



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Artes y Diseño

Líneas veladas, la construcción del color.
TESIS

Presenta:
Brenda Guadalupe Pacheco Palomera

Que para obtener el Título de:
Licenciada en Artes Visuales

Director de Tesis:
Maestro Alfredo Rivera Sandoval

Ciudad de México, 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	5
INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO 1. IDEAS SOBRE DIBUJO	11
1.1 Lo que hace al dibujo, dibujo	14
a. Marca	16
b. Construcción	22
Síntesis y Reflexiones finales, Capítulo 1	27
CAPÍTULO 2. CONFRONTACIONES ENTRE DIBUJO Y PINTURA	29
2.1 La transparencia del dibujo	32
2.2 La opacidad de la pintura	42
2.3 Encuentros y coincidencias	51
2.4 El dibujo hoy	68
La continuación de la transparencia	74
Síntesis y Reflexiones finales, Capítulo 2	75
CAPÍTULO 3. LÍNEAS VELADAS, LA CONSTRUCCIÓN DEL COLOR	79
3.1 Tejidos, entramados y veladuras	85
3.2 Signos y sistemas	94
a. Lluvia gráfica (Marca)	95
b. Cromofilia (Color)	97
c. Veladura gráfica (Transparencias)	102
d. Espacio (Papel blanco)	105
e. Collage (Papeles)	109
f. Relación marca-formato (Observación)	112
3.3 De lo espiritual en el dibujo	116
CONCLUSIONES	130
ANEXO UNO, COMENTARIOS DE UN PINTOR	135
ÍNDICE DE IMÁGENES	137
FUENTES INFORMATIVAS	143

AGRADECIMIENTOS

A mis padres: a Mamá porque gracias a su educación, calidad humana y amor soy lo que soy; por permitirme decidir, elegir mi camino y apoyarme siempre en el proceso. A Flaco porque siempre ha confiado en mí y me ha animado con su templanza y buen humor.

A Alfredo Rivera, por acompañarme durante la exploración y el aprendizaje del dibujo, por dirigir esta investigación y por confiarme algunos de sus libros.

A Karina Rojas, Diego Reynoso, Darío Meléndez y Cuauhtémoc García, por asesorarme y permitirme desarrollar esta tesis con libertad.

A mis primas: a Mariel por ser mi cómplice y compañera de vida, a Kata por animarse a hacer el diseño y la encuadernación, a Coco por iniciar mi curiosidad en el dibujo, a Mariana por guiarme y alentarme siempre que lo necesito, a Mona por sus consejos sabios y por ser mi mecenas principal, a Liz por ser mi confidente incondicional, a Gaby por enseñarme a ser una hermana mayor y a Faby por ser mi par en los Granillo. Gracias a todas por creer en mí.

A mis tías y tíos Irma, May, Laura, Tino, Óscar y Armando; Ivonne, Rebe, Sonia, Alma, Fer, Ricardo y Mario, por ser parte esencial de mi formación personal, por llenarme de enseñanzas, cariño y risas.

A mis abuelos, a Bernardo por ser el pilar de la familia, porque su entereza es un ejemplo para todos, a Amelia por su fortaleza, por mantener unida a la familia y por su rica comida.

A Omar, por enseñarme cada día a ser una mejor persona; por creer en mí, acompañarme, dejarme quererle y quererme con todo lo que soy.

A mis amigos: Sebas, Bets, Ekir, Miguel, Rods y Rochita por crecer conmigo dentro de este mundo raro llamado arte, por apoyarme y aclarar mis ideas. A Eugenia, Andy, Brenda, Fermín, Pepe, Charly y La Merraca, por ser mis amigos incondicionales desde que éramos muy jóvenes.

A Christian, por compartir conmigo sus ideas artísticas, por guiarme y apoyarme pacientemente y sin dudar en mi formación artística y personal.

A todos mis profesores, amigos, colegas y exalumnos, por ser un parte indispensable en el camino que he recorrido hasta hoy.

Gracias a todos por ser parte de mi vida.

INTRODUCCIÓN

La presente tesis es un trabajo de investigación teórica y plástica, cuyo objetivo principal es el análisis y el desarrollo de ciertas ideas personales en torno a tres conceptos clave: Dibujo, Pintura y Color; los cuales, además de guiar el ordenamiento y los propósitos del texto, son la base conceptual y formal de mi propuesta artística.

El proyecto responde al interés y a la fascinación que tengo por el dibujo como una actividad práctica e intelectual, motivo de reflexión teórica. Por esto, a lo largo de las siguientes páginas revisaré los posibles factores formales y procesuales que constituyen al dibujo, así como la relación entre el dibujo, el color y la pintura. Finalmente, cerraré con un análisis de las distintas maneras en que tales ideas pueden aplicarse en mi cuerpo de obra.

La tesis se divide en tres ensayos, cada uno de los cuales aborda el dibujo desde un enfoque diferente, independiente al resto. He elegido el primer capítulo para desarrollar e intentar responder un par de preguntas que desde el inicio han motivado mis estudios en el campo de la gráfica: ¿qué es el dibujo? ¿qué lo caracteriza? A esto yo propongo tres conceptos: *marca*, *construcción* y *transparencia*. La intención de este apartado no es generar una definición concreta; se trata más bien de poner atención en los aspectos propios del medio, aquellos que puede o no compartir con otras disciplinas artísticas pero que en conjunto lo distinguen del resto.

A partir de las cualidades ya mencionadas, y previendo que la pintura, el grabado, y cualquier otro medio bidimensional comparte al

menos las dos primeras (marca y construcción), en el segundo capítulo se plantea precisamente la tercera como la diferencia principal entre el dibujo y la pintura (el grabado no entra en la discusión ya que el dibujo es parte básica en la factura de la matriz y la estampación es el rasgo definitorio de estos procesos).

La pintura es el medio tradicionalmente asociado al color, a los grandes formatos, a las formas complejas y terminadas, todas razones por las que se consideraba una de las Artes Mayores. El dibujo, por el contrario, fue durante mucho tiempo parte de la pintura, como bosquejo de ideas y delimitación de espacios que después serían llenados de color, pero no se valoraba como una disciplina independiente, significativa *per se*. El siglo XX anuncia la autonomía del dibujo y el encuentro libre de ambos lenguajes: la producción pictórica se aproxima a al dibujo y éste a la pintura; los dibujos se llenan de colores mientras las pinturas se tornan monocromáticas.

Ante estas diferencias y coincidencias, y debido a la vigencia de tal separación, mucho más evidente en el imaginario colectivo que en el producto artístico, yo me pregunto en qué punto se distingue un medio de otro, qué sería aquello propio de cada una y más aún en qué momento el dibujo y la pintura se acercan hasta confundirse. La respuesta a tales problemáticas está en el tercer concepto asociado al Dibujo: la transparencia. En el segundo capítulo propongo dos propiedades, Transparencia y Opacidad, para diferenciar al Dibujo de la Pintura, conceptual y formalmente. Reviso además, en un breve recuento histórico, la convivencia de ambas disciplinas y el impacto en relación a la producción contemporánea, donde la diferenciación entre una y otra es nula o casi imperceptible.

Quienes trabajamos en el campo del dibujo sabemos que en ocasiones no basta con dibujar, sino que puede ser necesario teorizar al respecto: pensar en las intenciones, los temas, las razones, las maneras y los alcances de la obra, una reflexión más compleja de la práctica dibujística. Dicho esto, el tercer apartado reúne los conceptos abordados en los capítulos previos y los conecta con mi obra; aquí, expongo los componentes de mis dibujos, desgloso y examino sus propiedades. El título, *Líneas veladas, la construcción del color*, parte de la idea de la línea como elemento principal del dibujo y sugiere que esta, fundamental para la obtención de la transparencia, puede actuar también de forma opaca cuando se trabaja en cúmulos; por otro lado, las acumulaciones de líneas actúan de la misma manera que las transparencias en la pintura: se construye el color a partir de veladuras.

Así, mis piezas y las obras que retomo en esta investigación (concretamente en el capítulo dos) se sitúan en un punto medio: claramente son dibujos pero existe detrás un pensamiento pictórico, o bien, son pinturas que se transparentan y se acercan al lenguaje dibujístico. Existe entonces una delgada línea que separa un medio de otro, una línea flexible que permite la interrelación; por esto, la selección de obra, las reflexiones y las comparaciones aquí presentes se insertan dentro de la discusión contemporánea, específicamente en el campo de la Intermedialidad, es decir, los estudios teóricos y la producción visual que no pertenecen a un sólo medio, sino que se sitúan entre dos o más campos del hacer y el saber.

En la actualidad existen diversos estudios y tratados sobre dibujo y pintura, aunque usualmente se abordan como medios separados; se asume que hay diversas razones —históricas, técnicas y formales— que

los diferencian pero no se discute a profundidad el nivel de proximidad o lejanía que existe entre ambos. En otras investigaciones, la transparencia y la opacidad, conceptos que propongo ante tal discusión, son términos empleados para describir fenómenos ópticos y cualidades de los objetos, mas no para descifrar la relación entre dibujo y pintura. Es por esto que una de mis intenciones principales es generar un parámetro formal y conceptual que comprenda dicha relación. No aspiro a formar definiciones específicas y únicas, tampoco busco desentrañar los misterios del dibujo y la pintura, pretendo generar una teoría que nace de mi experiencia como observadora y creadora de arte, como dibujante del color. Este texto puede ser una de las múltiples soluciones que surgen ante la controversia intermediática, más específicamente aquella que gira en torno a la producción gráfica actual. Una propuesta sincera y abierta a consideración.

CAPÍTULO 1

IDEAS SOBRE DIBUJO

El dibujo convencionalmente ha sido asociado a la pluma, el lápiz y el papel, sin embargo los artistas han dibujado líneas en muros, tierra, cerámica, telas, películas y pantallas de computadora, con herramientas que van de los palos a los raspadores, hasta los píxeles.

Connie Butler

El epígrafe antes citado proviene del texto curatorial de la exposición organizada por el MoMa en 2011: *OnLine, Drawing through the twentieth century*¹, muestra que recopila obras de más de cien artistas cuyo trabajo se sitúa entre 1910 y 2010, y que es de suma importancia por la concepción tan amplia que el arte contemporáneo, en este caso en palabras del MoMa, tiene del dibujo. La discusión en torno a los medios y los materiales que son propiamente de esta disciplina y los que rebasan la tradición insertándose en la producción actual, es entusiasta y controversial. Habrá autores y artistas que afirmen o nieguen que los trazos en la tierra son dibujos o que los movimientos de la mano en el aire lo sean; sin embargo, no podemos negar que la producción dibujística actual rebasa cualquier límite material y conceptual.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, más allá de intentar encontrarle una definición cabe preguntarse: ¿cómo podríamos identificar y distinguir esta disciplina del resto? ¿Por qué el MoMa solo habla de la línea y no de puntos y planos? Quizás sea posible pensar que la línea es, si no el elemento más básico, sí el más esencial para su existencia.

En este primer capítulo de la investigación revisaremos brevemente a algunos artistas y sus obras, para así encontrar aquellos rasgos fundamentales que conforman y caracterizan al dibujo, tanto en la producción antigua como en la actual.

1 Butler, Connie, *On Line*, MoMa, Noviembre 2010 – febrero 2011, N.Y., traducción libre.

1.1 LO QUE HACE AL DIBUJO, DIBUJO.

Friedrich Nietzsche se pregunta, en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, cómo se forman los conceptos. Menciona que una palabra debe ser apropiada al mismo tiempo para numerosas experiencias y objetos similares, aunque esto despoje a los mismos de cualquier rasgo o diferencia individual: “Todo concepto se forma igualando lo no-igual. Del mismo modo que es cierto que una hoja nunca es totalmente igual a otra, así mismo es cierto que el concepto hoja se ha formado al abandonar de manera arbitraria esas diferencias individuales.”²

Hablar sobre dibujo como concepto se convierte entonces en tarea difícil, e incluso limitante, si consideramos la gran variedad de propuestas que los artistas han hecho hasta hoy; los cuales van de dibujos figurativos con una evidente dificultad técnica a exploraciones abstractas de lo formal y de las propiedades plásticas que ofrece el medio. El uso de materiales es igualmente diverso, desde lo más tradicional como lápices y tintas hasta las tabletas y pantallas del dibujo digital, hecho que propicia aproximaciones inusuales entre distintas disciplinas o técnicas, rebasando las barreras entre el dibujo y la pintura, la escultura, la arquitectura, la ilustración, la animación, el performance, entre otras.

Dicha complejidad nos permite observar cómo el concepto “dibujo” abarca diversas singularidades bajo un término universal, cuya

² Nietzsche, Friedrich, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, 1873, Traducción de Simón Royo Hernández. Madrid, 2000, disponible en: <https://www.lacavernadeplaton.com/articulos.html>

existencia, in-definición y consecuente encanto resulta de la acción de “dibujar”³:

El éxito, dedicación, fascinación, inventiva y placer en el acto de hacer una marca y construir una imagen [...] sugiere que el dibujo es un medio tan dinámico como siempre y que los artistas continúan considerando al dibujo como un vehículo esencial para dirigirse e interactuar con el mundo hoy.⁴

Si leemos con detalle esta cita, extraída del libro *Vitamina D2*, veremos que al dibujo se refiere como el acto de hacer una marca y construir una imagen, esto es, *marcar* y *construir*, dos conceptos clave que definen la acción de dibujar, mismos que analizaremos a continuación y a los que sumaremos más adelante un tercer concepto: la Transparencia

3 Comprendemos que “dibujo” es el sustantivo indefinible cuyas posibilidades son inagotables, mientras que “dibujar” es el verbo que precisa la acción y al mismo tiempo determina los rasgos básicos del sustantivo.

