



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

DIBUJO Y PSIQUE
PULSIÓN Y PENSAMIENTO EN LAS POÉTICAS LINEALES

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
GABRIELA CEJA MORALES

DIRECTOR DE TESIS:
PROFESOR FRANCISCO ANTONIO CASTRO LEÑERO

MÉXICO, D.F., 2013



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.

Dibujo y Psique

Pulsión y pensamiento en las poéticas lineales

Índice

Introducción

Capítulo I Ver y Pensar

1.1 Ver

- 1.1.1 Visión: El mundo es forma
- 1.1.2 Ojo, luz y misticismo
- 1.1.3 Teorías antiguas de la visión

1.2 Pensar

- 1.2.1 Percepción
- 1.2.2 Imagen
- 1.2.3 Dibujo
- 1.2.4 Dibujo y Lenguaje

Capítulo II Dibujo y Conocimiento

- 2.1 Dibujo y Naturaleza
- 2.2 Dibujo y Conocimiento

- 2.2.1 Anatomía
- 2.2.2 Ilustración científica: El micro y el macro
cosmos
- 2.2.3 Cartografía: La conceptualización gráfica del
Espacio

Capítulo III Dibujo y Psique

- 3.1 Dimensiones psíquicas en el Arte
- 3.2 Exploración de la Psique a través del dibujo
- 3.3 Eros y Tánatos
- 3.4 Pensamiento en el dibujo contemporáneo
 - 3.3.1 Dibujo y utopía

Conclusiones

Bibliografía

Introducción

Al dibujar suceden muchas cosas simultáneamente: se percibe, se conoce, se siente, se imagina, se plantea, e indudablemente, se piensa. Todos los seres humanos han pensado mediante dibujos; sin embargo la pregunta radica en el qué y el cómo se ha pensado a través de este medio a lo largo de la Historia y a qué necesidades, placeres o ensoñaciones ha respondido esta práctica.

Esta tesis parte del asombro y la curiosidad por conocer y comparar formas de pensamiento plasmadas en dibujos, los cuales serán contemplados como los testimonios de la actividad psíquica del ser humano; comprendiendo que la psique es el conjunto de operaciones que suceden en la mente que configuran la unidad anímica de la persona.

La forma es la ‘manera’ en que existe y se manifiesta todo ente o idea. En el enunciado ‘La flor crece’ la forma se ocupa de como es este sujeto y como sucede este verbo; es decir, de sus maneras. La forma constituye la cualidad variable de todo cuanto existe y todo cuanto sucede. El dibujo nace de este ámbito, y con la gramática propia de la forma, se articula.

Nuestra existencia esta modelada corporal y anímicamente por esta configuración formal, somos un cuerpo dotado además de canales perceptivos a través de los cuales podemos percatarnos del espacio, de los entes que lo habitan y de nosotros mismos entre ellos, en una simultaneidad existencial.

La información perceptible es la primera materia del pensamiento; por lo que comienzo este trabajo reflexionando sobre las implicaciones de nuestra existencia como seres perceptivos y perceptibles.

Por ser el medio que atañe particularmente a mi campo de estudio y creación, el primer capítulo “Ver y Pensar” aborda el fenómeno de la visión, reflexionando en torno al modo en que esta capacidad ha modelado la manera en que existimos, pensamos y actuamos en el mundo; sus implicaciones psíquicas, filosóficas y culturales tales como las diversas cosmovisiones que se gestaron en la antigüedad, sus funciones en el conocimiento y la ciencia, así como los usos y prácticas que le han conferido sistemas sociales y culturales a las imágenes, a través de las cuales se comunican pensamientos e ideologías.

El dibujo es una de estas imágenes que creamos, es el planteamiento de una idea a través de la forma; sin embargo es de una configuración peculiar, ya que su naturaleza subjetiva nos permite ver el estado de psíquico de quien lo ejecuta, las trayectorias que su pensamiento sigue, y los ámbitos secretos que plasma aun siendo indiscernibles tanto para el creador como para el espectador; a través de los dibujos podemos ver precisamente la dialéctica del pensamiento del ser humano cuyos movimientos oscilan entre subjetividad y objetividad, razón e instinto, ciencia y fé.

En el capítulo segundo “Dibujo y Conocimiento” veremos como el dibujo se convirtió en una herramienta para el conocimiento, respondiendo a las necesidades del ser humano en la travesía que emprendió hacia el pensamiento científico, los dibujos muestran la transición del cielo a la tierra, de la contemplación teológica medieval al descubrimiento del mundo, la naturaleza y su funcionamiento.

La investigación del cuerpo humano hizo surgir la Anatomía; los dibujos anatómicos muestran paso a paso los descubrimientos del organismo, reflejando las complejidades de orden psicosocial que la aproximación a este objeto de estudio conlleva.

El dibujo se conformó como una disciplina de estudio para las Artes y para la ciencia; la ilustración científica fue el instrumento con el cual se registró y divulgó la forma y estructura del inventario natural, así como de los fenómenos que acontecen a micro y macro escala en el espacio donde los seres coexisten, convirtiendo al dibujo además en una herramienta argumentativa como es en el caso planteado de Ernest Haeckel, cuyos dibujos son prueba fehaciente de la filosofía de la ciencia a

través de la forma, con sus respectivos excesos en la manipulación de la información.

La última parte de este capítulo reflexiona sobre la conceptualización gráfica del espacio a través de los mapas, creaciones que dibujan las concepciones terrestres y cósmicas, y fungen como herramienta de organización y delimitación social y política, poniendo en evidencia los conocimientos, cosmogonías, y dinámicas sociales de cada época.

El pensamiento científico, en un principio aliado del desarrollo humano; con su pragmatismo, utilitarismo e industrialismo se convirtió en verdugo del sujeto, provocando la violenta reacción hacia el subjetivismo en los siglos XIX y XX.

Los síntomas de este malestar se manifestaron desde las posturas del romanticismo, en las que se reclamó el poder de la intuición y la subjetividad como motores de conocimiento y creación. De la ciencia misma nació su contrapartida en la Psicología, la cual bifurcó la conciencia, mostrando la existencia de otro camino mas bien ambiguo y nocturno que es el del inconsciente, materia de la cual trata el tercer capítulo: Dibujo y Psique.

El contenido psíquico del ser humano se ha reflejado siempre en todas sus creaciones, sin embargo tras el inconsciente develado se propició un interés deliberado por la exploración de esta esfera, particularmente en el Arte. El dibujo desarrollo un ámbito donde se liberó de las funciones que le fueron conferidas como disciplina y herramienta científica, convirtiéndose en un medio de exhalación de pulsiones, expresión de emociones, exploraciones estéticas, planteamientos oníricos y cuestionamientos sobre la identidad y la existencia.

La práctica del dibujo contemporáneo manifiesta la conciencia de las posibilidades que este medio permite. Los Artistas le han conferido una autonomía como medio Artístico y se han percatado de sus cualidades como medio de pensamiento y conceptualización, características revalorizadas a partir del arte conceptual.

La última reflexión de esta tesis aborda el aspecto de la invención en el dibujo; de como los seres humanos sumamos conocimiento e imaginación, para replantear la realidad, inventando desde un nuevo artefacto hasta una forma alterna de vida.

La utopía es en el sistema social lo que claramente se muestra en el dibujo: la imagen de un lugar ideal, cuya configuración implica una crítica al sistema operante, la propuesta y visualización de un universo ideal, propio.

Capítulo primero: Ver y Pensar

Ver es poseer a distancia... todo lo que veo está a mi alcance, al alcance de mi mirada. El ojo contenta al alma en la prisión de su cuerpo, gracias a los ojos que le representan la infinita variedad de la creación”

Merleau Ponty

1.1 Ver

1.1.1 Visión: El mundo es forma

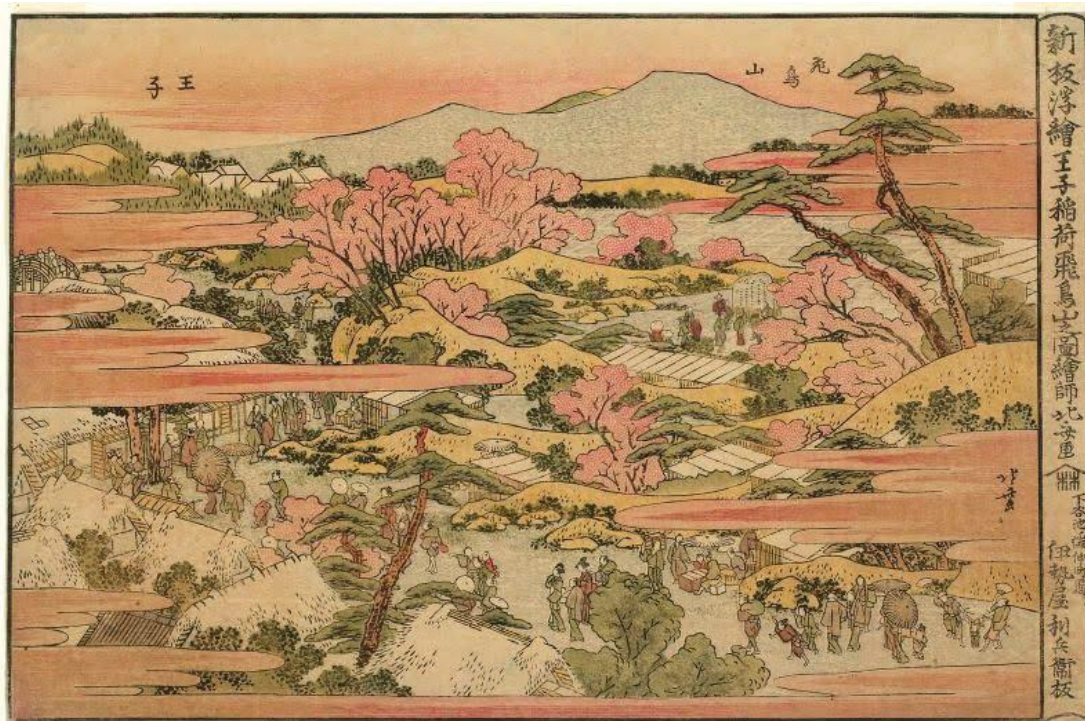
Ver es un acto perceptivo cuyo objeto sensible es la forma, dada por el conjunto de cualidades físicas de los entes y del espacio que los contiene, y hecha visible a través de la luz. Al ver percibimos las relaciones que se generan en la simultaneidad existencial de las formas en el espacio, y los cambios o movimientos que se advierten en este.

Los seres videntes nacemos a la forma: materia, luz, color, dimensión y movimiento en el espacio son algunas de las cualidades sensibles que percibimos mediante los ojos; poder ver es una capacidad de algunos seres vivos; esta modela y precisa una manera de existir y de relacionarnos con el entorno y con los otros seres.

Ver sucede en el presente pero configura en la mente un ojo interior en forma de imágenes o conceptos visuales que estructuran nuestra concepción propia del universo, organizando y guardando en la memoria una idea de todo lo que hemos visto, material que se reconfigura mediante la imaginación en los sueños y en la creación.

Merleau Ponty en sus numerosas disertaciones en torno al fenómeno de la percepción, nos describe como cuerpos videntes y visibles, cuerpos que forman parte del número de las cosas, de la tela visible del espacio que habitamos.

“Gracias a la visión podemos tocar el sol y las estrellas, estamos al mismo tiempo en todas partes, tan cerca de las cosas lejanas como de las próximas; elementos como luz, sombra, reflejo y color, no son reales, pero contienen existencia visual”.¹



Katsushika Hokusai, 1834

Y añade:

“La Pintura no celebra otro enigma que el de la visibilidad; no evoca nada, menos lo táctil, da existencia visible a lo que la visión profana cree invisible, hace que no tengamos necesidad del sentido muscular para tener la voluminosidad del mundo... el pintor le pide a la montaña que deleve los medios nada más que visibles por los cuales se hace montaña ante nuestros ojos”.²

¹ Merleau Ponty, Maurice. *El ojo y el Espíritu*. Paidós, Barcelona, 1986.

² *Ibidem*.

La visión es una herramienta importante en la existencia y la supervivencia: buscar la comida, identificar el peligro, aparearse o moverse tanto en la naturaleza como en la urbe nos hace producir e identificar signos visuales; nos otorga una noción de espacio diferente de la que poseeríamos si fuéramos cuerpos invidentes, ya que el sentido del tacto está limitado por la distancia y el del oído solo nos da la información audible de las cosas (Arnheim). La visión nos da sentido de la dimensión y la distancia, producto de nuestra experiencia kinestésica en el espacio, por lo que no necesitamos estar cerca de las cosas para saber que están ahí.

Ver y que nos vean es la más inmediata constatación de la existencia y la otredad. Compartir un panorama, saber que el otro ve lo mismo que yo veo es también una forma de comunicación, la primera conciencia de coexistencia. *“La naturaleza recíproca de la visión es más fundamental que la del diálogo hablado...y muchas veces el diálogo es un intento de verbalizar esto, un intento de explicar cómo, sea metafórica o literalmente, ves las cosas y un intento de descubrir cómo ve él las cosas”*.³

1.1.2 Ojo, luz y misticismo.

“En el principio creo Dios los cielos y la tierra, y la tierra estaba desordenada y vacía y las tinieblas estaban sobre la faz del abismo y el espíritu de Dios se movía sobre la faz de las aguas. Y dijo Dios: Sea la luz y se hizo la luz. Y vio Dios que la luz era buena”.⁴

Este es el inicio de el Génesis, primer libro de Moisés en la Biblia. El cristianismo una religión logocéntrica donde el poder de Dios radica en el verbo, indica que la primera acción de claridad y orden es la creación de la luz sobre la tierra. En el ámbito simbólico, se han generado a través de las civilizaciones múltiples alusiones al sentido de la vista como símbolo divino de la creación y el intelecto.

³ Berger, John. *Modos de Ver*. Gustavo Gili, Barcelona, 2000.

⁴ Génesis. La Biblia.

El ojo es el receptor de la luz, mientras que el origen de la luz es el sol el cual ilumina el mundo. Es evidente entender que las relaciones entre ojo, sol y luz hayan sido base importante de numerosas cosmogonías, la luz se asocia a los inicios del proceso de creación y aparece como un elemento articulador del orden cósmico.

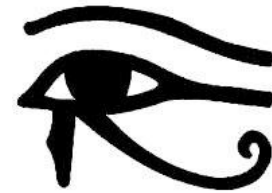
En el antiguo Egipto las deidades más importantes fueron de índole solar y visual: Ra es el Dios que simboliza el sol; nace en el amanecer, alcanza su madurez al medio día y por la noche perece emprendiendo un viaje nocturno para renacer nuevamente en la madrugada. Cuando Ra abrió sus ojos, se hizo la luz, cuando sus ojos se cerraron se hizo la oscuridad. La luz era para los egipcios la visión del Dios Ra.



Ra, Egipto, 1200, a.C.

Horus, hijo de Osiris era un dios egipcio representado con cabeza de halcón refiriendo a la agudeza visual de este animal, quien desde las alturas todo lo ve. Los ojos de Horus simbolizaban la dualidad: el ojo izquierdo es solar, sensible a lo negativo; mientras que el ojo derecho es lunar, sensible a lo positivo. Es curioso pensar en estos símbolos respecto a las investigaciones que se han desarrollado en torno a las diferencias funcionales de los hemisferios derecho e izquierdo del cerebro; mientras que el hemisferio izquierdo conectado al ojo derecho realiza las funciones lógicas, el hemisferio derecho conectado al ojo izquierdo realiza las funciones de la percepción y sensibilidad. Ambos ojos de Horus (sol y luna) suman sus visiones para hacer posible un verdadero conocimiento de la realidad.

La pérdida de un miembro en las mitologías generalmente era compensada con un poder; la pérdida de un ojo otorgaba el poder de la clarividencia, de una visión sobrehumana. En una batalla con su hermano Seth, Horus pierde uno de sus poderosos ojos, el cual se convierte después en el símbolo de la conciencia y la sabiduría, y aparece dibujado en todos los templos de Egipto.



El ojo de Horus

En el Mahabharata indú se narra como el Dios Shiva obtiene su tercer ojo: su esposa Parvati, con quien constantemente jugaba, le cubrió por sorpresa los ojos. Como lo que le sucede al Dios se refleja en el universo, todo se oscureció y se produjo el caos en las tinieblas. Para restablecer el orden, Shiva desarrolló un tercer ojo que cobró forma mediante una llama, dando luz nuevamente al mundo. Shiva, con sus tres ojos también es conocido como: tri-netra, tri-ambaka, tri aksha o tri-nayana. El llamado “tercer ojo” de Shiva aparece en su frente de manera transversal y es la representación de la conciencia superior, de la clarividencia y del poder mental, símbolo de la sabiduría, que sirve para la iluminación y la invocación de imágenes mentales de gran significado espiritual o psicológico.

El filósofo neoplatonista Marsilio Ficino describió a Platón como el sabio que tenía tres ojos: con uno veía las cosas humanas, con otro veía las cosas naturales y con el tercero veía las cosas divinas; con esta metáfora se refiere a la manera en que Platón une las dos filosofías de las cuales fue heredero; la filosofía natural de los pitagóricos basada en la ciencia y las matemáticas y la dialéctica racional y moral que obtuvo de la fuente directa de Sócrates; Platón intenta conformar una tercera postura que une y supera a ambas. Se dice que de hecho, habiendo llegado a su teoría de las ideas, Platón soñó que tenía un tercer ojo, en esta figura está implícita la triple división de la filosofía: física, ética y metafísica.

Ya en el mito de la caverna descrito en La República, Platón genera una alegoría en torno al hombre frente al conocimiento utilizando la visión como metáfora de la iluminación racional; los seres humanos como prisioneros nacen encadenados dentro de una caverna donde solo pueden observar las sombras de las cosas y los seres del mundo proyectados en el interior de la caverna. Aquel que se atreve a salir, es el que descubre la luz del conocimiento y puede percatarse de la verdadera forma de las cosas, por lo tanto tiene el deber de informar a los prisioneros sobre su descubrimiento. La concepción platónica de la visión apunta a una desconfianza por los sentidos; la percepción sensible es en esta alegoría, ese falso conocimiento de las sombras de las cosas y el verdadero conocimiento es el de las esencias de las cosas, las cuales se encuentran en el mundo de las ideas, es decir en el ojo de la mente.

En la mitología griega Apolo es el Dios del sol, de la luz y de la verdad, pero también de la profecía; es el Dios del oráculo capaz de predecir los acontecimientos.

En *“El Origen de la tragedia”* Nietzsche plantea la dicotomía entre lo apolíneo y lo dionisiaco como categorías de lo estético. Lo apolíneo es, primordialmente lo contemplativo, el mundo transfigurado del ojo, de la apariencia, la belleza producida en la ensoñación que permanece distante, racional y mesurada respetando la lucidez de la conciencia y el principio de individuación, en contraste con lo dionisiaco donde el individuo logra fundirse con el todo mediante el éxtasis o la embriaguez. Las artes visuales son en este planteamiento el fruto de la visión apolínea y racional, mientras que la música el arte dionisiaco por excelencia desencadena el poder del instinto.

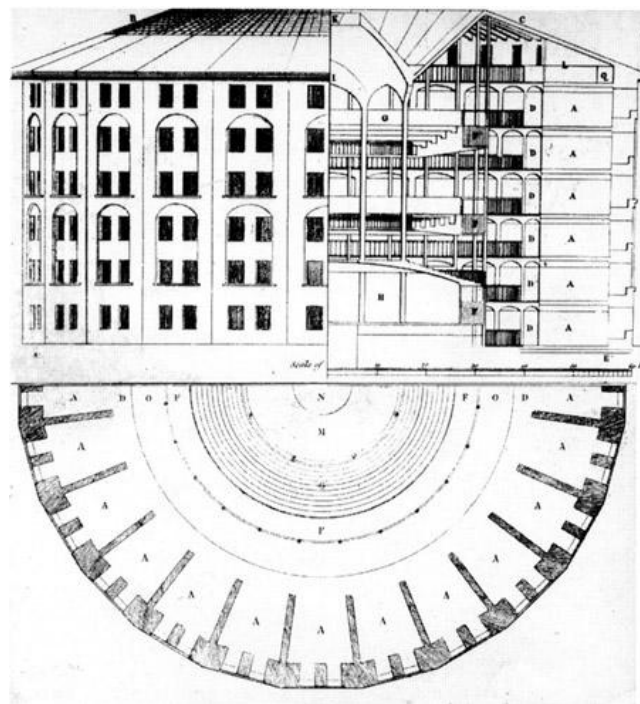
La vision es conciencia e intelecto, pero también es juicio y vigilancia: Argos Panoptes era en la mitología un gigante que poseía cien ojos, cincuenta de los cuales permanecían despiertos por la noche; gracias a esta cualidades, Hera lo convirtió en su vigilante perpetuo. Al descubrir las infidelidades de su esposo Zeus con la ninfa Io, Hera envía a Argos a custodiarla.

Zeus ordena a Hermes rescatarla, para lo cual se disfraza de pastor, y mediante la sutil música de una flauta y buenos relatos logra producir el sueño de Argos, cerrando sus ojos vigilantes. Hermes le corta la cabeza y rescata a la ninfa; Hera furiosa al enterarse que su gran vigilante había

muerto, recupera la cabeza de Argos y decide que en homenaje a él, los pavos reales llevarán por siempre los ojos de argos en su plumaje. Argos Panoptes es la imagen de la noche estrellada, de las luces u ojos que observan a los hombres, es el símbolo del ojo como testigo, vigilancia, juicio, su metáfora cobra nueva vida en los sistemas de poder que se desarrollaron en la sociedades modernas.

Jeremías Bentham desarrolla una obra titulada “El panóptico” editada a finales del siglo XVIII, en ella propone un nuevo proyecto arquitectónico para instituciones como hospitales, manicomios, escuelas y cárceles, lugares donde la primordial necesidad es la vigilancia absoluta de los individuos.

Bentham diseña un modelo de construcción circular, en el centro del cual se erige una torre de vigilancia cuyas cuatro paredes están hechas de cristal, de tal manera que se pueden observar en todo momento a los individuos que habitan las celdas aislados de los demás. Michel Foucault analiza respecto de esta invención la estructura de poder centralizado y globalizante que rige la alienación del hombre contemporáneo, quien es observado y aislado a su vez.



Diseño Arquitectónico de “El panóptico” de Jeremías Bentham, siglo XVIII

1.1.3 Teorías antiguas de la Visión

Comprender el fenómeno óptico y nuestra naturaleza visual ha producido numerosos cuestionamientos que dieron forma a múltiples teorías que se remontan a los filósofos presocráticos, quienes generaron dos concepciones principales de la visión: la concepción extraemisionista y la concepción introemisionista.

La llamada concepción extraemisionista de la visión, entendía al ojo como un órgano activo productor de luz o de una sustancia que incide sobre las cosas provocando su visibilidad, tal como el sol ilumina las cosas. En el *Timeo*, Platón describe la creación del hombre; al cual le fueron colocados sus respectivos instrumentos portadores de luz; “un fuego interior del cuerpo” fluye a través de los ojos, iluminando los objetos. Estos órganos tienen su protección que son los párpados y al cerrarse se bloquea la potencia del fuego interior, produciendo el sueño.

Galeno, reconocido como el primer anatomista, desarrolla la concepción del pneuma, el cual según sus hipótesis, se encuentra en la conciencia y fluye por los ojos excitando el aire adyacente y poniéndolo en estado de tensión. El aire tenso, iluminado por el sol establece el contacto con el objeto visible, sirviendo como instrumento del alma. Euclides en sus postulaciones geométricas, desarrolla un tratado de óptica que consiste en un conjunto de definiciones seguidas por cincuenta y ocho teoremas demostrados geoméricamente en donde el ojo aparece como el agente activo que emite algo para aprehender el objeto observado.

La concepción introemisionista por otro lado, considera que es el objeto visible el emisor de la sustancia visual, los atomistas por ejemplo, afirmaban que los objetos desprenden átomos invisibles que penetran en los ojos, generando una especie de visión por “contacto”. Demócrito creía que el color se apreciaba por la forma de los átomos que constituían el objeto: el color blanco estaba formado de átomos lisos, mientras que el negro estaba hecho de átomos rugosos y desiguales. El rojo por ejemplo, estaba hecho de átomos calientes, lo cual se podía explicar cuando algo se quemaba y producía dicho color.

Aristóteles por su parte, se concentra ya no tanto en el órgano visual ni en el objeto visible, sino en el medio donde esta relación se detona. Postula que la visión se efectúa gracias a un medio transparente, que puede ser el aire o el agua. La idea de este medio transparente o pneuma tiene sus orígenes en Anaxímenes para quien el aire es lo que cohesiona el universo y los organismos vivos. Los estoicos piensan que el pneuma es el aire y el fuego, sustancias con propiedades elásticas que mantienen la cohesión de los seres a través de movimientos continuos concéntricos y excéntricos, prolongando el estado de la materia.

Tras la caída del imperio romano los estudios sobre la visión cesaron en la edad media en la mayor parte de Europa; sin embargo la civilización islámica retomó los estudios greco-romanos y desarrolló sus propias teorías. Al-Kindi (801-873) retomó las teorías euclidianas sobre los rayos emitidos por el ojo, añadiendo que, a diferencia de ser rayos bidimensionales que tocan puntos del objeto, estos son tridimensionales, por lo que podemos ver al objeto en su totalidad. Uno de sus contemporáneos, Hunayn ibn Ishaq describió la visión con gran detalle en un libro que tituló “Diez tratados sobre el Ojo”, el cual se considera el primer texto sistemático sobre oftalmología, que incluía tanto las descripciones fisiológicas detalladas de las partes del ojo como sus enfermedades y tratamientos. De origen árabe es también el considerado padre de la óptica, además de el primer científico moderno, ya que desarrolló un método experimental mediante el cual comprobó que la teoría extraemisionista era errónea y definió las condiciones por las cuales un objeto puede ser visible, fundando los conceptos básicos de reflexión, refracción y transmisión.

Los conocimientos generados y transmitidos por los árabes fueron retomados en el renacimiento; Leonardo da Vinci por ejemplo descubrió que al pasar luz por un pequeño orificio forma una imagen invertida, y en un cuarto oscuro puede verse la imagen proyectada en un muro, con esto llegó a la conjetura de que la pupila podría funcionar justo como este pequeño orificio y la parte trasera del ojo como la pantalla donde la imagen se proyecta, teniendo la pupila humana además la capacidad de hacerse grande o pequeña regulando así la cantidad de luz que entra en el ojo.

Los fundamentos de la óptica moderna fueron sentados por Isaac Newton cuyos estudios sobre física óptica revolucionaron la manera de concebir el fenómeno visual y la naturaleza propia de la luz. Su gran

descubrimiento radica en que la luz blanca proveniente del sol está compuesta de varios colores diferentes, con lo cual postula que los objetos no tienen color en sí, sino que el color es dado por la interacción que tienen con la luz. Para Newton la luz se compone de partículas (ahora llamadas fotones) y al mismo tiempo generó la idea de que la luz se mueve por ondas, con lo cual podía explicar el fenómeno de la difracción de la luz, sentando con estas ideas las bases de la mecánica cuántica.

1.2 Pensar

1.2.1 Percepción

“If the doors of perception were cleansed, everything would appear to us as it is, infinite”

William Blake

Cuando observo algo, cuando recorro sus formas, encuentro que su información es infinita, hacia dentro o hacia afuera, me percató de que dichas formas contienen la configuración de todo cuanto existe, que una flor en este instante lleva toda la historia del universo, y que a su vez en el mismo momento en que la observo está cambiando, está terminando de nacer, está creciendo y a la vez muriendo. Es esta y todas las flores, es ese y todos los seres, es materia y existencia como yo. De esta manera, al abrir mi atención perceptiva, encuentro universos en gotas de agua, en hojas, en piedras, en la palma de mi mano.

La conciencia existencial nos da la evidencia de que somos parte de todo cuanto existe, pero al estar delimitados físicamente por un cuerpo cuya materia es diferente de la del espacio en la que se mueve, nos percatamos de la distinción entre nosotros y nuestro entorno por cuanto podemos percibirlo y conocerlo. Esta entidad o cuerpo que somos, posee órganos sensibles en su superficie, los cuales entablan una relación entre la conciencia interior y la información exterior.

Nuestra configuración es potencia y límite para nuestra percepción y conocimiento de la realidad, sabemos que no podemos conocer más allá de nuestras capacidades físicas e intelectuales; por lo que la percepción y la realidad han sido objetos de cuestionamiento en el pensamiento humano.

Platón abordó el problema de la percepción cuestionando precisamente los límites de los sentidos y el cambio constante de la apariencia de la

realidad. Distinguió entre opinión y conocimiento: en el enunciado “el mar es azul” no puede existir verdad alguna de acuerdo con Platón, ya que los colores del mar cambian constantemente por acción de la luz, en la mañana puede verse gris, como por la noche es negro e indistinguible del cielo, la misma idea “azul” difiere en todos los individuos así como en las connotaciones que este color tenga para cada quien. Siendo seres cambiantes en un universo cambiante, Platón consideró la imposibilidad de tener acceso a verdades universales a través de la percepción.

