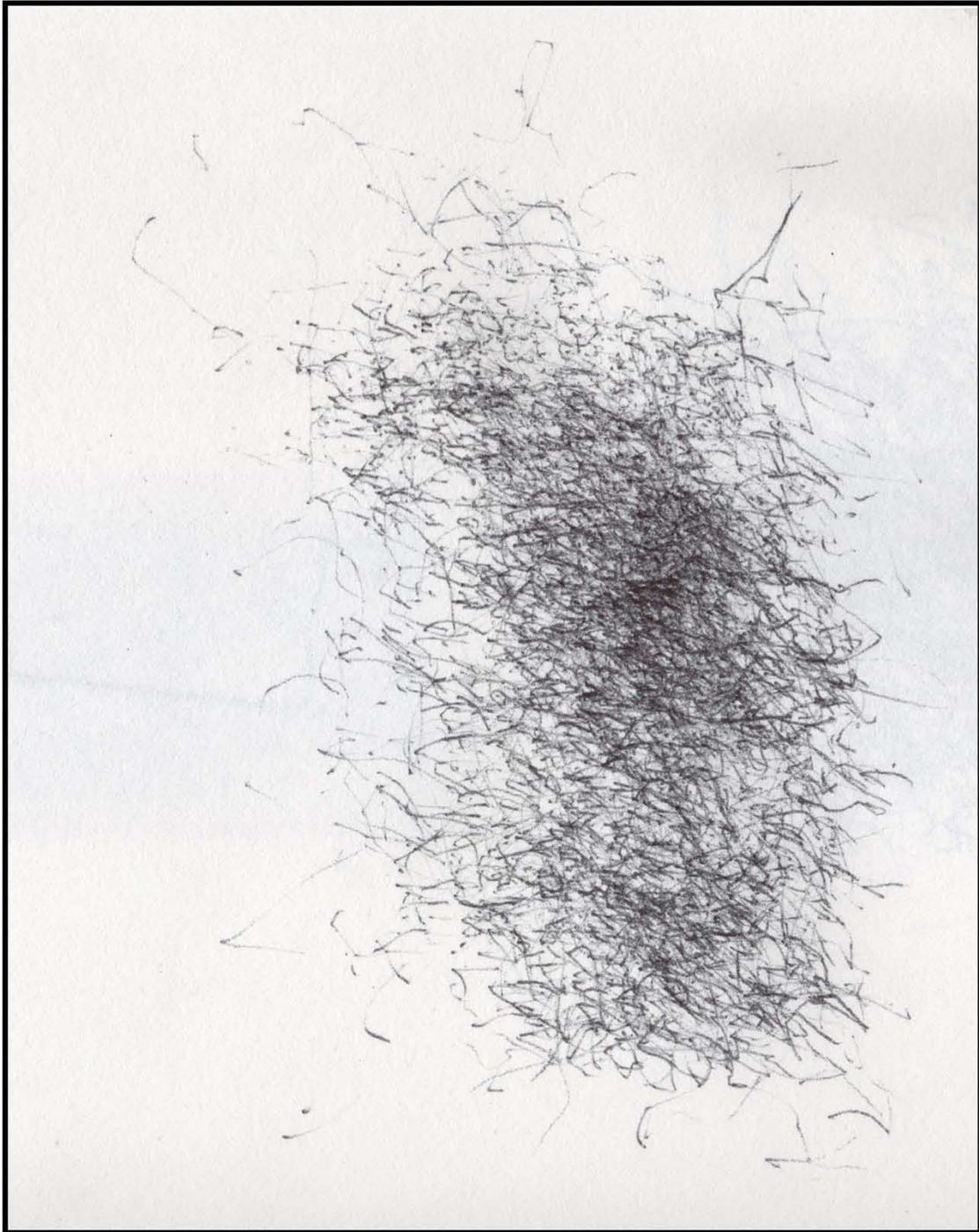
**De la Roma al departamento de Mesones
11:05 am - 11:26 am
\$ 3.00 pesos del boleto del metro**