4 “The accomplishment, dedication, fascination, inventiveness and sheer pleasure taken in mark-making and image-making [...] suggest that drawing is as dynamic a medium as ever, and that artists continue to consider drawing an essential vehicle for addressing and interacting with the world today.”, traducción libre: Rattemeyer, Christian, *Vitamin D2. New perspectives in drawing*, Phaidon, Londres, 2013, p. 7.

En la anterior cita, originalmente en inglés, los conceptos *mark-making* e *image-making*, son tomados como el acto de hacer una marca, y construir una imagen, respectivamente.

a. MARCA

Las marcas son la esencia del dibujo.

Margaret Davidson

Marca es una noción compleja, extensa y probablemente indefinible, pero para fines prácticos a esta investigación, la entenderemos como el registro perceptible (visible o sugerido) de un gesto corporal, realizado o inducido por un ser humano sobre un medio específico. La apertura de esta idea respecto a la *marca* puede hacer del dibujo una práctica diaria e imperceptible, como las formas en el polvo al arrastrar los pies, las huellas de los dedos en el parabrisas, los garabatos, listas y notas, etc. De estos ejemplos y de cualquier dibujo hecho en la historia las marcas más básicas son sólo unas cuantas; Margaret Davidson difiere de la tradicional clasificación de las mismas en puntos, líneas, planos y volúmenes, para proponer una categorización alterna (líneas, tonos, puntos y salpicaduras) en donde la línea ocupa el primer lugar:

Ningún trazo se acerca tanto a ser el único dispositivo propio del dibujo como la línea. Es tan inherente al acto de dibujar que es probable que sea la primera marca jamás hecha con intenciones artísticas. [...] Línea es lo que muchos de nosotros pensamos cuando intentamos definir lo que es dibujo y es el tipo de trazo que ha sido más usado. Todo tipo de herramienta dibujística hace líneas y todo tipo de dibujante las usa de una manera u otra.⁵

Respecto a lo anterior, es cierto que el hombre del paleolítico realiza los primeros trazos identificables en la talla de materiales, la cerámica

⁵ Davidson, Margaret, *Contemporary Drawing, key concepts and techniques*, Watson-Guptill, N.Y. 2011, p. 42, traducción libre.

y las cavernas; ambas disciplinas, escultura y pintura, nos muestran que el medio por excelencia para expresar ideas mágicas, registrar sucesos, esbozar ideas o decorar objetos, era el dibujo: A través de brochas, esfumados y técnicas digitales, la pintura primitiva aseguraba la permanencia del ser humano, registraba su paso por el mundo y evocaba motivos para concretar acciones; en la cacería por ejemplo, solían dibujar al bisonte siendo cazado o dormido para facilitar su captura y asegurar el alimento y el abrigo, “[...] esos cazadores primitivos creían que con sólo pintar a sus presas —haciéndolo tal vez con sus lanzas o sus hachas de piedra— los animales verdaderos sucumbirían también a su poder.”⁶

Figura 1.
La cacería de Ciervos,
Cueva de los Caballos,
Valencia, España,
Paleolítico superior



En la cerámica prehistórica los primeros signos de ornato son puntos alineados o líneas incisas con la uña, o con ayuda de un punzón. Posteriormente los dibujos se enriquecen con triángulos, líneas quebradas

⁶ Gombrich, Ernst Hans, *Historia Del Arte*, Editorial Diana y CONACULTA, México, 1995, p. 42



Figura 2.
Cerámica neolítica
española, Paleolítico
superior

y paralelas, meandros, grecas y ajedrezados, pintados con pinceles o tallados en relieve.

Estos breves ejemplos de la prehistoria evidencian que el dibujo fue el primer acercamiento que el ser humano tuvo con la producción de imágenes (hablaremos de esto a detalle en el siguiente capítulo); sin embargo, no es el **punto** –del cual tradicionalmente se dice es el elemento más básico del dibujo– quien juega el papel protagónico en la historia, sino la línea, hecho que obedece a una simple razón: mientras un punto consiste en una sola marca hecha con un único movimiento, la línea, trazo producido por el arrastre de algún material de manera continua y por cierta distancia, “[...] puede ir a cualquier lado, hacer cualquier cosa y comunicar casi todo tipo de forma, espacio, distancia, textura y emoción; consigue ser larga o corta, gruesa o delgada, curvada o recta y la lista no deja de crecer.”⁷ Aunque fundamentalmente la línea es una secuencia de puntos, el punto solo no tiene el mismo poder descriptivo y expresivo que tiene la línea, esta se

⁷ Davidson, Op. cit. p. 42

caracteriza por ser concreta y directa pero también flexible y mutable, cualidades que hacen de ella el mejor medio para representar objetos e ideas, reales o ficticias, y que permitieron al hombre primitivo comunicarse con claridad y fluidez.

Ante esto, podemos pensar que la línea es el elemento dibujístico más antiguo y por lo tanto el más esencial comprendido entre los trazos realizados por el ser humano, presente hasta la actualidad en una historia expandida y una intensa exploración que se ha movido del trazo sobre la roca o el papel, hasta entrar en los terrenos del espacio y el tiempo; ya sea “[...] como trayectoria de un punto o un cuerpo humano en movimiento [...], como componente de una red y como límite o frontera (política, social y cultural)”⁸, la línea siempre implica una división de espacios, aunque no necesariamente trazando con la mano sino también mediante procesos alternos y/o mucho más conceptuales en donde la marca y el espacio forman parte del mundo de las ideas, más que del mundo de las imágenes.

A continuación revisaremos brevemente un par de ejemplos que pueden ser de gran ayuda para comprender lo dicho anteriormente: el primero es un dibujo sobre papel, mucho más tradicional, mientras el segundo es una pieza inserta en el espacio. Notaremos que en ambos casos y en formas distintas, la línea es la encargada de cimentar la obra.

⁸ Rattemeyer, Op. cit. p. 7



Figura 3.
Joseph Pentheroudakis,
Querido diario, 2009

La obra de Pentheroudakis es un ejemplo claro del dibujo entendido como la acción de marcar el papel. Los trazos que hace en *Dear diary*, son líneas cortas verticales que nunca llegan a tocarse y que, dada la cantidad y el tamaño, se convierten en un impulso constante e intuitivo. La escala del dibujo permite a su vez dos aproximaciones distintas, visto de lejos podemos percibir un cuadrado gris, al acercarnos notamos que el tono es generado por incontables líneas, casi como una colonia de insectos en un panal.

Figura 4.
Gertrude Goldschmith
(Gego), Reticulárea,
1969



Las complejas e intrincadas estructuras de Gertrude Goldschmith (Gego) existen entre dos disciplinas: la escultura y el dibujo. Colgando del techo y ocupando la sala, las piezas claramente son objetos escultóricos, aunque no masas toscas y pesadas, más bien son constructos de líneas sutiles y livianas, marcas que flotan en el espacio y lo dibujan. El resultado es un velo etéreo, dibujos que habitan el aire y no el papel, el medio se expande y rebasa sus limitaciones tradicionales, permitiendo la convivencia simultánea entre las dos disciplinas.

b. CONSTRUCCIÓN

Dibujar a fin de descubrir, ese es un proceso divino.

John Berger

Como ya se ha descrito antes, en su concepción más básica y más antigua el dibujo tiene que ver con generar una marca, permanente o efímera eso puede variar. Sin embargo, para lograr una mejor comprensión del dibujo y poder situarlo en la contemporaneidad, no basta solo hablar de trazo, es indispensable hablar de construcción.

La RAE entiende el término *construir* como “hacer o formar algo”, desde una obra pública hasta un enunciado. En dibujo este *hacer algo* se refiere al proceso de ejecución física e intelectual: “Muy poca gente se da cuenta de que el pintor (el dibujante), a diferencia del escritor o del arquitecto o del diseñador, no sólo crea sino también ejecuta su arte.”⁹

El asunto aquí no es necesariamente respecto a *lo que es* dibujado, aunque esto ciertamente repercute en el resultado, sino al *cómo es* dibujado, esto es, el proceso intelectual y gestual detrás del dibujo: la elección de materiales que determinan un cierto tipo de marca, las características del medio, la escala, la composición, la intención con la que se realiza, y por supuesto el momento mismo de trazar, porque como dijo Gilberto Aceves, “[...] el resultado no importa, lo que importa es el proceso, es ahí donde reside el verdadero gusto por el dibujo.”¹⁰

9 Berger, John, *Un pintor de hoy*, Alfaguara, 2002, p. 88

10 Aceves, Gilberto, *Una lección de dibujo*, en Los Universitarios, 4^a época, no. 8, febrero 1998, p. 22

Figura 5.
John Berger,
Dibujo de la *Crucifixión*
de Antonello de la
Messina, 2008



Dibujar es una cuestión de decisiones y necesidades, hablar del qué se dibuja implica una selección previa o circunstancial al acto de dibujar, es posible elegir un objeto para representarlo o comenzar a trazar para al final llegar a alguna forma inesperada. Lo interesante de este proceso no recae en la elección de un motivo, sino en la experiencia de dibujarlo, John Berger escribió que “[...] una línea, una zona de color, no es realmente importante porque

registre lo que uno ha visto, sino por lo que le llevará a seguir viendo.”¹¹, con esto deja claro que el dibujo es una práctica empírica, conocimiento que surge sobre la marcha. Más adelante Berger menciona: “Los contornos que uno ha dibujado ya no marcan el límite de lo visto, sino el límite de aquello en lo que se ha convertido”¹², de acuerdo a lo anterior, la marca se separa del tema que lo origina y aunque el peso de lo visto sea tal que nuestra atención se dirija principalmente a esto, más que al trazo, el objeto funciona como pretexto pero no como resultado.

No olvidemos que el dibujo es un acto creativo particularmente íntimo y personal: “[...] un documento autobiográfico que da cuenta del descubrimiento de un suceso, ya sea visto, recordado o imaginado”¹³. Esta

11 Berger, John, *Sobre el dibujo*, Gustavo Gili, México, 2011, p. 7

12 Ídem.

13 Ibid. p. 8

proyección autobiográfica no implica necesariamente la visualización de la vida pasada del dibujante ni la objetivación de un concepto o de meras ideas, nuevamente se refiere a la experiencia de la propia realización del dibujo, al registro de los movimientos y espasmos del artista. Los materiales de dibujo no presentan resistencia alguna y el trazo tiende a ser directo, lo que provoca que el dibujo sea una respuesta instantánea: “[...] entre la idea y el impulso no hay nada que se interponga”¹⁴; las torpezas, los accidentes y la toma de decisiones son visibles, casi como una película que registra cada momento de su vida, desde la concepción hasta el término, “Hay un punto de partida y un punto de llegada, entre ambos, todo el proceso creativo.”¹⁵

Construir un dibujo es entonces un proceso intelectual, sensible y corporal, involucra momentos de planificación y otros para la acción. Dibujar es una actividad intencional, razonada y controlada o bien intuitiva y gestual, pero siempre será un andar y un registro de ese camino.

En las páginas siguientes se ilustra con dos ejemplos este proceso conceptual y manual que culmina con dos obras: una en papel y una performance.

14 Muñoz, Miguel Ángel. *Materia y pintura: aproximaciones a la obra de Albert Ràfols-Casamada*, Praxis, México, 2001, p. 31

15 Ibid. p. 36

En los dibujos de papel plegado de Sol LeWitt la marca y el espacio son productos de los dobleces que hizo el artista, cada trazo es formado por pliegues y no por métodos convencionales como lápices o tintas. La idea detrás del papel plegado como dibujo forma parte de la concepción intelectual y manual de la obra, demostrando que el proceso constructivo es tan importante como el resultado.

Figura 6.
Sol LeWitt,
Sin título, 1972



Las performances de Marie Cool y Fabio Balducci se componen de acciones y gestos simples motivados por las propiedades físicas de los propios elementos materiales que usan, tales como cuerdas, papel o cinta adhesiva.

Dentro de esta serie de acciones el movimiento ocupa un papel de suma importancia, pues es debido a la ejecución del artista que la línea cobra vida, insertándose así en el tiempo y en el espacio tridimensional de nuestro mundo. En uno de los momentos de este performance, Cool manipula con las manos un cordón sobre una mesa, haciendo que la línea-cordón se mueva constantemente y que el dibujo que se observa sobre la mesa esté en constante proceso de “ser hecho”. El *cómo* nuevamente prima sobre el *qué*, un dibujo en construcción permanente cuya simplicidad se desprende de toda narrativa y así no se refiere a nada más que a la línea.



Figura 7.
Marie Cool y
Fabio Balducci,
Performance 12,
Sin título, 2006

SÍNTESIS Y REFLEXIONES FINALES, CAPÍTULO 1

- * Generar una definición para el *dibujo* en la actualidad, es una tarea difícil. Pese a que existen diversos autores que lo han hecho, la diversidad de técnicas, soportes, medios e intenciones rebasan cualquier definición exacta, o exigen por el contrario, una muy abierta. Cualquier intento por establecer un concepto único cierra las posibilidades del mismo, descarta cualquier rasgo disímil y con ello muchas muestras del dibujo contemporáneo.
- * En el dibujo, pese a cualquier técnica tradicional o innovadora, siempre existe un proceso constructivo (conceptual y material) en donde se produce una marca (perceptible o imaginaria). La unión de ambos factores origina la infinita vastedad de posibilidades gráficas.
- * La unidad dibujística más pequeña es el punto y la línea no es otra cosa que una secuencia de estas marcas. Sin embargo, la marca elemental para la descripción de objetos e ideas y por lo tanto trascendental para la comunicación, es la línea.
- * La construcción del dibujo es tan importante como el dibujo terminado y en algunos casos lo es más, pues involucra un proceso reflexivo, corporal y de observación detenida, creación y cognición simultánea.

CAPÍTULO 2

**CONFRONTACIONES
ENTRE DIBUJO Y PINTURA**

Proceso y ejecución, es decir construir una idea y hacer una marca, son los dos factores más esenciales que conforman al dibujo. Es necesario tener esto en cuenta para entonces hablar de otro tema, mirar hacia un sitio en donde el dibujo se colorea y se engrandece, en donde establece un diálogo con la disciplina a la que siempre se supeditó: la pintura.