Por otro lado, el enunciado $2 \times 2 = 4$ es un argumento lógico irrefutable; con la herencia de la deducción lógica de Pitágoras, Platón llega a la conclusión de que, solo existe verdad en las ideas, ya que son conceptos inmutables. De las apariencias solo se puede tener opiniones, mientras que de los conceptos se puede tener conocimiento.

Platón prefirió refutar que los objetos sensibles nos producen conocimiento verdadero, sin embargo no podemos llegar a la conclusión de que dichos objetos son falsedades para refugiarnos en ficciones lógicas, como son las matemáticas; ya que la variabilidad de los objetos sensibles, también es parte de la realidad.

La fenomenología es un movimiento filosófico que se gestó en el siglo XX, su pretensión radica en hacer una descripción directa nuestra experiencia tal como es⁵, en comprender los fenómenos tal y como aparecen en nuestra percepción. A través de este método se puede llegar al conocimiento de la ‘esencia’ de las cosas; sin embargo la fenomenología no entiende por ‘esencia’ la idea de las cosas o el discurso de ellas, tampoco pretende explicarlas ni analizarlas, sino describirlas tal y como se ofrecen a la experiencia. Es una filosofía que re-sitúa las esencias dentro de la existencia, comprende al hombre y al mundo a partir de su “facticidad”⁶

Su intención no radica ya en el estudio del sujeto sensible y el objeto sentido, sino más bien el fenómeno de la percepción misma. Merleau Ponty postula que “toda conciencia es conciencia perceptiva”. La percepción es concebida como una dimensión activa, es el acto humano

⁵ *Ibidem*

⁶ Merleau Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península, 1984.

que se instala en la verdad plena, en el sentido amplio del conocimiento de existencias.

Los seres, de acuerdo con esta visión, no son el producto de la ciencia ni de el conocimiento que se ha hecho de ellos, son seres que existen, y en la medida en que son parte del mundo, es imposible que dichos seres lleguen a una reducción o individuación completa de la conciencia para poder conocer el mundo objetivamente, ya que están insertos en la materia, temporalidad y espacialidad del universo.

Tanto el intelectualismo como el empirismo, se sostienen por su contraposición pero ambos tienen una postura dogmática respecto de la sensación. El empirismo reduce el sentir a la mera posesión de una cualidad de un objeto fuera del sujeto, mientras que el intelectualismo se presenta como una doctrina de la ciencia la cual somete el universo fenomenal a sus propias categorías conceptuales, restringiendo la posibilidad de la ambigüedad de la percepción. Merleau Ponty afirma que no es posible tener un sentir puro, ya que toda sensación nos significa y está en relación con otras sensaciones y la percepción surge de una interpretación de los signos que la sensibilidad va proporcionando, un ejemplo de este proceso es la manera en que formamos una imagen única a partir de nuestra visión binocular, la cual en lugar de presentarnos dos imágenes, estas se fusionan. El juicio es en este proceso, el elemento que transforma la sensación en percepción.

La postura fenomenológica concuerda con los estudios realizados por la GESTALT o psicología de las imágenes; este estudio plantea que la percepción visual es un acto inteligente que conlleva mucho más que solo recibir información del exterior, es la organización inmediata de los estímulos visuales mediante un proceso integral de atención y selección donde distinguimos una cosa de entre la información circundante.

La GESTALT desarrolló diversos postulados en torno a la manera en que la percepción opera: en la “teoría del campo”, por ejemplo, cualquier configuración lumínica produce un proceso específico en el cerebro, que tiende a organizar la información de la manera más sencilla posible; el dato más simple que puede obtenerse de la realidad visible es una figura sobre un fondo. La percepción ordena; en una serie de datos visuales tendemos a ver las cosas lo más simétricamente posible, a completar los contornos, a continuar las formas o a relacionar las cosas que están

cercanas. Los objetos producen cualidades sensibles que nos detonan sensaciones que los campos cerebrales organizarán y que no dependen de la memoria de experiencias o percepciones pasadas.

Rudolf Arnheim postula con base en los estudios hechos por la GESTALT que “el conjunto de operaciones cognoscitivas llamadas pensamiento no son un privilegio de los procesos mentales ubicados por encima y más allá de la percepción, sino ingredientes esenciales de la percepción misma”⁷. Operaciones tales como la exploración activa, la selección, la captación de lo esencial, la simplificación, la abstracción, el análisis, y la síntesis, el completamiento, la corrección, la comparación, la solución de problemas, como también la combinación, la separación y la inclusión en un contexto son pensamiento; y afirma que “la percepción visual es pensamiento visual”⁸. Lo mismo sucede cuando pensamos en la mente y con los ojos cerrados que en la inmediatez de la observación, en lugar de la creencia de que el organismo es un receptor pasivo de estímulos que la mente se encargará de organizar. Pero, ¿Cómo es que la percepción piensa?

El sentido de la vista, según Arnheim es el más inteligente de los sentidos, ya que su ámbito de acción es altamente articulable, y nos brinda los elementos suficientes para poder re-articular el mundo visual en un lenguaje propio. Percibir es inventar. Sin embargo la vista nos produce un tipo de conocimiento a corroborar ya que “no todo lo que brilla es oro”

John Berger dice al respecto que nunca se ha establecido la relación entre lo que vemos y lo que sabemos. El sol y la luna se ven del mismo tamaño aunque sabemos que este enunciado visual no es verdadero; la visión nos hace decir cosas como que el sol “sale” o “se mete” cuando en realidad estamos girando alrededor de él. La experiencia de estos “engaños visuales” produjo la desconfianza por los sentidos en los pensadores clásicos, sobre todo en los casos en los que la observación no concordaba con el conocimiento.

⁷ Arnheim, Rudolf. *Visual Thinking*. University of California Press, Los Angeles. 1969.

⁸ *Íbidem*.

Berger por otro lado nos dice que las cosas no son visibles en realidad. Lo visible no es más que un conjunto de imágenes que el ojo crea al mirar. La realidad se hace visible al ser percibida. Siendo los ojos los instrumentos perceptores de la mente, no existen ojos ingenuos ni mucho menos objetivos, todas las percepciones provienen de quien mira y están permeadas de psique, tiempo, espacio y circunstancia.

Julian Hochberg, observa en su ensayo sobre la representación de objetos y personas⁹ que tanto la teoría estructuralista-empirista como la teoría GESTALT, toman en sus postulaciones poca importancia sobre el aspecto de la intención en la percepción y añade que toda la percepción visual o gran parte de ella, implica también comportamientos secuenciales intencionados altamente especializados cuales mapas. Estos “programas” tienen objetivos y son selectivos: atención e intención al percibir; de tal manera que la forma en que vemos el mundo depende tanto del conocimiento que tenemos de él como de nuestro objetivo o lo que buscamos al mirar.

La memoria inmediata retiene muy pocos objetos no relacionados entre sí, por lo que para recordar un gran número de elementos es preciso codificarlos de manera simbólica. Los estímulos ofrecidos por una escena no son utilizados de manera simultánea por el cerebro; sólo logramos ver lo que queda dentro del campo de visión del ojo, y sólo vemos de forma nítida lo que queda dentro del limitado espacio de la fovea. El movimiento ocular es rápido y constante; capta el detalle a través de una sucesión de “ojeadas” que van dirigidas intencionalmente hacia ciertas partes que necesitamos examinar para completar la observación de una escena; el sujeto supone la información que va a encontrar debido al conocimiento de las regularidades en sus experiencias perceptivas previas, la retina proporciona una sugerencia de lo que el observador encontrará al moverse hacia cierta zona del campo visual.

La visión es una forma de ensamblaje de fragmentos pequeños, que hemos recompuesto activamente; si la visión fuera pasiva no existiría este ensamblaje que nos da la idea de la totalidad, sino que sería una superposición de los pequeños fragmentos que el limitado cuadro de visión nos proporciona. Ver únicamente elementos no basta, para poder percibir una configuración es necesario discernir el principio a partir del

⁹ E.H Gombrich, J. Hochberg y M. Black. *Arte, percepción y realidad*, Paidós. 1996.

cual se ordenan sus elementos, es decir, entender las relaciones recíprocas que se generan entre la variedad de elementos percibidos para integrarlos.

El acto de ver genera un sistema de conceptos y códigos en la memoria; la experiencia visual se rearticula mediante la creación de imágenes.

1.2.1 Imagen

La imagen es un enunciado visual cuya materia es la configuración psíquica que hacemos de lo visible. La imagen es la evocación de algo ausente, de el objeto o sujeto representado al que sustituye simbólicamente. Las imágenes son portadoras de Historia y de pensamiento; podemos recurrir a la imagen de un ser querido en la memoria o bien buscar su fotografía, también podemos recurrir a un Atlas para saber donde esta tal o cual país o a un libro de biología, para darnos idea de cómo es un animal que desconocemos. Las imágenes preservan visiones, de ahí que en la actualidad estemos cada vez más preocupados y obsesionados por coleccionar las fotografías y videos de los instantes vividos como una constatación imprescindible de la experiencia.

Compartir una imagen creada nos ayuda a franquear la barrera de la otredad, abre una ventana a la visión interior; es una visión que ha sido recreada o reproducida; una apariencia o conjunto de apariencias que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez y preservada por unos momentos o unos siglos. Toda imagen encarna un modo de ver. Y nuestra percepción de la imagen también implica nuestro propio modo de ver.¹⁰

En latín arcaico ‘imago’ significaba aparición, fantasma y sombra antes de convertirse en copia, imitación o reproducción. Roland Barthes dice que la imagen es una forma de resurrección de los objetos; las imágenes no sólo representan, sino que se convierten en la esencia de lo que representan. Tal función imitativa y sustitutiva le concedió a la imagen atributos “mágicos” en la evocación de las personas, cosas o animales, como lo fueron las pinturas rupestres y de donde nacen las creencias de la

¹⁰ John Berger, *Modos de ver*. Gustavo Gili. Barcelona, 2000.

práctica vudú; así como la sospecha de que algo de el alma de un ser fallecido habita en su fotografía, a esta se le habla, se le ponen velas y se le ofrendan cosas.

Las leyendas chinas narran esta creencia: el emperador no podía dormir por el ruido de la cascada pintada en un biombo, o aquel pintor que había pintado un paisaje y se perdió en su horizonte; esta misma alteridad se expresa en “El retrato de Dorian Grey” de Oscar Wilde, donde es el retrato hechizado el que refleja las obscuridades del alma de Dorian.

La información visual que recibimos es tan vasta como heterogénea y proviene de muy diversas fuentes. A grandes rasgos, podemos distinguir tres grandes categorías de información visual: la naturaleza, con sus múltiples creaciones y fenómenos en constante producción y cambio; los productos del mundo cultural; cada uno con su función particular y entre ellos los que son destinados precisamente a la comunicación visual, como las escrituras pictográficas, ideográficas, fonéticas, matemáticas y musicales; los sistemas de signos y señalizaciones; las imágenes icónicas de las cuales forman parte las expresiones artísticas: fijas o móviles, bidimensionales o tridimensionales también son productos culturales. La tercera categoría de información visual sería la de la expresividad gestual, y el lenguaje corporal en general; con sus respectivas codificaciones psicosociales.

Todos somos productores de imágenes (homo pictor) consciente o inconscientemente. La primera imagen icónica que generamos es la de nuestro propio reflejo ante el espejo, acto que genera la conciencia de nuestra propia visibilidad. Los ademanes y gestos que sirven para comunicarnos también son imágenes, mismas que anteceden al dibujo lineal. Con la adquisición de habilidades manuales comenzamos a generar imágenes quirográficas (realizadas a mano) y más tarde tecnográficas (con la ayuda de un medio mecánico o digital).

La imagen icónica es una modalidad de la comunicación visual que representa de manera plástico-simbólica, sobre un soporte físico, un fragmento del entorno óptico (percepto) o reproduce una representación mental visualizable (ideoescena) o una combinación de ambos y que es susceptible de conservarse en el espacio y/o el tiempo.

Abraham Moles propone una escala de iconicidad que va desde la máxima iconicidad que es el propio objeto a designarse hasta el menor

grado de iconicidad donde el objeto ni siquiera tiene forma, sino que es descrito con palabras o fórmulas algebraicas. Es decir, los grados de abstracción de una imagen hasta llegar a su expresión en signos arbitrarios.

Hemos ampliado para estos y otros fines nuestra visión física y psíquica a través de instrumentos tecnológicos: el lente corrige la capacidad de la retina y aumenta su longevidad. Los primeros telescopios dieron al hombre una idea de su verdadera dimensión en el cosmos, cuestionando la ingenua creencia de que la tierra era centro del universo (lo cual es fácil de pensar si vivimos sobre ella y vemos el cielo). Tiempo después la invención del microscopio daría el sentido de cómo lo que sucede a macro escala se genera desde la micro-escala. Ver en un microscopio fue el gran hallazgo de un cosmos que siempre estuvo cerca, pero que se desconocía.

La física óptica ha hecho grandes descubrimientos sobre el ojo y sus funciones, mismos que se han aplicado para crear dispositivos de visión y captura de imágenes. La cámara fotográfica y la de video son inventos que revolucionaron nuestra manera de ver, de pensar, de conocer, de aproximarnos al mundo y de generar nuevos sistemas de comunicación de imágenes que van desde sus medios impresos en libros, periódicos, revistas, anuncios que intervienen en el paisaje y los medios de comunicación de imágenes en movimiento como la televisión, el video y el cine; posiblemente las más realistas formas de recreación de imágenes, las cuales se han convertido en un sistema de transmisión de cultura, ideología, política y poder.

Según la convención de la perspectiva, las imágenes eran creadas para un espectador que como dios, podía ser el centro de la visión, pero, a diferencia de Dios el espectador solo podía estar en un solo lugar a la vez, lo cual cambió con la invención de la cámara cinematográfica, que brinda posibilidades infinitas para los ángulos de visión. La cámara cambió el modo de ver de los hombres, hecho que se vio reflejado directamente en los nuevos cuestionamientos en la representación pictórica en movimientos artísticos como el cubismo o el futurismo. A su vez, la cámara multiplicó la unicidad de las imágenes y sus contextos, en lugar de ver una pintura en un solo edificio, la misma se puede ver por televisión en lugares distintos, entrando en contextos diferentes. La fácil reproducción de las obras ha llevado a la mistificación de las mismas en

torno a su autenticidad; su apreciación ahora se debe no ya a su significado o contenido, sino al valor que el mercado le otorga de acuerdo a su genealogía, de tal manera que las obras antiguas ahora son tratadas como objetos sagrados altamente valuados. La clase antes dominante ahora en decadencia bajo las empresas y el estado, rescata nostálgicamente el Arte del pasado, procurando su mistificación, ya que en realidad, tanto la forma como el concepto de las obras de arte pueden ser compartidos por todos y su información transmitida y absorbida en segundos y sin costo o compromiso alguno, dejaron de ser solamente parte de la colección privada e inaccesible de la clase dominante.¹¹

Susan Sontag en su texto “Sobre la fotografía” habla de cómo la cámara fotográfica pasó de ser una invención de uso exclusivo a un objeto del cual cualquiera puede disponer para capturar imágenes de manera inmediata, democratizando la posibilidad de generar visiones propias.

Si una imagen encarna la visión que tuvo alguien de una cosa en un momento en particular, al ver una imagen nosotros sabemos que alguien escogió esta visión, por lo que las imágenes nos dicen mucho de quien las produce y sus intenciones que van desde lo más subjetivo y casual como un garabato o una foto hasta lo más simbólico como las imágenes religiosas.

La inmediatez de la imagen como comunicante así como el desarrollo de múltiples medios para su transmisión ha generado que en la actualidad las imágenes estén sustituyendo el lenguaje escrito; desafortunadamente como dice E.H. Gombrich en su ensayo *The Visual Image: Its place in Communication*: “No se ha puesto mucha atención en clarificar las potencialidades de la imagen en la comunicación, tal como se ha analizado el lenguaje verbal. La significación de la imagen cambia de acuerdo al contexto en que se observa, o bien de acuerdo a lo que se vio antes y lo que se ve después; también cambia si se presenta con un texto adjunto”. Las imágenes una vez puestas en el universo generan lecturas múltiples independientemente del propósito con el cual se crearon; lo vemos claramente en los estudios antropológicos que se realizan de imágenes del pasado o las interpretaciones de orden psicológico sobre un autorretrato.

¹¹ Berger, John. *Modos de Ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 2000.

Leer e interpretar las imágenes es una facultad que hemos adquirido, somos capaces de completar y entender con relativa facilidad cualquier material impreso por más que la imagen diste mucho del original representado. De cualquier manera existe siempre una problemática en la comunicación de la imagen, ya que es siempre sujeta a una percepción-interpretación personal y a los conocimientos del observador.

La función del lenguaje verbal no puede ser sustituida por la imagen, pero la imagen tiene un poder sobre nosotros el cual proviene de cierta programación que tenemos a responder a ciertos estímulos visuales, Gombrich cita el ejemplo de las creaciones de Walt Disney cuyas formas estructurales son similares a las de los bebés y causan la reacción de ternura en el espectador e incitan sentimientos paternos, por lo cual se puede deducir con facilidad que ciertas configuraciones de líneas y colores tienen el potencial de afectar nuestras emociones.

Las deidades se han simbolizado en imágenes desde las culturas más ancestrales y han determinado el curso de la cultura, la imagen fue una herramienta básica en la evangelización y colonización del nuevo mundo, y las vertientes del catolicismo se disputaron justamente a partir del culto a las imágenes. El poder de la imagen icónica que en lugar de representar a dios, se convirtió en el objeto de la adoración de los creyentes fue el motivo de la querrela entre iconoclastas e iconólatras. El tabú y desconfianza por la figuración religiosa en la cultura islámica cultivó el ornamento en la caligrafía y el arabesco, como si la naturaleza pictórica humana, buscara cualquier salida posible.

México es un país donde el culto a las imágenes religiosas es una cuestión tan presente, viva y cambiante como los atuendos del niño Dios, las ofrendas del día de muertos y los múltiples santos que surgen de acuerdo a las necesidades de los creyentes.

En los tiempos en que la iglesia temía la idolatría a su vez dudaba renunciar al uso de la imagen en términos de comunicación. El pronunciamiento decisivo en torno a este problema lo hizo el Papa Gregorio el Grande, quien escribió *“las imágenes son para los iletrados lo que las letras son para los que pueden leer”*. De esta manera las imágenes religiosas representadas en frisos, vitrales, pinturas y esculturas recordaban y reforzaban las historias predicadas por la iglesia.

En la sociedad actual las imágenes siguen siendo el medio transmisor de la ideología del sistema de poder. En su libro “La sociedad del espectáculo” Guy Debord postula cómo el espectáculo se ha convertido en la reconstrucción material de la ilusión religiosa. El espectáculo es “el sol que no se pone nunca sobre el imperio de la pasividad moderna, la realización técnica del exilio de los poderes humanos en un más allá”.¹² El espectáculo es una relación social entre personas mediatizada por imágenes. El espectador alienado se dedica a contemplar pasivamente la ilusión transmitida, ya no es él el actor, vive a través de los modelos de la ficción construida.

La visión nos acontece de manera física, conceptual, mística, opulenta. Es aliado y verdugo de la existencia, produce tanto conocimiento y placer, como control y alienación.

¹² Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*.
<http://www.sindominio.net/ash/espect.htm>

1.2.2 Dibujo

La acción de dibujar consiste en configurar una idea en un espacio, entendiendo por configurar el planteamiento de un pensamiento mediante la forma; por idea una representación o imagen mental, o bien el concepto o conocimiento de algo; y por espacio cualquier lugar físico, psíquico o conceptual.

Dibujar sucede en un espacio y tiempo particulares y, siguiendo a Baudrillard, como toda experiencia estética produce un instante que rompe con el tiempo lineal. Es un instante de atención, creación, pensamiento, juego y placer; que gracias a los pocos elementos que requiere, puede ser ejecutado con relativa inmediatez por cualquier persona. Dibujar es una acción que no ha cambiado su esencia desde el hombre primitivo; lo que ha cambiado son las herramientas y las concepciones que a través de este acto se manifiestan; así como su propia sistematización técnica.

La acción de dibujar, como toda acción, se cualifica por la manera en que se realiza, dicha manera responde a la intencionalidad y finalidad por la cual se dibuja.

Las intenciones de este acto son muy diversas: se dibuja para expresar gráficamente un estado, condición o emoción; para estudiar analíticamente el orden, forma o estructura de alguna cosa, para registrar un fenómeno, conocimiento o experiencia; se dibuja para conceptualizar visualmente la organización y relación de cualquier clase de entidades; también se dibuja para inventar o planear un proyecto; ya sea un edificio, un vestido, una coreografía; se dibuja con una intención o finalidad estética y por supuesto, se dibuja con ninguna finalidad otra que el placer o recreación que la realización de esta actividad proporciona.

Al dibujar, el niño delinea el mundo, el dibujo es su primer escritura, el primer enunciado en un plano gráfico representacional, que puede ser un esbozo sensible o un auténtico esfuerzo por entender y comunicar.

Dibujar define una forma, pero es en su proceso de elaboración que se realiza el pensamiento.¹³

Aun cuando se hayan sistematizado diversos métodos para dibujar, cada persona desarrolla su propia manera de crear o interpretar la realidad a través de trazos; en un dibujo podemos percibir su propia búsqueda y las trayectorias del proceso de entendimiento que generó el dibujante en una temporalidad particular que también queda registrada. La línea se vuelve la traducción de todo cuanto el dibujante es: pesada y lenta, ligera y apresurada, precisa o vacilante, sensual, consciente, agresiva, errática, descriptiva, obsesiva o despreocupada la línea es le metáfora de un ser, un tiempo y un espacio, nos deja “ver el estado del pensamiento”¹⁴

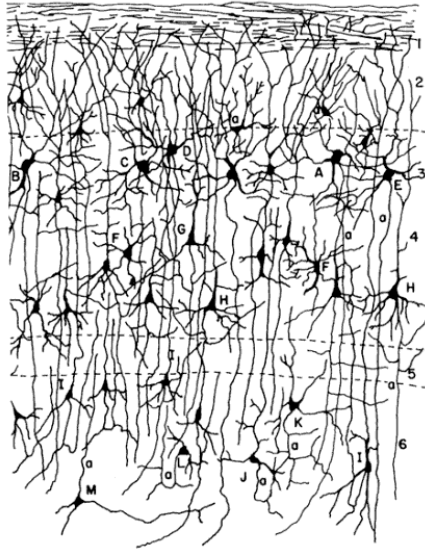
Observemos el siguiente grupo de imágenes:



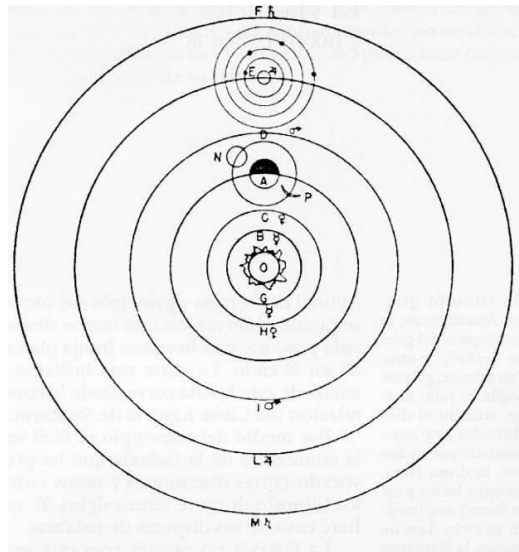
Walt Disney. Bocetos de brujas para Blanca Nieves y los Siete enanos. 1937

¹³ González Casanova, José Miguel. *Gramática del dibujo en 100 lecciones*. México, 2009.

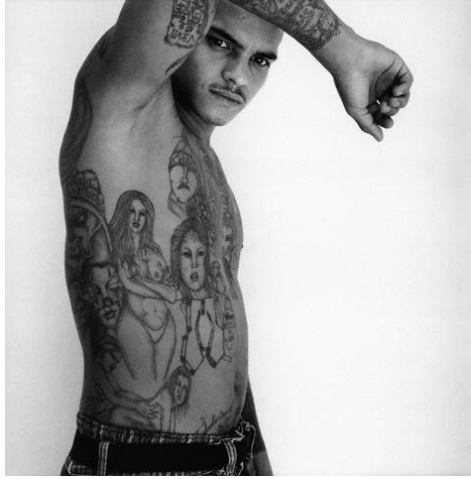
¹⁴ Hodgson Torres María Luisa. *Dibujo y Conocimiento. La investigación a través de la forma*. Ensayo, España.



Tejido nervioso de la corteza visual de una rata.



Sistema solar según Galileo Ejecutado por Copérnico.



Alvaro Sánchez: Mara Salvatrucha.



David Hockney. Two Boys aged 23 or 24, 1966

Cy Twombly. Cold stream. 1966.



Tacita Dean. The sea with a Ship; afterwards an island, 1999



Estas imágenes, difieren en cualidades tanto formales como significativas, en sus grados de figuración o abstracción, en su funcionalidad, expresividad o estetización y evidentemente por el contexto sociocultural del cual provienen; sin embargo, poseen un rasgo común a partir del cual se configuran: son trazos hechos por el ser humano sobre un soporte. Dichos trazos significan, representan o recrean algo. Ese algo puede ser el registro de un impulso o emoción; la metáfora gráfica de una idea o concepto, la interpretación de la observación de algo, la conceptualización de un aspecto de la real o intelectual que se pretende comunicar. Todas estas formas que los trazos humanos pueden crear en los distintos ámbitos en que se suscitan, se denominan dibujo.

El dibujo se podría definir elementalmente como una marca hecha sobre una superficie. Esta marca sin importar su grado de abstracción es una forma que expresa o significa, por lo que ya implica un grado de conciencia en el que la ejecuta o en el que la interpreta. Las marcas hechas por animales o las dejadas por una actividad natural no son

dibujos, ya que el sujeto ejecutante no tuvo la intención de hacerlas, pero pueden convertirse, si alguien los “lee” o los interpreta como vestigios significantes; por lo que podemos entender que dibujo no surge de los ojos ni de las manos sino de la capacidad intelectual de un sujeto para significar una marca, en la que intervienen los procesos psíquicos de percepción, emoción, abstracción, interpretación, memoria y reflexión.

El dibujo es la primera materialización de la conciencia visual. Plasmar una forma en un soporte es un acto que implica toda una relación de medida, proporción, equilibrio, ritmo y la configuración de formas en un espacio.

El dibujo es polisémico, y tiene amplias funciones comunicativas tales como: mimética o del plano semántico que se ocupa de la verosimilitud de las imágenes; ornamental o caligráfica cuya finalidad es la belleza; expresiva, relativa a los contenidos emotivos y gestuales; emblemática que representa las realidades invisibles y heurística o de configuraciones inventadas.¹⁵

Por su polifuncionalidad, el dibujo ha adoptado caminos diversos a lo largo de la historia de la humanidad, de donde se desprenden sus categorías de Artístico o técnico.

Podemos observar que los dibujos se conforman por ciertos elementos: De acuerdo con Kandinsky, los elementos básicos del dibujo son punto, línea y plano.

El plano es el espacio donde la forma sucede. El plano puede tener forma y límites concretos y prediseñados como una hoja de papel, puede ser una superficie irregular y orgánica como son las cuevas en las que se plasmaron los dibujos del paleolítico o una extensión indefinida como la playa, la tierra o el cielo, donde un avión dibuja su trayectoria con una estela de humo.

El punto es la unidad básica de la forma, crea el espacio distinguiéndose de él por contraste, es un centro energético en posición estable. Dos o más puntos en un espacio generan tensiones y direcciones visuales, y la acumulación de puntos llenan el espacio como los pixeles forman una imagen digital. Cuando el punto deja su estabilidad y cobra movimiento y

¹⁵ Acha, Juan. *Teoría del dibujo, su sociología y su estética*. Ediciones Coyoacán, México, 1999.

dirección genera una línea. Con una línea podemos delinear un contorno, que es la abstracción de los límites de un objeto en el espacio. La línea es el elemento visual abstracto e intelectual por excelencia, una invención por la cual podemos sintetizar la forma de todo cuanto vemos; podemos dotar de significado a una configuración de líneas y generar un signo, tal como sucede en la escritura.

Los dibujos se valen de elementos compositivos que sirven para representar una idea de acuerdo al criterio o intención con el que se realizan. Ritmo, medida, movimiento, orden, equilibrio, luz, sombra, volumen y dimensión se conjugan.

Los elementos formales de la imagen según el psicólogo ruso A.R. Luria se agrupan en los siguientes tres tipos: elementos morfológicos como punto, línea, plano, textura, color y forma; elementos dinámicos como movimiento, tensión y ritmo y los elementos escalares: dimensión, formato, escala y proporción.