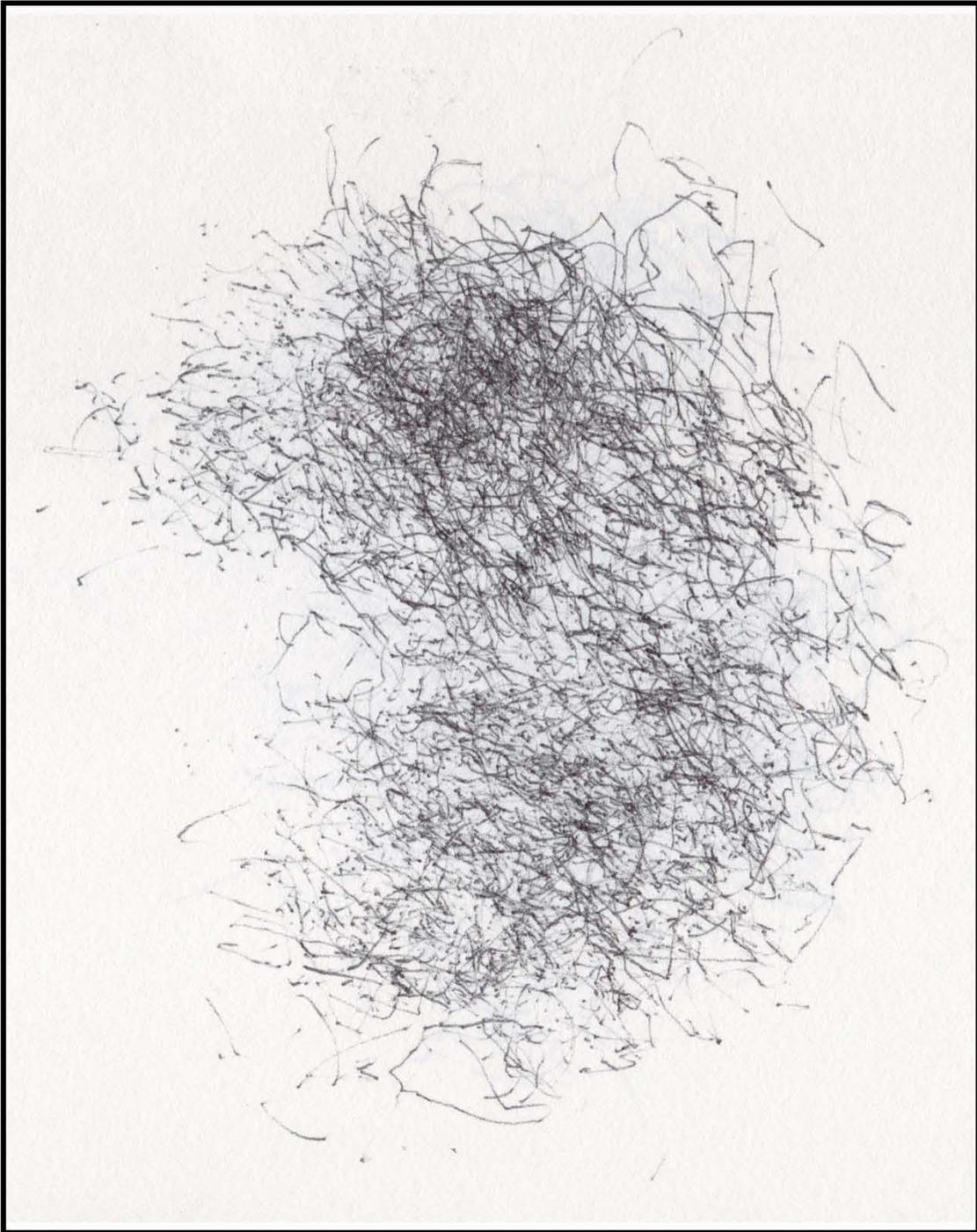
**De la Roma al Museo de San Ildefonso
12:40 pm - 13:15 pm
\$3.00 pesos de boleto del metro**