La diferenciación entre dibujo y pintura comienza a ser más notoria en el siglo XV, cuando los maestros renacentistas apuestan por el color y el naturalismo como protagonistas de la obra, delegando al dibujo la idea primera y la estructura compositiva (tarea que en la antigüedad ya le era atribuída, aunque no existía la distinción entre dibujo y pintura). En este apartado haremos un recorrido histórico por la confrontación entre ambas disciplinas, indagaremos en las propiedades de cada una, rasgos que las singularizan formal y conceptualmente, así como en el cambio de las ideas en torno a su concepción. Llegaremos al inicio de la Modernidad, cuando dibujo y pintura se reencuentran, dialogan y provocan, a partir de entonces y hasta ahora, una infinita variedad de propuestas inclasificables, intermediáticas y mucho más complejas, obras que encajan en eso que popularmente llamamos Arte Contemporáneo.

2.1 LA TRANSPARENCIA DEL DIBUJO

Es posible imaginar una época en la que no había pintura al óleo (antes del siglo XV) o videoarte (antes de 1964), pero el dibujo parece haber estado con nosotros siempre.

Laura Hoptman

El dibujo ha estado presente en la historia de la humanidad desde épocas remotas, los primeros trazos del ser humano fueron líneas que cerraban grandes misterios, que cuestionaban el entorno y hacían palpable aquel mundo nuevo e incomprensible, lleno de enigmas y dudas.

Régis Debray argumenta en su libro *Vida y muerte de la imagen, Historia de la mirada en Occidente*, que los primeros siglos de existencia humana son dedicados a la comprensión, asimilación, comunicación y control de las cosas y los fenómenos naturales (Sol, Luna, lluvia, fuego, etc.). Sugiere además que esta necesidad corresponde al nacimiento de la imagen, cuando el ser humano presencia de manera consciente el final de una vida: “Posiblemente fue a la vista de la muerte cuando, un día, el *faber* se vio *sapiens*.”¹⁶; situación en la que tuvo por vez primera la idea de lo sobrenatural, lo que existía o no más allá de lo aparente; un pensamiento cada vez más complejo y con ideas más abstractas: “La muerte, que fue el primer misterio, pone al hombre en el camino de los otros misterios, eleva su pensamiento de lo visible a lo invisible, de lo pasajero a lo eterno, de lo humano a lo divino.”¹⁷

16 Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen, Historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 26

17 Debray, Régis, citando a Fustel de Coulanges, Idem.

Bajo estas circunstancias, el dibujo surge como resultado de ideas que explican y comunican lo incomprensible, es el acercamiento inicial del ser humano a esta otra realidad, puente entre lo visible y lo invisible. Barnett Newman, indagando en los orígenes del dibujo, pensaba que los primeros hombres eran seres creativos: “¿Qué fue el primer hombre, era un cazador, un fabricante de herramientas, un agricultor, un trabajador, un sacerdote o un político? Indudablemente el primer hombre fue un artista.”¹⁸, quien en su deseo por comprender y comunicar lo desconocido “[...] deslizó el palo por el barro para hacer una línea antes de que aprendiera a lanzar el palo como una jabalina.”¹⁹.

El acto estético y la representación, posiblemente preceden al acto social y a la herramienta; de ser cierto, la primera imagen realizada por un ser humano sería un dibujo. Es lógico suponer esto pues un trazo en la tierra se borra mucho más rápido que una figurilla en piedra; el dibujo es más susceptible a desaparecer con el tiempo, mientras la escultura tiende a permanecer. En consecuencia, aunque las imágenes conocidas más antiguas son escultóricas, es factible pensar que las primeras imágenes humanas fueron dibujos y que, debido a su carácter efímero, actualmente han desaparecido.

Resulta natural que el dibujo sea el vínculo entre los seres humanos y la naturaleza. Históricamente este medio se ha asociado a la rapidez e instantaneidad en su ejecución, los tiempos de su factura suelen ser cortos, lo que permite una mayor cercanía a la idea inmediata. For-

18 Newman, Barnett, *The first man was an artist, 1947*, en: *Art in Theory 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*, editado por Harrison Charles y Wood Paul, Blackwell Publishers, 1992, p. 568, traducción libre.

19 Ibid. p. 569

malmente, se ha valido de materiales de escasa complejidad en cuanto a su elaboración, técnicas que permiten inmediatez, proximidad y facilidad de uso; generalmente monocromáticas o limitantes respecto al color, pequeñas en escala pero vastas en contenido intelectual. Estas cualidades permiten al dibujo simplificar e incluso abstraer los componentes más complejos de la realidad y pueden además manifestar rápidamente los aspectos esenciales del pensamiento; posibilitan el enlace directo entre la mente, la mano y el mundo (la idea, el cuerpo y la realidad), haciéndolo el “[...] medio más veloz para alcanzar un reino visionario de esplendores y maravillas”²⁰.

Entonces, suponiendo que la primera imagen hecha por un ser humano es un dibujo y siguiendo nuevamente a Debray, podemos concluir que el dibujo mismo hizo posible la cercanía a lo desconocido, funcionando como mediador entre dos mundos, el metafísico y el físico, “[...] Un deseo inscrito desde el origen en el núcleo de la imagen: abrir un paso entre lo invisible y lo visible, lo temible y lo tranquilizador. Conmutador del cielo y la tierra, intermediario entre el hombre y sus dioses, la imagen cumple una función de relación.”²¹

En una época en donde la muerte, los ídolos y la religión ocupaban el lugar central de las civilizaciones, el dibujo era un portal transparente entre la vida (el aquí) y la muerte (el más allá); “Una religión fundada en el culto de los antepasados exigía que estos sobrevivieran en imagen”²², de ahí que las cavernas, los sarcófagos, las necrópolis y las catacumbas estuviesen repletas de dibujos de los dioses, de retratos del

20 Calvino, Ítalo, “Las efímeras en el fuerte” en *Colección de Arena*, Siruela, Madrid, 2012, p. 96

21 Debray, Op. cit. p. 42

22 Ibid. p. 21

difunto o del hacer cotidiano de los mismos hombres, para así rebasar la muerte y prolongar la vida, para recordar y de alguna manera asegurar la supervivencia del muerto, en esta y en la otra vida.

Figura 8.

Escenas de la vida cotidiana, Tumbas de la Caza y de la Pesca, Necrópolis de Monterozzi, Tarquinia, Italia, VI a.C



La necesidad por externar y comunicar las inquietudes y cuestionamientos humanos de alguna manera clara, tangible y veloz hicieron del dibujo el mejor medio para lograr este fin. La intimidad que implica

dibujar -pues “Un dibujo es esencialmente una obra privada, que solo guarda relación con las propias necesidades del artista.”²³-, la ausencia de resistencia y, por lo tanto, la inmediatez (pensamiento-trazo), permitieron que nuestros antepasados se explicasen cuestiones incomprendibles, conectándose así con otros mundos.

“[...] ya en el siglo XV *disegno* significaba también *dessein*, es decir el vehículo terrestre de la imagen divina”²⁴; un enlace directo entre la proyección de una idea original y la producción de la misma. Es justamente el Renacimiento, “... momento donde el dibujo es considerado el primer signo de la fuerza del artista y su virtuosismo”²⁵, el periodo en el que comienzan a valorarse los *primi pensieri*, dibujos cuya importancia radicaba en revelar la primera mirada creativa, aplicado no únicamente a pinturas y esculturas, sino a intereses en el campo de la biología, la mecánica, la óptica, la física, etc.



Figura 9.
Il Bergamasco, Marte
y Apolo, Aguada sobre
papel, 1566-1569

23 Berger, *Sobre el dibujo*, Op. cit. p. 8

24 *Dessein*: Boceto o bosquejo de una idea o propósito concreto que pretende ser alcanzado. Chalumeau, Jean-Luc, *Les 200 plus beaux dessins du monde*, Chêne, Vanves, Francia, 2011, p. 7, traducción libre.

25 Ibid.

Figura 10.
Giorgio Vasari,
San Lucas pintando a
la Virgen, Aguada
sobre papel,
1567 - 1572



Este medio “les permitía expresar con mayor libertad la fantasía, la espontaneidad y su carácter más íntimo y personal”²⁶, esto no sólo a los maestros renacentistas sino a todo creador posterior al siglo XV, inclusive hasta la actualidad. Postrado ya el interés en la naturaleza, la figura humana y los objetos triviales, el dibujo es “la expresión más inmediata y espontánea del poder creador del artista, [...] constituye el más directo modo de expresión artística, aquel que muestra al artífice en el estado puro de la creación, libre de condicionamientos materiales; la línea y la mancha como medio más básico del genio creador.”²⁷



Figura 11.
Giulio Romano,
Guerrero con Escudo,
Aguada sobre papel,
Segundo cuarto del
siglo XVI

Además del carácter de punteo que origina, los elementos formales del dibujo (líneas y manchas), se caracterizan por su sencillez y concreción. Si bien ha tenido como intención primera la descripción de la forma (contornos y dintornos que determinan figuras), ésta se despoja de las complicaciones del pigmento, la profundidad, la tridimensiona-

²⁶ *Un siglo de dibujos italianos en el Prado*, catálogo de exhibición, Museo del Prado, Madrid, noviembre 2004 – febrero 2005, disponible en: <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/un-siglo-de-dibujos-italianos-en-el-prado/c7675cc4-1fdf-47f7-bb28-69249203d4e6>

²⁷ *Ibid.*

lidad o la precisa similitud con la realidad -temas que históricamente se asocian a la pintura y que serán abordados en el apartado siguiente-, para entonces dejar un campo más abierto que permite la visibilidad del soporte, las texturas y los espacios dentro y fuera del material.

Esta limpidez que caracteriza al dibujo nos deja observar todo lo que existe detrás de la construcción del mismo, es decir, cada forma, modificación, y tachadura que remarca el acontecimiento dibujístico, seguido de pulsos, impulsos y compulsiones que configuran y además evidencian la existencia de una mente creativa (autobiográfica). Además no podemos olvidar el poder mediador que posee, aquel que conecta las ideas con la realidad tangible, que externa de manera inmediata los pensamientos más descabellados, una actividad tan flexible y trascendental que Jean Clottes, prehistoriador francés, explica con dos conceptos, el de fluidez y el de permeabilidad:

Fluidez significa que las categorías que hacemos, hombre, mujer, árbol, etc., pueden cambiar: un árbol puede hablar, un hombre puede transformarse en un animal y viceversa, si se dan las circunstancias. El concepto de permeabilidad nos dice que no hay barreras entre el mundo en donde estamos y el mundo de los espíritus. Un muro puede hablarnos, puede aceptarnos o rechazarnos.²⁸

El dibujo es permeable, desde la prehistoria -mucho antes de la existencia de toda escritura- ejerce un puenteo “[...] entre los vivos y los muertos, los humanos y los dioses; entre una comunidad y una cosmo-

28 Nelson Erik, Ciuffo Adrienne (productores), Herzog Werner (director), *Cave of forgotten dreams* (documental), Francia, 2011, traducción libre.

Figura 12.
Brenda Pacheco,
Line of beauty, Stella
(detalle), 2016

logía; entre una sociedad de seres visibles y la sociedad de las fuerzas invisibles que los dominan.”²⁹ Así, dada su porosidad y su maleabilidad, es posible afirmar que el dibujo es traslúcido e incluso transparente.

El temor a lo misterioso y a lo sobrenatural dio pie a la magia, en la magia se origina el dibujo. Es el intento más honesto y personal por entender, controlar y conectar los mundos, un medio de adivinación, de defensa, de curación, de expresión y comunicación, “Aún más brevemente: un verdadero *medio de supervivencia*.”³⁰ El dibujo es capaz de abarcar la complejidad del pensamiento en unos cuantos trazos, de quitar los sobrantes y mantener lo esencial, de registrar fenómenos externos y enunciar la propia imaginería, “lo valoramos por su inmediatez, por el entendimiento que ofrece del proceso creativo, por su naturaleza fragmentaria e incompleta, su intimidad y franqueza; en los dibujos buscamos verdades, no poder”³¹

29 Debray, Op. cit. p. 30

30 Ídem.

31 Rattemeyer, Op. cit. p. 8



2.2 LA OPACIDAD DE LA PINTURA

El tema de lo pictórico y la pintura es algo que se ha discutido sin cesar durante las décadas pasadas, grandes artistas, teóricos, críticos, historiadores y filósofos ha discutido en torno a la pregunta ¿qué es la pintura?, obteniendo múltiples respuestas, ninguna precisa. El objetivo de este capítulo no es definir lo que es o no es la pintura -ya se entendía en el apartado uno que hacer conceptos y definiciones sobre campos tan amplios como el dibujo y la pintura es limitante y prácticamente imposible-, sin embargo, se pretende establecer rasgos que, desde mi experiencia, estudio y práctica artística, les son inherentes.

Históricamente el siglo XV es un parteaguas en la producción artística. El Renacimiento italiano significa un cambio radical respecto a las ideas medievales de la fe, la eternidad, los mitos mayores y sus consecuentes íconos para así entrar en el campo de lo meramente humano, esto es, la emoción, el deleite, la razón, la ciencia, la observación de lo real y la pintura.

“Grafosfera” es el término con el cual Régis Debray se refiere al período dentro de la Historia de las imágenes que comienza con la invención de la imprenta, es decir, el Renacimiento europeo³². Es esta etapa cuando las preocupaciones del creador abarcan no solo la de-

32 “La evolución conjunta de las técnicas y de las creencias nos va a conducir a señalar tres momentos de la historia de lo visible: la mirada mágica, la mirada estética y, por último, la mirada económica. La primera suscitó el ídolo; la segunda el arte; la tercera lo visual.”