Juan Acha observa que las principales clases de dibujo son: técnico, científico, diseñístico, diagramático, la escritura, el boceto y el artístico. Podríamos agregar a esta lista el dibujo meramente pulsional o de carácter instintivo que surge de la capacidad de generar una marca en el espacio, como afirmación de la existencia y exploración de la realidad. Así también de gran importancia es el dibujo místico, o configuración de trazos que portan una carga de carácter mágico-religiosa y que transfigura y encarna el ánimo del concepto divino en un simulacro; tal es el caso de dibujos del paleolítico (11,000 a.C.), los de las representaciones divinas en el Medioevo o los símbolos de diferentes cultos, mismos que cobran vida a través del rito.

Las técnicas del dibujo incluyendo sus herramientas, no son un particular objeto de estudio en esta investigación; sin embargo es importante mencionar que la transformación de dichas técnicas ha sido muy relevante en la evolución y posibilidades plásticas de este lenguaje. Comenzando por el carboncillo, el uso de la tinta y la plumilla hasta el descubrimiento del grafito en 1564 y la invención del lápiz por Nicolás Conté en 1792, las herramientas que se han ido implementando en esta práctica se suman y no pasan a la obsolescencia, hoy e día podemos dibujar con tabla y lápiz digitales, sin embargo el carboncillo sigue vigente.

La invención del papel fue un cambio decisivo en tanto a la practicidad y cualidades formales que el dibujo pudo adoptar; en el antiguo Egipto se escribía sobre papiro (de donde proviene la palabra papel) el cual se hacía del tallo de una planta muy abundante en las riberas del Nilo. En Europa durante la Edad Media se escribía sobre pergaminos, que eran pieles de cabra curtidas las cuales se reutilizaban, lo que produjo gran pérdida de información que fue borrada. Los chinos generaron un tipo de papel formado de residuos de seda, paja de arroz, cáñamo y algodón. La fabricación del papel fue exclusiva de China, diseminándose en Japón y Asia Central alrededor del año 750 d.C. Los árabes tuvieron conocimiento de estos procedimientos y los difundieron en España y Sicilia en el siglo X, extendiéndose a Francia, donde se utilizaba el lino, en el siglo XII. En un sentido muy contundente, los factores de reproductibilidad de los dibujos también ejercieron un cambio contundente en su divulgación, tales como la invención de las técnicas de grabado y la imprenta. La fotografía como sabemos, provocó tanto en la pintura como en el dibujo un deslindamiento de su función documentativa o de registro, por lo que tanto dibujo como pintura particularizaron sus lenguajes y sus fines.

1.2.5 Dibujo y Lenguaje



Yuko Shimizu, American Illustrator 25th annual poster

El pensamiento verbal y el pensamiento visual son procesos que se estructuran y utilizan de maneras diferentes. Tomemos dos ejemplos: la palabra 'árbol' designa una imagen o idea del ente natural que todos conocemos; mientras que la fotografía de un árbol nos muestra la silueta de un sauce, robusto y maduro de color obscuro en la noche cuyas ramas se mueven por el viento, es decir, la fotografía es directamente la imagen de un árbol particular. Si la fotografía del árbol se corta por la mitad, miraremos la mitad de un árbol, lo cual no sucede con la palabra ya que si se fragmenta, pierde su significado.

El pensamiento visual produce modelos mentales de estructura espacial bidimensional o tridimensional, similar o análoga a la del objeto evocado,

se produce simultáneamente en un espacio, mientras que el pensamiento verbal es lineal o secuencial, se desarrolla en el tiempo, es paracústico y conceptual-linguístico. Una de las funciones del lenguaje es la de nombrar las cosas que percibe la vista y explicar sus interrelaciones. El lenguaje verbal nace de la voluntad de denominar (convertir a un sistema de representación fónica) mientras que la representación visual nace de la voluntad de reproducir apariencias ópticas. El tiempo que requiere identificar lo que una palabra designa, es mayor que el requerido para entender el dibujo del objeto que esta palabra designa: De la misma manera, si se trata de explicar con referencias verbales la dirección de un lugar, será una tarea mas compleja que dibujar un croquis. El recuerdo de una imagen resulta más fácil y persistente que el recuerdo de una palabra. Por otro lado, el lenguaje verbal permite designar y relacionar las cosas en ausencia de ellas. Sería difícil tanto explicar y entender con imágenes un ensayo filosófico como transmitir con palabras las cualidades visuales de un dibujo como la ilustración de Yuko Shimizu (arriba) Se puede hacer un trabajo de transcodificación (como cuando se hace una película a partir de una novela) que a diferencia de la traducción que va de un lenguaje a otro de la misma sustancia, es un cambio o interpretación que altera la sustancia de la expresión.

Los símbolos utilizados en la lectura son arbitrarios mientras que los símbolos artísticos en general no lo son, al leer utilizamos los ojos de manera poco natural a diferencia de la exploración activa que se realiza en la exploración tridimensional..

La imagen, sin embargo se ha subordinado al discurso por la cultura logocéntrica que se remonta hacia el cristianismo y la invención de la imprenta, de tal manera que solo el lenguaje verbal ha sido formalmente codificado y es el instrumento de la enseñanza de la ciencia, y de la construcción narrativa de la Historia.

Existen varias posturas que han intentado deconstruir el logocentrismo; Derrida cuestionó la construcción discursiva sobre la cual versa la tradición de la filosofía occidental , los prejuicios y presuposiciones implícitos en un discurso dicotómico que polariza y excluye posibilidades de nuevos significados y entendimientos.

Jean Francois Lyotard critica el logocentrismo contraponiendo los conceptos 'discurso' y 'figura', donde la 'figura' es la presentación y

representación de las cosas, así como la forma del discurso, (y poesía), es aquello que trasciende al símbolo, y (con Freud), lo equivalente a la energía libidinal. El arte es una actividad pro-figural, es una alteridad a lo discursivo, defiende la fuerza inmanente en el mutismo de la imagen y a la potencia del acto, frente a la retórica:

“Mientras que todas las transgresiones verbalizadas son asimilables por el sistema... la transgresión de acto no puede sino escandalizar; constituye una crítica no recuperable; hace un agujero en el sistema” , por lo tanto, “Lo que hay de revolucionario no reside en el discurso que uno mantiene, sino en la deconstrucción práctica del sistema”¹⁶

Lenguaje es todo conjunto de señales que dan a entender una cosa; las señales pueden ser auditivas o visuales. Aquellas visuales pueden ser kinéticas, como los gestos, o los movimientos corporales que expresan un mensaje, esta podría ser la fase incorpórea y efímera de un dibujo. Las señales visuales también pueden ser no efímeras, se pueden registrar de manera temporal o permanente, es aquí donde constituyen un dibujo, por lo que todo dibujo es lenguaje, aunque el término “lenguaje” podría no ser tan adecuado ya que por su etimología refiere específicamente a la “lengua” y por lo tanto proviene de un universo fonético. En este sentido, podríamos decir más bien, que todo dibujo es un sistema de comunicación.

El dibujo es un conjunto de señales significantes, que pueden suscitar múltiples lecturas, interpretaciones y valoraciones; es una praxis lingüística en tanto que se integra como un conjunto de signos referidos a la realidad que el dibujante fija en el espacio.¹⁷

De los vestigios dibujísticos más antiguos, podemos observar la función lingüística a la que sirvieron al ser representaciones de realidades visibles, o símbolos que representaban ideas que cumplían una función comunicativa en esa determinada realidad contextual, misma que cambia de lectura, como todo objeto a través del tiempo y la cultura. Toda factura del dibujo, desde los animales trazados en las cuevas paleolíticas, las cerámicas neolíticas, el de las escenas pintadas en los muros egipcios,

¹⁶ Lyotard, Jean Francois. Discurso, Figura. Entrevista en Les Temps Modernes, n. 285, París, Abril de 1970.

¹⁷ Acha, Juan. *Teoría del dibujo, su sociología y su estética*. Ediciones Coyoacán, México, 1999.

micénicos, el de las vasijas griegas, el de los episodios sagrados representados por el arte bizantino y por los miniaturistas irlandeses, proceden, según Lothe, del “signo expresivo”. Desde los orígenes hasta el Renacimiento, el dibujante habrá utilizado la línea, para no sugerir una densidad plástica, una ruptura de planos de profundidad, sino para inscribir signos en una superficie de dos dimensiones.

La escritura es un sistema de signos arbitrarios que representan fonemas, con los que se forman palabras y con las que se transcodifica el discurso. La matriz de la escritura es desde luego el dibujo; los griegos designaron con la palabra ‘grafein’ a las actividades de dibujar, pintar y escribir. Tras la invención de la escritura se escindieron la forma y el discurso para siempre, el mundo de la escritura configuró su universo literario y el de la forma el de la comunicación visual. Un lugar donde ambas cosas se conjugaron es la escritura pictográfica. La escritura jeroglífica es un método para fijar, conservar y transmitir la información con símbolos visibles de carácter representativo-descriptivo y mnemónico-identificador. Designa a los entes representándolos icónicamente de un modo estereotipado lo que hace que tenga un carácter universal ya que puede ser leído independientemente del idioma que se hable. Este tipo de escritura tuvo lugar en varias culturas del oriente y la Mesoamérica prehispánica. La escritura pictográfica es considerada la matriz unitaria entre la escritura fonética y las artes iconográficas. Este tipo de escritura fue el resultado de un proceso de progresiva abstracción intelectual que comenzó en trazos simples fijados sobre un soporte o protografismos para generar luego escenas completas o pictografía sinóptica, como lo hicieron los indios para comunicar la llegada de Hernán Cortés. Más tarde apareció el pictograma analítico, símbolo que descomponía el discurso en unidades semánticas o logogramas que precedieron a los ideogramas, símbolos pictográficos que representaban ideas, acciones, cualidades o sentimientos. Los fonogramas fueron finalmente los signos que representaban los sonidos silábicos o alfabéticos.

En América, por ejemplo, se desarrolló un tipo de escritura que no separó a la imagen del sistema de comunicación, sino que fusionó varias expresiones: la plástica (artística), de ideas (ideográfica) y de anotación y fijación de sonidos (fonética), sin que ninguna de estas expresiones tan

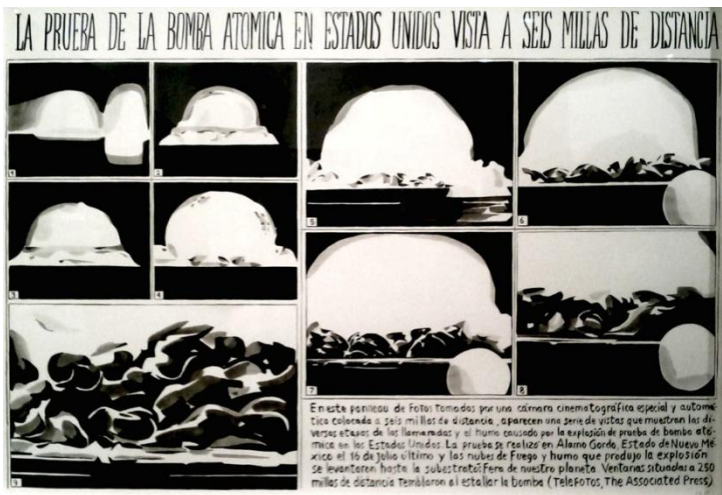
diferentes y diversas estorbe a las demás¹⁸. El término náhuatl para la escritura es ‘Tlacuiloa’, que significa “Escribir pintando”. La interpretación de la escritura pictográfica se ha sido difícilmente comprendida, debido a las convenciones occidentales de lo que se definió como escritura. Una de ellas es la linealidad. La escritura occidental arregla sus palabras en forma de líneas que se leen necesariamente de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, característica que la escritura pictográfica posee solo en los textos de tipo cronológico como los calendarios y los relatos históricos, donde la linealidad tiene el sentido que la sucesión de eventos en el tiempo le confiere; la linealidad en la escritura azteca también está presente cuando se hacían listas de cosas o bien en la estructuración de genealogías.

Los mensajes bi-media son aquellos en donde se interrelacionan la palabra y la imagen, como lo son los libros ilustrados, los cómics o el cine sonoro. Roland Barthes definió dos funciones de la asociación palabra-imagen, que son: de anclaje, en la que la palabra que acompaña a la imagen influye en la lectura de esta y la de conmutación que es cuando las palabras complementan las imágenes como es el caso del cómic.



Raymond Pettibon “*At least I got to see Vegas*”
Litografía, 1989

¹⁸ Galarza, Joaquín. *Tlacuiloa. Escribir pintando*. Tava, México, 1996.



Fernando Bryce. La Prueba de la Bomba Atómica en Estados Unidos vista a seis millas de distancia. Tinta sobre papel.

Capítulo Segundo:
Dibujo y Conocimiento

2.1 Dibujo y naturaleza



John Ruskin. Estudio de árbol. 1845

Se le denomina Naturaleza al conjunto, orden y disposición de todo lo que compone el universo. Al existir en la naturaleza encontramos una multitud de estímulos y nos percatamos de los acontecimientos que en ella se producen; de esta manera hemos podido ir reconociendo sus

constancias, órdenes y ciclos como las estaciones del año, el nacimiento y muerte de los seres o el movimiento del cosmos, la naturaleza nos da el sentido del ritmo en el tiempo, mismo que se manifiesta físicamente en la estructura y forma de las cosas.

La forma sucede todo el tiempo en la naturaleza a macro y micro escala: formaciones geológicas, estructuras celulares, configuraciones fisicoquímicas, seres vivos e inertes, sombras, nubes; con la temporalidad se dibujan los anillos de un árbol o las marcas de las olas del mar sobre la arena; se producen con la construcción y el crecimiento o por efecto de la erosión: la huella y el impacto de unas cosas sobre otras producen fósiles, cráteres o arrugas en la piel, huellas de la expresión facial. La naturaleza es constante productora de formas efímeras, que construyen en el tiempo la forma de la eternidad.

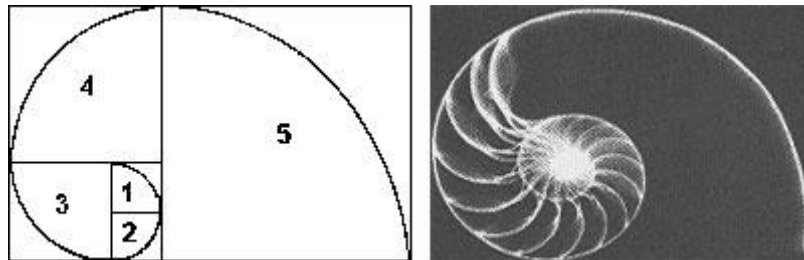
Naturalismo es el nombre que se le da a una concepción filosófica que se caracteriza principalmente por establecer la naturaleza como punto de partida para el conocimiento del mundo y según el cual todo puede ser explicado en términos de causas naturales; es de carácter materialista ya que considera la materia física como la única realidad por lo que se descarta lo sobrenatural, como la idea de Dios y por lo tanto la existencia de una ley moral común (relativismo moral). Es mecanicista, es decir, se concibe bajo la ley de causa-efecto, la naturaleza es un conjunto de procesos regulados por magnitudes y leyes mecánicas, sin embargo el naturalismo que caracteriza al materialismo dialéctico no considera un mecanicismo sino una dialéctica Hegeliana de tesis, antítesis y síntesis.

Podemos considerar como naturalistas a diversas corrientes de pensamiento que marcaron la pauta de las intenciones de los seres humanos en varias épocas que podrían remontarse a los filósofos presocráticos y a filósofos griegos como Aristóteles, quienes consideraron que la observación de la naturaleza era la clave de gran parte del conocimiento. Durante el Medioevo no cesaron las observaciones e investigaciones de la naturaleza aún subyacentes a los preceptos de vida y pensamiento que las doctrinas religiosas perpetraron, pero no fue sino hasta el renacimiento que un verdadero auge del pensamiento naturalista tuvo lugar, evidentemente por la búsqueda de la razón, la objetividad y el conocimiento científico.

El pensamiento naturalista tiende a considerar que el ser humano es capaz de captar la realidad partiendo de que el hombre como microcosmos tiene una simpatía óptica con el universo o macrocosmos del cual forma parte.

Gregory Bateson¹⁹ en “Espíritu y Naturaleza” refiere a lo estético como lo “sensible a la pauta que conecta” es decir, lo sensible a la Homología filogenética que es la semejanza formal entre los seres vivos. Las creaciones humanas como el Arte, se estructuran con base en los aprendizajes que se tienen de la naturaleza misma, de estas relaciones formales y funcionales contenidas en todo cuanto existe.

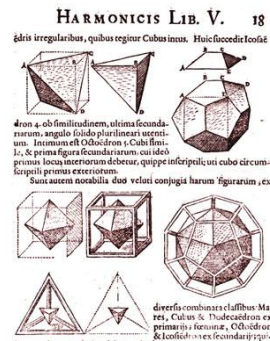
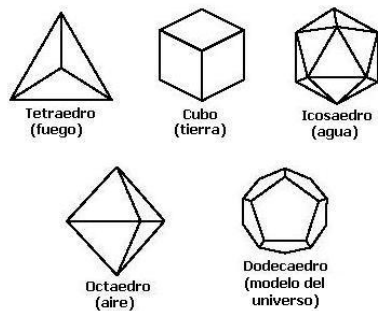
La llamada sucesión de Fibonacci es la pauta que siguen determinados fenómenos de la naturaleza. Puede aprovecharse para explicar el crecimiento de las hojas a lo largo del tallo de una planta o el número de pétalos de algunas flores. Esta pauta que conecta a la que refiere Bateson es esta constante natural que fue observada e interpretada también matemáticamente. El número áureo es este cálculo de la proporción en la naturaleza; siendo algebraico pero irracional, fue estudiado y definido por Euclides, sin embargo tiene sus primeras aproximaciones en Platón, quien tenía el conocimiento del descubrimiento de los números irracionales por parte de los pitagóricos.



Sucesión de Fibonacci

Platón estudió los modelos geométricos que representan la estructura del cosmos. Los llamados sólidos Platónicos son figuras que representan los elementos básicos del universo: el cubo es la tierra, el tetraedro es el fuego, el icosaedro es el agua y el aire se representa por un octaedro. El universo es un dodecaedro.

¹⁹ Bateson, Gregory. *Espíritu y Naturaleza*. Amorrortu, México, 2011



Sólidos Platónicos

“*De Divina Proportione*” publicado en 1509 es un libro escrito por el teólogo Luca Pacioli, donde plantea cuestiones de corte místico en torno al número áureo; compara su valor único con la unicidad de Dios; el hecho de que esté definido por tres segmentos de recta, lo asocia con la Trinidad; su inconmensurabilidad, y autosimilaridad comparada con la omnipresencia e invariabilidad de Dios.

La metáfora es la manera en la que el lenguaje es capaz de expresar las emociones humanas; el Arte y la naturaleza responden a las necesidades de la mente ya que son las mas ricas fuentes de la metáfora dice Gombrich, de manera que las impresiones del mundo exterior y nuestra respuesta emocional tienden a fusionarse en la mente vinculando nuestra experiencia sensorial con nuestra vida emocional formando la metáfora, como lo hace el arte en la poesía, la pintura o la música, en este sentido el acto de creación artística es análogo al de la creación natural. La experiencia de la naturaleza ha generado en el hombre el sentido místico de su existencia. Para Nietzsche, Dionisos es un mito, un ritual, un instinto, un estado de la naturaleza; la imagen de la totalidad, la unidad primordial, del ser, del devenir. Es un principio cósmico: el universo en movimiento es el juego del niño Dionisos.²⁰ Dionisos y Apolo son para Nietzsche los símbolos de las fuerzas o instintos de la naturaleza, constantes antagonistas que generan su movimiento. Es en el éxtasis dionisiaco donde el hombre experimenta la fusión con la totalidad, rompiendo con el sentido de individuación. El sentido de lo sublime para Kant es la experiencia de lo bello y lo siniestro, de la vida y de la muerte y la conciencia del poder de creación y de destrucción de la naturaleza, que nos sobrepasa.

²⁰ Cross, Elsa. *La realidad transfigurada*. En torno a las ideas del joven Nietzsche. UNAM. México, 1985.

La contemplación de la naturaleza se tornó en meditación en el antiguo dibujo en China, actividad cuyo propósito principal era la de limpiar la mente y elevar el espíritu, tratando de proyectar la esencia de la eternidad en la naturaleza con serenidad y alejamiento de los asuntos mundanos; los ojos de los artistas chinos transformaron la realidad inmediata con la luz de la eternidad, entendiendo con esto la unidad de la vida y de las cosas, que se manifiesta en la belleza de la naturaleza cuya infinitud es planteada en cuadros que jamás se completan, ya que no era el propósito del artista definir la naturaleza, sino provocar en el espectador un viaje dentro de su espíritu. Tung-p'o generó un tratado acerca de la filosofía de la pintura del bambú. Las cualidades del bambú tales como su flexibilidad y a la vez resistencia eran metáfora de los valores morales que la sociedad china forjaba en sus ciudadanos. La pintura de bambú se hizo todo un género y su estilización y abstracción fue gradual, acercándose a la caligrafía, el pincel y la tinta eran los mismos medios de producción de estos dibujos que de la escritura.



Bambú en el viento. Xia Chang. Dinastía Ming. 1460

El tema de la naturaleza en el Arte, generó su propio género, el paisaje. El desarrollo de dicho género presentó grandes variantes estilísticas y enfoques psíquicos y culturales. En el renacimiento se exhiben estudios de la naturaleza como los dibujos de Leonardo da Vinci; en los dibujos de Tiziano, la temática comienza a alejarse del ser humano como protagonista de las escenas y la naturaleza cobra importancia. Tiziano fue inspiración de uno de los principales exponentes del naturalismo del cinquecento en Europa: Alberto Durero, minucioso dibujante realizó observaciones detalladas de plantas y animales, así como paisajes de Venecia.

Durero. Paisaje con lago y bosque,



1496

La gran época del tema de la naturaleza se desarrolló en el romanticismo, en donde el paisaje no es solo una observación, sino una interpretación y expresión emocional. El romanticismo manifiesta la añoranza por reconciliarse con la naturaleza, tras el artificio humano por el que se ha alejado.

Los románticos representaban el paisaje, pero a su vez se representaban a si mismos contemplando el paisaje. Esta actitud de “me contemplo contemplando” es típica de este movimiento, que conlleva un dejo de desolación y hasta autocompasión, que surge de la revaloración de la escala ínfima del hombre en la inmensidad del cosmos y las creaciones humanas, se representan como ruinas.

En la opinión de Goethe, lo clásico se define por lo sano, lo vigoroso, lo objetivo (lo apolíneo) y lo romántico atañe a lo enfermo, a lo mórbido, a lo subjetivo, (lo dionisíaco)²¹. La convulsión de la naturaleza se despliega dejando al hombre perplejo en su contemplación ensimismada. La

²¹ Argullol Rafael. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Acantilado. Barcelona 2006.

imaginación, para el hombre romántico es un puente entre el pensamiento y el ser, puente donde suceden las imágenes. Apelando a las verdades del inconsciente el romanticismo emprende el viaje a la subjetividad.

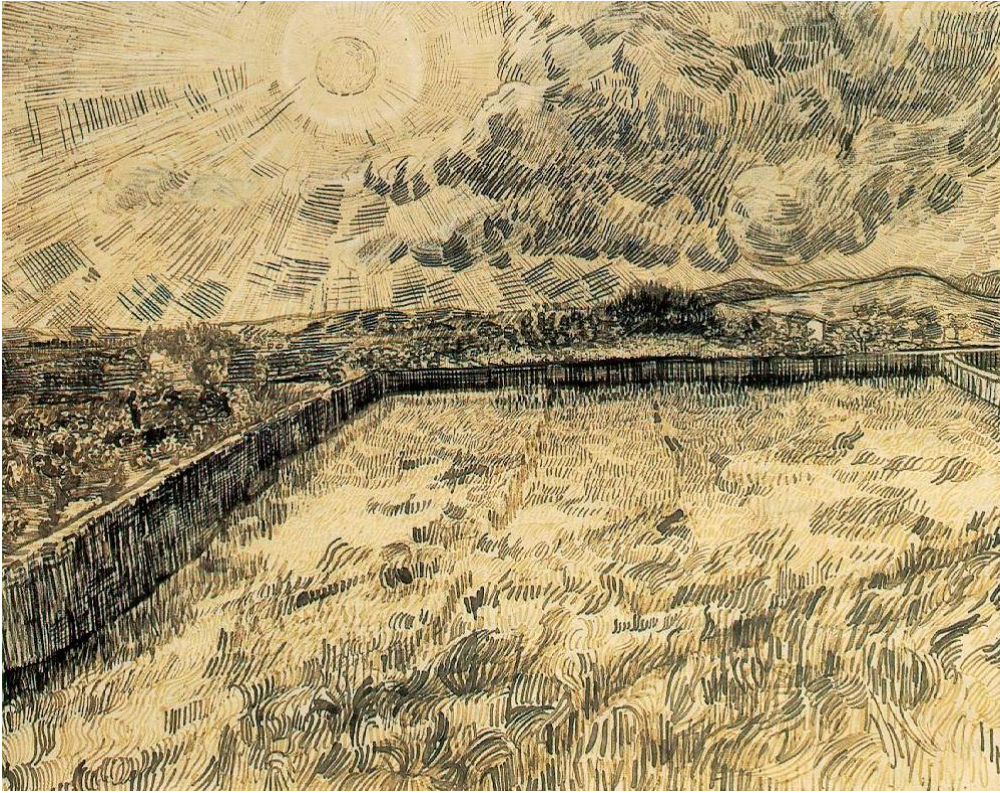


Caspar David Friedrich. Cross in the mountains, 1805

La relación entre la naturaleza y el artista romántico siempre está cargada de misterio, mismo que se denota en la indefinición, obscuridad y nebulosidad en el dibujo y la pintura; así como de un temor y asombro ante una naturaleza cruel y destructiva, tema primordial en la obra de Turner, quien logra despegar del dibujo realista como sacudido por el movimiento mismo de sus tormentas marinas.

Sabemos que los estudios de luz y movimiento de Turner fueron los precursores del impresionismo; movimiento artístico donde la naturaleza fue un tema de estudio riguroso; ya que su interés radicaba en una nueva observación de la realidad y los cambios que los efectos de la luz y la atmósfera producen a la percepción. Monet pintó estos fenómenos, abstrayéndose en la contemplación de sus nenúfares.

Los estudios del campo y la naturaleza son vastos en la obra de Vincent Van Gogh, quien utilizó el dibujo como un método de disciplina artística. Los dibujos de Van Gogh están caracterizados por el ritmo, a través del cual interpretó las direcciones de las cosas y diferenció los planos visuales. Con este estilo configuró también su característica pintura.



Vincent Van Gogh. Harvest Landscapes, 1888.

El movimiento de abstracción geométrica surgió como reacción al impresionismo, y a sus postulados de percepción y registro inmediato de los fenómenos naturales proponiendo que el arte debería ser una creación que superara la inmediatez de los sentidos para encontrar las esencias de las cosas; es decir, un nuevo intelectualismo frente al realismo y empirismo que la plástica había desarrollado.

Cézanne comenzó su camino hacia la abstracción reduciendo la naturaleza a sus formas geométricas elementales como el cilindro, la esfera y el cono, con ello aspiraba a encontrar la armonía y orden conceptual de la naturaleza.

La abstracción de la forma en el arte, también llevó como intención la búsqueda de las esencias de las cosas, en una práctica plástico filosófica donde la forma se convierte en la imagen del logos, figura de la razón²²,

²² González Casanova, José Miguel. *Gramática del dibujo en 100 lecciones*. México, CONACULTA, 2009.

como en Mondrian, Klee y Kandinsky. La geometría y la música fueron detonadoras de composiciones que se acercaban mas a la sintaxis plástica de un orden matemático como el ritmo en el tiempo.

El 'Land Art' resignifico la experiencia de la naturaleza y el paisaje a través de intervenciones generadas a partir de la acción, contacto y huella 'in situ', el dibujo realizado en estos emplazamientos exploro las relaciones entre tiempo, geografía, dimensión y trayectoria. A parir de la década de los sesenta, Richard Long ha producido una serie de piezas procesuales resultado de su interacción con la naturaleza; una línea que dibuja la trayectoria de su paso sobre el pasto o bien la configuración de formas como círculo, cruz y espiral ordenando piedras en terrenos aislados, Long genera un diálogo entre el pensamiento conceptual y el orden natural, entre el ser humano y la naturaleza en una búsqueda de fuerzas y patrones naturales que nos constituyen.



Richard Long. Dusty boots line, *Safara*, 1988.

2.2 Dibujo y Conocimiento

El conocimiento es una técnica para la comprobación de un objeto cualquiera. Por técnica de comprobación se entiende cualquier procedimiento que haga posible la descripción, cálculo o la previsión controlable de dicho objeto, como puede ser el uso normal de un órgano de los sentidos o la ejecución de complicados instrumentos de cálculo. Por objeto se entiende cualquier entidad, hecho, cosa, realidad o propiedad que pueda someterse a tal procedimiento.²³ dichas técnicas de comprobación no necesariamente son infalibles y exhaustivas, mas bien la comprobación radica en la posibilidad que tengo de repetir la técnica o experiencia del objeto dado.