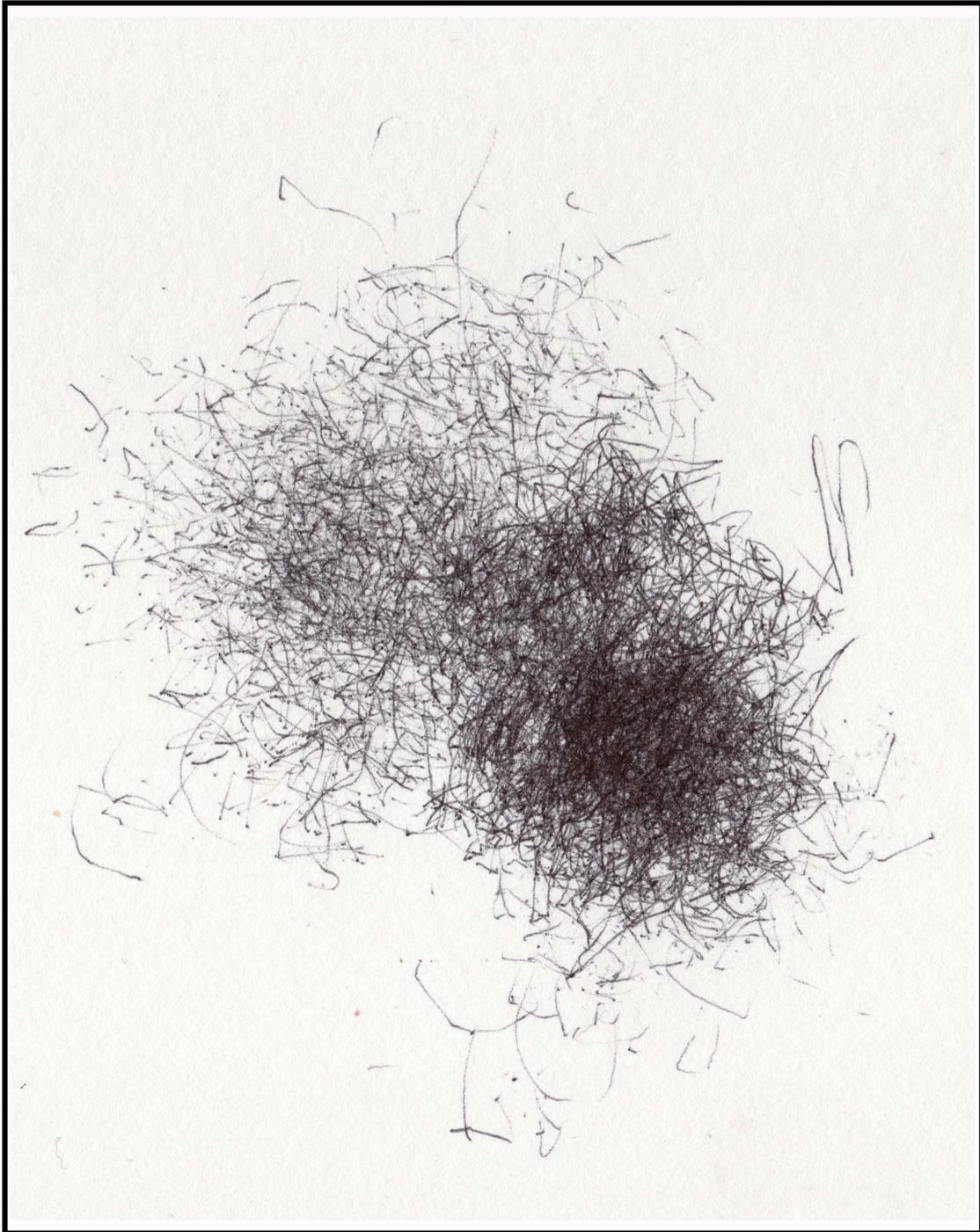
De la Roma a San Lázaro
11:39 am - 12:02 pm
\$3.00 pesos de boleto del metro



**De la Roma al Ángel de la Independencia
9:50 am - 10:30 am**



**De la Roma al Castillo de Alí en Nezahualcoyotl
9:20 am - 10:19 am
\$6 pesos de dos boletos del metro**



**De la Roma al Centro Cultural Universitario
15:04 pm - 16:17 pm
\$5.00 pesos de pasaje del metrobus**

Conclusiones

A lo largo de esta tesis planteo el concepto ausencia mediante la relación de tres ejes conceptuales, los cuales son la representación, el dibujo, y el recorrido y su movimiento; los cuales se apoyaron en los ámbitos del arte conceptual y de la filosofía principalmente, a manera de documentación de acciones, y reflexiones acerca del espacio y sus formas de representación respectivamente. La conexión de estos tres ejes junto con sus ámbitos de actuación dejan entrever varios puntos de encuentro mediante los que resuelvo al dibujo como un producto de reflexión acerca de la obra-acción ejecutada y el trabajo empleado en su producción como una representación que se involucra conceptualmente con los hechos cotidianos de la práctica social del caminante.

También ubico al dibujo como relación simbólica entre la línea física y la línea conceptual que existe entre el espacio y las posibilidades que este ofrece a la práctica del dibujo como forma de exploración y reconocimiento, tomando referentes importantes del ámbito artístico y académico.