“A la *logosfera* correspondería la era de los *ídolos* en sentido amplio [...]. Se extiende desde la invención de la escritura hasta la de la imprenta. A la *grafosfera*, la era del arte. Su época se extiende desde la imprenta hasta la televisión a color [...]. A la *videosfera*, la era de lo visual [...].”
Debray, Op. cit. pp. 39 y 176

manda espiritual sino que se acercan y se adentran en el pensamiento artístico: “El *arte* asegura la transición de *lo teológico a lo histórico* o, si se prefiere, de lo divino a lo humano como centro de relevancia.”³³ El interés por una obra enteramente *artística* -esto es, creativa, propositiva e idealizada, con base en parámetros clásicos greco-romanos y cuyo referente principal está en la naturaleza-, lleva a los artistas a desarrollar grandes avances en términos de materiales, planeación, factura y, claro está, propuesta simbólica y formal.

En este contexto, la pintura es una de las disciplinas que más cambios experimenta. El pintor renacentista genera un portal entre lo divino y lo terrenal a través de lo ideal, pretendía abordar la realidad desde un ángulo menos teológico y más humanista, producir una imagen idealizada pero veraz.

Estudios sobre el funcionamiento de las cosas hacen de este fin una realidad. La ciencia y el arte se hermanan; los artistas, preocupados por la similitud con la naturaleza, estudian geometría, mecánica, anatomía, óptica, etc., desarrollando rápidamente técnicas, reglas y métodos que dejan al dibujo una función preparatoria y estructural; para centrarse entonces en lo que en esa época era considerado propiamente “pictórico”, esto es, la representación ilusoria de lo real.

La complejidad de tratar la realidad en la pintura significó la profunda observación de los fenómenos, de los objetos y de las personas. El interés en citar un mundo racional que ya no dependía únicamente de la fe y los ídolos, resultó en la creación de la perspectiva geométrica para representar la profundidad del espacio; en composiciones mucho

33 Ibid p. 180

más elaboradas y saturadas para referir ideas y eventos de manera más literal; en temáticas meramente humanas o cuya representación se situaba en un plano terrenal, menos abstracto o metafísico; en estudios de la luz y del color para dirigir la mirada, para otorgar divinidad a aquello que parecía humano, y finalmente para dotar de cromatismo, volumen, materialidad, realidad y belleza a la pintura.

Lo anterior puede ser entendido a partir de lo que Barnett Newman menciona como el móvil principal de la pintura europea (desde el Renacimiento hasta las vanguardias), esto es, la belleza en la realidad externa: “[...] el arte moderno [...] fue incapaz de crear una nueva imagen sublime y de alejarse de la imaginería Renacentista de las figuras y los objetos, excepto por la distorsión o la completa negación hacia un mundo vacío de formalismos geométricos, [...] estuvo enredado en la lucha sobre el origen de la belleza, en donde esta se hallaba en la naturaleza o podía ser encontrada sin la misma.”³⁴ Newman argumentaba que la pintura europea estaba condicionada por la tradición que inicia en el siglo XV, la referencia o la negación de la realidad objetual y sus consecuentes métodos para llegar a ella, “[...] motivada por una identidad de proporción o forma”³⁵. Bajo estos parámetros podemos entender que la pintura naturalista tiene cualidades fundamentalmente estéticas (belleza, armonía, buen gusto), “[...] no inspira sino placer”³⁶; ya sea mimética o distorsionada, afirmando o negando la realidad, requiere ser contemplada y comprendida.

34 Newman, Barnett, “The sublime is now”, en: *Art in Theory 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, Harrison Charles and Wood Paul, Blackwell, Oxford, U.K., 1992, p. 580, traducción libre.

35 Debray, Op. cit. p. 183

36 Ídem.

Figura 13.
Jacob Jordaens,
La coronación de la
virgen por la santa
trinidad, s. XVII



En este contexto, el dibujo deja de ser protagonista de la imaginaria humana bidimensional, como lo era en la *logosfera*³⁷, convirtiéndose solamente en un medio para lograr objetivos más complejos. Es así como surge el boceto o el *sketch* de lo que pronto sería una pintura, nace la ilustración de carácter científico para referirse con claridad a motivos externos y grandes trazos delimitan espacios y figuras



Figura 14.
Frank Auerbach,
Cabeza de Catherine
Lampert, 1986

para después ser rellenadas con color. El dibujo se convierte en un fantasma que, flotando en la superficie, está destinado a ser opacado por la pintura: La ligereza dibujística es sometida ante la materialidad pictórica.

Mientras el dibujo es transparente (formal y conceptualmente); la pintura es esencialmente opaca. Cuando la imagen se impone a la idea, esta última es opacada, cubierta e incluso asimilada (como el boceto es absorbido por la pintura). Lo pictórico necesariamente es denso y/o matérico, esta materialidad puede ser entendida desde la filosofía, como constituyente de la realidad objetiva -en donde la referencia a la realidad es una característica constante de la pintura-; y desde lo formal pues suele estar cargada de color (pigmento o luz), formando densas y pesadas capas materiales o atmosféricas, o bien dando la sensación de gravedad, volumen, pesadez y solidez.

37 Según Debray, la *logósfera* es la era de los ídolos, la magia y lo sobrenatural, donde el dibujo tiene primacía (ver capítulo 2.1, La transparencia del Dibujo)

Figura 15.
Johannes Vermeer,
La copa de vino,
1658 -1660



La tradicional construcción pictórica por veladuras es un ejemplo claro de lo mencionado; ya fuese con temple, fresco u óleo, los pintores utilizaban tintas fluidas y transparentes que fácilmente se mezclaban con otras para así obtener luces brillantes o sombras delicadas. Las veladuras de color tenían la función de dar vida al

dibujo que estructuraba y definía las formas en el soporte; cuando las capas se iban acumulando, la sensación de volumen y realismo se incrementaba, opacando totalmente los trazos primeros para dotar de solidez y materialidad a la pintura. Esta construcción en capas, que caracterizó casi a la totalidad de la pintura hasta finales del siglo XIX, implicaba un proceso de elaboración bastante largo; sin embargo cuando los impresionistas dirigen su mirada al efecto primero de la luz sobre las cosas, el tiempo dedicado a la factura de la pintura se reduce. A partir de aquí y con frecuencia, “el tiempo de ejecución es bastante rápido, no siendo ya, por lo tanto, un elemento definidor exclusivo del dibujo”³⁸.

Ya sea por el número de capas (densidad) o por la cantidad de materia pictórica, la pintura se caracteriza por no permitir la visibilidad de su proceso constructivo, esto es, el inicio y el final de su elaboración. Difícilmente podemos observar lo que existe detrás como los trazos básicos o las etapas de su factura; no podemos percibirla fragmentada, es decir, con cortes o pedazos separados del resto. Los espacios “vacíos”

38 Díaz Padilla, Ramón, *El dibujo del natural en la época de la postacademia*, Akal, Madrid, España, 2007, p. 90

no se perciben como fragmentos independientes del resto, ni como algo falto de contenido (vacuo); su vacío radica en lo atmosférico. Los espacios dentro de la pintura en donde “no habita algún objeto” también son llenados por



Figura 16.
John Atkinson
Grimshaw,
Noche del sábado en
el Clyde en Glasgow,
1892

materia. Así, dentro de la pintura no existe el vacío; la atmósfera es un elemento principalmente pictórico que acentúa su profundidad o pesadez con el color. Es por esta razón que la luz es un fenómeno históricamente abordado por la pintura y el color. Pese a los estudios de claroscuro, (luz y sombra) en el dibujo, es la pintura la que ha dedicado gran parte de su existencia a estudiar los fenómenos lumínicos y atmosféricos, a dotar de simbolismo a los mismos y, de este modo, a situar a sus protagonistas en fondos paisajísticos, celestiales o interiores que contextualizan a las figuras en una narrativa mucho más real y tangible.

La opacidad de la pintura se asocia entonces a tres posibles factores, que pueden presentarse en conjunto o de forma individual:

- a. La primacía de la imagen sobre el concepto, e incluso sobre las referencias autobiográficas; pues al referirse la pintura a la realidad externa, el efecto mimético (volumen, perspectiva y figuración) predomina en la lectura de la imagen, opacando la complejidad de las ideas que la conciben.

La técnica y la representación sobresalen, la pintura no se desprende totalmente del motivo pero resulta un fin en sí, completo, determinado y terminado.

- b. La saturación de materia pictórica que, ya sea en gruesas capas de pigmento o numerosas veladuras de color, no permite mirar a través de ellas para visualizar el soporte, por lo que tampoco clarifica el proceso constructivo (inicio y término de elaboración) que conlleva.
- c. Los vacíos atmosféricos, los cuales no consisten en espacios vacuos dentro de la pintura, sino que funcionan como áreas de materia y color que contextualizan al objeto en algún sitio con determinada luz, profundidad y temperatura.

La pintura es un medio que se desarrolla completamente y adquiere vital relevancia en los albores del Renacimiento italiano. Desde entonces conserva la preferencia por el naturalismo, el proceso constructivo en capas, la referencia hacia la realidad visible, el uso de la profundidad y el color hasta ya entrado el siglo XX. A partir de esta historia de la pintura, iniciada en el siglo XV, lo pictórico es esencialmente opaco: la materia pictórica es cubriente y llena los espacios vacíos que deja ver el dibujo preparatorio, impide la fragmentación, unificando los diversos elementos de la composición. Resulta un objeto artístico terminado, producto del ser humano situado en el mundo material.



Figura 17.

Brenda Pacheco,
Line of beauty, Stella
(detalle), 2016

2.3 ENCUENTROS Y COINCIDENCIAS, SIGLO XX

La transparencia y la opacidad son dos propiedades de la materia que suelen pensarse como opuestas, la primera permite el paso de la luz, mientras la segunda lo inhibe; cada una en distintos grados y con diferente nitidez. Como hemos analizado hasta ahora, transparencia y opacidad son dos metáforas aplicables en la confrontación histórica, conceptual y formal entre dibujo y pintura. En resumen, el dibujo es transparente porque nos deja ver cada capa que lo conforma, desde el soporte y su textura, hasta la porosidad del material empleado; cada pliegue, borrón, mancha y trazo realizado. Su transparencia deja que la vista lo atraviese y llegue a la idea del dibujante, al esqueleto que lo sostiene. Mientras tanto, la pintura es esencialmente opaca pues se percibe como una imagen terminada, su proceso constructivo no es evidente ya que la superficie suele ser cubriente y poco económica; la opacidad nos deja ver el motivo pintado, mas no acceder a la idea primera, a la estructura.

Esta tajante diferenciación entre una disciplina y otra se origina en el siglo XV, con el nacimiento de la pintura y el concepto de “Arte”: mientras la pintura adquiere un carácter “artístico” (técnica, unicidad, originalidad, autoría), el dibujo permanece en el terreno de lo “artesanal” (múltiple, inacabado, borroso), valorado como idea primera pero no como arte independiente. Previo a este momento tal distinción entre ambas técnicas era nula, no estaban precisamente separadas sino que eran una misma cosa: una imagen bidimensional que surge “[...] en la gran indigencia paleolítica, [...] en el punto de encuentro de un sentimiento de pánico y un inicio de técnica.”³⁹

39 Debray, Op. cit. p. 33

Recordemos que los dos factores que definen al dibujo son la marca y la construcción (capítulo 1); dentro de esto, la línea es el trazo más esencial y probablemente el primero realizado por un ser humano. Lo que actualmente llamamos “pintura paleolítica” o “pintura china”, no son otra cosa que dibujos paleolíticos y chinos; esto debido al carácter lineal que poseen (contornos definidos que separan las formas), la mínima presencia o el protagonismo del color, el carácter plano sin gran preocupación por la profundidad y, claro está, la transparencia del mismo.



Figura 18.
Wu Daozi, Ochenta y siete personas celestiales (fragmento), siglo VII-VIII

Tomemos un ejemplo: Los murales de la cueva de Chauvet, en Francia, son muestra de la pintura paleolítica más antigua y de la mejor conservada; su aislamiento milenario ha creado una cápsula temporal perfecta que concede la observación intacta de las representaciones naturalistas de los primeros seres humanos. Estas imágenes son tradicionalmente llamadas pinturas por su carácter bidimensional, representativo y quizás por las técnicas empleadas (mezclas de pigmentos naturales y fijadores como la grasa animal o vegetal, una suerte de óleo primitivo que conserva las pinturas visibles hasta hoy). No obstante, la esquematización mediante contornos y dintornos lineales, la yuxtapo-

sición de elementos, la presencia monocromática del color (blancos, negros y rojos), y la poca carga matérica del mismo, hacen que tales imágenes sean esencialmente dibujos sobre rocas. Aunque, caso curioso, los artistas primitivos repetían el mismo motivo para generar una sensación de movimiento, (rinoceronte con seis cuernos), además de aprovechar la textura y el relieve de la pared para dar volumen y realismo a sus animales, hechos que acercan los dibujos a problemáticas propias de la escultura, como la tridimensión y el movimiento.

La transición jerárquica de dibujo a pintura comienza entonces con el nacimiento del “arte” en el siglo XV. El dibujo se hace presente en forma de *sketch*, boceto o idea primera de alguna otra obra; continúa valorado como grabado o ilustración didáctica, se aprecia por su accesibilidad, claridad y reproductibilidad, mas no por sus cualidades gráficas ni gestuales. Esta función ilustrativa y proyectiva continua

intacta hasta el siglo XVIII con el nacimiento del modernismo y la autocrítica, cuando la pintura comienza a cuestionar sus propios lenguajes. Aunado a esto, la invención del daguerrotipo en el siglo XIX provocó que el arte pictórico se liberase de su tarea mimética; la fotografía sería ahora el medio por excelencia para representar la realidad, mientras la pintura se encargaba de investigar sus propios medios y funciones.

Figura 19.
Dominique Ingres,
Media figura de una
bañista, 1807







Figura 20.
Cámara de los Leones,
cueva de Chauvet-Pont-d'Arc,
Francia, paleolítico superior.