Toda operación cognoscitiva se dirige a un objeto, el dibujo es, en esta relación, un registro de la trayectoria entre el sujeto perceptivo cognoscente y el objeto sensible, cognoscible. Es un acto de aprehensión y de abstracción de lo perceptible, que se reconfigura en una idea visual, por lo que el dibujo es un acto de conocimiento y pensamiento.

Pensar en dibujos ha sido una tarea que los seres humanos han desarrollado siempre. Existen pensamientos concretos y abstractos en el dibujo, así como observaciones objetivas o configuraciones simbólicas. En este capítulo daremos un recorrido sobre algunas de las maneras en que los dibujos nos narran los intentos del ser humano por conocer y entenderse a si mismos, a la naturaleza y al cosmos. Estas narraciones son a veces dibujos de interpretaciones filosóficas, científicas, y cosmogonías, otras son observaciones directas y de intención rigurosamente descriptiva, o bien alegorías en las que se mezclan lo real y lo imaginario, pero todas son formas de conocimiento y planteamiento de ideas.

Lo real y lo ideal han sido dos pautas que han llevado al dibujo por aproximaciones sucesivas a lugares opuestos como el hiperrealismo y el signo arbitrario, y a las imágenes que contienen ambos componentes. Arnheim clasifica las imágenes en ‘réplicas’, ‘objetos estilizados’ y ‘formas no miméticas’ según su grado de abstracción; mismas que desempeñan las funciones de ‘representación’ ‘símbolo’ y ‘signo’

²³ Abbagnano, Nicola. Diccionario de Filosofía. México: FCE, 2004.

respectivamente.²⁴ El dibujo a través de la historia, va plasmando esas intenciones, permitiéndonos ver la forma de observación, conceptualización y exploración del mundo de cada época y civilización particular.

El dibujo es ya como actividad y como documento un objeto de conocimiento y reflexión, sin embargo, propiamente se utilizó para estructurar el pensamiento y el entendimiento del mundo conforme fue surgiendo la necesidad de registrar las observaciones y comunicar el conocimiento.

“No hay nada que ver si no hay alejamiento, separación del vidente y de lo visible, no hay nada que pensar si ya sé lo que hay que pensar, nada que pintar si no me retiro del juego que establece el mundo consigo mismo sobre mi cuerpo”²⁵.

El problema del conocimiento ha sido planteado ampliamente dentro de la Filosofía, generando su propia disciplina que es la Epistemología o estudio del conocimiento. Los griegos sentaron el término conocimiento, sus disertaciones gnoseológicas eran de carácter ontológico, es decir, el conocimiento como el cuestionamiento de la naturaleza del ser y de la realidad.

No es sino hasta la época moderna que el conocimiento se convirtió en un problema central en el pensamiento filosófico. En el Discurso del Método, Descartes formula una serie de reglas mediante las cuales se dirige la razón para buscar la verdad en las ciencias. La Filosofía reconoce muchos métodos para acceder al conocimiento, entre los que están: el método por definición, por demostración, dialéctico, trascendental, intuitivo, fenomenológico, semiótico, axiomático e inductivo.

Platón plantea el problema del conocimiento y la percepción en el diálogo de Teeteto, en el cual a pesar de que no se llega a ninguna conclusión satisfactoria en torno a una definición de conocimiento propiamente, si se discuten y plantean consideraciones importantes al respecto de la percepción:

²⁴ Arnheim. Rudolf. *El pensamiento visual*. Barcelona; Paidós, 1986.

²⁵ Jean-Francois Lyotard. *Discurso, Figura*. Gustavo Gili S.A. Barcelona, 1979.

“A mi me parece que el que conoce algo percibe la cosa que conoce, y lo que puedo ver hasta ahora es que el conocimiento no es otra cosa que la percepción”, Sócrates identifica esta doctrina con la de Protágoras que a grandes rasgos se resume en la conocida frase “El hombre es la medida de todas las cosas”. Sócrates añade a estas concepciones que “La percepción, entonces, es algo que es y, siendo conocimiento, es infalible”. Platón refuta este argumento comenzando con que percibimos “a través de” los órganos de los sentidos y no “con” ellos. Podemos percibir las cosas, pero el acto de aprehensión, el acto de conocimiento consiste en la reflexión en torno a las impresiones, en algún punto nuestro conocimiento no está conectado con ningún órgano de los sentidos.

La fenomenología del conocimiento se ocupa del proceso del conocer, poniendo en claro como sucede que el sujeto cognoscente aprehende el objeto de conocimiento, siendo éste trascendente al sujeto al menos gnoseológicamente hablando. Al aprehender el objeto éste está de alguna manera “dentro” del sujeto no de manera física ni metafísica, sino representativamente.

Dentro de la teoría constructivista el conocimiento es producto de la relación entre dos elementos: el sujeto cognoscente (que es capaz de conocer) y el objeto cognoscible (que puede conocerse). El conocimiento se manifiesta como una relación entre estos dos elementos y están eternamente separados el uno del otro. Para el constructivismo el conocimiento no se descubre, se construye gracias a la interacción.

E.H Gombrich reflexiona en “La imagen y el ojo” en torno al descubrimiento visual por el arte. La Historia del Arte nos comprueba que hemos tomado un gran tiempo de la historia de la humanidad para conquistar la destreza de la mimesis, es decir, obsesionados con conseguir la perfección del parecido entre lo que vemos y lo que dibujamos o pintamos. El gusto por el realismo y el hiperrealismo puede comprenderse en el sentido del placer que nos produce el entender el mundo que nos acontece en formas a través de la visión y el placer de lo que redefine como el reconocimiento; Gombrich nos recuerda como el mismo Aristóteles explica que es por un afán innato de aprender el porqué el hombre disfruta tanto haciendo y observando copias casi idénticas de los objetos reales.

El dibujo ha sido, además de un medio para la expresión, una herramienta para el conocimiento, la estructuración y el razonamiento no verbal sino visual. Rudolf Arnheim dice “La mente funciona siempre como un todo. Todo percibir es también pensar, todo razonamiento es también intuición, toda observación es también invención”.

Leonardo dice al respecto: La ciencia debe intentar el conocimiento de todas las cosas, posibles, presentes y pretéritas, pero ninguna investigación puede calificarse de científica si no se puede demostrar con rigor matemático. Y añade: “Grande es la Ciencia, pero mas grande la pintura, porque es la nieta de la naturaleza, parienta del gran Dios” “La creación empieza en la mente del artista; después se pone en práctica con ayuda de la óptica, esto es, conociendo lo que es luz y tinieblas, color, forma, figura, espacio, movimiento, quietud”, señala además que la distinción entre “artístico” y “científico” es puramente intrínseca.

El cuatrocento italiano fue una época, como sabemos predominantemente humanista. El arte del cuatrocento, centrado en el hombre es profundamente psicológico, y la naturaleza aparece como una escenografía donde el hombre sucede. Sin embargo, el Renacimiento del quinientos tiene un espíritu naturalista, el hombre en el uso de sus facultades mira a la naturaleza, al universo, se cuestiona sobre las leyes que lo rigen, y plantea el dibujo como forma artística pero sobre todo como medio de conocimiento, investigación, análisis y expresión. Vasari en su libro “Vida de grandes artistas” define el dibujo como padre de la ciencia²⁶, Villard de Honcourt comienza formalmente la enseñanza de la geometría en el siglo XIII, pero no es sino hasta el siglo XV donde aparece el primer tratado de pintura en el que el dibujo es una disciplina básica para su desarrollo.

Destacan diversas aportaciones como las de Alberti al dibujo arquitectónico y las de sistematización del dibujo por Ghiberti. La primera academia privada fue la de Florencia en 1409 dirigida por el escultor Bertoldo y Vasari funda la primera academia de Florencia formalmente en el siglo XVI. Con la aparición de la imprenta se publican tratados con temas como Anatomía, proporción, perspectiva y geometría.

Preciado de la Vega aporta el principio de sistematización didáctica del dibujo, posteriormente surgen talleres privados dirigidos por artistas

²⁶ Vasari, Giorgio. *Vida de grandes Artistas*. Mediterráneo; Madrid, 1976

como Delacroix, Ingres y Couture durante el siglo XIX y en el siglo XX Kandinsky y Paul Klee, propusieron nuevos conceptos para el dibujo, y sus aplicaciones en la Bauhaus.

El dibujo del Medioevo, se caracterizó por la búsqueda de una conceptualización de carácter espiritual y teocéntrica, donde la concordancia formal entre los elementos representados y su apariencia real carecía por completo de importancia. El dibujo servía para representar y divulgar las cosmogonías y las jerarquías teocráticas que sustentaban su sistema social.

Naturalmente, el cambio de concepciones filosóficas produce una nueva manera de ver y representar la realidad; misma que se puede apreciar en la transformación del dibujo del Medioevo en su transición al del Renacimiento.

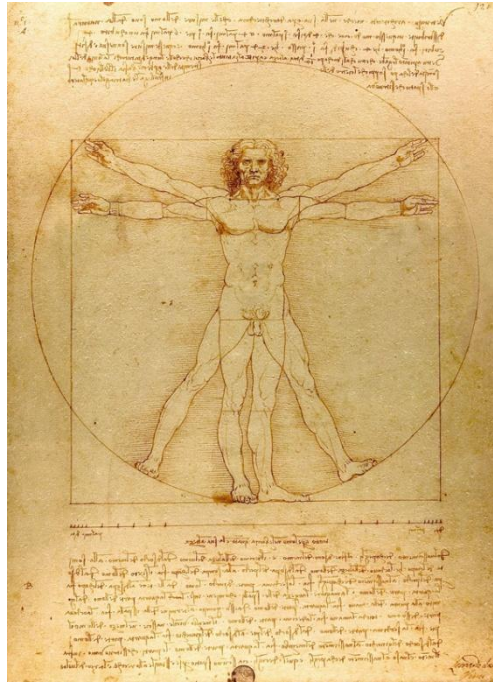
El arte cobra independencia del estado y su fin último ya no es la conceptualización de una cosmogonía, sino el estudio de la belleza en la naturaleza; se consideraba al hombre como la obra maestra de la naturaleza, y al artista como aquel facultado para representar la belleza de esta obra. El ser humano fue entonces representado y supeditado a cánones de belleza, proporción e idealización; las figuras cobran volumen y realismo, a diferencia de la representación plana y conceptual del Medioevo; comienzan a estudiar el espacio que contiene a las formas, así como las relaciones de medida y proporción que existen entre ellas.

Fillipo Brunelleschi propone los principios de la perspectiva lineal basándose en la geometría euclidiana, Piero della Francesca también investigó la perspectiva desde principios matemáticos y León Battista Alberti agrega el concepto de punto céntrico.

Alberti en sus tratados, afirma que el fin último del artista es el de imitar a la naturaleza, mas no objetivamente, ya que el artista debe estar especialmente atento a la belleza, ya que es “La relación armónica de todas las partes entre sí”.

Esta filosofía de la belleza como concordancia se puede trazar a la concepción planteada por Vitruvio en Roma. Marco Vitruvio fue arquitecto de Julio César; escribió un tratado de arquitectura donde describió la arquitectura de la Antigüedad clásica. El dibujo de Leonardo

da Vinci el hombre de Vitruvio está basado en las indicaciones expuestas en este tratado.



El hombre de Vitruvio, Leonardo da Vinci, 1492.

El método compositivo de Leonardo es particularmente distintivo, lo cual se puede apreciar en sus dibujos, donde sucedía todo un método creativo que el mismo se encargó de explicar. El Tratado de la Pintura de Leonardo comienza abordando la importancia del dibujo; siendo el estudio de la proporción de gran importancia para ser capaz de dar a las cosas su dimensión correcta; el estudio de la naturaleza y de las obras de los maestros también es importante en este inicio, Leonardo afirma que el sentido de la vista nos brinda una gran cantidad de información en tan solo una ojeada, y que sin embargo no se puede comprender más de un objeto a la vez, es necesario, para el conocimiento de algo, estudiar las partes que lo conforman, siendo primordial la eficacia, antes que la rapidez.

En el capítulo V denominado “División de la figura”, Leonardo observa que la forma de los cuerpos se divide en dos: la primera es la proporción de los cuerpos que debe corresponder al todo, y la segunda, el movimiento y expresión en la mente de la figura viviente y la concordancia entre las características del ser representado, el no

confundir lo viejo con lo joven, lo femenino con lo masculino, cada representación debe tener su correspondiente actitud. Asimismo, sugiere ser atentos a las variaciones de la forma, ya que ninguna parte es igual entre seres incluso de la misma especie e imitar el ejemplo de la naturaleza.

Sus dibujos son búsquedas, ensayos, tanteos, donde pareciera que las figuras se mueven hasta encontrar su posición adecuada. Leonardo criticó a los artistas cuyos dibujos y planteamientos de la figura son definitivos desde la primera intención, ya que, según él, los dibujos deben ser un lugar abierto de posibilidades y ambigüedades, porque es en este lugar de indefinición donde surgen cosas nuevas. Sabemos que los estudios que Leonardo realizaba del natural eran bastante rigurosos, pero estos estudios de la realidad servían en el momento de componer no para imponerse como figuras definitivas, sino para ayudar a crear el realismo en la composición definitiva. El movimiento es una de las cualidades que más preocupaban a Leonardo, éste debía ser coherente con el “*movimiento de la mente*” del personaje representado, esta naturalidad solo podía ser encontrada en el movimiento propio del boceto, sin temor ni límites en la libertad de proponer una u otra forma. Leonardo pensaba que la creatividad debía ser estimulada a través de la observación de formas ambiguas, por ejemplo el cielo, las rocas o las paredes, porque en estas formas irregulares uno puede encontrar extrañas invenciones, así como uno es capaz de proyectar palabras en los sonidos de las campanas de la iglesia²⁷.

Leonardo indica en primera instancia la importancia de estudiar la ciencia y de obrar mediante un método; observando la universalidad de las formas de los seres vivos, sus constantes y variantes; concentrándose en un objeto de estudio, es difícil que alguien no tenga éxito en su tarea practicando continuamente.

La transición del Medioevo al Renacimiento implicó evidentemente grandes cambios en la manera de aproximarse a la realidad, el pensamiento se sistematizó como podemos observarlo en el dibujo, iniciando para éste un período de rigurosa ejecución para fines artísticos y científicos.

²⁷ *The essential Gombrich*. Norm and form. “Leonardo’s method for working out compositions”. London, 1996.

2.2.1 Anatomía

El cuerpo humano es tan conocido como misterioso. Lo usamos y lo habitamos, pero su contenido está oculto bajo la piel y la perfección de su funcionalidad nos parece un milagro. Estudiar el cuerpo humano ha sido uno de los grandes retos de la ciencia: sus partes, funciones, cambios y enfermedades han sido explorados de múltiples maneras en todas las épocas.

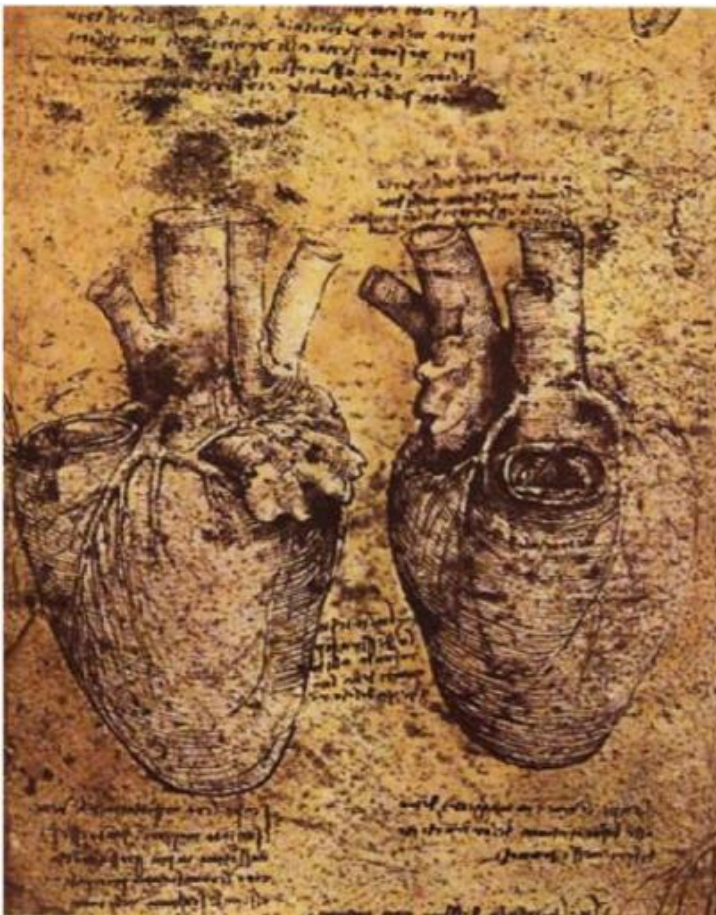
Los vestigios mas antiguos de estos estudios son pinturas rupestres que describen la realización de incisiones a mamuts y a equinos con puntas de piedra y madera. En la edad de Bronce, diversos avances en los estudios anatómicos tuvieron lugar en Asia, principalmente en India, donde Charaka Samhita realizó estudios topográficos sobre el cuerpo humano, siendo el primero en descubrir el sistema cardiovascular, elaboró instrumentos quirúrgicos cuyos principios son utilizados hasta la actualidad.

En la edad antigua Alcmeón practicó disecciones en sus investigaciones, sus intenciones en lugar de ser meramente anatómicas, radicaban en encontrar el lugar del alma humana. Mientras Artístóteles sostenía que el corazón albergaba la inteligencia, Alcmeón ubica los nervios que conectan al cerebro con los ojos y determina que este es el lugar donde la razón se ubica. Galeno de Pérgamo fue el mas reconocido anatomista de la edad antigua; aportó grandes conocimientos sobre disecciones en monos y cerdos en Alejandría, mismos que fueron empleados sin discusión durante el Medioevo, pero mas tarde en el renacimiento se descubrieron varios errores en dichas observaciones.

En el renacimiento se retomaron los estudios anatómicos, comenzando por las observaciones realistas del cuerpo. El trabajo de Leonardo da Vinci destaca por la búsqueda artística a través de la ciencia; el dibujo fue su instrumento de exploración, registro e invención; la primera intención de Leonardo fue la de perfeccionar la pintura y conocer el cuerpo humano en sus partes y como unidad orgánica, en sus estudios anatómicos se registran numerosos y detallados dibujos que comprenden las partes del cuerpo humano, esta actividad implicaba grandes dificultades debido a que en su época aún estaba prohibido abrir cadáveres; por lo que trabajó

sobre cuerpos de ajusticiados a quienes no se les otorgaba el sepulcro y los estudió minuciosamente. Comienza por abrir el estómago dejando al descubierto los intestinos y avanzando hacia los órganos internos, descubre el apéndice, estudia los músculos y los huesos, la columna vertebral, la cabeza, los ojos y sus nervios, el corazón, las venas y las arterias.

Leonardo describe y anota aspectos relevantes de varias partes del cuerpo, mismas que estudió tales como las articulaciones de los dedos, muñecas, hombros, rodillas y los músculos así como su transformación por medio del movimiento y los cambios generados a la vista en diversas posiciones tanto humanas como animales generando observaciones de la mecánica de los cuerpos vivos y su proyección visual



Corazón



Embrión

De Humani corporis Fabrica.

Andreas Vesalius (1514-1564) es considerado propiamente el padre de la Anatomía moderna, ya que escribió un extenso y detallado tratado de Anatomía basado en sus sesiones anatómicas realizadas en Padua; *De humani corporis fabrica*, título que lleva dicho trabajo, fue ilustrado por discípulos de Tiziano, entre ellos Jan Stephen van Calcar, quien elaboró dibujos para los primeros trabajos de Vesalius. Las ilustraciones fueron realizadas en grabados sobre placas de cobre, y la obra fue dedicada al emperador romano Carlos V, de quien Vesalius era médico de cabecera y a quien regaló la primera impresión. Una copia de este tratado cuya cubierta está hecha de piel humana fue donada a la biblioteca de la universidad de Brown.



Imágenes de “*Humani Corporis fábrica*”, Andreas Vesalius, 1543.

El período de 1500 a 1750 fue una época caracterizada por el individualismo, la autopromoción, el refinamiento y la exuberancia en todos los aspectos de la vida y la cultura; de la misma manera la ilustración anatómica se vió permeada por esta actitud como vemos en los trabajos de Giulio Casserio, John Browne, y Pietro da Cortona.



Giulio Casseiro. De formato foetu. Frankfurt, 1631



Tabulae anatomicae. 1627

A esta forma embellecida y fantástica de representación anatómica le siguió un periodo de mayor rigor y objetividad entre 1680 y 1800; generando dos estilos de realismo; uno mostraba la realidad de la disección y de la mutilación mientras que en otro estilo se procuró una imagen mas limpia pero idealizada de las partes.



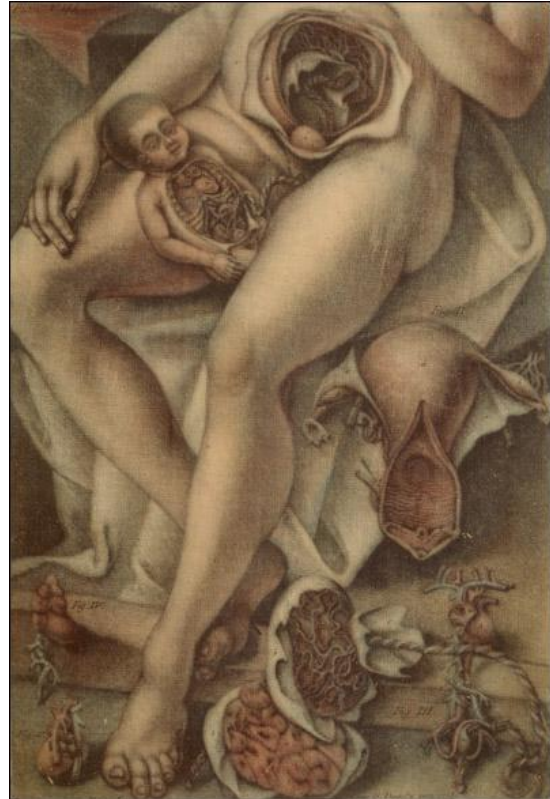
William Hunter, 1718.

La forma de ver e interpretar el cuerpo humano cambia en los dibujos anatómicos; que se ve, y como se representa está permeado por las ideologías, gustos y estilos de la época. Frederik Ruysch, comenzó por hacer composiciones, naturalezas muertas o paisajes oníricos con partes anatómicas.



Frederick Ruysch, 1744

Las ilustraciones se fueron refinando con el desarrollo de las técnicas de impresión y grabado, como la mesotinta. Jacques Fabien Gautier D'Agoty, conocido por sus excéntricas composiciones generó un estilo de impresión en color que suavizó la imagen de los cuerpos e hizo que sus ilustraciones anatómicas fueran en color y composición mas cercanas a la pintura.



D'Agoty. Anatomie des parties de la génération de l'homme et de la femme. Paris, 1773. Mezotinta.

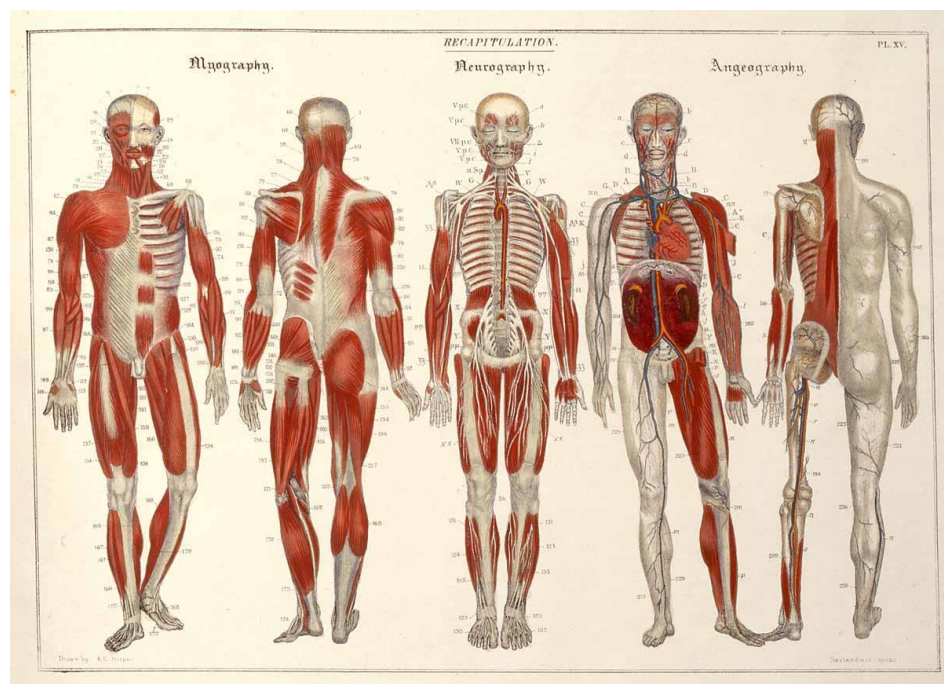
Muy distinto de las representaciones francesas de carácter teatral, pictórico e idealizado; los dibujos de Govard Bidloo representan el realismo de la actividad del anatomista; disponiendo los objetos de las disecciones, y material quirúrgico a manera de naturaleza muerta; nótese la transgresión y el carácter sadista de los dibujos de Bidloo en relación a los cuerpos suavizados en la obra de D'Agoty.



Govard Bidloo. Grabados sobre placa de cobre. Amsterdam, 1690.

Para 1800, la representación anatómica dejó las interpretaciones tanto embellecedoras como horrorizantes; el objetivo fue enfocarse en la función, esquematizar los sistemas y conformar un “Atlas” del ser humano.

La transgresión corporal que el estudio del cuerpo implica, ha dificultado la tarea de la representación anatómica por las implicaciones psíquicas, morales y sociales que esta práctica conlleva. La Historia de los dibujos anatómicos nos deja ver la aproximación e interpretación que se ha hecho del cuerpo en las distintas épocas. La fotografía vino a resolver el problema de la objetividad, sin embargo al sustituir al dibujo, descarta también la posibilidad de plantear el cuerpo humano mediante nuestros propios medios de representación, lo cual generara lecturas no solo del cuerpo y sus partes, sino de cómo lo pensamos.



Jean Baptiste Sarlandière. Sistematyzed anatomy; or, Human Organography. Cromolitografía, New York, 1837.

2.2.2 Ilustración científica: El micro y el macro cosmos

“Variety is the spice of life”

Oscar Wilde

La ciencia surge de una combinación entre necesidad, curiosidad y miedo; miedo a lo desconocido, curiosidad por conocer. La ciencia ha sido la solución para el temor a la fatalidad, al caos, a los Dioses iracundos, a las enfermedades. Ha descrito, imitado y controlado la naturaleza. Los fenómenos que aún no podemos explicarnos siguen siendo un motivo de angustia, la ciencia prende la luz en el cuarto oscuro donde la incertidumbre amenaza; responde a una necesidad de orden, al menos un orden racional donde podamos asignarle un lugar a cada cosa en una especie de urgencia por la clasificación ante la multiplicidad de información que percibimos. El pensamiento científico se caracteriza por la objetividad, racionalidad y sistematicidad, pretende ser fáctico, trascendente, analítico, simbólico, metódico y útil.

La intención científica es describir y explicar los fenómenos que observa de manera imparcial y racional, para lograr este objetivo ha generado su propio método, el cual, ineludiblemente comienza por la observación del fenómeno u objeto de estudio.

Aristóteles realizó observaciones sistemáticas de la naturaleza, estableció las bases de la investigación científica, haciendo grandes avances en ámbitos como la Biología, muchos de los cuales han sido comprobados en la investigación moderna. Establece la embriología tras seguir los experimentos de Hipócrates en el estudio del desarrollo embrionario de los huevos de gallina, llega también a ideas muy acertadas sobre la genética que no tuvieron salida sino hasta Mendel en el siglo XVIII. Aristóteles comienza la ciencia propiamente dicha así: observando y ordenando.

Como herramienta de la observación del universo los científicos se han valido del dibujo para representar y divulgar el conocimiento de las

formas de las cosas y de los fenómenos naturales, este tipo de dibujo se especializó denominándose ilustración científica.

La profesora María Luisa Hodgson afirma que “si la matemática es la ciencia de los números, entonces el dibujo es la ciencia de las formas”. Esta definición aunque bastante apresurada como para respetar a la oficial Morfología, sí tiene el ánimo de considerar la gran importancia que ha tenido el dibujo para la conceptualización, descripción y estudio de la forma. En la observación, el estudio y el registro de la naturaleza el dibujo ha sido un instrumento esencial. La forma de las cosas no puede decirse mas que con el lenguaje de las formas. Siendo la observación el primer paso del método científico, el dibujo fue por siglos y sigue siendo el instrumento de registro de las observaciones hechas, ilustrando la morfología de todo cuanto pudiera ser observable.