En ésta tesis también visualizo las diferentes escalas en las que se abordaron los tres diferentes conceptos en los tres capítulos:

En el primer capítulo que la caminata peatonal es una forma de experimentación, representación y generación del espacio urbano mediante su práctica, lo que la vuelve un representación presente. En el segundo que el movimiento, su

percepción sensorial y su dibujo, llevan a un gesto que se vuelve signo mediante su documentación. Y en el tercero que el sujeto (yo caminante) actuando en el espacio genera el signo de dicha práctica y su representación.

Por lo tanto concluyo que el dibujo como representación de ausencia se origina en una práctica cotidiana, donde el cuerpo y el pensamiento, juntos son la expresión y ejecución de la obra. Practica en la que el dibujo mediante su ejecución, a través del recorrido peatonal, se vuelve una experiencia sensorial y conceptual que me permite concebir al recorrido peatonal como una actitud social-urbana de dibujo ausente.

Referencias

- Acha, Juan, *Teoría del dibujo. Su sociología y su estética*, México: Ediciones Coyoacán, 2009.
- Amador Bech, Julio, *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*. México: UNAM, 2009.
- Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*. México: FCE, 2006.
- Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- Berger, John. *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- Braun, Eliezer. *Electromagnetismo. De la ciencia a la Tecnología*. México: FCE, 2003.
- Buchloh, Benjamin. Formalismo e historicidad. *Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2003.
- Careri, Francesco. *Land & Scape Series: Walkscapes, El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de Hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2010.
- Durham, Jimmie. *Entre el mueble y el inmueble (Entre una roca y un lugar sólido)*. México: Alias, 2010.
- Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas, 1990.
- Flusser, Vilém. *Hacia el universo de las imágenes técnicas*. México: UNAM, 2011.
- Gombrich, Ernst. *La Historia del Arte*. México: Phaidon Press, 2009.
- Gómez Molina, Juan José. *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Madrid: Cátedra, 2006.
- Gómez Molina, Juan José. *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Cátedra, 2011.
- González Casanova, José Miguel. *Gramática del dibujo en 100 lecciones*. México: CONACULTA, 2009.
- González García, Ángel, Calvo, Serraler y Marchán, Fiz. *Escritos de arte de vanguardias 1900/1945*. Madrid: Akal, 2009.

- Groys, Boris. *Obra de arte total Stalin, Topología del arte.- El arte en la era de la biopolítica: De la obra de arte a la documentación del arte*. Cuba: Centro Teórico Cultural Criterios, 2008.
- Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*. México: FCE, 2012.
- Huerta, Richard. *Museo tipográfico urbano: Paseando entre las letras de la ciudad*. España: Universitat de València, 2008.
- Kandinsky, Wassily. *Punto y línea sobre el plano*. México: Coyoacán, 2003.
- Krauss, Rosalind. "La escultura en el campo expandido" en *La posmodernidad*. Ed. Foster, Hal. Barcelona: Kairós, 2008.
- Krieger, Peter. *Paisajes urbanos: imagen y memoria*. México: UNAM, 2006.
- Krieger, Peter. *Megalópolis. La Modernización de la Ciudad de México en el siglo XX*. México: UNAM, 2006.
- Lefebvre, Henri. *La presencia y la ausencia, Contribución a la teoría de las imágenes*. México: FCE, 2006.
- Lippard, Lucy. *Seis años: La Desmaterialización del Objeto Artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2004.
- Marina, José Antonio. *Elogio y refutación del ingenio*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Mulder, Arjen. *Understanding Media Theory*. Holanda: Ed. V2_/NA1 Publishers, 2004.
- Narváez Gameros, Martha Patricia. *Dibujo líquido, tiempos líquidos*. México: UNAM, 2010.
- Nogué, Àlex y Descarga, Joan. *Límits del dibuix/ Tretz exercicis de dibuix, mème*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2005.
- Reeves, Hubert, Rosnay, de Joël, Coppens, Yves y Simonnet, Dominique, *La historia más bella del mundo. Los secretos de nuestros orígenes*, Barcelona: Anagrama, 2009.
- Tanizaki, Junichirō. *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela, 2009.
- Warr, Tracey y Jones, Amelia. *El cuerpo del artista*. México: Phaidon Press, 2006.

-Zamora Águila, Fernando. *Filosofía de la Imagen. Lenguaje, Imagen y Representación*. México: UNAM, 2010.