Clement Greenberg dijo que el modernismo se definía por “[...] utilizar los métodos más específicos de una disciplina para criticar esta misma disciplina”,⁴⁰ esto es, para interrogar sus propios fundamentos desde el interior y definir aquello que hace particular a cada medio. Respecto a la pintura, menciona que “[...] solamente la planitud es única y propia a este arte”⁴¹, pues aunque forma y color también la constituyen, estas dos características actúan también dentro de otras disciplinas como el teatro y la escultura.

Los artistas situados entre el nacimiento del “Arte” y la gestación de la modernidad (siglos XV al XIX) se preocupaban por la representación naturalista de los objetos: “[...] en la medida en que tiende hacia una ilusión realista, la pintura occidental tiene una gran deuda con la escultura, que le ha enseñado a sombrear y a modelar para dar la sensación de relieve, y al mismo tiempo a situar esta ilusión dentro de una ilusión complementaria de espacio y profundidad.”⁴² Dicho afán por alcanzar lo “escultórico”, es decir, la representación de la profundidad y el volumen, hicieron que la pintura considerase su propio lenguaje (planitud) como un factor negativo que debía ser superado para alcanzar la belleza; actitud que continuó vigente hasta el inicio de la modernidad, aunque con algunos atisbos de resistencia que, despreocupados por la tridimensión, se aproximan al dibujo. Dominique Ingres, por ejemplo, es de los primeros artistas cuyas obras están “[...] entre las más planas y las menos escultóricas que hayan sido realizadas en occidente [...] desde el siglo XIV”⁴³, sus pinturas no se destacan por

40 Greenberg, Clement, “La peinture moderniste”, en *Peinture, Cahiers Théoriques*, ed. Esthétique, no. 8-9, Paris, 1974, p. 33, traducción libre.

41 Ibid. p. 34

42 Ibid. p. 35

43 Ídem.

el uso de la perspectiva clásica, los fondos suelen ser planos, como si se tratase de un muro coloreado y contrastan con los personajes centrales, igualmente uniformes, tersos y bien contorneados.

La autocrítica y la valoración de los lenguajes propios, hacen que en el siglo XIX todas las tendencias pictóricas convergiesen en una dirección anti-escultórica. Antes de abandonar la representación de objetos reconocibles, los pintores modernos abandonan la representación del espacio que estos objetos ocupan, situándolos en lugares cuya profundidad se insinuaba por las referencias naturalistas y el reconocimiento que el espectador tenía de ellas, mas no por intensiones ilusorias de perspectiva y claroscuro. Surgen así numerosos intentos por eliminar aquello que mantenía a la pintura unida con la escultura, los cuales comienzan a valorar la planitud como un factor positivo que debía ser explorado.

Figura 21.
Édouard Manet,
Esquina en el
Café-Concert,
1878-1880, (detalle)



El modernismo origina las vanguardias pictóricas, cuya deconstrucción y resistencia escultórica, provoca una aproximación cada vez más cercana y evidente al dibujo. Édouard Manet se considera el primer modernista al dejar ver en sus pinturas la superficie plana y la porosidad de la tela, igualmente podemos observar que el color proviene de tubos y pinceladas únicas e individuales, restando importancia a la tersidad



mimética renacentista para generar un máximo contraste entre cada trazo, pues “[...] la mancha de color tiene un perfil que es también dibujo. El color dibuja formas, señala espacios, define superficies.”⁴⁴ En ese sentido podemos decir que la pintura de Manet, como la del resto de los impresionistas, es dibujística: reconocemos bien las luces y las sombras por un fino borde que las contornea, distinguimos cada impulso y cada gesto que la conforma y entonces logramos adivinar su proceso constructivo, conformado por pinceladas y no por veladuras, y aunque la presencia del color y la materialidad del óleo no pierden protagonismo, estos existen en conjunción con cualidades propias del dibujo; contrario a lo que se pensaba en el Renacimiento, “Con Manet y los impresionistas, deja de ser una cuestión del color en oposición al dibujo.”⁴⁵ para fundirse ambos en la misma imagen.

En su afán reduccionista Paul Cézanne vuelve en su estética a conceder a la línea y al dibujo un papel protagonista, considerándolo igual

Figura 22.
Paul Cézanne,
Manzanas y
naranjas, 1899



de importante que el color para exaltar la geometría y la solidez los objetos. Por primera vez, además, defiende la condición plana del lienzo, sacrificando el parecido o la exactitud para adaptar su dibujo y su composición a la forma rectangular de la tela. Cézanne, y específicamente los cu-

bistas, preocupados por estudiar los objetos desde distintas ópticas, crean imágenes angulosas que permiten al espectador observar de una

44 Muñoz, Op. cit. p. 34

45 Ídem.

sola vez varios aspectos de la figura; rompiendo con el tradicional punto único de visión renacentista, “La contra-revolución cubista desemboca en una pintura [...] tan plana que apenas podía contener imágenes reconocibles.”⁴⁶ tan contorneadas y segmentadas



Figura 23.
George Braque, Violín
y Pipa, (Lo cotidiano),
1913-1914

que no podían separarse de su estructura lineal. Asimismo, es en este contexto de investigación cubista que surge el collage: para evitar de manera definitiva la “re-presentación” pictórica clásica del objeto, los artistas “presentan” el mismo de manera directa, colocando fragmentos del objeto dentro de la pintura. Al final, cualquiera de estas soluciones deconstructivas de la visión producen líneas, redes y formas aisladas que, monocromáticas o no, conceden al dibujo la oportunidad de ocupar ya no solo el papel sino también la tela.

A pesar de los intentos cubistas por desprenderse de los parámetros representativos clásicos, las referencias objetuales seguían presentes, provocando la continua competencia entre el tema y la forma: la atención del observador suele dirigirse primero al motivo pintado antes que a la pintura *per se*, lo cual opaca de manera involuntaria a la materia, a la estructura, a los elementos aislados y por lo tanto a la presencia del dibujo.

Dicha opacidad es rebasada cuando la pintura finalmente se desprende de la representación de objetos, entrando entonces en el campo de la abstracción. Wassily Kandinsky es conocido como el primer artista que despoja a sus pinturas de contenidos descriptivos, desaparece del lienzo

⁴⁶ Ibid. p. 37

cualquier objeto tomado de la naturaleza y revisa la capacidad de los elementos gráficos para despertar emociones.⁴⁷ Su *Primera acuarela abstracta*, demuestra ya que el cuadro es una relación de formas coloreadas y dibujadas -más que la representación de algo- cuyas infinitas posibilidades dependen de la disposición de puntos, líneas y planos. De esta manera, Kandinsky y el resto de los artistas abstractos de la época, abordan

Figura 24.
Wassily Kandinsky,
Primera acuarela
abstracta, 1910-1913



cuestiones pictóricas como son el color y los grandes formatos, además de la investigación y la teoría, mediante elementos propiamente dibujísticos (líneas), encontrando ambos lenguajes en una misma obra pero, al no haber ya referencias u objetos, centrando la atención en el dibujo.

Figura 25.
André Masson,
Dibujo Automático,
1924



Posteriormente, en la década de los veinte el movimiento surrealista comienza a indagar en la naturaleza oculta del ser. Adentrándose en las teorías freudianas del psicoanálisis y con intenciones de liberar la práctica artística, las obras resultantes corresponden a un estado interior de todos los seres humanos. André Masson es

47 Sin olvidar que probablemente fue Hilma af Klint la precursora del movimiento abstracto, quien ya desde finales del siglo XIX, incursionaba en el automatismo y en la expresividad de ideas espirituales a través de la geometría y el color.

uno de los primeros artistas que desarrollan las técnicas del automatismo gráfico: “[...] comienza dibujos automáticos sin ningún tema o composición preconcebida. [...], dejando a su pluma viajar rápidamente a través del papel sin control consciente. Pronto encontraría sugerencias de imágenes —cuerpos fragmentados y objetos— emergiendo de lo abstracto, red acordonada de marcas de plumas.”⁴⁸ El automatismo surrealista aporta un elemento más a la concepción moderna del dibujo: lo despoja de toda planeación y acción controlada o racional, para centrarse en la improvisación de la mano y entonces liberar al trazo.

Sin embargo, hasta este momento el dibujo aún tenía residuos de la figuración o de la razón, sin entregarse cien por ciento a la abstracción y/o a la automatización. Por ejemplo, Masson en sus dibujos, después de una primera faceta de libertad gestual, alguna vez cambiaba o añadía trazos para asociarlos a elementos reconocibles; mientras Kazimir Malevich abandona la representación pero no se desprende del control racional de la composición, la geometría y el color. No es sino hasta la segunda mitad del siglo XX cuando la pintura expresionista norteamericana se desprende enteramente de las nociones de belleza clásica, el mimetismo y lo escultórico, centrándose en una imagen renovadora, más interesada en las pulsaciones del artista que en los objetos o las estructuras.

Las tendencias abstractas de mediados de siglo en Norteamérica se distinguen por un rasgo primordial: el gesto, transcripción gráfica del movimiento, esto es, la materialización dibujada e inconsciente de los

48 *Automatic Drawing, André Masson*, MoMa Learning, disponible en: https://www.moma.org/learn/moma_learning/andre-masson-automatic-drawing

estados del ser⁴⁹ (puenteo directo entre el cuerpo dibujante y el soporte dibujado). Estos artistas, mediante una búsqueda personal, replantearon la necesidad del acabado, la textura, los contrastes y el color para la existencia de la pintura; rechazaron todo ilusionismo o pretensión de abarcar algo ajeno a la realidad de los propios materiales -específicamente de las pinturas industriales que aparecieron durante la posguerra, cuya aplicación, intensidad y diversidad tonal se distinguían de las técnicas clásicas- creando una nueva propuesta respecto a la pintura, mucho más plana, subjetiva, sígnica, agresiva e instantánea, encontrándose ya inseparables, de manera definitiva, la pintura y el dibujo.

Tal como en la naturaleza del dibujo se encuentra el proceso constructivo y el trazo, la pintura norteamericana abstracta de la posguerra y todo lo que de ello deriva, se origina por el acto mismo de pintar, sincero y despojado de cualquier otra referencia que no sea la mente y cuerpo del propio artista. Dado esto, es posible pensar, por ejemplo, en las pinturas de Jackson Pollock, Franz Kline o las de Cy Twombly como grandes dibujos hechos sobre un bastidor, pues los trazos espontáneos conforman una red entretejida, un espacio transparente en donde se observa cada pincelada, goteo o marca, como si fuesen signos gráficos sobre una hoja gigante, líneas y manchas sobre una pizarra. Son artistas cuya obra se sitúa en un punto intermedio: entre la pintura y el dibujo.

El expresionismo abstracto consideraba que “[...] el dibujo era el método más directo e inmediato para capturar el proceso creativo tal

49 Guisgand, Philippe, *Pollock ou les états de corps du peintre*, Revista DEMéter, Universidad de Lille-3, junio 2004, traducción libre, disponible en: www.univ-lille3.fr/revues/demeter/corps/guisgand.pdf

como sucedía”⁵⁰, desenvuelto y franco; aprovecharon esta libertad gestual en grandes formatos y con materiales propios de la pintura (proceso transparente con características opacas) y así introdujeron el trazo automático dentro del campo de lo pictórico, haciendo ya prácticamente inseparables ambas disciplinas.



Figura 26.
Cy Twombly,
Sin título
(Ciudad de Nueva
York), 1955

La tarea que comienzan las vanguardias pictóricas de abandonar cualquier noción renacentista de belleza, aunado a la exaltación gestual surrealista, culminan en un punto de unión gráfico-pictórico despreo-

50 Hoptman, Laura, “Drawing is a noun”, en *Drawing Now: Eight Propositions*. New York, Museum of Modern Art, 2002, p. 11, traducción libre.

cupado por la representación y el simbolismo e interesado en los aspectos autobiográficos del trazo. Es justamente este proceso de simplificación⁵¹ a lo que Clement Greenberg denomina “Pintura pura” y que marca la pauta para la infinita variedad de opciones que explora todo el arte bidimensional posterior a la década de los cincuenta.

Figura 27.
Cy Twombly,
El Triunfo de Galatea,
1961



La siguiente generación de artistas inaugura una aproximación más procedimental al dibujo, orientada al pensamiento de la hechura de las marcas y las cualidades de los materiales. Se desprende del carácter emotivo y personal del gesto para explorar líneas colorísticas, diversas en técnicas y procesos. En este contexto la experimentación fue uno de los (no) métodos que se emplearon para estudiar el fenómeno dibujístico; el *Dibujo de De Kooning borrado* de Rauschenberg (En el que pide a De Kooning hacer un dibujo que pudiese borrar, para después eliminar la combinación de marcas de tinta, crayón y otros medios, a través

51 Ver página 31

de numerosos episodios de borrado) ejemplifica claramente lo anterior: “su principal gesto irónicamente radica en la supresión más que en la creación de los trazos que identificamos como distintivos de la disciplina.”⁵². Precisamente esta y otras interrogantes permiten que el dibujo sea valorado como un medio y un fin; ocupando otro orden de invención se presenta como el medio más honesto, transparente, longevo y maleable, particularidades que le confieren protagonismo en la producción artística de fines del siglo XX y centralidad en el siglo XXI.



Figura 28.
Robert Rauschenberg,
Dibujo de De Kooning
borrado, 1953

52 Rattemeyer, Op. cit. p. 8



Figura 29.
Brenda Pacheco,
Line of beauty,
Stella, 2016

2.4 EL DIBUJO HOY

Exigimos un arte libre de todo artificio estético.

Lucio Fontana

La década de los sesenta inaugura un periodo de investigación conceptual y vasta producción material que expande radicalmente las posibilidades del dibujo. Además de la variedad de procesos de marcación, materiales y temáticas, los artistas comenzaron a cuestionar los objetivos y contenidos, adentrándose en el pensamiento ideático del Arte Conceptual y en la preferencia reduccionista del Arte Minimal.