La función del dibujo científico es esencialmente práctica: informar, explicar e instruir, pero no lo priva de sus cualidades estéticas, de lo contrario, el estudio riguroso de la naturaleza implica la estética, aun cuando a primera vista parezca que el quehacer artístico y el científico divergen en gran medida. Los artistas como los científicos buscan la verdad perceptual, y como todos los investigadores comienzan por un cercano estudio de la naturaleza²⁸.

Una representación selectiva que indica sus propios principios de selección es más informativa que una réplica, los dibujos anatómicos son un ejemplo. Una fotografía realista de una disección no solo provocará aversión sino que fallará fácilmente en mostrarnos los aspectos a estudiar. Los dibujos anatómicos presentan la deliberada supresión de ciertos elementos para lograr claridad conceptual, de ahí que el dibujo no haya sido sustituido hace ya tiempo por las nuevas tecnologías de observación y captura de imágenes.

La Herbolárea es la medicina mas antigua. Las propiedades de las hierbas, sus efectos en el organismo así como su morfología y descripción fueron estudiados en la antigüedad y a principios de la era Cristiana. Se realizaron libros de plantas donde se describieron sus usos, formas y propiedades. En el siglo XVIII a partir de los viajes realizados a los

²⁸ Herdeg, Walter. *The artist in the Service of Science*. The Graphis press, Switzerland, 1973.

nuevos continentes, se generó una tarea basta en el campo de la botánica, en la cual sobresale el trabajo del ilustrador Pierre Jean Francois Turpin quien ilustró el libro de Humboldt en 1805.

Los manuscritos botánicos comenzaron a llenarse de ilustraciones en cuanto se consideró que ayudaban a su inteligibilidad. Pero los sucesivos copistas, iban añadiendo progresivas distorsiones, por lo que las ilustraciones, en lugar de resultar una ayuda, se convirtieron en un obstáculo para la claridad y precisión de sus descripciones. Y por otra parte, aquellos autores que renunciaron a incorporar en sus textos ilustraciones, comprobaron que sus descripciones textuales eran incapaces de describirlas con suficiente fidelidad como para que pudieran ser reconocidas, pues las mismas plantas recibían nombres diferentes en los distintos lugares y, además, el lenguaje botánico no estaba desarrollado.

En la historia del herbario medieval, los herbarios conservados tienen una fuente predominante; el tratado médico de Dioscórides: *Peri hyles iatrikes* o *De materia médica*, redactado en griego en el siglo I d. C., diseminándose en multitud de variantes por toda Europa, hasta la llegada de la imprenta.

La compilación de estos tratados desembocó a finales de la Edad Media en la aparición de una tipología de herbarios, todos ellos ilustrados, que en su momento también pasaron a la imprenta. Quizá el texto de tema botánico que ejerció más autoridad fue el redactado por Matthaeus Platearius, conocido como *Circa instans*. Describe cerca de quinientas plantas, con datos como su origen geográfico, su denominación griega y latina, condiciones para su conservación, sus principales virtudes, etc. Sus fuentes son, en primer lugar la *Materia medica* de Dioscórides, en su versión latina, y también otros textos de interés botánico, como el *Herbarius* de Apuleyo Platónico, o el *Macer Floridus*.



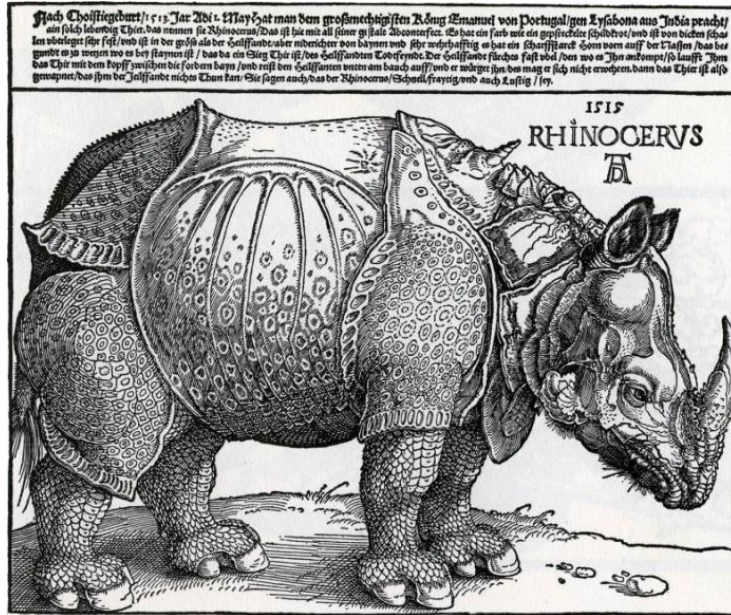
Ilustración de La mandrágora en el Dioscórides a la izquierda, a derecha, según Ferdinand Bauer en Flora Graeca.

En estas representaciones podemos observar la manera de entender e interpretar a una misma planta en épocas diferentes. La observación científica tuvo su reflejo en el arte, como en las piezas de Durero o El Bosco, donde animales y plantas eran descritos con rigor científico.



Liebre, Alberto Durero, Acuarela, 1502

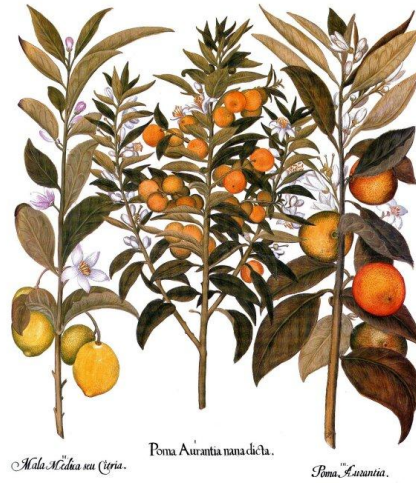
El científico suizo Conrad Gessner produjo la obra “*Historia animalium*” que consta de cuatro volúmenes que describen mamíferos, anfibios, reptiles, peces y aves. Su trabajo refleja la transición del conocimiento medieval al del renacimiento, ya que describe algunas especies



Alberto Durero, Rinoceronte. Grabado. 1515.

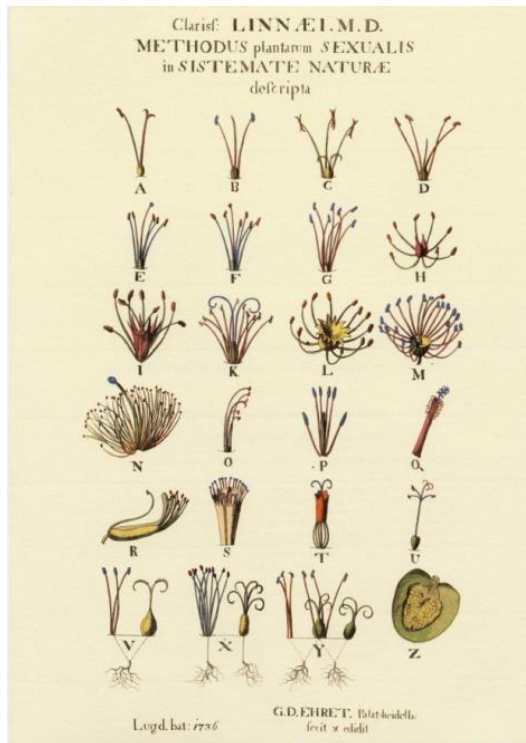
El rinoceronte de Durero, es uno de los grabados mas famosos de la historia, debido a que Durero lo dibujó sin haber visto jamás esta especie. La idea le llegó a través de una carta y un boceto que describía el rinoceronte que un sultán indú regaló al rey Manuel de Portugal en 1515, quien a su vez lo envió como obsequio al papa, sin embargo el barco se hundió en una tormenta, y el rinoceronte murió ahogado.

Un gran cambio científico y cultural se dio a partir de la imprenta, que dio a la ilustración científica la posibilidad de imprimir un mismo dibujo bien ejecutado en todos sus ejemplares. Hortus Eystettensis fue una extensa obra creada por Basilius Besler en el siglo XVII que comprendió la clasificación e ilustración de mas de 1000 especies que habitaron un jardín en Bavaria. Muchos artistas colaboraron en la ilustración de esta obra, haciendo bocetos del natural para después grabarlos en placas de cobre, imprimirse y colorearse después.



Basilii Besler. Hortus Eistettensis, Eichstät. Grabados en metal, 1613.

Georg Dyonysius Ehret fué el botánico y entomólogo alemán que ilustró las investigaciones que Carlos Linneo realizó en torno a plantas y flores.



24 clases en el Sistema sexual de plantas de Carlos Linneo, ilustrado por Georg Dyonysius Ehret

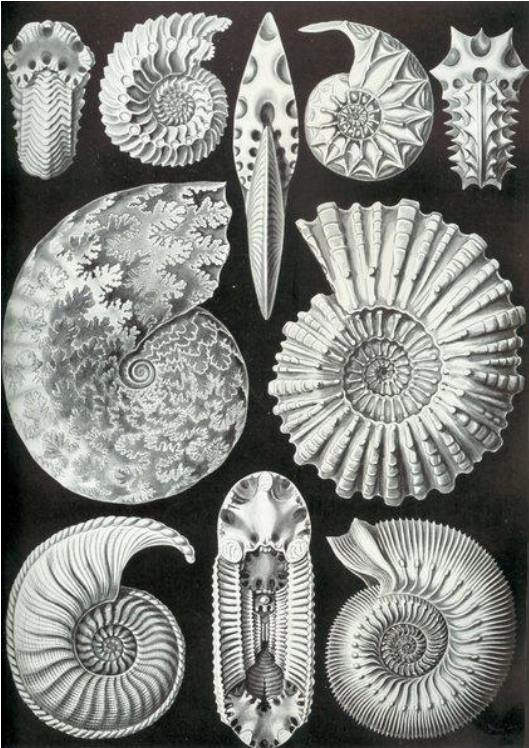
El siglo XVIII fue una época en la que se realizaron viajes exploratorios con fines científicos; Baron Alexander Von Humboldt nacido en Berlín en 1769, fue un naturalista nacido en Prussia, quien realizó extensos viajes a América Central y América del sur junto con su camarada el doctor y botanista francés Aime-Jacques-Alexandre Goujoud Bonpland; ambos exploraron México, Venezuela, Colombia, Perú, Ecuador y el Amazonas. En sus expediciones colectaron especímenes animales, minerales y vegetales; estudiaron electricidad, hicieron mapas, establecieron altitudes de las montañas y observaron fenómenos astronómicos.

Humboldt fue la primer persona en hacer dibujos de las ruinas Incas en Canar, Perú; a la edad de 60 viajó a los montes Urales en Siberia y Asia Central donde estudió el clima, escribió y dibujó mucho durante sus viajes. Uno de sus libros: Una Narrativa personal, inspiró a Charles Darwin. La última obra de Humboldt se tituló Kosmos, la cual pretendía ser un compendio de todos sus conocimientos, en ella intenta además unificar todas las ciencias.

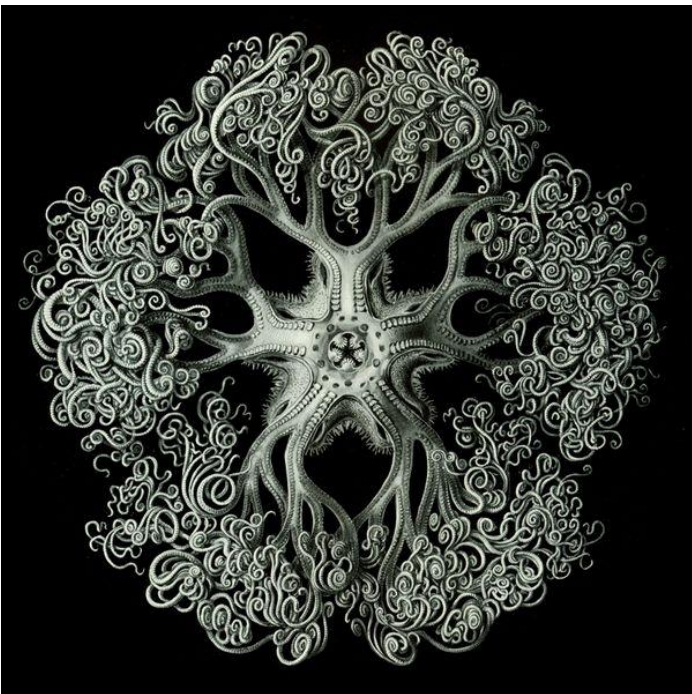
El dibujo científico llegó al pináculo de la ciencia-ficción en las láminas del biólogo alemán Ernst Haeckel. Nacido en Postdam, Prussia en 1834, Haeckel estudió ciencia y medicina en Berlín, fue investigador y profesor de zoología, pero sobre todo fue un impresionante ilustrador científico.

Para Haeckel el mero acto de observar era la mejor forma de entender, éste era su método; pues consideraba que las leyes de la naturaleza no eran simplemente abstracciones expresadas en fórmulas. Las leyes de la naturaleza pueden de hecho verse. Sus dibujos eran verdaderas materializaciones del conocimiento científico, y afirmaba que “La Ciencia es la documentación de la historia de la naturaleza”²⁹

²⁹ Visions of nature. The Art and science of Ernst Haeckel.

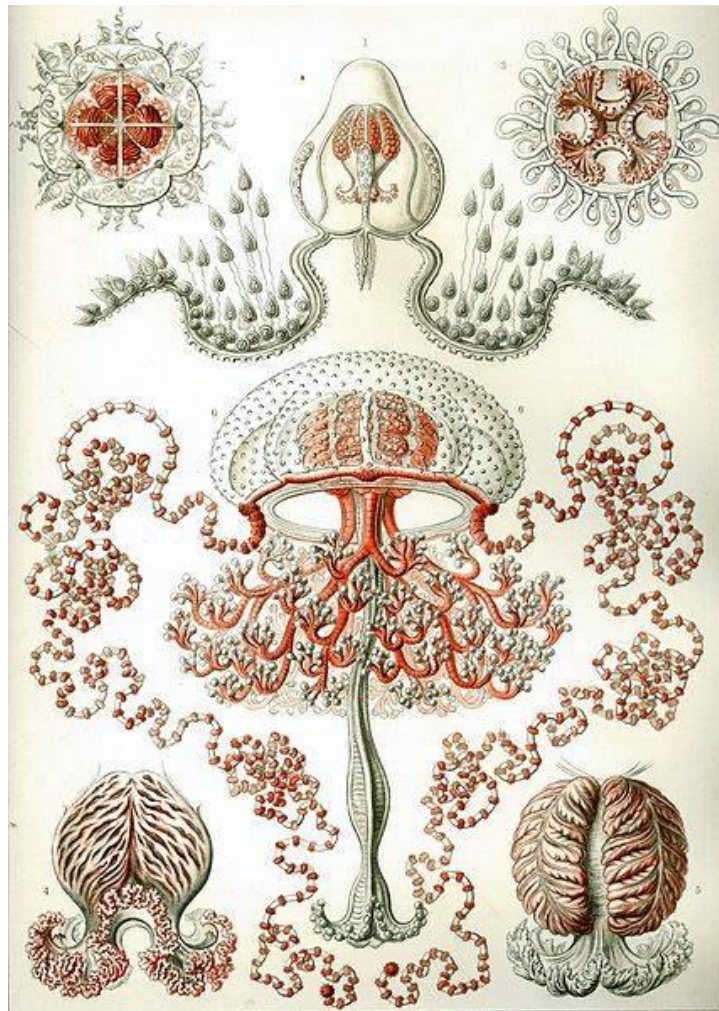


Ammonitida



Ophiodea

De acuerdo con Haeckel, un espécimen, o ejemplar particular muestra en su forma todo el proceso de su evolución, por lo que de hecho, es un producto temporal. Las variaciones estructurales eran particularmente interesantes para Haeckel, ya que la diversidad de las cosas naturales conforma lo que vemos como 'ornamento'. Haeckel consideraba la naturaleza como una forma de ornamento, por lo que, los organismos, en su cualidad estética, expresaban las leyes de la naturaleza. Nuestra apreciación estética de la naturaleza, viene en el placer del reconocimiento de los principios de la génesis de sus formas. La percepción estética es en otras palabras, entendimiento³⁰, por lo que sus dibujos de estructuras y organismos plasmaban la belleza u ornamentación a través de la observación y comprensión meticulosa de sus formas..



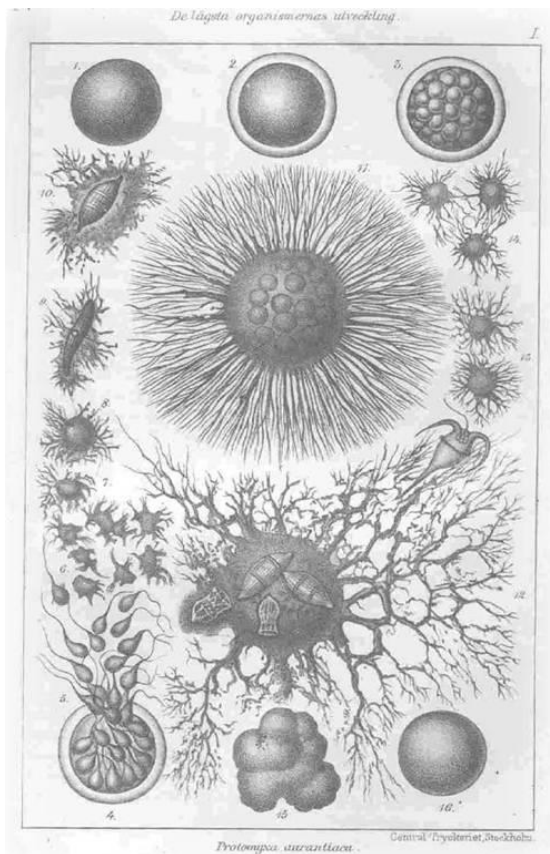
Anthomedusae, 1899-1904

³⁰ *Ibidem.*

La piedra de toque en su pensamiento fue su encuentro con El Origen de las especies de Charles Darwin, lectura que lo hizo cambiar del cristianismo a un libre pensamiento de carácter panteísta. Su gran entusiasmo por el evolucionismo, lo llevó a generar dibujos que sustentaran estas teorías visualmente. En 1866 publicó “Morfología general de los organismos” obra en la cual detallo árboles filogenéticos de todos los organismos.

Sus ilustraciones se convirtieron en argumentos científicos que apoyaban y justificaban la teoría evolucionista, pero pronto fué acusado de retórica visual, pues forzó sus ilustraciones hasta llegar a un deliberado fraude dibujístico.

Haeckel inventó la “mónera” (*Protomyxa aurantiaca*) publicado en su obra “La Historia Creación”, un ente capaz de establecer el vínculo entre lo inorgánico y lo orgánico, eslavón que jamás se pudo establecer para comprobar la teoría de la evolución. En 1868 se publicaron en un prestigioso diario científico alemán 73 páginas con sus especulaciones con más de 30 dibujos de esta mónera imaginaria y sus procesos reproductivos.



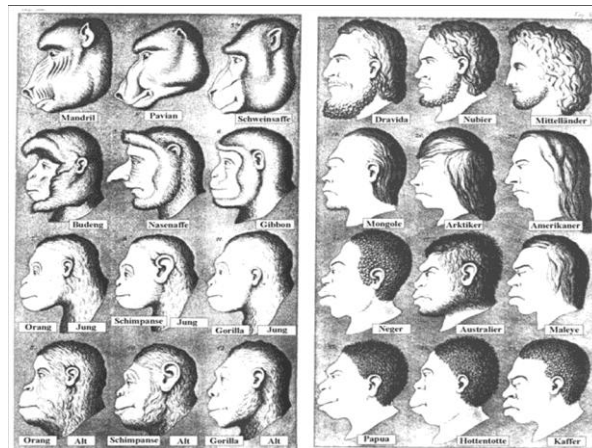
Monera (Protomyxa aurantiaca)

En torno a la evolución del hombre, Haeckel postuló que la única diferencia entre el mono y el hombre es la facultad de hablar, por lo cual también creó al eslavón perdido de esta cadena y lo nombró “Pithecanthropus alalus” (speechless man) cuya descripción mandó a dibujar al artista Gabriel Max.



“Speechless man” by Gabriel Max

La mas famosa de sus falacias científicas fue la teoría de que el embrión humano es inicialmente idéntico al de cualquier otro mamífero, y que en sus estadios de crecimiento adquiere branquias como un pez, cola como de mono, etc. teoría conocida como “ley de recapitulación” o “ley biogenética”, misma que ha sido esparcida hasta la actualidad. La controversia en torno a sus postulaciones se tornó un asunto de verdadera gravedad en las vinculaciones directas que se han encontrado entre Haeckel y los orígenes científicos del Nacional Socialismo o Darwinismo Social y la liga Monista, ya que propuso una supuesta historia racial que favorecía a la supremacía física y espiritual de la raza aria.



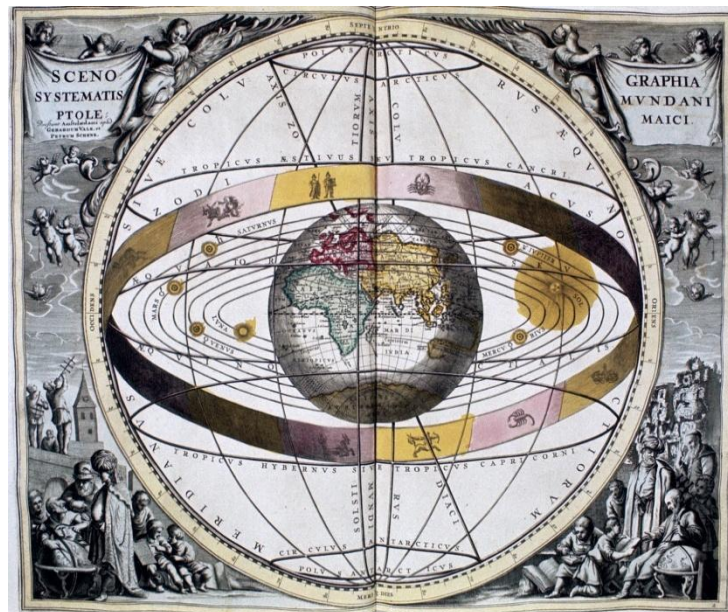
Dibujos de rostros de “antropoides”
1898.

En 1917 Haeckel publicó una serie de estudios llamada “Kristallseelen”, acerca de los cristales. Su objetivo era establecer una base comparativa para los procesos orgánicos e inorgánicos basados en la analogía estructural entre los cristales y los esqueletos, a partir de lo cual, sugiere que los organismos son en realidad, simplemente cristales mas complejos. “Desde nuestra visión monista, consideramos a los cristales como cuerpos naturales vivientes, y respecto a sus cualidades psicomecánicas, como entes poseedores de alma”³¹ De esta manera, interpreta el animismo universal de la naturaleza por su mecánica.

El principio estructural común de la naturaleza se muestra en sus manifestaciones formales, como la simetría. Haeckel describió seis sistemas morfológicos de cristales bajo los cuales la diversidad de las formas naturales se puede clasificar. De tal manera que la biofilosofía de Haeckel radica en que todos los organismos somos superposiciones de cristales que van desde el mas simple hasta el mas complejo, las mismas fuerzas, sentimientos y movimientos existen tanto en la naturaleza orgánica como en la inorgánica.

³¹ Haeckel Ernst. *Art forms in nature*. New York: Dover, 1974.

2.2.3 Cartografía: La conceptualización gráfica del espacio.



El sistema geocéntrico de Ptolomeo. Harmonia Macroscopica, Andreas Cellarius, 1660

Cada periodo y lugar define su propia concepción espacial a través de sus expresiones y construcciones. Los momentos de grandes cambios en la Historia del arte se caracterizan por un nuevo planteamiento del espacio, y cada periodo estilístico se distingue más que por una temática particular, por su planteamiento compositivo espacial, que va de la mano con los descubrimientos científicos y concepciones filosóficas; en el Renacimiento el espacio es a la medida del hombre y gira en torno a él, mientras que en el Barroco evoca las elipses de Kepler y Copérnico, así como el rompimiento del espacio en el cubismo es paralelo a la teoría de la relatividad de Einstein.

En el antiguo Egipto por ejemplo, el espacio está en función de un orden teológico y jerárquico, las representaciones sociales se indican claramente en la pintura a través de las dimensiones de los personajes. La dimensión

humana cobra importancia en el arte griego y romano, sobre todo en la escultura, cuyas dimensiones enaltecen la humanidad.

La invención de la perspectiva generó un cambio radical en la composición y el planteamiento espacial, tal como el nuevo principio de realidad, razón y conciencia estaba tomando lugar. Esta nueva forma de ver posiciona al espectador tal como si él mismo estuviera observando la escena planteada. La Santísima Trinidad de Masaccio (1427) es una de las primeras piezas que se plantea el problema de la perspectiva, la proporción y expresión realista en las figuras, la arquitectura de la capilla en la que aparecen los personajes converge en un punto de fuga. Masaccio fue discípulo de Brunelleschi, de quien evidentemente aprendió estas observaciones arquitectónicas. Filippo Brunelleschi fue un arquitecto cuyos conocimientos de geometría le llevaron a plantear las reglas de la perspectiva; estos conocimientos se esparcieron rápidamente, hasta ser la perspectiva misma el pretexto de las obras. El dibujo se convirtió en el análisis riguroso del espacio compositivo mediante la geometría; las figuras y los espacios por un largo período jamás serían puestos de manera arbitraria, aun cuando se pintaran las más fantásticas ficciones, estas tendrían un realismo visual que concuerda con la experiencia de la realidad. Piero della Francesca escribe un tratado donde explica que el estudio de la perspectiva es inseparable del de la proporción, así muestra como construir las formas más complejas en el espacio, reduciéndolas a sus componentes elementales en esferas, cilindros y cubos, formas puras de la geometría que volverán con Cezánne.

Geometría significa: la medida de la tierra. Es un estudio del orden espacial a través de la medida y relaciones de las formas. Esta medida de la tierra se convirtió en la base para la ciencia de la ley natural representada por las figuras esenciales del círculo, cuadrado y triángulo. Platón consideraba que la geometría y las matemáticas eran el lenguaje más reducido y abstracto, por lo tanto filosóficamente, ideal, estas ideas o 'formas' no se pueden percibir con los sentidos, sino por la razón pura. La geometría y los números funcionan en un nivel arquetípico para describir sistemas cosmológicos.

Pero la razón es un arma de doble filo que los renacentistas descubrirían; en un principio, la razón era la solución a todos los problemas, rescataría al hombre de las obscuridades y ambigüedades de la ignorancia; este optimismo se refleja en las obras de esta época, donde el

mundo aparece claro y modelado por el entendimiento. Pero a medida en que los artistas se fueron adentrando en el mundo a través de la razón, sus observaciones les fueron abriendo un universo cada vez mas grande y misterioso, de tal manera que entre mayores eran sus descubrimientos, mayor la conciencia de su ignorancia. El hombre dejó de ser el centro del universo, definitivamente. El espacio se indefinió nuevamente, y la duda que permeaba los pensamientos disolvió a los personajes en la ambigüedad del sfumatto.

El espacio terrestre como el espacio cósmico se ha observado, conceptualizado y representado mediante dibujos denominados mapas, cuyo uso se ha extendido hacia fines múltiples del conocimiento y del habitar terrestre. El desarrollo de la Cartografía ha sido influido por condicionantes culturales, religiosas, técnicas, científicas, políticas y estéticas; pero sobre todo por la manera en que cada civilización es capaz de concebir su universo.

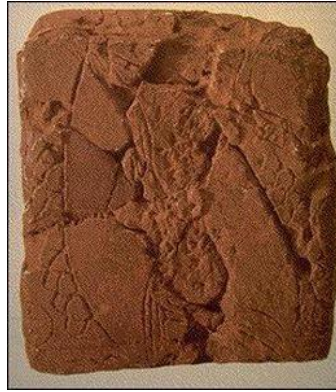
Habitar esta tierra requiere conocerla. Por trayectorias sucesivas que fueron primero registradas en la memoria y divulgadas oralmente se fueron conociendo las topografías terrestres y mediante la observación y el tiempo, las cósmicas. El registro de estas conceptualizaciones espaciales son los mapas; cuyo contenido es un conjunto de Ciencia, Arte y Filosofía.

Los primeros esbozos de Cartografía iniciaron con trazos sobre la arena o la tierra mojada para seguir una elaboración menos efímera sobre tablillas de arcilla o pieles de animales; vestigios de esta Cartografía primigenia se han encontrado y reconocidos de culturas diversas.

El mapa más antiguo que se conoce es una placa de barro procedente de Mesopotamia, probablemente del 2500 a.C. Representa la zona septentrional de Mesopotamia, cruzada por el río Éufrates y las cadenas montañosas hasta su desembocadura.