Referencias electrónicas

1. Real Academia Española (2012). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 31 de agosto de 2015, de <http://lema.rae.es/drae/?val=punto>
2. Mulholland. *Vestige 2009*. Recuperado el 4 de marzo de 2015, de <http://www.robmulholland.co.uk/vestige/4535738995>
3. Real Academia Española (2012). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 15 de marzo de 2012, de http://buscon.rae.es/drael/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=esbozo

Lista de imágenes

Imagen 1

Dibujos tomados de la bitácora personal, el cual se refiere a la relación espacio-temporal creada por el dibujo entre el cuaderno y mi presencia

Imagen 2

A Line Made By Walking

England 1967

Richard Long

<http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/linewalking.html>, 2 de octubre de 2014

Imagen 3

Elementos gráfico básicos: punto y línea.

Dibujo tomado de la bitácora personal

Imagen 4

Boceto del

movimiento del cuerpo de

una bailarina de ballet

Dibujo tomado de la bitácora personal

Imagen 5

Penwald: 8: 12 by 12 on knees

Tony Orrico

Grafito sobre papel
Aprox. 6-7 hrs.
6.10 X 6.10 cm
MUNAL, Ciudad de México
2012
<http://marvin.com.mx/arte/adentrate-en-el-mundo-simetrico-de-tony-orrico/72556>, 22 de junio de 2015

Imagen 6
New Babylon Paris
Constant Anton Nieuwenhuys
1963
<https://giordanimaia.wordpress.com/cartografia-paleolitica/> 22 de junio de 2015

Imagen 7
The Leak
14:41 min
Francis Alÿs
Paris 2002
Alÿs, Francis, *The Leak*, Paris 2002, 14:41 min.
<http://www.francisalys.com/public/leak.html>, 12 de septiembre de 2013.

Imagen 8
One and Three Chairs
Joseph Kosuth
1965
<https://www.moma.org/collection/works/81435?locale=es> 29 de mayo de 2017

Imagen 9
Art as Idea as Idea [Universal]
Joseph Kosuth
1966-68
<https://www.moma.org/collection/works/137438?locale=es> 29 de mayo de 2017

Imagen 10
Vestige
David Marshall Lodge Visitors Centre
Aberfoyle, Scotland. U.K
2009
<http://www.robmulholland.co.uk/vestige/4535738995>, 4 de marzo del 2015

Imagen 11
Number 1A
Jackson Pollock,
1948
<http://www.ago.net/pollock-no-1a-1948>, 20 de mayo de 2013

Imagen 12
DSC_0082-2
Luminograma
Imagen tomada de la bitácora del autor

2011

Imagen 13

How to stand

Lighthpainting

Brian Hart

2011

<http://www.arteaunclick.es/2014/04/brian-mattew-hart-light-painting-fisiograma-pintura-luz-exposicion-lenta.html> 22 de junio de 2015

Imagen 14

Experimentación en el taller

Serie de siete fotografías

Imagen digital

Alejandro Vargas 2012

Imagen 15

Silueta lumínica (en oscuridad)

Impresión serigráfica con pigmento fosforescente sobre PVC

200 X 46 X 46 cm

2012

Imagen 16

Silueta lumínica (bajo luz artificial y escala humana)

Impresión serigráfica con pigmento fosforescente sobre PVC

200 X 46 X 46 cm

2012

Imagen 17

Siluetas, luz y sombra

Imagen digital

Alejandro Vargas

2012

Imagen 18

Siluetas, luz y sombra

Plumón sobre papel china

Alejandro Vargas

Imagen 19

Siluetas, luz y sombra

Plumón sobre papel china

Alejandro Vargas

2012

Imagen 20

Ventana lumínica de la estancia

Imagen digital

Alejandro Vargas

2012

Imagen 21
Ventana lumínica del pasillo
Imagen digital
Alejandro Vargas
2012

Imagen 22
Ventana lumínica del balcón
Imagen digital
Alejandro Vargas
2012

Imagen 23
Del punto "A" a la presencia
Impresión digital sobre albanene
Alejandro Vargas
2012

Imagen 24
Recorridos individuales para *Del punto "A" a la presencia*
Imagen digital
Alejandro Vargas
2012

Imagen 25
Recorridos individuales para *Del punto "A" a la presencia*
Imagen digital
Alejandro Vargas
2012

Imagen 26
Recorrido individual
Imagen digital
Alejandro Vargas
2012

Imagen 27
Recorrido individual
Imagen digital
Alejandro Vargas
2012

Imagen 28
El gesto del recorrido
Escaneo de cuadernillo de apuntes del autor
Alejandro Vargas
2012