Con estas nuevas corrientes de pensamiento artístico el dibujo se inclina hacia una línea reflexiva mucho más objetiva: se trata de “[...] una gradual separación del dibujo como confesión autobiográfica o grafológica”⁵³ que recupera el interés de la abstracción vanguardista por la forma y la materia, pero que además indaga en los conceptos e ideas que detona el trazo y su construcción.

Son muchos los artistas que experimentan bajo estas premisas, sin embargo, por su relevancia histórica y sus propuestas artísticas, abordaremos brevemente la obra de únicamente tres de ellos: Joseph Kosuth, Carl André y Luis Camnitzer. El trabajo de Kosuth es clara muestra del giro conceptual y minimalista que tiene el arte en este periodo; el uso que hace de la línea en esculturas e instalaciones tiene dos funciones: la de signo gráfico (dibujo) y la de signo lingüístico (escritura), de esta manera explora las relaciones abstractas existentes entre imágenes, ideas y escritura, y con ello constata las diferentes lecturas que

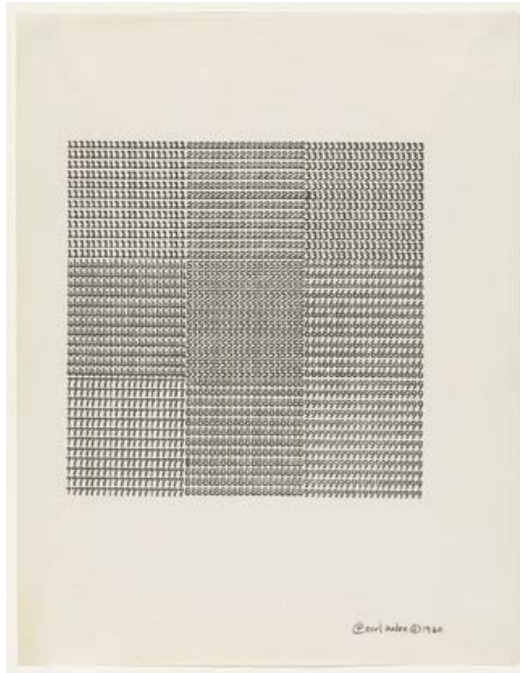
⁵³ Rattemeyer, Op. cit. p. 9

pueden hacerse de una misma palabra: como dibujo, como fonema y como concepto.

Figura 30.
Joseph Kosuth,
Drawing for
satisfaction, 2000



Figura 31.
Carl André,
Sin título, 1960



Por otro lado, los textos mecano-grafiados de Carl André fueron una nueva manera de marcar la superficie del papel con signos y letras provenientes de una máquina. Estos escritos se acercan visualmente a la estructura del documento o de la literatura, sin embargo aprovechan nuevamente las funciones gráficas y lingüísticas no solo de los signos sino también de los espacios, las direcciones y los colores de tinta,

creando así formas novedosas de poesía visual y al mismo tiempo evidenciando la presencia del dibujo en la escritura.

Luis Camnitzer por su parte conjuga el significado de la palabra con la referencia imaginaria del objeto que significa. A la manera de los caligramas, a veces los dibujos del artista ilustran el contenido del texto, según la disposición tipográfica, el color, las direcciones y los tamaños; en otras ocasiones juegan con las distintas posibilidades de lec-

tura generadas por las líneas que dividen zonas. La obra gráfica de Camnitzer revisa la relación entre material e imagen, se aproxima a la naturaleza del dibujo y de la línea, detona pensamientos críticos y dibuja ideas en nuestra mente.



Figura 32.
Luis Camnitzer,
Sunset (Puesta de Sol),
1968

Tal aproximación a maneras poco convencionales de poner líneas en el papel dio pie a la apertura experimental, material y conceptual que caracteriza al dibujo contemporáneo. Desde entonces la producción gráfica histórica se puede entender y clasificar en dos grandes grupos, dependiendo del objetivo que persigue su hacer y de su finalidad⁵⁴.

- * En el primer grupo están aquellos dibujos que resaltan el valor artístico del trazo, en donde la marca es el fin en sí mismo y la imagen o el tema pueden resultar secundarios; a esta categoría pertenece lo que Laura Hoptman denomina **Dibujar es un verbo**, “[...] un nuevo énfasis en el dibujo que celebra su pureza, su naturaleza experimental, la manera en que parece privilegiar la mano del artista y su aspecto de *non finito*.”⁵⁵ Se trata de una forma de dibujo liberado de los confines de la página, presente en todos lados (escarificaciones

⁵⁴ Las categorías que a continuación se presentan se basan en dos textos principalmente: *Contemporary Drawing, Key concepts and techniques*, de Margaret Davidson y *Drawing is a Noun* de Laura Hoptman, Ambos citados anteriormente.

⁵⁵ Hoptman, Op Cit. p. 11

del paisaje, instalaciones *site-specific*, performance), perpetuo y siempre en acción. Un dibujo metafórico y efímero.

La apertura y el valor procesual de este grupo incluye ejemplos tan diversos como los *primi pensieri* renacentistas, el gesto expresionista, o la idea conceptualista; así mismo, si ampliamos su definición, podemos entender que también se hace presente desde épocas tan remotas como la prehistoria. Al final lo que define y unifica a estos dibujos es el protagonismo del proceso de construcción y la marca resultante.

- * El segundo grupo está conformado por las obras en donde el dibujo funciona como el medio para crear un símbolo visual, en ellas “[...] la marca es secundaria al mensaje que el artista pretende comunicar a través de la imagen. [...], el tipo de trazos elegidos son aquellos que mejor crearán la imagen sin llamar demasiado la atención por sí mismos.”⁵⁶ **Dibujar es un sustantivo** es la manera que Hoptman propone para referirse a esta línea gráfica; contraria al *verbo* (acción), el *sustantivo* se distingue por su carácter pasivo y determinado, rechaza la orientación hacia el proceso y enfatiza el resultado, es decir, el dibujo terminado.

Esta clase de dibujos suele tener un carácter proyectivo: “[...] representa algo que se ha imaginado antes de ser dibujado, opuesto a ser encontrado durante el proceso de su factura.”⁵⁷, lo cual acentúa su proximidad descriptiva, narrativa e ilus-

56 Davidson, Op. cit. p.46

57 Hoptman, Op. cit. p. 12

trativa. Ejemplos de esta categoría se encuentran en diversos momentos históricos, todos definidos por cierto grado representacional y por ser mucho más próximos a nuestro mundo de objetos.

La actualidad gráfica se compone de dibujos *verbos* y dibujos *sustantivos*; sin embargo, la producción de las últimas décadas se acerca más a la representación académica del siglo XIX que a la efusividad expresiva y procesual de los sesenta y los setenta:

Mientras la experimentación y el proceso gestual continúan ocupando un lugar en la práctica contemporánea del dibujo, gran parte de los esfuerzos de la disciplina durante los últimos veinticinco años se han centrado en una reversión de estas tendencias. A menudo en términos de un retorno a la figuración y a la narrativa, este periodo [...], ha sido interpretado de diversas maneras, como un giro posmoderno de la ironía a la narración, un resucitar de las tradiciones históricas vernáculas y abandonadas, o simplemente como una inversión del péndulo de la historia del arte después de una generación triunfante de abstracción y conceptualismo de las posguerra.⁵⁸

Como lo menciona Christian Rattemeyer, el dibujo contemporáneo experimenta un regreso a la figuración presente en las narrativas personales y colectivas, en donde “[...] un nuevo y vasto rango de asuntos y un renovado interés en el realismo y el surrealismo”⁵⁹, toman forma. Así mismo, las referencias y los lenguajes populares han ganado terre-

58 Rattemeyer, Op. cit. p. 9

59 Ibid. p. 12

no dentro de los intereses de la gráfica y se presentan como planos arquitectónicos, ilustraciones comerciales, científicas y/o de moda, grafitis, textiles, entre muchos otros ejemplos en donde el dibujo regresa al mundo de los objetos y las narraciones: “[...] para muchos artistas hoy, el dibujo no es un verbo sino un sustantivo.”⁶⁰

60 Ídem.

LA CONTINUACIÓN DE LA TRANSPARENCIA

El dibujo, pese al paso del tiempo, continúa existiendo como fenómeno de transparencias. Esta constante apertura le permite colaborar con prácticamente cualquier otra disciplina artística o campo del saber –científico, social, tecnológico, etc.– sin importar ya la ubicación geográfica, el origen étnico o el estrato socioeconómico. El dibujo es protagonista de historias locales y personales pero también de un mundo globalizado, dominado por las mismas tecnologías, por el constante flujo de imágenes y por una red artístico-comercial que actualmente valora la gráfica tanto como la pintura. Basta echar un vistazo a la enorme cantidad de libros que se editan, a los dibujos que se exhiben, a las profundas investigaciones de teóricos, historiadores y artistas, y al exhaustivo bombardeo de ilustraciones comerciales presentes en los medios masivos de comunicación.

Al final, la transparencia resulta ser la mejor cualidad del dibujo, pues además de hacerlo maleable y moldeable (en términos de técnicas, funciones y conceptos) lo ha dotado de facultades como la omnipresencia y le ha concedido el protagonismo en la actualidad artística.

SÍNTESIS Y REFLEXIONES FINALES, CAPÍTULO 2

- * Al ser la línea el primer trazo realizado por un ser humano, el dibujo puede originarse en lo desconocido y en la magia, en un intento por comprender, explicar, controlar y comunicar los fenómenos naturales.
- * El dibujo es un portal que conecta la mente con la realidad, medio más directo entre lo metafísico y lo físico. Esto debido a lo esquemático de su esencia y el ahorro de detalles, escaso uso del color, despreocupación por la perspectiva, el volumen y la mimesis; factores que se asocian a la brevedad temporal que lo caracteriza y que hacen de este medio el primer acercamiento del ser humano con lo intangible.
- * El dibujo es transparente: Formalmente debido a la visibilidad de todos los elementos o capas que lo construyen, incluido en muchos casos el soporte; biográficamente por registrar el carácter o las ideas del dibujante y el proceso de su construcción; y conceptualmente por la función de puente entre el hombre, sus ideas y la imagen visible.
- * La distinción entre dibujo y pintura se origina en el siglo XV, con el nacimiento de “lo artístico” y con ello, cierta idea de belleza, naturalismo, profundidad y autoría; es en este periodo cuando la pintura adquiere protagonismo en el campo de las artes mientras el dibujo, aunque conserva la chispa creativa, pasa a segundo plano, siendo parte del proceso artístico pero no el objeto principal.

- * La pintura es opaca debido a tres posibles razones: cuando el peso de la representación mitiga el peso de la gestualidad y el trazo; cuando existen gruesas y cubrientes capas de materia pictórica o numerosas veladuras de color, que impiden la visualización del soporte y del proceso constructivo; finalmente, cuando los vacíos en el cuadro están formados por más pintura y no por ausencia de material.
- * No es sino hasta fines del siglo XIX, con el nacimiento del Modernismo y la autocrítica, que las disciplinas artísticas comienzan a cuestionarse; la pintura se desprende de lo “escultórico”, se inclina hacia la planitud y con ello se aproxima nuevamente al dibujo.
- * Con las vanguardias pictóricas la obra se desprende paulatinamente de la representación hasta alcanzar la abstracción pura, en donde el color, las formas, el gesto y el concepto son centrales en el cuadro; de esta manera la opacidad que imperaba en los siglos anteriores es rebasada y la transparencia (el dibujo) otra vez se hace presente.
- * Es justamente en esta delgada línea de lo transparente y lo opaco que el dibujo y la pintura se cruzan, conviven en la misma obra y se confunden, hasta un punto en el que es prácticamente imposible diferenciar uno de otro.
- * A partir de los sesenta surge un renovado interés en el dibujo, la investigación se torna mucho más conceptual y menos gestual. Desde ese momento y hasta la actualidad la experimen-

tación, la idea y el proceso son tan relevantes como el motivo y el dibujo terminado: abstracción y figuración conviven en la misma disciplina.

- * El dibujo es un protagonista activo dentro del Arte Contemporáneo, la transparencia que lo caracteriza es uno de los múltiples rasgos que despiertan el interés en los artistas alrededor del mundo y que por lo tanto, posibilitan una vasta diversidad de propuestas artísticas.

CAPÍTULO 3

**LÍNEAS VELADAS,
LA CONSTRUCCIÓN
DEL COLOR**

Un enjambre de efímeras se topó volando con un fuerte, se posó en los bastiones, tomó por asalto la poterna, invadió el camino de ronda y los torreones. Las nervaduras de las alas transparentes planeaban entre las murallas de piedra.

«En vano os afanáis por tender vuestros miembros filiformes», dijo el fuerte. «Sólo quien está hecho para durar puede pretender que es. Yo duro, luego soy: vosotras no. »

«Nosotras habitamos el espacio del aire, marcamos el tiempo con el vibrar de nuestras alas. ¿Qué otra cosa quiere decir ser?», respondieron las frágiles criaturas. «Tú, en cambio, eres solamente una forma puesta para marcar los límites del espacio y del tiempo en los cuales estamos nosotras. »

«El tiempo corre por encima de mí: yo permanezco», insistió el fuerte. «Vosotras no hacéis más que rozar la superficie del devenir como la superficie del agua de los arroyos. »

Y las efímeras: «Nosotras nos agitamos en el vacío como la escritura en la página blanca y las notas de la flauta en el silencio. Sin nosotras, no queda más que el vacío omnipotente y omnipresente, tan pesado que aplasta al mundo, el vacío cuyo poder aniquilador se reviste de fortalezas compactas, el vacío lleno que únicamente puede ser disuelto por lo que es liviano y rápido y sutil».

Italo Calvino⁶¹

Una página en blanco de un cuaderno de dibujo es una página vacía. Hagamos una marca en ella y los bordes de la página dejarán de ser simplemente el lugar por el que se cortó el papel; se habrán convertido en los límites de un microcosmos.