Mesopotamia, 2500 a. C.



Babilonia 500 a. C.

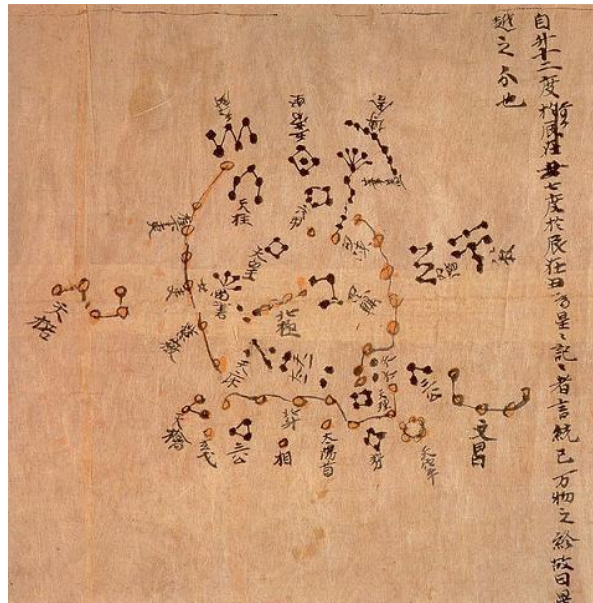
La primera concepción de la tierra que se ha encontrado fue elaborada por los babilonios; donde se representa como una superficie plana y redonda cruzada por dos líneas verticales correspondientes a los ríos Tigris y Éufrates. En el interior de la figura se nombran las regiones principales de la tierra. Este es el primer mapamundi conocido.

La cultura egipcia desarrolló grandes avances matemáticos, geométricos y astronómicos, según refiere Herodoto. De este periodo se ha encontrado un mapa (Papiro de Turín) que describe la zona de Wadi, detallando los nombres de los pueblos, rutas, distancias y zonas mineras.



Papiro de Turín, fechado hacia 1150 a.C.

También se han encontrado mapas Chinos del siglo II a.C. con dibujos regionales trazados en seda. Este antiguo mapa chino es parte del Atlas estelar Dunhuang, data de los años 649 a 684 procedente de la Dinastía Tang; aquí muestra la región polar norte y distingue los grupos de constelaciones por colores.



Atlas de Duanhuang, 649 d.C.

Las primeras concepciones cosmográficas griegas se desprenden de las descripciones que hace Homero en la *Iliada*, donde el cielo es una esfera transparente que contiene a la tierra la cual es un disco que flota sobre las aguas. Debajo de la tierra y el agua había una zona oscura llamada el Tartaro, reino de la oscuridad y de los muertos; se mencionan cuatro vientos que corresponden a los cuatro puntos cardinales Boreas (Norte), Euro (Sur), Noto (Este) y Céfiro (Oeste).

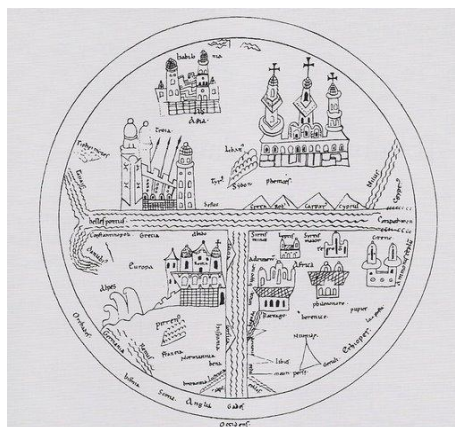
A medida en que los griegos fueron planteándose conceptos básicos sobre la tierra, y con la tradición del conocimiento pitagórico, se llevó a concebir la tierra como un cuerpo esférico; Parménides fue el primero en describir la esfericidad de la tierra, deduciendo que si la esfera era el cuerpo mas perfecto que existía, entonces la tierra debería ser una esfera la cual se encontraba en el centro del universo. Su deducción de caracter

idealista coincidía con la de Aristóteles, quien llegó a la misma conclusión pero por deducciones geométricas.

Los griegos generaron los conceptos de de latitud y longitud, así como las proyecciones estereográfica, cilíndrica y cónica. Eratóstenes de Cirene (276-194 a.C.) filósofo, matemático, geógrafo y director de la biblioteca de Alejandría calculó con bastante precisión el meridiano terrestre determinando la longitud de 39.500 km, cuando en realidad es de 40.000 km. Fue Eratóstenes quien propuso el sistema de meridianos y paralelos en los mapas.

En el Medioevo se hicieron otro tipo de mapas que ignoraron estos conocimientos. Los mapas medievales tenían un carácter simbólico, alegórico y fantástico.

El mapa tiene dos franjas “perusta” que corresponden a la parte ecuatorial, la cual se encuentra entre dos zonas “temperata”, la del hemisferio boreal corresponde a la tierra habitable, pero la del hemisferio austral es incógnita, así como las zonas “frígida” habitadas por seres extraños en los polos.



El mapa a la derecha es según la concepción “isidoriana” de la tierra, en la que el círculo terrestre se divide en los tres continentes conocidos. A este mapamundi medieval se le conoce como “T “en “O”

El prototipo de mapa del Medioevo es la tierra representada por un disco plano rodeado por el mar y cubierto por la cúpula celeste. El tema

de la esfericidad de la tierra era motivo de mofa y acusación de herejía. Los mapas están “orientados” es decir, el oriente es el punto cardinal situado en la parte superior del mapa y en la parte superior se encuentran Adán, Eva, la Serpiente y el árbol.



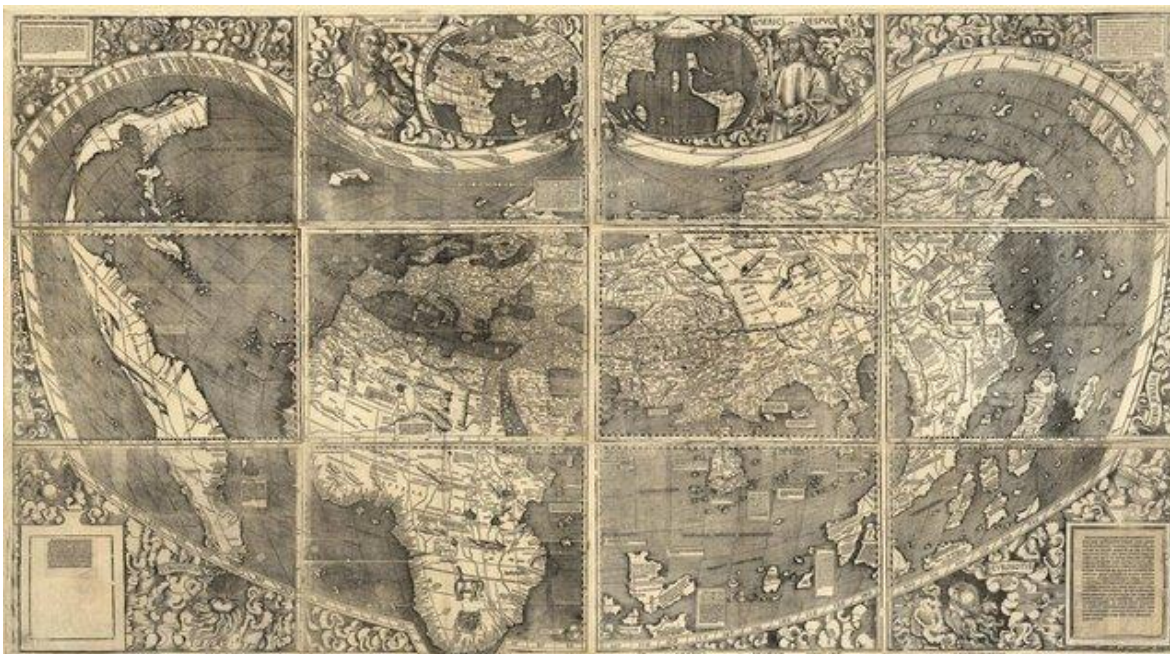
No fue sino hasta la invención de la brújula que se empezaron a hacer los llamados mapas portulanos, o cartas náuticas que se hicieron del siglo XIII al XVI basados en las experiencias de los recorridos hechos por los navegantes, estos mapas de gran complejidad eran en ocasiones regalos para reyes o príncipes. Los portulanos se dividen en dos grupos principalmente; los españoles (catalano-mallorquines) y los italianos. Los portulanos italianos se distinguen por dibujar solo el contorno de las tierras, mientras que los españoles dibujan ciudades, ríos y relieves

Mapamundi de Módena, 1450



La obra de Claudio Ptolomeo fue redescubierta en esta época, impulsando el desarrollo de la cartografía científica. Tolomeo vivió en Alejandría; donde realizó un tratado astronómico de trece volúmenes que se difundieron entre los árabes, y La guía geográfica que comprendía todo el saber en esta materia en su época. Su concepción cósmica pone a la tierra en el centro del universo lo cual fue cuestionado por Copérnico y Galileo en el siglo XVI.

Américo Vespucio era en ese entonces considerado un buen cartógrafo, pero las nuevas tierras fueron nombradas en su honor gracias a que el editor de sus mapas las señaló como Tierras de Américo. Se considera que el mapa realizado en 1507 por Martin Waldseemüller, un geógrafo alemán, fue el primero en designar a América con ese nombre.



Mapamundi de Waldseemüller, 1507

Abraham Ortelius publicó el primer Atlas moderno, en el cual incluyó los mejores mapas que se habían hecho hasta entonces, los redibujó para establecer un formato uniforme para su publicación y los organizó en un orden que se utiliza hasta la actualidad: Europa, Asia, África y Nuevo Mundo.

Pero el nombre de Atlas, que refiere al gigante de la mitología que sostiene la bóveda celeste lo daría Gerhardus Mercator quien es quizás el cartógrafo más célebre de la historia, de origen germano holandés, estudió Filosofía y Matemáticas y realizó trabajos para Carlos V, a quien regaló una compleja pieza que consistía en un sistema de dos globos, uno representaba a la bóveda celeste, hecho de cristal y grabado con un diamante las estrellas y las constelaciones, el globo de cristal contenía al segundo, hecho de madera, estaba cubierto por un mapa y representaba la tierra. Mercator lo entregó personalmente al emperador en el año 1553, además de una brújula y un anillo astronómico de cinco círculos. Sin embargo fue acusado de herejía y encarcelado hacia 1540; después se trasladó a Duisburgo, donde ya vivían holandeses protestantes. Realizó un mapa de Europa que lo hizo bastante reconocido, pero su mayor aportación está en el método de proyección de mapas que lleva su nombre. Consiste en una representación cilíndrica con meridianos rectos y paralelos y círculos de latitud iguales, y tiene la ventaja de que la distancia más corta entre dos puntos en el globo viene representada como una línea recta, una *loxodromia*, por ello esta proyección se sigue utilizando hoy día para navegar. En el mapamundi de Mercator, referido a coordenadas cartesianas los paralelos son rectas paralelas al eje de las abscisas, estando el ecuador representado por dicho eje, y los meridianos son rectas paralelas al eje de las ordenadas, estando el meridiano origen representado por dicho eje; los polos no son representables en el mapa.

Jean Baptiste Bourguignon D'Anville fue un geógrafo francés del siglo XVIII que a muy temprana edad realizó bellos mapas que se dieron a conocer en Francia, de donde se enviaron comisiones de viajeros a todo el mundo para perfeccionar los conocimientos y resolver dudas sobre la física terrestre, comprobando por ejemplo la teoría Newtoniana sobre el achatamiento de los polos. A finales del siglo XVIII, los viajes ya no eran de tanto interés ya que el espíritu nacionalista comenzaba a crecer en los países, por lo que los proyectos cartográficos se relacionaron con estudios topográficos detallados a nivel nacional. En 1891, el Congreso Internacional de Geografía propuso cartografiar el mundo entero a una escala 1:1.000.000, tarea que todavía no ha concluido.

La cartografía actual emplea la fotogrametría a través de fotografías aéreas que desde luego son de gran precisión comparadas con las especulaciones antiguas sobre el territorio. Los mapas han sido la forma de registro y conceptualización gráfica del espacio que habitamos, pero

reflejan también los métodos de pensamiento, la cosmovisión, la política y la cultura en que cada época y lugar conciben sus territorios.



Fotogrametría aérea.

Los sistemas sociales y políticos han usado el dibujo en forma de mapas para representar la extensión, configuración y límites de las naciones, así como los urbanistas y arquitectos han diagramado el espacio para construir las ciudades y edificaciones donde habitamos y circulamos. El espacio físico es determinante para la conducta social, usamos el espacio de acuerdo a los patrones, tamaños y barreras que han sido trazadas predeterminedamente cual ratones dentro de sus laberintos.

En 1955 Guy Debord definió el término Psicogeografía como “El estudio de leyes precisas y efectos específicos del ambiente geográfico conscientemente organizado o no en las emociones y el comportamiento de los individuos”. La noción de Psicogeografía surgió en el movimiento letrista internacional, como reacción y crítica al urbanismo moderno que construye edificios y traza espacios alienantes. De esta inconformidad

nació la idea del ‘Urbanismo unitario’, la cual pugna por una revolución arquitectónica a través de la fusión entre arte y vida, rechazando al funcionalismo y a la geometría Euclidiana, proponiendo crear un espacio donde las barreras entre lo lúdico y lo funcional se borrarán para que el individuo fuera absolutamente libre de factores determinantes en el espacio donde habita.

Las ideas de Psicogeografía, urbanismo unitario y deriva aparecen por primera vez en el ensayo ‘Formulario para un nuevo urbanismo’ en el que Ivan Chitchevlov considera a la Arquitectura como el medio más simple para articular el tiempo y el espacio, modelar la realidad y engendrar sueños. Los situacionistas por su parte encontraron que la Arquitectura contemporánea era física e ideológicamente restrictiva, ya que su configuración fuerza al individuo a un sistema determinado de interacción.

Los situacionistas generaron entonces nuevos diseños de espacio urbano, refirieron como ‘ambiance’ a la sensación o sentimiento, atmósfera o carácter de un lugar; este término también se utilizó para designar a los barrios o porciones pequeñas que constituyen unidades con una poderosa atmósfera urbana. Debord consideraba que se deberían de fusionar los dos principales elementos del entorno a los que se refirió como ‘Soft ambiance’ (luz, sonido, tiempo y asociación de ideas) y ‘Hard ambiance’ (condiciones y construcciones materiales).

Ante la dificultad de llevar a cabo la construcción de una verdadera Psicogeografía en el sentido de los límites políticos y económicos del ambiente ya construido, los situacionistas dirigieron sus ideas hacia la praxis de una relatividad urbana, donde el individuo pudiera experimentar el entorno bajo sus propias reglas. La deriva se definió como una técnica en la que una o más personas durante cierto período dejan sus motivos usuales de movimiento y acción, sus relaciones, su trabajo y sus actividades de ocio para dejarse arrastrar por las atracciones del terreno y los encuentros que en él se experimentan. La conciencia y la praxis psicogeográfica se han proyectado en una serie de mapas en los que se trazan rutas propias y se reconfigura el espacio de la ciudad a partir de la experiencia psíquica.



Guy Debord, Guía psicogeográfica de París.

Guy Debord indica en este mapa de París, las unidades con sus propias defensas y salidas, las flechas rojas sugieren la deriva de un ambiente en otro. El peso, forma y patrón de las flechas indica el tamaño y la fuerza de los saltos psicogeográficos. “La producción de mapas psicogeográficos o la introducción de alteraciones mas o menos arbitrarias en la transposición de mapas de dos diferentes regiones puede contribuir a la insubordinación de las influencias habituales” Debord.

Capítulo III Dibujo y Psique

3.1 Dimensiones Psíquicas en el arte

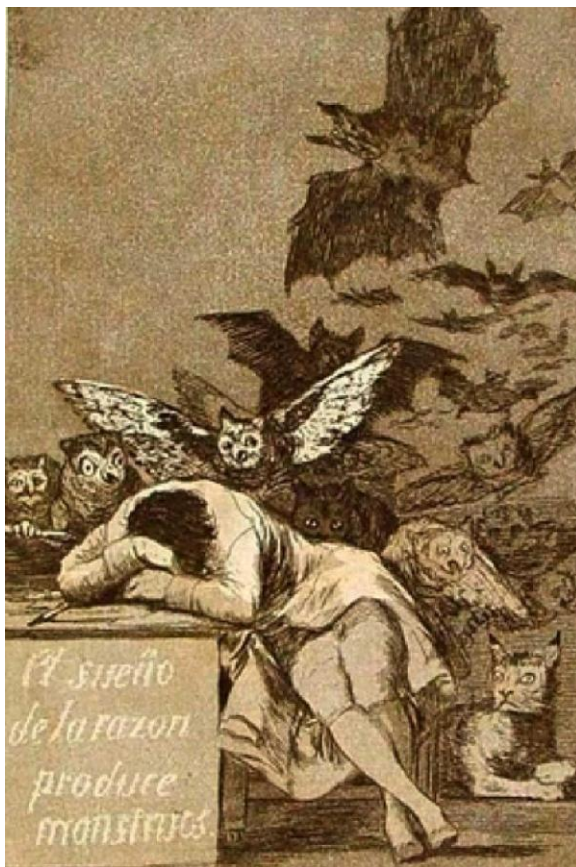
El término ‘Psique’ designa los procesos y fenómenos que hacen de la mente humana una unidad. Es todo el conjunto de funciones que actúan de manera simultánea permitiendo al individuo orientarse en el mundo: sensaciones, percepciones, emociones, conciencia e inteligencia; las cuales hacen que el organismo pueda asumir una posición activa e independiente en el medio; conciencia e inteligencia le permiten no solo adaptarse al medio, sino transformarlo.

Las características psíquicas de cada sociedad han modelado sus expresiones artísticas, produciendo la vasta variedad de estéticas que se mueven en las dialécticas de los criterios de objetividad y subjetividad; realismo e idealismo, abstracción y figuración.

El origen de la palabra Psique es de raíces griegas: ψυχή (psyché) o ‘alma’ designaba la fuerza vital de un individuo; el término psycho ‘aire frío’ alude al aliento o soplo de vida que existe en el cuerpo vivo y escapa en la muerte. Según la cosmología griega, este aliento se convertía en un espectro alado con la fisonomía del difunto que al salir del cuerpo se dirigía al Hades, para residir con las almas de todos los muertos. En la mitología griega la Psique cobra la forma de una princesa cuya belleza cautivadora provocó los celos de Afrodita quien envió a su hijo Eros para que la hechizara haciéndola enamorarse del más feo de los mortales. Sin embargo Eros al conocer a Psique se enamora de ella convirtiéndola en diosa y el fruto de su amor es Hedoné.

Las reflexiones sobre la psique humana en el arte tienen sus remotos inicios en las obras de El Bosco y de Pieter Brueghel, quienes, entre los siglos XV y XVI, expresaron el temor de su sociedad hacia los conflictos sociales, guerras y pestes que fueron interpretados como el resultado del alejamiento de Dios y el materialismo de las ideologías del Renacimiento.

Durante los períodos del Barroco y Rococó la demanda de arte como objeto de consumo creció y se produjeron numerosas piezas destinadas a satisfacer las necesidades de un capitalismo creciente, las artes visuales experimentaron técnicas y motivos múltiples, el arte documenta los vicios, usos y costumbres de la sociedad y los grandes contrastes que se detonaron entre burguesía y pueblo así como los procesos ideológicos que la sociedad experimentó. Algunos artistas como Caravaggio, Rembrandt y Goya se atrevieron a profundizar en las dimensiones psíquicas del individuo y de la sociedad.



El sueño de la razón produce monstruos. Grabado al aguafuerte y aguatinta, 1797

En la serie de grabados que llevaron por título “Caprichos” el pintor español Francisco de Goya denuncia la ignorancia y vacuidad del ser humano y manifiesta su simpatía por los ideales de la ilustración y la Revolución Francesa. En “El sueño de la razón produce monstruos” Goya representa la pesadilla de un artista que duerme y es amenazado por las

creaturas que su mente produce. En esta fantasía Goya visualiza el inconsciente, concepto que no se conocería hasta un siglo después.

El romanticismo procedió de un desencanto de la revolución Francesa; siendo la burguesía y no la razón la que cobró poder; sin embargo la percepción del individuo se había transformado gracias a los ideales de libertad que la revolución cultivó. El sentimiento romántico tiene su fuerza en la valoración de la subjetividad, la fuerza de la imaginación, el refugio en la intimidad y la nostalgia por el pasado que produjo la idealización de épocas anteriores. Los románticos comenzaron a crear seres y mundos utópicos, su universo ideal estaba poblado por genios, artistas, científicos y pensadores libres de la explotación. Los filósofos románticos eran antikantianos, se contraponían a los procedimientos analíticos, la intuición es su fórmula fundamental de conocimiento, en oposición al análisis del entendimiento.

En la fenomenología del Espíritu, Hegel critica las posturas del romanticismo ya que detonan la pérdida de un mundo en el cual el espíritu se reconozca; el sentimiento de la apatridad, de la soledad, y la tendencia a la identificación con figuras marginales resulta en un contemplador inactivo que con el pretexto de la pureza de sus intenciones, de la excelsitud de sus fines, resulta incapaz de hacer nada determinado y concreto. A este Hegel lo llama “la bella alma” figura irónica que es demasiado bella para vivir en la realidad, un ángel caído en una marranera.

El realismo y el idealismo fueron los dos polos opuestos de la segunda mitad del siglo XIX; a pesar de sus grandes diferencias, ambos reaccionaron ante los fenómenos sociales que la industrialización detonó y ambos se cuestionaron sobre el entendimiento y planteamiento de la realidad así como del fin del arte.

El idealismo romántico tuvo sus ecos en exploraciones psíquicas y metafísicas que se gestaron posteriormente en los prerrafaelitas, los simbolistas y los surrealistas.

El simbolismo fue una postura de carácter idealista que surgió como contrapartida a los experimentos objetivos de la realidad del impresionismo. Los simbolistas se postularon en pro del retorno de un sentido espiritual, místico, religioso y psicológico en la obra de arte y no solo una representación de la realidad aparente y fugaz; buscaban “vestir

a la idea de una forma sensible” a través del símbolo. Baudelaire le llamó la “teoría de las correspondencias” que es la búsqueda de secretas afinidades entre el mundo sensible y el mundo espiritual, con el fin de captar las verdades absolutas.

Los simbolistas creyeron que estas verdades eran asequibles a través de métodos indirectos y metafóricos. Jean Moreas lo definió en el manifiesto del simbolismo como “enemigo de la enseñanza, la falsa sensibilidad y la descripción objetiva...En este arte, las escenas de la naturaleza, las acciones de los seres humanos y todo el resto de fenómenos existenciales no serán nombrados para expresarse a si mismos; serán mas bien plataformas sensibles destinadas a mostrar sus afinidades esotéricas con los ideales primordiales”.³²

Así manifiesta el poeta Arthur Rimbaud³³ en torno al fin y al camino que debe seguir el poeta:

“Digo que es preciso ser vidente, hacerse vidente. El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; él busca por si mismo, agota en él todos los venenos para conservar solo las quintaesencias”.

La teoría del arte hasta el siglo XVIII versaba sobre los conceptos de la filosofía antigua, en la cual el arte era la encarnación de los ideales de belleza percibidos por la facultad del artista. Sin embargo en el siglo XVIII los estudios en el campo de la psicología generaron un cambio en la interpretación de las creaciones artísticas, tanto en los motivos de su creación como en el fenómeno de su recepción.

Una de las primeras interpretaciones del fenómeno estético que divergían con la concepción filosófica fue la de Edmund Burke, quien en su libro “Philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful”, expone que la estética tiene sus orígenes en la biología y en las emociones que dominan la mente humana, las cuales surgen del deseo de preservación y propagación de la especie, movido por el instinto sexual, el cual genera la idea de lo bello en la mente. El instinto de

³² Jean Moreas, *Le manifeste du Symbolisme*. Le Figaro, 1886.

³³ Rimbaud, Arthur, *Una temporada en el infierno*. Premiá, 1979.

autopreservación produce el sentimiento de miedo ante lo amenazante, y de aquí surge la experiencia de lo sublime.

“La interpretación de los sueños” fue un libro publicado en 1900; en el que Sigmund Freud propone una nueva geografía de la psique así como un nuevo método para su exploración.

A grandes rasgos plantea que la mente no solamente tiene una esfera racional y consciente que tiene completo control sobre el individuo, según se creía hasta entonces, sino que existe un ámbito inconsciente cuya fuerza tiene gran influjo sobre nuestro comportamiento. El sueño sería un lugar donde la mente puede configurar a través de símbolos los estados inconscientes, en este sentido, el arte tiene una función similar al sueño, es una especie de sueño diurno.

El arte pretende establecer un diálogo entre ego e id, intenta enfrentar directamente las emociones y encarnarlas de forma material; de acuerdo con Freud, las motivaciones artísticas emergen de una necesidad interior y no exterior como se creía en el renacimiento; en sus análisis en torno a la obra de Leonardo da Vinci, explora las dimensiones psicológicas y la configuración de sus símbolos, de acuerdo con Freud Leonardo desarrolla un ideal femenino basándose en las memorias de su niñez y las imágenes de su madre y su abuela.

A pesar de sus grandes intenciones de mostrar la importancia del subjetivismo, Freud no simpatizaba con la subjetivización del arte en el movimiento expresionista que se daba en la época. El surrealismo, movimiento basado en las teorías de Freud, sería para él un “pretexto de lunáticos” hasta su encuentro con Salvador Dalí, quien lo visitó en Londres en 1938. Sin embargo Freud ve en la creación artística como en el descubrimiento científico una forma exitosa de sublimación de los impulsos internos pudiendo satisfacerlos sin desafiar los límites sociales.

En su libro “The joke and its relation to the unconscious” Freud observa que en los sueños creamos comparaciones y alusiones que tienen la función de liberar fantasías y deseos en forma de disfraz, lo cual sigue un proceso de condensación, desplazamiento y transformación en imagen.

El sueño es un producto absolutamente asocial que se genera en el interior del sujeto y es ininteligible a los demás como a la persona misma, de lo contrario se destruiría. La broma es un producto inteligible de la habilidad

y el ingenio que logra alusiones y dobles sentidos cuyo placer se comparte socialmente y su entendimiento parte de la cultura y el lenguaje, por lo cual al traducir una broma se pierde su efecto, ya que este depende tanto de su contenido como de su forma, para Freud lo mismo ocurre con el arte, este no puede ser interpretado o traducido, porque en la traducción pierde su efecto, uno nunca podrá poner en palabras lo que una obra de arte expresa.

Mucho se ha cuestionado el uso y abuso de los postulados de la teoría psicoanalítica para el análisis de las obras de arte, y por obvias razones; al partir de la premisa de que la principal motivación del ser humano es la sexualidad, se generalizan los símbolos en el arte, distorsionando su lectura; Arnheim dice al respecto: “Ninguna obra de arte podrá estar nunca limitada al sexo, al amor, a la comida, a la religión, a la política o a cualquier otro tema único”³⁴ y Donald Kuspit “Investigar y articular lo inconsciente por mediación del arte es poner al arte en posición precaria”³⁵

Sin embargo la teoría psicoanalítica tuvo gran influjo en el pensamiento y en la concepción de la creación artística; como fue el surrealismo, movimiento cuya postura básica es la exploración rigurosa del inconsciente.

En 1924, André Bretón escribió el Manifiesto surrealista, y lo definió de la siguiente manera:

SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito, o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.³⁶

Según Bretón, la imaginación es libre en la infancia, pero pronto va conociendo los límites que las leyes del utilitarismo le imponen; “la imaginación no puede cumplir mucho tiempo esta función subordinada, y

³⁴ Arnheim, Rudolf. *Hacia una psicología del Arte*.

³⁵ Kuspit, Donald. *Signos de psique en el Arte moderno y postmoderno*. Madrid, Akal, 2003.

³⁶ Bretón, André. *Manifiestos del Surrealismo*. Labor, 1995.

cuando alcanza aproximadamente la edad de veinte años prefiere, por lo general, abandonar al hombre a su destino de tinieblas”³⁷

El loco es en una sociedad, aquel que llevado por su imaginación transgrede las reglas que el sistema impone, motivo por el cual es recluído y mermado de su libertad física. Los locos se entregan al delirio y a los consuelos u horrores que este les conceda. Pero para etiquetar a alguien de loco, habría que pensar en el concepto de “normalidad” que impera en la época y el contexto sociocultural en el que se vive, para saber si la “locura” no es mas bien un síntoma de buena salud mental en un individuo insertado en una sociedad cuyos preceptos y valores establecidos son bastante enfermos (Foucault).

La lógica, dice Bretón, solo se ocupa para resolver problemas de interés secundario como la realidad inmediata; el concepto de civilización basado en la ciencia, refuta cualquier indicio de superstición o quimera que pudiera alterar el orden de las cosas.