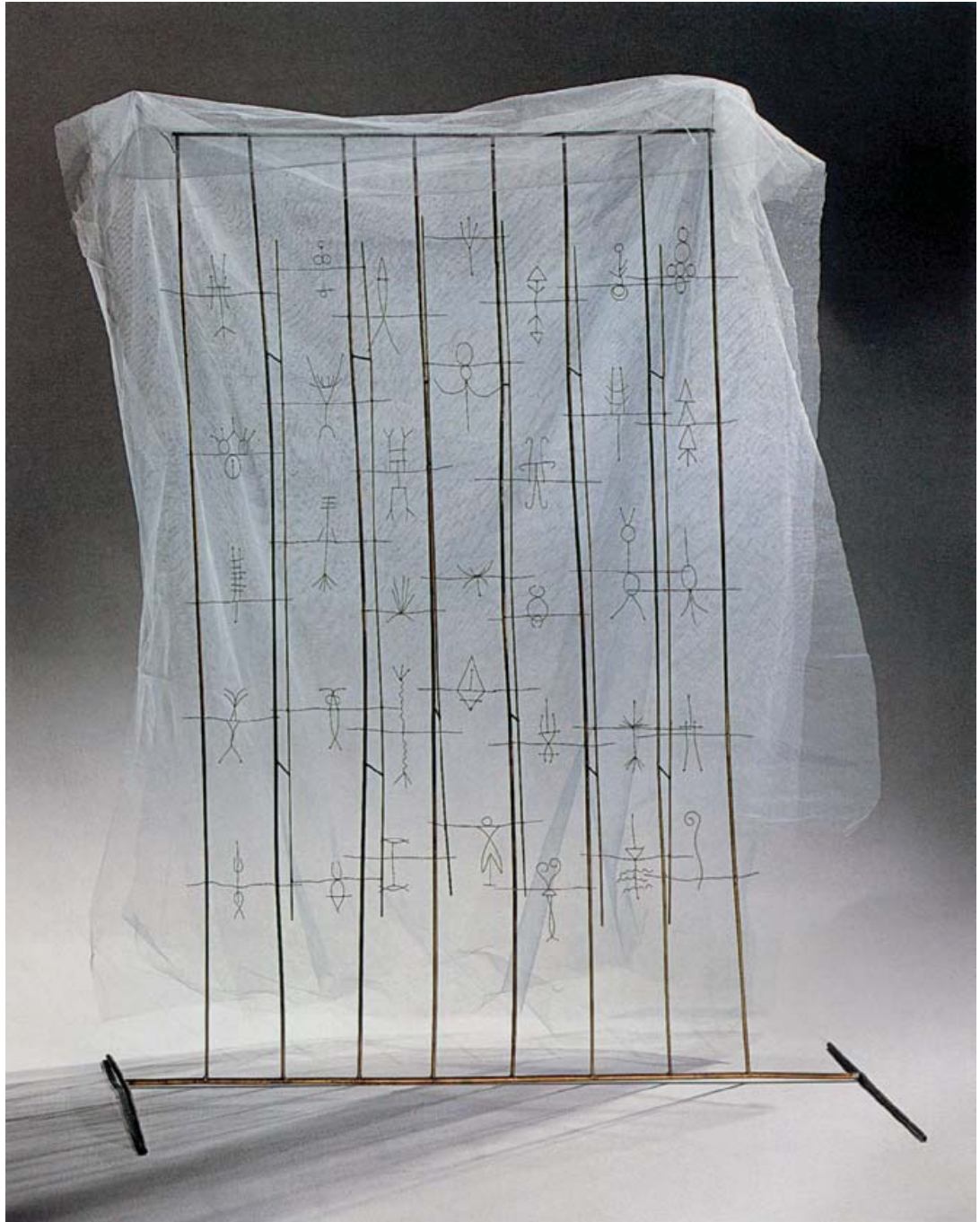
John Berger⁶²

61 Calvino, Ítalo, “Las efímeras en el fuerte” en *Colección de Arena*, Siruela, Madrid, 2012, p. 95
Calvino escribe este diálogo a partir de la escultura de Fausto Melotti *Las efímeras*, de 1978

62 Berger, *Un pintor de hoy*, Op. cit. p. 88

Aquello que guía desde un principio esta investigación es el dibujo, más específicamente el dibujo con líneas y aún más, la presencia del color. Hasta ahora el protagonismo que posee la línea es innegable, hablamos ya de su antigüedad, relevancia artística y simbólica; es momento de revisar los conceptos y problemáticas que envuelven concretamente a mis dibujos: por un lado el proceso constructivo (idea y acción) y por otro la pigmentación, esto es, el impacto del color en el trazo y del trazo coloreado sobre el papel.

Figura 33.
Fausto Melotti,
Las efimeras, 1978



3.1 TEJIDOS, ENTRAMADOS Y VELADURAS

Comencemos con un breve recuento: mencionaba en el capítulo uno que la esencia del dibujo está en dos acciones, construir y marcar, dentro de esto último la marca protagónica es la línea. Hablé también de dos propiedades físicas que formal y conceptualmente asocio a lo dibujístico y a lo pictórico, la transparencia y la opacidad, fenómenos que describen mi forma particular de observar y construir una pieza, mediante tejidos y hebras o mediante manchas y planos cubrientes.

Todos los dibujos que presento en las siguientes páginas, salvo que se indique lo contrario, son de mi autoría; contruidos únicamente por líneas, se distinguen por su transparencia. En ellos, una única línea, separada del resto, puede funcionar como límite, borde o contorno de una forma, se comprende también como la transgresión del espacio, un elemento que agita el vacío de la página blanca, como el pequeño insecto que flota en la superficie del agua o que habita el espacio del aire. Las líneas acumuladas actúan de manera diferente, su proximidad anula poco a poco su individualidad hasta mezclarlas en una misma entidad: “[...] la eliminación de su naturaleza original las convierte en una niebla sin fin.”⁶³

El resultado del cúmulo de líneas es una especie de nebulosa, un enjambre de insectos que “Puede ser de cualquier forma o no tener forma alguna; puede ser nítido y sólido o transparente y vaporoso; puede tener cualquier valor, y puede indicar forma o el aire alrededor de la forma.”⁶⁴ Es precisamente esa niebla la que se encarga de

63 Ibid. p. 42

64 Ídem.

determinar la intensidad de las sombras y el paso de la luz, la que dictamina la transparencia y la opacidad, el espectro existente entre el blanco y el negro.

La rigidez o tersura que tendrá esa nube dependerá de las fuerzas en sus líneas; la nitidez y el grosor por un lado, la posición y la cohesión por el otro. Si los trazos se curvan el dibujo se suaviza, cuando las líneas son esencialmente rectas el dibujo se endurece; si las ondas o las rectas se entrecruzan, el dibujo se asemeja más a un tejido celular o bien a uno textil.

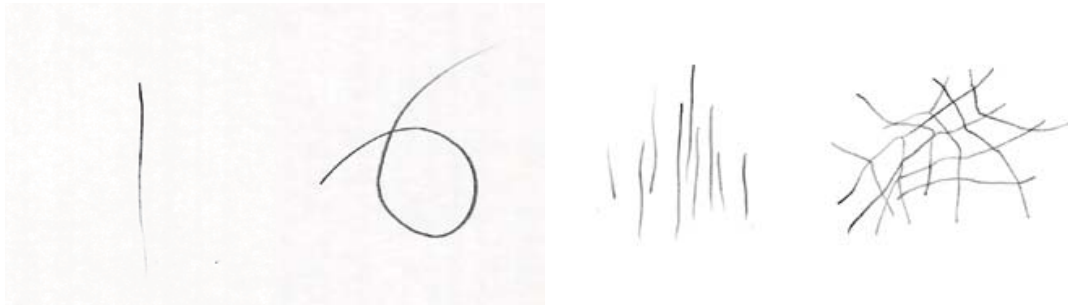


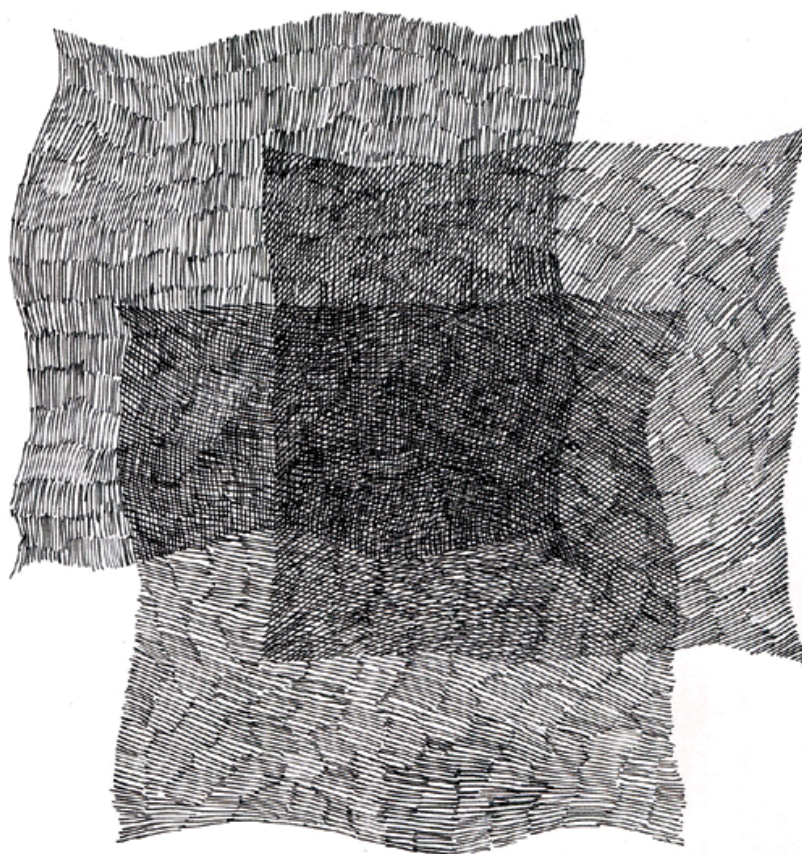
Figura 34

Como se ve en estos dibujos, la construcción por acumulaciones y entramados es similar a la que tiene un velo, una fina y ligera capa de hilos que se relacionan y forman al tejido, más o menos abierto y transparente (claro u oscuro) según la cercanía de las partes.

Esta solución dibujística originalmente nace en mi obra gráfica, con técnicas como el aguafuerte y la litografía, cuando dibujando sobre la plancha con una punta o una plumilla, llegué a condensar tantas líneas como fuese necesario para evocar formas e ideas que de otra manera o por otros medios no hubiesen tenido el mismo efecto, por ejemplo, contraste, movimiento y un ancho rango de brillantes luces y profundas sombras.

Los cúmulos de líneas (impresas con tintas o dibujadas con marcadores, plumas y/o colores) son “[...] capaces de construir un grandioso laberinto de luces y sombras sepultadas en un espacio irracional e interminable.”⁶⁵, crean una atmósfera compleja tejida por sucesivos velos, capa sobre capa de líneas que se cruzan o mantienen distancia, episodios de trabajo superpuestos que se van fundiendo hasta inhibir el paso de la luz (el blanco del papel), para alcanzar así tonos profundos, grises aterciopelados y densos negros.

Figura 35



65 Martínez Moro, Juan, *Un ensayo sobre grabado (A principios del siglo XXI)*, colección Espiral, ENAP-UNAM, Ciudad de México, 2008, p. 40

Ahora, pensemos por un momento que tales entramados no son monocromáticos, sino que los múltiples trazos que lo van tejiendo están coloreados. En este caso cada velo añadido también nos permite ver todo lo que hay debajo y se mezcla con lo que está arriba, fusionando su textura y color con los del resto, y así como la mezcla óptica puntillista conserva la intensidad de cada tono, los velos gráficos mantienen intacta la pureza del color de las líneas al no llegar a mezclarse totalmente.



Figura 36

El entramado gráfico actúa de la misma manera que el *lavado* en acuarela –entendemos este último como una película de pintura diluida en agua–; ambos procesos forman parte del campo del dibujo al construirse por episodios de transparencias, es decir, capas diluidas de color que al superponerse producen un tercer tono y una nueva textura. Notemos cómo esta descripción es aceptable para entender también la construcción pictórica tradicional en capas, en donde el lavado y el entramado funcionan como las veladuras de colores vibrantes que en grandes cantidades, saturan la pigmentación y cubren totalmente el soporte, silenciando a la transparencia y acercándose cada vez más a la opacidad pictórica.

El velo dibujado y la veladura pintada son tratamientos, si no iguales, por la misma naturaleza de la técnica, sí muy parecidos. Pintura y dibujo desde mi punto de vista no son disciplinas dispares puesto que, como ya mencioné, la aglomeración de trazos dibujados puede alcanzar la opacidad propia de la pintura, mientras que la dilución de la materia pictórica, si se mantiene perceptible, se aproxima al dibujo.

Figura 37.
Morris Louis,
Sin título,
Resina de acrílico
sobre tela, 1954



En ese sentido, la obra de Morris Louis⁶⁶ puede entenderse como una analogía pictórica a la saturación gráfica de la que hablaba, “[...] al adaptar la técnica de la acuarela al óleo y usando pintura adelgazada en una superficie absorbente, Louis la derrama en

66 Pintor estadounidense integrante del movimiento expresionista de los años 50, *Color Field*, caracterizado por enfatizar el protagonismo de la materia y el color en la pintura.





Figura 38.
Veladuras de color,
Acuarela y tinta china
sobre papel, 2017.

telas no medidas y sin imprimir, dejando el pigmento lo suficientemente diluido casi por todas partes, sin importar cuántos velos se superponen.”⁶⁷ Sus *veil paintings* (1954, 1958-1959) se componen por grandes campos escurridos de color transparentado, a los que se añaden más y más velos que paulatinamente atenúan la vibración de los colores, el resultado es una superficie heterogénea, en ocasiones translúcida y brillante, en otras matérica, viscosa y opaca; todas propiedades que conviven en el mismo espacio.