Los alcances de la razón son limitados y la esperanza de un cambio de perspectiva que amplíe los horizontes del espíritu radica en escuchar a la parte ilógica del ser humano; en este aspecto, Bretón considera que las investigaciones de Freud en torno al sueño, son de suma importancia, ya que por primera vez se le otorga voz a la psique silenciosa.

Bretón asume que solo mediante la práctica poética se puede romper con el orden artificial de las ideas y el tiempo omnipresente; la práctica de la poética surrealista produce la aproximación de dos realidades distantes que generan la luz de la imagen a través de la metáfora. El poder de la imagen, de acuerdo con el surrealismo, radica en su grado de arbitrariedad, cuanto mas incomprensible sea, cuanto mas contradicción encarna, entre mas abstracta, alucinatoria o irrisoria será mas fuerte su poder.

Los surrealistas fueron grandes experimentadores de los estados de conciencia, pusieron su psique en un laboratorio de creación, ensayando y explorando la nueva esfera mental induciéndose a nuevos métodos creativos como estados físicos alterados: hambre, sueño, droga, dolor, disertación inmediata, cualquier forma que ejerciera como barrera a la conciencia y que diera libre cauce a los ríos de la imaginación pura y las libres asociaciones, estimulando la imagen poética del absurdo inmediato.

³⁷ *Íbidem*

Sus investigaciones sobre los mecanismos de la inspiración generaron procedimientos que procuraran *“la explotación del encuentro fortuito, en un plano adecuado, de dos realidades distantes”* Max Ernst.

El pintor español Salvador Dalí procuró su propio procedimiento llamado *“método crítico-paranoico”* al cual definió como: Método espontáneo de conocimiento irracional basado en la objetivización crítica y sistemática de asociaciones e interpretaciones delirantes.

En este procedimiento se busca crear una imagen doble con la capacidad paranoica del pensamiento; la imagen doble se obtiene a partir de la representación de un objeto que simultáneamente representa otro que en este caso es la figura de la idea obsesiva.

Donald Kuspit en su libro *“Signos de Psique en el arte moderno y posmoderno”* afirma que *“La dinámica que impulsa al arte moderno y posmoderno es una psicodinámica,”* es decir, lo que en el siglo XX importa a los artistas es la expresión de los conflictos emocionales comunes entre los seres humanos.

El arte es en muchos casos la catarsis estética que sublima las afecciones del espíritu, *“encarna la locura”* tiene una naturaleza demencial, es el espacio donde habita el delirio, Pero el arte no solo es un síntoma de un desequilibrio que necesita una válvula de escape o lienzo para su expresión, esta visión sería reducir al arte a una concepción psicopatológica.

Kuspit dice que la importancia de la conciencia de la psique en el arte radica en que la sensibilidad hacia el contenido emocional del arte, generan la empatía y la catarsis del espectador. Si no se logra esta empatía emocional, el arte se reduce a la huella artificial de cierta sociedad.

“Hoy en día el crítico se ha convertido en un peón del capitalismo que ha engullido al arte, el cual se ha convertido él mismo en un peón del capitalismo” y agrega: *“La creatividad que el capitalismo estimula con una mano, la arrebató con la otra”*³⁸

El arte posmoderno muestra que el arte es un instrumento fallido para la intención civilizatoria; al ser la encarnación de una dinámica emocional incontrolable, el arte es un hijo rebelde y desobediente que refleja las

³⁸ Íbidem

potencias, carencias y desórdenes del padre, (civilización) y que pronto se torna un sujeto autónomo que lo rivaliza y desafía.

“La obra es lo que aparece como un espacio de tensiones irresueltas entre el pensamiento y el no-pensamiento, entre lo dicho y lo no dicho, entre lo consciente y lo inconsciente” Theodor Adorno.

3.2 Exploración de la Psique a través del dibujo

“Only the shallow know themselves”

Oscar Wilde.

El dibujo ha sido un ámbito privado de exhalación de pulsiones íntimas, de catarsis de deseos, de introspecciones gráficas. Por su inmediatez carece de la solemnidad que cualquier otro medio de creación plástica implica, por lo cual facilita la expresión directa de los conceptos y emociones.

La exploración de la identidad a través de la imagen corporal en el arte, es una práctica que se ha desarrollado de manera tanto íntima y esporádica como pública y constante; esta autorreflexión ha estado vinculada en gran medida a la transformación que el concepto artista como individuo creador ha experimentado; capaz de cuestionar el sentido de su existencia y de generar una consciencia identitaria propia en como aparece nuestra ‘forma de ser’, literalmente en la imagen. La alteridad que el arte otorga permite al sujeto el ‘desencapsulamiento del yo acorazado’³⁹, al presenciarlas nos presentan su verdad inexorable

La reflexión de orden psicológico sobre la autorrepresentación en el arte está generalmente vinculada al fenómeno denominado como ‘narcicismo’ por Freud en 1914. En esta lectura la imagen del cuerpo en el arte está permeada por eros, quien erotiza nuestra mirada.

³⁹ Goldstein, Gabriela. La experiencia Estética. Escritos sobre psicoanálisis y Arte. Del estante. Buenos Aires, 2005.

Dibujarse a si mismo es un ejercicio que todos hemos hecho alguna vez, como ensayo, averiguación o juego estos dibujos documentan efectivamente nuestra autopercepción. La diferencia entre un autorretrato hecho en pintura y uno hecho en dibujo radica en que el primero, por las cualidades pictóricas del medio tiende a presentar, o construir la máscara o efigie del que se retrata; el retrato en pintura reviste la personalidad, contiene la postura y la expresión que representan al ser como pretende mostrarse; reafirmando la imagen del yo; por otra parte el dibujo, es usado no tanto como una presentación del yo ante los demás, sino que desarrolla un monólogo, detonado de la necesidad propia de autoentendimiento, autorepresentación, autodefinición, autoexpresión de un estado particular en una esfera íntima. El dibujo por sus cualidades como medio nos permite e incita a la honestidad.

El dibujo de autorretrato nos retrata efectivamente en todos los sentidos; el qué y el cómo son evidencia directa de nuestra manera de ser, de actuar y de pensarnos. La experiencia de lo corporal se transfigura en la forma. Nuestro cuerpo matérico, tridimensional, móvil, sensible, sexuado, cambiante, placentero, funcional, expresivo; sucumbe en el tiempo y el espacio mediante los trazos.

La escritura y el dibujo tienen la misma matriz, como ya hemos comprendido, pero en torno a la expresión de la personalidad este común denominador se evidencia cuando se trata de las coincidencias entre el dibujo y la escritura propia. Ya la grafología se encargó de estudiar estas coincidencias, observando que la forma persiste detrás del discurso; la forma que dibuja al ser, detrás de las palabras; silenciando al discurso se puede ver el 'cómo' de quien habla. La manera nos dice todo. La grafología nos dice que maneras como inclinación, presión, espacio, velocidad, tamaño, ritmo, proporción y posición (elementos de cualquier expresión plástica) nos pueden dar testimonio de cualidades psíquicas como sensibilidad, sociabilidad, estabilidad, impulsividad, irritabilidad, organización, agresividad, convencionalidad, intelectualidad, ambición, creatividad, tolerancia, frustración, sensualidad, perversión, confusión, adaptabilidad, orgullo, ostentación.

La psique cobra las formas más sutiles en la espontaneidad del dibujo configurando un mapa o laberinto y más que un laberinto un código secreto que comunica solo de subjetividad a subjetividad.

“More than any other way of image making, drawing negotiates between the rational and the irrational minds, the intellectual and the instinctive, the head and the hand”.⁴⁰

El autorretrato en dibujo no logra tomar la distancia con la que hacemos el retrato de otra persona, mucho menos la caricatura, ya que siempre se está dentro y fuera de si mismo al realizarlo; y aun cuando el resultado diste mucho de un parecido fisionómico, logra revelar algo de nuestra esencia; o la constancia que configura nuestra identidad, como diría E. H. Gombrich en su ensayo *La máscara y la cara*: “la totalidad de la configuración facial está en movimiento perpetuo, un movimiento que, sin embargo, no afecta la experiencia de la identidad fisonómica, o, como propongo denominarla, la constancia fisonómica”⁴¹

E. H. Gombrich puntualiza sobre el hecho de que existe una constancia o unidad en el aspecto individual que no se puede destruir por los cambios constantes que el rostro experimenta a lo largo de la vida, esto se debe a que mas alla de nuestras características físicas, nuestro rostro modela las formas de nuestra personalidad.

La máscara es la construcción propia de una identidad social con la que deliberadamente nos mostramos y nos identifican, en un rol que asumimos al grado en el que es indistinguible la máscara de la cara, inclusive para la persona misma quien solo se puede ver como la forma que ha adoptado. Esta es una interesante reflexión en torno al individuo y la influencia sobre el mismo que ejerce la concepción del rol en un sistema donde todo se entiende según su función y donde todo se tiende a ordenar en categorías.

Sin embargo existen retratos en cuya búsqueda se advierte una trascendencia al rol por un entendimiento metafísico del yo; en una traducción gráfica de nuestra existencia física y psíquica, para lograr un reconocimiento, o planteamiento existencial; contrario a la extrañeza que nos provoca nuestra fotografía de pasaporte o licencia de conducir, cuya funcionalidad radica en la objetividad con la que capta nuestros rasgos. El autorretrato se parece mas a nosotros mismos, esta mas cercano a nuestra

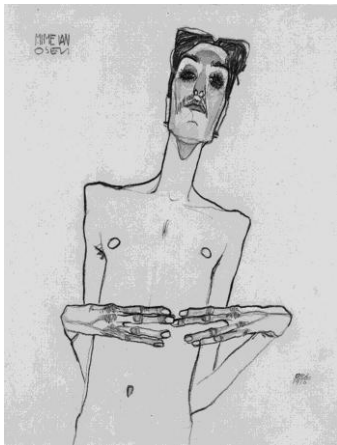
⁴⁰ Kovats, Tania. *The drawing book, A survey of drawing, the primary means of expression*. Black dog publishing, 2005

⁴¹ E.H. Gombrich, J. Hochberg y M. Black, *Arte, Percepción y realidad*. Paidós, Barcelona, 1996.

autoimagen mental que cualquier fotografía o video donde aparezcamos casualmente tal y como somos.

El psicoanálisis nos ha enseñado que las partes del cuerpo han adquirido un estatuto de símbolo en la representación gráfica; las facciones ya no solo son lo que parecen, sino que evocan directamente sus funciones y las intenciones detrás de ellas: los ojos no son solo una forma que representa el aparato ocular, sino que es el símbolo de la observación, la curiosidad, el juicio, el análisis; los dientes no son la forma que representa los huesos con los que se tritura la comida, sino que simbolizan un estado de felicidad como la potencialidad violenta, el nerviosismo y la amenaza. El psicoanálisis del dibujo parte de la evidencia de que se dibuja lo que se piensa o lo que “está” en la mente del individuo consciente o inconscientemente y se enfatiza lo que es importante como se ignora lo que no lo es, la fotografía de alguien nos da la información de cómo esta persona aparece en el mundo, pero su autorretrato nos da su propio esquema o radiografía anímica.

El autorretrato nos mira, nos reta o nos ignora, pero es indudablemente la declaración un ‘statement’ existencial.



Egon Schiele



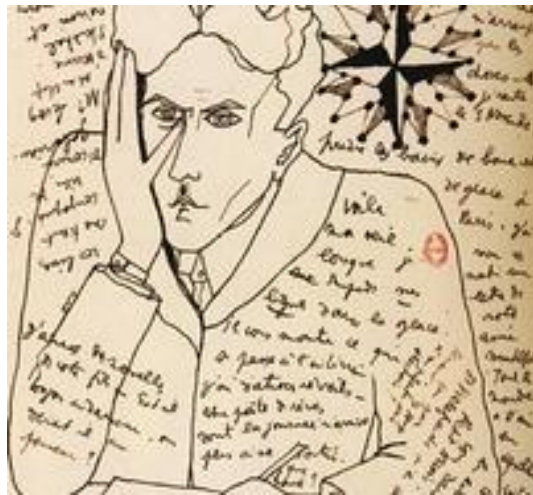
Tracey Emin



Adolf Hiyler



Joseph Beuys



Jean Cocteau



Charles Baudelaire



Rembrandt



John Ruski



David Lynch



Jean Svanmajer



Kathe Kofwitz



Louise Bourgeois



CY Twombly



David Hockney

3.3 Eros y tánatos

Pulsión es una palabra que nació de la necesidad de denominar al motor intrínseco de nuestras acciones. Mas allá de la voluntad, que surge de la conciencia deliberada, la pulsión es un impulso profundo que radica en un ligar entre psique y soma, sin llegar a ser instinto. El instinto es herencia, lo comparten todos los organismos vivos; se satisface con objetos determinados, a diferencia de la pulsión, que es una suerte de deseo sin objeto cuyo devenir alimenta el movimiento del individuo; las pulsiones tienen una satisfacción temporal, de lo contrario la conducta quedaría paralizada.

La existencia se mueve por una dialéctica de opuestos, a partir de la cual se advierten dos tendencias principales en las diferentes escalas de organización; a nivel individual, social y natural o físico, suceden movimientos de creación y movimientos de destrucción. Estas tendencias corresponden a las pulsiones antagónicas que Freud denominaría como pulsión de vida y pulsión de muerte.

La pulsión de vida se identifica con el símbolo de Eros, que representa el amor, impulso que busca unir, ligar, crear que se supone surge de un instinto de conservación de la vida y se expresa, de acuerdo con Freud mediante la libido o sexualidad. La antítesis de este impulso es la pulsión de muerte o tánatos que persigue la disolución de los lazos y vínculos, para lograr el regreso al estado anterior a la vida, a la calma del deseo, a una disipación exenta de conflictos y sufrimientos; los impulsos tanáticos cobran forma en la agresión y la destrucción.

En la teoría freudiana la libido no puede ser develada ya que su contenido es inadmisibile para la conciencia; la realización plena de los deseos está de alguna forma ligada a la angustia y al remordimiento, por lo que surge la represión, que es un desvío de los deseos. Los sueños son un espacio de realización de deseos, mismos que por la autocensura se deforman y construyen símbolos con los cuales se logra sublimar el deseo.

En “El malestar de la cultura” Freud observa que los trastornos individuales tienen un eco evidente en los comportamientos colectivos;

las sociedades se autorreprimen y el complejo de Edipo tiene su correlato social en el tabú del incesto; la cultura sustituye la satisfacción inmediata de los impulsos por una satisfacción retardada, sustituyendo la libertad por la seguridad.

El Arte en este sentido ha fungido como ensoñación diurna para la sublimación de deseos a nivel individual y colectivo constituyendo una esfera simbólica donde se transfiguran las pulsiones.

El ensayista, teórico filosófico y novelista francés Georges Bataille disertó sobre la experiencia erótica y sus implicaciones con el misticismo, la muerte y la degradación. Sus relatos eróticos que evocan al Marqués de Sade, se construyen en la imagen de lo pornográfico, donde la obscenidad se utiliza como instrumento de la transgresión moral así como un vehículo para la experimentación de asociaciones poéticas.

La poética de Bataille traza una línea entre la experiencia estética, la erótica y la mística: Eros y Tánatos no están disociados; ambos placer y dolor son caminos que llevan a la iluminación, la cual pareció buscar desde temprana edad a través de la teología, ya que su primer interés fue ser sacerdote. El sentido que Bataille confiere al sacrificio religioso y a la fusión erótica radica en la disolución del yo, y por lapsos la experiencia de la continuidad del ser, que es, la muerte; en este sentido cobra similitudes con la pérdida de individuación mediante la fusión en el éxtasis Dionisiaco de Nietzsche, cuyas ideas fueron de gran influencia para Bataille. En su último libro “Las lágrimas de Eros” Bataille hace un recorrido sobre la historia del erotismo y la violencia; en el prefacio escribe:

“I seize on the similarity between a horror and a voluptuousness that goes beyond me, between an ultimate pain and an unbearable joy!”⁴²

La sexualidad es altamente abstracta; ha encontrado sus narrativas en la literatura y sus emociones en la música, sin embargo su visión es insustituible y solo encuentra referentes en la forma silenciosa.

El dibujo erótico tiene múltiples exponentes en el arte, ya que parece ser una actividad en la cual sucumben frecuentemente los creadores visuales,

⁴²Bataille, Georges. *Las Lágrimas de eros*. España, Tusquets, 1981

por lo cual me limitaré a ilustrar el tema con la obra de tres artistas cuyos dibujos eróticos fueron un medio crucial en el desarrollo de su obra.

“Film will only become art when its materials are as inexpensive as pencil on paper”

Jean Cocteau

El poeta, novelista, dramaturgo, diseñador y cineasta francés Jean Cocteau exploró los estados de consciencia en sus diversas facetas y medios artísticos; desarrolló a lo largo de su vida y a la par de su carrera literaria una serie de dibujos que plasman la dinámica del deseo y el frenesí sexual con la repetición obsesiva de la forma de su objeto: el encuentro homosexual y todas las formas viriles que pudo recrear, idealizar y caricaturizar. La virilidad cobró su metáfora en el marino, el supermacho, el fauno y el dios griego; y en ocasiones se redujo al miembro masculino, como objeto de adoración.





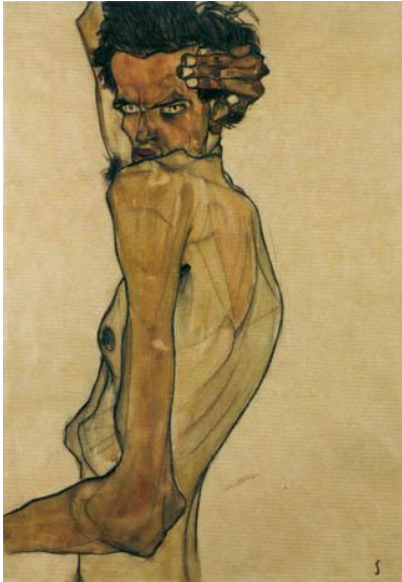
Cocteau, Jean. Ilustraciones en "Le livre Blanc".

Individuo, sexo y dibujo fueron los principales conceptos motores de la obra que Egon Schiele generó contundentemente en su corta vida. Heredero del culto a la forma y del preciosismo simbolista, Schiele comenzó un proceso de creación bajo la gran influencia que le produjo la obra de Gustav Klimt, considerado el mayor exponente de la secesión de Viena a finales del siglo XX. Sin embargo la turbulencia de las circunstancias sociales y las experiencias personales como la locura y muerte de su padre lo empujaron a un viraje artístico en las oscuras plasticidades de un espíritu expresionista. La voluptuosidad y el horror vacui decorativo de Klimt fue sustituido por el espacio vacío; las curvas delicadas y sensuales por trazos angulosos e inconexos de presión variable, la alegría y el ensueño por el hieratismo y la tensión.

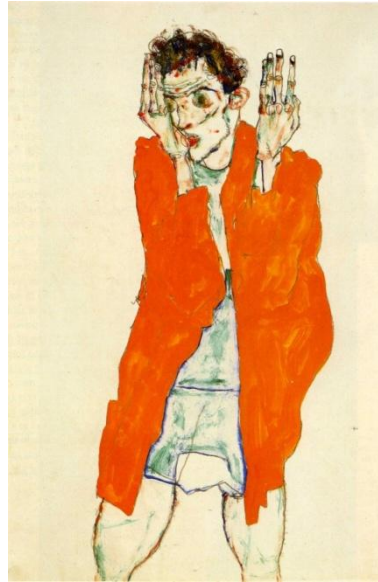
Schiele hizo numerosos autorretratos en los que exhibió una intimidad y sexualidad explícita que la gente recibió como un cínico narcicismo impúdico. Sin embargo sus retratos expresan el conflicto, el patetismo, la angustia existencial y la aguda consciencia de si mismo que experimentaba el individuo de su época.

La obsesión sexual fue un tema recurrente en su obra, la cual estuvo marcada en gran medida por la temprana relación incestuosa que llevó con su hermana menor, cuya imagen buscaría en modelos adolescentes para sus trabajos posteriores. Hizo muchos dibujos de estas adolescentes a las cuales mostró postradas en el vacío o en extrañas posturas incómodas; a diferencia de Klimt cuyo voyerismo se complace en la contemplación atónita de sus poderosas mujeres elevadas a una dimensión mítica, para Schiele las mujeres son objeto de manipulación y violento escrutinio.

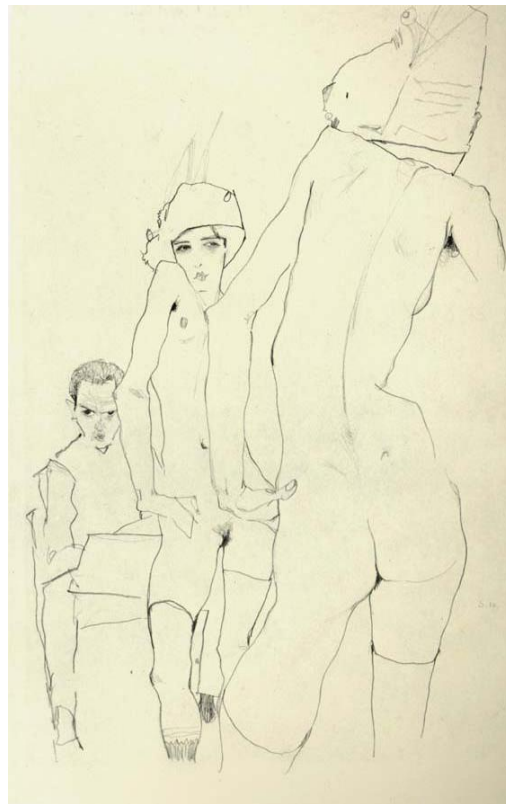
Su interés por el contacto homosexual entre mujeres refleja un erotismo narcisista en el encuentro de dos iguales, Schiele realizó una serie de autorretratos duales, en los que se plasma a si mismo y a su otro yo, consciencia o alter ego. La estética otoñal de la muerte permeó todas sus representaciones; inclusive sus paisajes y motivos naturales, ya que, según él diría “todo lo vivo está ya muerto”, lo cual demuestra que nunca pudo superar la pérdida de su padre; o bien que intuyó la presencia de la muerte que sacudió a Europa con la influencia española cortando su vida a la edad de 28 años.



Autorretrato con brazosobre la cabeza, 1910
1914



Autorretrato con brazos levantados,



Autorretrato con modelo desnudo frente al espejo, 1910

Eros y tánatos se funden en la obra del artista alemán Hans Bellmer, cuyas creaciones parecen las visiones de una pesadilla sexual que transfigura las patologías y autoabusos de una sociedad sadomasoquista. La obra de Bellmer produjo rechazos y cuestionamientos en torno a su estetización del crimen sexual y los límites morales de una obra de arte que representó el desmembramiento del cuerpo y la violencia explícita. Pero, ¿Hasta donde podrían haber juzgado la violencia de Bellmer frente a las masacres masivas que presenció su época en la Alemania Nazi?

Tras haber conocido a una bella prima adolescente, recibido una caja con sus juguetes viejos, presenciado el performance de Offenbach “Tales of Hoffman” y leído las cartas publicadas de Oscar Kokoshka que versaban en gran medida sobre el fetiche, Bellmer encontró en el maniquí su objeto esencial de creación estética y sublimación erótica, un dummy que sustituyera y liberara los actos prohibidos.

Construyó entonces una serie de muñecas cuya anatomía era transformable gracias a que sus partes eran articuladas; y sus protuberancias y agujeros intercambiables objetual y simbólicamente. El juego de estas formas resultó en monstruos que como teratomas estaban hechos de partes humanas reconocibles, pero desintegraban su totalidad.

Bellmer publicó la serie de fotografías de sus muñecas en un libro anónimo que tituló “Die Puppe”. El partido nazi consideró que las fotografías eran degeneradas, por lo que Bellmer se mudó a Francia donde su trabajo fue acogido por los surrealistas. Después de la guerra dejó de hacer muñecas y produjo dibujos, pinturas y fotografías eróticas. Los dibujos que Hans Bellmer realizó dejan ver la profunda exploración de símbolos y asociaciones que adoptó del surrealismo. Bellmer confesó a su segunda esposa Uniza Zürn que de no haber sublimado su fascinación por las chicas jóvenes dibujándolas, habría sucumbido en el crimen sexual⁴³

⁴³ Taylor Sue, *Hans Bellmer: The anatomy of anxiety*. MIT Press, 2000.





3.4 Pensamiento en el dibujo contemporáneo

“A drawing translates the way of thinking”

Matt Mullican

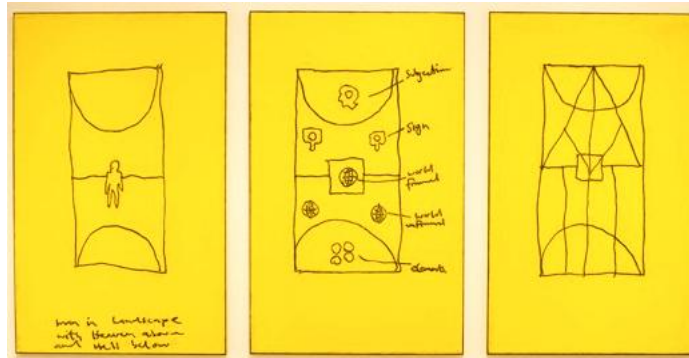
El dibujo representa el orden del pensamiento. Es un vehículo de comunicación de ideas y conceptos ya que permite plantear las relaciones de los elementos en un espacio. Estos elementos, abstraídos en mayor o menor grado pueden significar o simbolizar cualquier cosa: objetos, personas o emociones hasta ideas abstractas o conceptos sociales. Por la posibilidad de síntesis que otorga, el dibujo es una forma práctica de mostrar y entender ideas, uno puede expresar una emoción en un grafismo hasta representar el sistema solar en un simple conjunto de puntos y líneas dispuestos en un espacio.

Las funciones del dibujo se han diversificado conforme al desarrollo del pensamiento constituyendo para el Arte un medio primario de creación, ensayo, estudio y disciplina y convirtiéndose en un medio de exploración y expresión independiente de las funciones subordinadas que le han sido conferidas. Los artistas fueron cobrando conciencia sobre su lugar del dibujo entre la forma y el lenguaje y la posibilidad de seguir a través de él las estructuras, procesos y trayectorias del pensamiento.

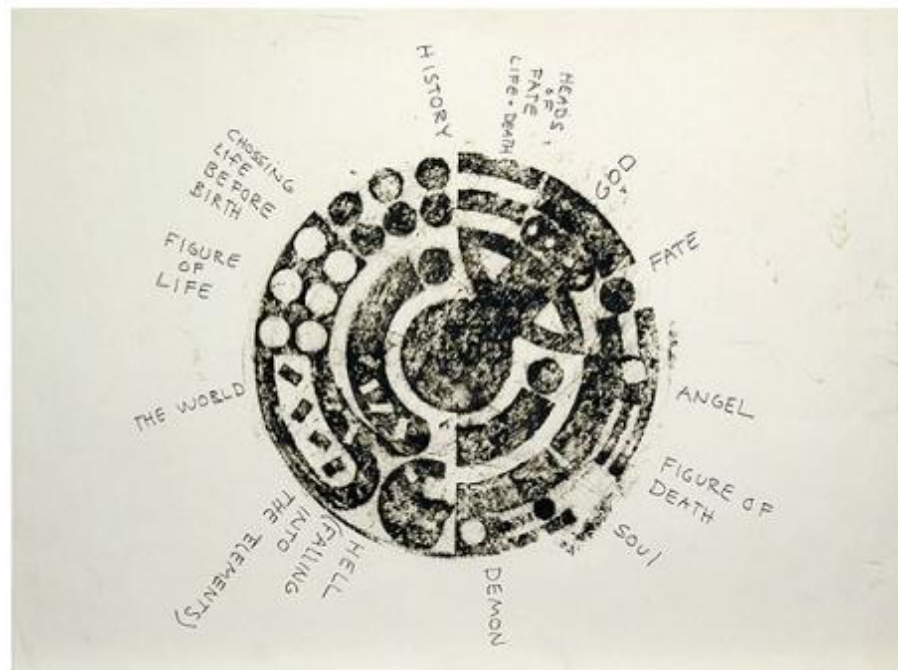
Los dibujos de Matt Mullican son una investigación sobre como funciona la inteligencia en términos gráficos; exponiendo este proceso en una combinación de experiencia visceral y ejercicio intelectual.

Partiendo de la obsesión humana de establecer orden, categorización y clasificación en el caos de información y del pensamiento propio, Mullican se interesa primordialmente en el proceso por el cual los conceptos adquieren formas y en las conexiones de ideas gráficamente; en sus dibujos representa sistemas de conocimiento, lenguaje y significado que van de lo abstracto a lo literal, de lo denotativo a lo connotativo. Sus dibujos son una documentación gráfica de la complejidad de la lucha entre orden y caos y de la aguda conciencia sobre la fragilidad de realidad corporal. Mullican realiza conferencias performativas donde explica su vida y sus conceptos perceptivos, sociales y cosmológicos haciendo

dibujos y diagramas de estas ideas en un pizarrón, mostrando el recorrido que lleva el flujo del pensamiento a la conceptualización gráfica. En su videoperformance “Matt Mullican under Hypnosis”, expone el delirio que supone su realidad corporal; alude al análisis que Freud hizo de un paciente paranoico y esquizofrénico que creía que su cuerpo irradiaba rayos solares y fantaseaba con ser sodomizado por Dios.



Matt Mullican, Pensamientos Cosmológicos.



Sin título, 1985

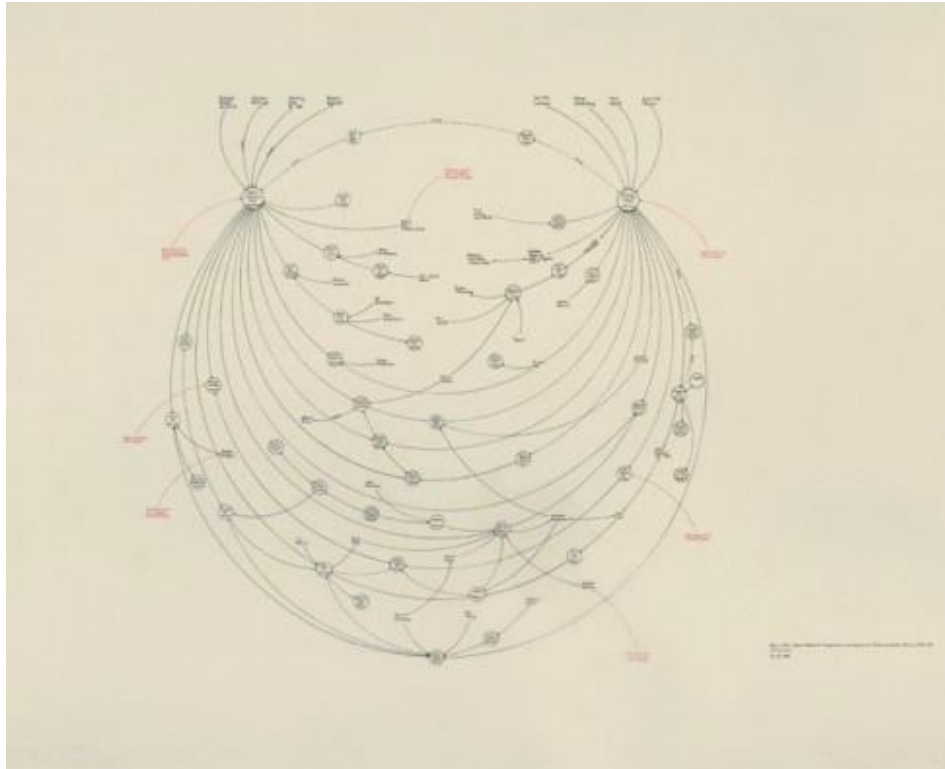
Los mapas mentales son gráficos que se utilizan como esquemas de relaciones entre ideas, para poder clarificar de manera visual las interrelaciones entre los elementos. Los diagramas por ejemplo, son gráficos que representan la organización de un sistema; generalmente se arreglan en forma de nodos que se relacionen entre sí por medio de líneas o flechas que indican direcciones determinando cronologías, causalidades y consecuencias o el seguimiento de pasos de un proceso.

La ‘iconografía de correlaciones’ es un método de análisis de datos que consiste en crear un esquema donde las correlaciones positivas son representadas por un lazo continuo y las correlaciones negativas por un trazo punteado, el esquema final permite percibir de una ojeada lo esencial.

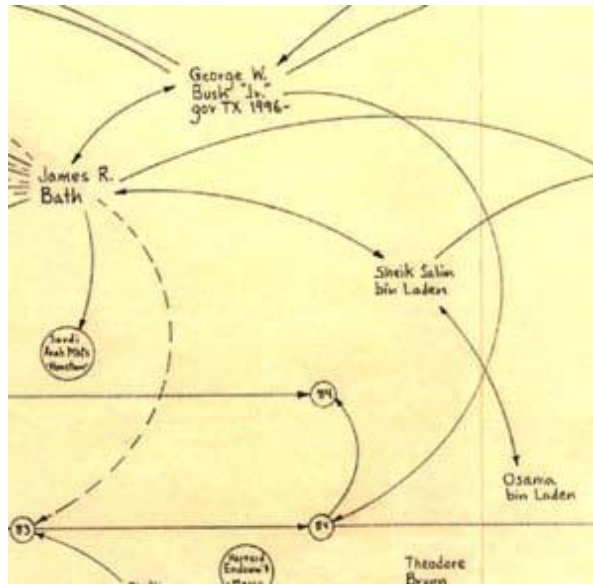
Mark Lombardi es un artista cuya obra se basa en la denuncia de los usos y abusos de poder entre los personajes de las altas esferas sociales y sus conspiraciones. Para evidenciar esto, Lombardi concentró cientos de datos de publicaciones periódicas como el New York Times, Washington Post, L.A. Times en aproximadamente 14,000 tarjetas de información las cuales arregló en estos diagramas de flujo a los que llama “Narrative Structures” en los cuales representa relaciones políticas y financieras.

En la sintaxis visual que Lombardi hace de estos sistemas, cuya forma asemeja a un mapa de constelaciones; los nodos representan políticos, corporaciones y hombres de negocios cuyas relaciones se narran mediante líneas continuas o quebradas que indican tratos ilícitos que detonan conflictos mundiales dados en un orden cronológico que tiene su representación en el espacio.

En el dibujo de George W. Bush Lombardi mapea la serie de personas, acciones y fechas que detonaron la guerra del Golfo Pérsico, donde figuran Bush, el texano James R. Bath, varios senadores norteamericanos y los hermanos Bin Laden.



Gerry Bull, Space Research corporation and Armscor of Pretoria, south Africa, C. 1972-80



George W. Bush, Harken Energy and Jackson Stevens, ca 1979-90

3.3.1 Dibujos y Utopías

"I must create a system, or be enslaved by another man's"

William Blake

El concepto de utopía designa la proyección humana de un mundo idealizado que se presenta como alternativo al mundo realmente existente, ejerciendo así una crítica sobre este. El término fue acuñado por Tomas Moro, y literalmente significa ‘no lugar’ y por tanto designa una localización inexistente o imposible de encontrar. En su obra ‘De Optimo Republicae Statu deque Nova insula Utopia’ Moro le da el nombre de ‘Utopía’ a una isla perdida en medio del océano cuyos habitantes habían logrado la perfección del Estado. Desde entonces se designa como ‘utópico’ al pensamiento o idea de perfección que es imposible de realizar, pero cuyas intenciones modifican el pensamiento real proponiendo un cambio. El primer modelo de utopía se describe en ‘La República’ donde Platón imagina la forma del estado ideal en el cual son posibles la justicia y el bien social.

El problema de la imaginación es una cuestión de límites y de combinación de variables. Replantear la realidad es un juego del intelecto que se convierte en ambiciosa empresa; los humanos han modelado el entorno para su conveniencia o deleite; han transformado la materia haciendo nuevos objetos de utilidad o placer, ha reorganizado el paisaje trazando y construyendo las urbes, se ha examinado y modificado a sí mismo física y mentalmente. La imaginación no se cansa de plantear diferentes maneras en las cuales la realidad podría ser, fantasía e invención combinan las variables creando historias infinitas, trascendiendo lo existente y generando una realidad alternativa al mundo concreto.

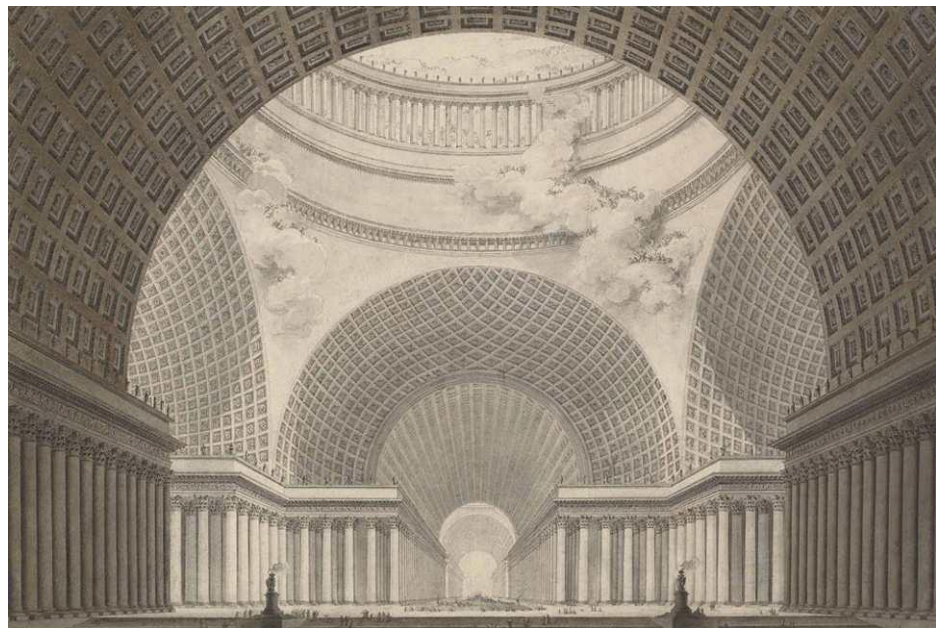
Estas visiones no siempre tienen lugar en la realidad, su viabilidad está ceñida a los límites físicos, sociales, morales o económicos y sobre todo al “sentido común” que es en términos generales un código social basado en esquemas de pensamiento; aún así estas visiones surgen de la

capacidad de ‘mirar al futuro’ despegando de la facticidad del presente y del pasado.

El Arte es un ámbito en el que bajo la categoría de ficción, nos hemos permitido dar forma a las invenciones del pensamiento sin transgredir el orden o la moral social. Para Bachelard el ‘imaginario’ o producto concreto de la imaginación (como mitos, sueños y creaciones poéticas), representa una cosa distinta y al mismo tiempo complementaria respecto del “logos conceptual” de la ciencia, y es testimonio de cómo el hombre, antes que científico, es poeta, o sea actividad onírica y mitopoética.⁴⁴

Etienne-Louis–Boullée llevó la Arquitectura a la utopía, imaginó edificios de proporciones gigantescas e irrealizables, producto del mas grande delirio arquitectónico. Las formas de sus edificios tenían un significado simbólico; diseñó lugares como circos, teatros e iglesias con una ingenuidad sumada a la megalomanía del hombre constructor

“Este templo debe ofrecer la imagen mas sorprendente y constituir la mayor de las cosas existentes; de ser posible, debiera parecernos el universo”.



Etienne-Louis Boullée. Perspectiva de la vista del interior de una Iglesia Metropolitana. 1781

⁴⁴ Abbagnano Nicola, Diccionario de filosofía. *Imaginación.FCE., México, 2004.*

Así como el espacio determina y delimita las posibilidades del pensamiento, el lenguaje y la lógica de la gramática marcan los patrones para la construcción de ideas: Sujeto y verbo implican ya la existencia e interacción de ambos, de tal manera que las reglas gramaticales no nos permiten concebir ni transmitir ideas cuyos elementos se relacionen de otra manera.

Tlön es un planeta ideal imaginado y creado por Orbis Tertius, una conspiración masiva de intelectuales que han configurado a Tlön a través de generaciones. La descripción de una región de Tlön, llamada Uqbar, apareció publicada en las últimas páginas en un solo tomo de la Enciclopedia Británica.

El narrador de esta historia, escrita por Jorge Luis Borges, descubre este tomo único y con sus colegas se propone reconstruir la historia de Tlön, y entender su filosofía y epistemología. Tlön es entendido “no como una concurrencia de objetos en el espacio, sino como una serie heterogénea de actos independientes”. El lenguaje es de primordial importancia para entender la filosofía de este planeta; en Tlön la lengua del hemisferio austral, por ejemplo, carece de sustantivos, está formado por verbos impersonales que se cualifican por sufijos o prefijos monosilábicos que tienen la fuerza de adverbios. ‘Surgió la luna sobre el río’ se dice hlör u fang axaxaxas mlö o sea en su orden: hacia arriba (upward) detrás duradero-fluir luneció. En los del hemisferio boreal, por otro lado, la “célula primordial no es el verbo, sino el adjetivo monosilábico, y el sustantivo se forma por la acumulación de adjetivos. El sustantivo ‘luna’ sería: aéreo-claro sobre oscuro redondo.

Borges plantea mediante esta ficción semiológica que el pensamiento es posible según lo que la construcción del lenguaje permita; en un lenguaje sin sustantivos, la filosofía occidental es inconcebible.

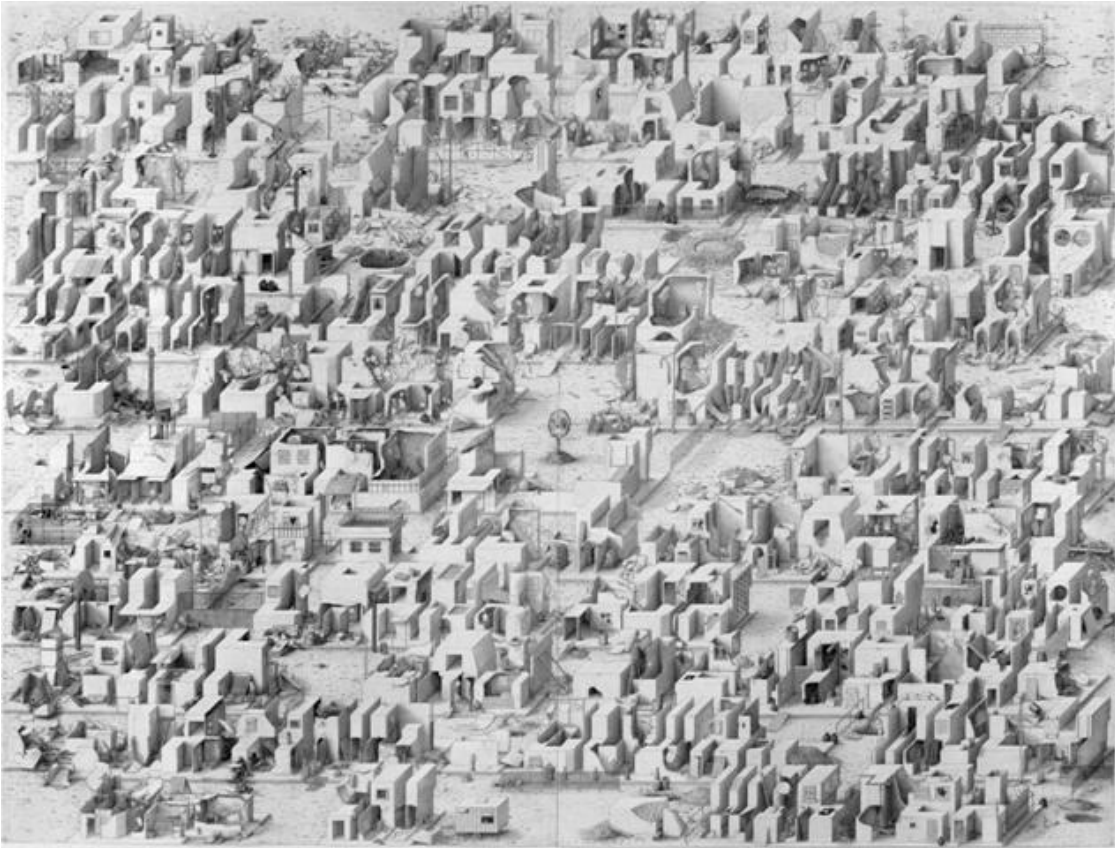
El artista estadounidense Paul Noble ha desarrollado un proyecto de dibujo que tiene varias analogías con las ficciones y utopías que Borges plasma en la literatura. Sus dibujos representan un espacio onírico donde toman lugar la arquitectura y urbanismo utópicos: ‘Nobsons Newtown’ es el pueblo imaginario de Paul Noble; en el cual las construcciones narran su historia y mitología en una suerte de “paisaje poético” Cada edificio de Nobsons Newtown se construye a partir de un nombre, o

inclusively una letra deconstruída; (Nobfont) el lenguaje literalmente forma los bloques sobre los que se construye la ciudad.

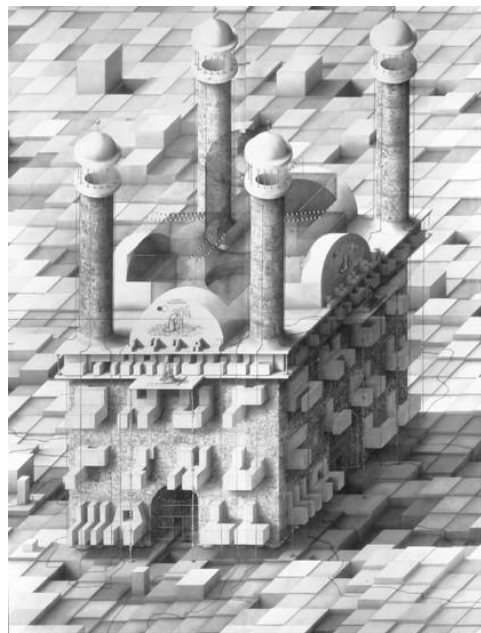
El urbanismo y sus implicaciones sociales fueron problemáticas en las que Paul noble siempre estuvo interesado; en la década de los ochentas, la planeación de carreteras desplazó a los habitantes de la costa este de Inglaterra donde Noble creció; por lo que decidió involucrarse en los movimientos sociales que se oponían y cuestionaban las decisiones urbanísticas. El diseño de 'Nobsons newtown' refleja las intenciones del replanteamiento que propuso el "Garden city movement" para la mejora estético-ecológica de los pueblos.



Welcome to Nobsons Town



Nobsons central



Mall

Conclusiones

El dibujo ha trazado fielmente las trayectorias del pensamiento humano, se ha delineado con las estrictas geometrías de la razón y ha garabateado los quicios misteriosos del incosciente. Se ha modelado con las intenciones del idealismo, de la teología, de la ciencia, del subjetivismo o del conceptualismo.

Ha constituido la praxis de una Filosofía de la forma: un estudio, y reflexión de su multiplicidad, verdad e infinitud. Como objeto arqueológico documenta una Historia de la subjetividad humana, permitiéndonos ver los planteamientos conceptuales, espaciales, formales y simbólicos con los que se han entendido y representado nuestras diversas realidades.

Es un medio visual de la mas sorprendente versatilidad ya que satisface cualquier intención; puede convertirse en una serie de signos con los cuales se piensa lógicamente, como puede recrear un estado efímero de la sensibilidad; siendo un instrumento altamente útil o un objeto estético indescifrable.

El dibujo siempre ha sido la base primordial de la creación visual, sin embargo en el Arte contemporáneo parece haber cobrado un auge sin precedentes por lo que al inicio de esta investigación me surgieron una serie de preguntas respecto al lugar del dibujo en el Arte actual:

¿Por qué el dibujo está cobrando una autonomía como medio artístico?
¿Cuáles son las necesidades de los artistas contemporáneos para recurrir cada vez más al dibujo como medio de expresión? ¿Por qué en este preciso momento están surgiendo mas reflexiones, estudios interdisciplinarios y proyectos dedicados al estudio exclusivo del dibujo?

El proceso de conceptualización del Arte generó una transformación radical en sus intenciones, significados, maneras y medios, desplazándolo hacia la desmaterialización por la valoración de la idea sobre el objeto y del proceso sobre el resultado.

Si “El medio es el mensaje” el dibujo es entonces revalorado como una herramienta de estructuración conceptual y creación visual a través del cual se dejan ver al desnudo y sin efectos los procesos creativos, en lugar de esconderlos detrás de una pieza terminada cuya ejecución y proceso se esconden y mistifican.

Es precisamente en la desmitificación de los medios y los sujetos del Arte, donde se reconoce al dibujo como un medio libre, claro, accesible e inmediato para la expresión de ideas, cuya naturaleza frugal contrasta a la solemnidad y ostentación que caracterizó por siglos a las producciones visuales.

Siendo el pensamiento uno de los temas principales en el Arte conceptual, el dibujo ha servido precisamente como un excelente medio para plasmar las sutilezas de la sensibilidad estética, así como los planteamientos conceptuales cuya materialización es innecesaria.

En la valoración del Arte como ejercicio libre de la voluntad, el dibujo también cobró una intención distinta como acción en si misma, como la voluntad de marcar, trazar, recorrer y simplemente hacer, por lo que podemos ver en la producción contemporánea muchas piezas de dibujo que son precisamente la huella en un lugar, de una existencia o de un movimiento.

Los artistas contemporáneos han profundizado sobre la esencia de lo dibujístico, expandiendo con esta idea su campo de acción: el dibujo no esta ya solo en el lápiz y el papel, se dibuja en el espacio, en el tiempo, se dibuja con el cuerpo, con las trayectorias de objetos o máquinas. Se representan introspecciones, planteamientos existenciales, deformaciones psíquicas de la realidad como se diagraman relaciones de conceptos abstractos y se estudian estructuras tanto naturales como intelectuales. El dibujo se ha expandido, hacia todas sus posibilidades y se revalora como medio de pensamiento y de conocimiento.

Con la intención de reflexionar sobre la variedad de disciplinas y maneras en las que este medio se ha creado a lo largo de la Historia y en el ámbito contemporáneo, han surgido centros de estudio y exhibición de prácticas exclusivamente dibujísticas como The Drawing Center (New York, 1977) y The Drawing Room (London, 2002) en donde las exhibiciones y estudios sobre el dibujo comprenden desde lo tradicional hasta lo contemporáneo y lo interdisciplinario, reflexionando sobre el dibujo no

solo en su ámbito artístico, sino en su relación con la Ciencia, la tecnología, la Arquitectura, la Literatura, la Geografía, la Medicina entre otras, investigando las convergencias entre la forma y el conocimiento, entre la ciencia y la estética.

Si estamos cobrando mayor conciencia de que dibujando se puede conocer, pensar y crear, surge la pregunta: ¿Toda la gente hace uso de esta herramienta?

Tras esta investigación sobre la importancia del dibujo como medio de pensamiento, yace la evidencia de que esta herramienta se limita a un grupo reducido de personas a las que se les adjudica como una “capacidad” exclusiva, siendo que, al ser un lenguaje, es susceptible de ser aprendido con la importancia que la pedagogía fuera capaz de darle.

Podría parecer que es un tipo de lenguaje del cual podemos prescindir, sin embargo el poder de la imposición de las imágenes creadas y la mediatización de una visión del mundo, nos ha llevado a aceptar las ideologías impuestas precisamente por los generadores de las imágenes. La enseñanza se ha preocupado por eliminar a los analfabetas, pero ha coartado a los individuos de sus capacidades no verbales para generar una concepción propia de la realidad visual, reduciéndolo a una comunicación verbal y generando una sumisión pasiva hacia las imágenes creadas por otros.

El conocimiento libera, y la capacidad de concebir y plantear realidades visuales debería ser una habilidad necesariamente fomentada en los seres humanos, ya que el conocimiento y la información no verbal son amplísimos y el reconocimiento de sus alcances como herramienta para la autonomía del pensamiento no debería ser exclusivo de la práctica artística o las profesiones que generan imágenes, sino una práctica popular que ayudaría a desalienar la experiencia visual.

El dibujo es una forma de pensamiento necesaria para todos, ya que no solo invita a la contemplación, a la reflexión y a la creación, sino a recuperar la autonomía del pensamiento y a crear un tiempo y espacio propios, desalienados.

Bibliografía

- .Abbagnano, Nicola. Diccionario de Filosofía. FCE, México, 1982.
- .Acha, Juan. Teoría del dibujo, su sociología y su estética. Ediciones Coyoacán, México, 1999.
- .Argullol, Rafael. La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico. Acantilado. Barcelona 2006.
- .Arnheim, Rudolf. Visual Thinking. University of California Press: Los Angeles. 1969.
- .Arnheim, Rudolf. Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador. Alianza, Madrid, 1980.
- .Arnheim, Rudolf. Parables of sunlight: Observation on psychology, arts and the rest. Berkeley: University of California, 1989.
- .Bachelard, Gaston. La poética del espacio. México: FCE, 1975
- .Bachelard, Gaston. El arte y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento. México: FCE. 1958
- .Bataille, Georges. Las Lágrimas de eros. España, Tusquets, 1981
- .Beukel, Dorine. Designs of nature. Singapore: Pepin, 1997
- .Bretón, André. Manifiestos del Surrealismo. Labor, 1995.
- .Butter, Cornelia. Afterimage: Drawing through process, Boston: The MIT Press, 1999.
- .Beljion, J.J. Gramática del arte. Madrid: Celeste, 1993.
- .Calabresse, Omar. El lenguaje del Arte. Barcelona: Paidós, 1987.
- .Chianchi, Marco. Leonardo's machines. Florence: Becocci Editore, 1988
- .E.H. Gombrich, J. Hochberg y M. Black. Arte, Percepción y realidad. Paidós, Barcelona, 1996.
- .Ford Simon. The situationist international. London. Black dog. 2006.

- .Galarza, Joaquín. Tlacuiloa. Escribir pintando. Tava, México, 1996.
- . Goldstein, Gabriela. La experiencia Estética. Escritos sobre psicoanálisis y Arte. Del estante. Buenos Aires, 2005.
- .Gombrich, Ernst. La imagen y el ojo. Madrid: Alianza, 1987.
- .Gombrich, Ernst. Arte, percepción y realidad. Barcelona: Paidós, 1987.
- .Gombrich, Ernst. El sentido del orden: Psicología de las artes decorativas. Barcelona: Gili, 1980.
- Gombrich, Ernst. Arte e ilusión. Psicología de la representación pictórica. Barcelona: Gili, 1979.
- .González Casanova, José Miguel. Gramática del dibujo en 100 lecciones. México: CONACULTA, 2009.
- .Guedras, Annie. Jean Cocteau: Dibujos Eróticos. Evergreen, España, 1999.
- .Haeckel, Ernst. Art forms in nature. New York: Dover, 1974.
- .Harmon, Katherine. You are here. Personal geographies and other maps of the imagination. N.Y. Princeton Architectural Press, 2004.
- .Kovats, Tania. The drawing book. A survey of drawing, the primary means of expression. Black dog publishing, 2005.
- .Kaupelis, Robert. Experimental drawing. New York: Watson-Guptill, 1980.
- .Kanizsa Gaetano. Gramática de la visión: Percepción y pensamiento. Barcelona; México: Paidós, 1986.
- .Kandinsky, Vassily. De lo espiritual en el Arte. Barcelona: Paidós Ibérica, 1996.
- .Kandinsky, Vassily: Punto y línea sobre el plano. Barcelona: Paidós Ibérica, 1996.
- Kuspit, Donald. Signos de psique en el Arte moderno y postmoderno. Madrid, Akal, 2003.
- Klee, Paul. Dialogue with nature. Munich, F:R:G: Prestel, 1991.
- .Maurice Merleau-Ponty. Fenomenología de la percepción. Barcelona: Península, 1984.

- .Lyotard, Jean Francoise. Discurso y figura. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- Maurice Merleau-Ponty. El ojo y el espíritu. Barcelona: Paidós. 1986.
- .Pignatti, Terisio. Dibujo: de Altamira a Picasso. Madrid: Cátedra, 1981.
- .Schmidt Ludwig. Egon Schiele. Berghaus Verlag. Germany, 1996.
- . Taylor Sue, Hans Bellmer: The anatomy of anxiety. MIT Press, 2000.
- .Virilio, Paul. La máquina de la visión. Madrid: Cátedra, 1989.
- .Wigley, Mark and Katherine de Zegher. The activist drawing. Retracing situationist architectures from Constant's new Babylon to Beyond. Boston: MIT Press, 1999.
- .Vasari, Giorgio. Vida de grandes Artistas. Mediterráneo; Madrid, 1976.

Sios web consultados.

.U.S.National Library of medicine.

<http://www.nlm.nih.gov/dreamanatomy/>

. El Panóptico: La cárcel perfecta de Jeremías Bentham.

<http://www.versvs.net/anotacion/panoptico-carcel-perfecta-jeremy-bentham>

.On Photography. Susan Sontag.

<http://www.susansontag.com/SusanSontag/books/onPhotographyExerpt.shtml>

.La sucesión de Fibonacci

http://www.ite.educacion.es/formacion/enred/web_espiral/naturaleza/vegetal/fibonacci/fibonacci.htm

.The drawing room

<http://www.drawingroom.org.uk/>

.The drawing Center

<http://www.drawingcenter.org/>

.De materia Médica. Dioscórides

http://penelope.uchicago.edu/~grout/encyclopaedia_romana/aconite/materiamedica.html

.Proteus

http://www.nightfirefilms.org/proteus_images.html

.Situationist international online

<http://www.cddc.vt.edu/sionline/index.html>

.Matt Mullican Lecture

<http://www.youtube.com/watch?v=mJby8isYSTA>