Las veladuras no son otra cosa que transparencias que se mezclan con el trabajo preliminar y producen nuevos colores; como hemos visto hasta ahora, este efecto puede crearse con las técnicas tradicionales de la pintura pero también mediante los entramados tejidos con líneas. Sin embargo, los efectos y sensaciones que producen uno u otro modo son considerablemente diferentes.

En la veladura líquida la opacidad que produce la acumulación es mucho más evidente, pues hay una ocultación parcial que empuja el tono hacia abajo, minimiza su presencia y acentúa la existencia del material pictórico (textura háptica). Lo anterior más allá de significar cualidades negativas, faculta a la pintura para lograr luces brillantes, atmósferas profundas, tranquilas y estáticas, e incluso, si así se desea, una pintura enteramente realista.

Las veladuras de líneas se mantienen siempre en la parte superior, flotando, el corte que hacen es tan tajante que difícilmente se confunde con el soporte. Al estar separadas, las líneas no cubren más que un

67 Greenberg, Clement, “Louis and Noland”, *Art International* 4 (May 1960), p. 28, disponible en *The technique on Morris Louis*, Morris Louis website: <http://morrislouis.org/>

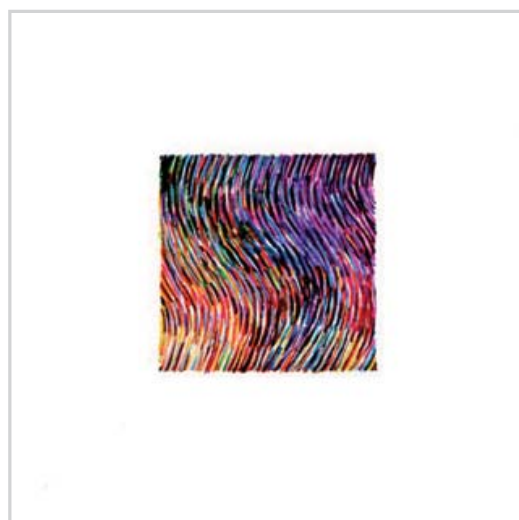
segmento de las de abajo, con lo cual se conserva la intensidad original de cada pigmento, causando, como se mencionaba antes, una mezcla óptica del color, a diferencia de la veladura líquida que matiza paulatinamente los tonos. Por otro lado, las líneas provocan la sensación de movimiento, con lo cual realzan el dinamismo de la composición; producen además, según la cantidad de líneas, la apertura del entramado y el color de las mismas, la impresión de maleabilidad, elasticidad y ligereza, o bien, por el contrario, de rigidez, densidad y pesadez.

La veladura gráfica no es solo una cuestión del acto manual, mecánico y gestual, también posee una complejidad conceptual y formal propia de las problemáticas artísticas contemporáneas. Este trinomio, a decir gesto-concepto-forma, nos recuerda justamente que el dibujo no se trata únicamente de reproducir los contornos de las cosas, ni de registrar nuestro hacer en los soportes, el dibujo va más allá de las superficies, de la representación y la expresión, es un portal tangible y directo entre el cuerpo, las ideas y las cosas, un entendimiento inmediato y personal del ser humano, una parte esencial de su pensamiento.

Figura 39.
Estudio I,
Tinta china
sobre papel,
2017



Figura 40.
Estudio II,
Tinta china
sobre papel,
2017



3.2 SIGNOS Y SISTEMAS

Lo más obvio por decir, es que en arte el color habla silenciosamente por sí mismo, y que cualquier intento por hablar en su nombre está destinado a fallar.

David Batchelor

Las veladuras de líneas forman parte del proceso constructivo de mis piezas: son las distintas etapas de trazado, encargadas de dar forma, ritmo y consistencia al dibujo, son también momentos íntimos de exploración y reflexión en torno al espacio y al color.

A lo largo de mi trayectoria artística he ido desarrollado un vocabulario personal, un repertorio de signos y soluciones que responden a mis ideas en torno al dibujo como una práctica activa, como una modificación espacial, como un medio transparente y como una reflexión sobre el color; un lenguaje compuesto por líneas, colores, texturas y formas que permanecen en el dibujo pero cambian para reorganizar el espacio; un conjunto de elementos que aparecen constantemente y reafirman aquello que para mí es indispensable en el estudio del dibujo.

En esta búsqueda surgen problemáticas y soluciones que transforman ese lenguaje, las cuales motivan nuevas indagaciones en términos de soportes, materiales, formatos, temas, etc., siempre con el objetivo de encontrar algo imprevisto y explorar lo desconocido, sin dejar a un lado el vocabulario básico ni las inquietudes iniciales que lo impulsan todo. Es por esto que en las páginas que siguen revisaremos detalladamente cada uno de los elementos que la conforman, indispensables para comprender la manera en que observo, pienso y construyo el dibujo.

a. LLUVIA GRÁFICA (MARCA)

La lluvia de líneas es el proceso gestual y corporal con el que doy forma a cada dibujo, fruto de pequeños movimientos rápidos y prácticamente imperceptibles de la mano. Se puede entender como una secuencia constante de trazos, en ocasiones impulsiva y caótica, en otras, las más, controlada, derivada del impulso casi mecánico por hacer líneas.

Este método de ejecución es también un momento de reflexión en torno al medio: cada dibujo es un registro específico del proceso mismo de marcación (la mano activa), así como de su construcción por transparencias de color (las veladuras). Si bien lo anterior es constante en todas las obras, el resultado siempre es diferente y hasta cierto punto imprevisible; la repetición del gesto que les da forma se vuelve más que una mera copia para crear imágenes totales completamente diversas, como constructos de pequeñas partículas o conglomerados gráficos. Ninguno igual al otro, una constante que da lugar a la variación.

Al comenzar un dibujo el espasmo de la mano es intencionado, conforme avanza el proceso este se torna involuntario hasta alcanzar un ritmo propio, una lógica necesaria e intrínseca a la obra; como un abandono consciente al movimiento mismo, una especie de trance.

El tiempo que dedico a dibujar es definitivamente un momento reflexivo, aunque esto no implica que sea tranquilo, sino por el contrario, catártico. El entramado o lluvia gráfica se guía por pequeñas condiciones que establezco al inicio (formas, sensaciones, límites) pero lo que realmente guía su construcción es la metamorfosis del color: las relaciones que se establecen entre una marca coloreada y otra, zonas intermedias

existentes entre dos o más colores. Así, el dibujo es un registro del movimiento, una pulsión en donde se tensiona y se razona el color.

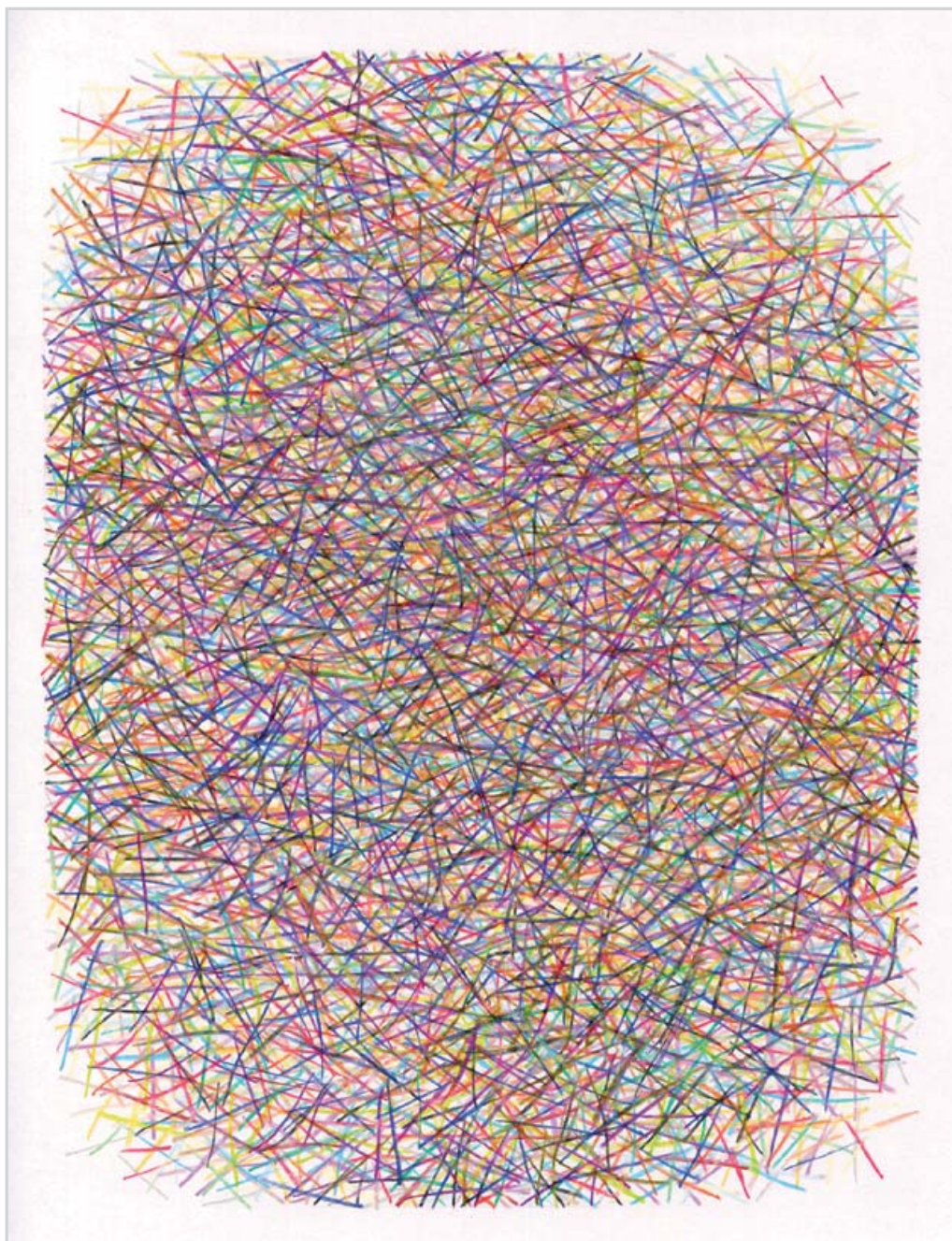


Figura 41.
Conglomerado,
Colores de madera
sobre papel, 2017

b. CROMOFILIA (COLOR)

Chromophilia, de los griegos Χρωμα (color) y φιλία (amor), es el término médico en inglés aplicado a la propiedad que tienen las células para teñirse fácilmente con un colorante. También puede referirse a la afición o atracción que poseen algunos organismos por el color.

Cromatofilia o Cromofilia es la traducción castellana para el mismo fenómeno y es también el término que empleo para nombrar la fascinación sensorial por el color en el arte, específicamente en la propuesta que desarrollo en esta investigación. Este fenómeno existe porque existe la luz, y en los pigmentos, el blanco se percibe como el color más luminoso, el más saturado, aquel en donde brillan intensamente los demás colores y en donde ocurre la magia. El blanco no es “un mundo purgado del color”⁶⁸, es un espacio de luz y de oportunidades; como el vacío taoísta que origina lo que *es*, el blanco es el vacío en donde se manifiesta el dibujo.

En este contenedor blanco, el color nace de mi experiencia. Engañoso y relativo como es, lo que aquí concierne no es tanto el hecho físico sino el fenómeno perceptivo, es decir la manera en que observo el espectro luminoso. Mirar atentamente es determinante para notar la vastedad cromática de todo aquello que nos rodea; el ojo humano nos permite abarcar una cantidad incontable de tonos (aunque el lenguaje cotidiano no pueda nombrarlos) algunos más sombríos o claros, más intensos o grisáceos, una complejidad compuesta por sutiles transiciones entre colores.

68 Batchelor, David, *Chromophobia*, Reaktion Books, Londres, 2000, p. 11, traducción libre.



Figura 42.
15/15, Tinta china
y marcadores sobre
papel, 2017

“[...] nosotros casi nunca [...] vemos un solo color, desconectado y sin relacionarse con otros. Los colores se presentan en continuo flujo, en constante relación con colores vecinos y en condiciones cambiantes.”⁶⁹ Sabemos que la diversidad cromática fenoménica (material) se debe a cambios en la luz y en la intensidad, sin embargo en la naturaleza estas variaciones usualmente no se segmentan ni se contornean, se transforman con delicadeza. Pienso que la belleza del color está en la **metamorfosis**: los cambios que experimenta un color para convertirse en otro, todo lo que sucede en medio y el hecho de que el intermedio

69 Albers, Josef, *Interaction of Color*, Yale University Press, New Haven, 1963, p. 5, traducción libre.

es el inicio de otra transformación. Lo anterior me deja entender que el color, más allá de cualquier definición, es un flujo permanente, una interacción continua entre distintos tonos, una relación de influencias.

El espacio que habitamos (observamos y experimentamos) es policromático, cientos de colores en combinaciones extrañas, algunas incómodas e irreverentes, otras agradables o neutrales. En mis dibujos la línea resalta la presencia de estos sistemas de color, segmenta a la vez que cohesiona cada tono que lo compone, sin llegar a perder su individualidad, los mezcla y así resalta la transición cromática, las partículas que componen la totalidad del color.

Los dibujos tienen una rica y diversa gama cromática, aunque en algunos el resultado parezca monocromático a simple vista, notaremos que realmente está compuesta por múltiples tonos. Esta ambigüedad me

Figura 43.
El color de la
pintura, Tinta china
y marcadores sobre
papel, 2016



permite pensar en el color de dos maneras: como actor, al dibujar (proceso) y como espectador, al contemplar (resultado), la primera es una reflexión empírica durante su construcción y la segunda es un proceso mental de descomposición. Hacerlo físicamente y deshacerlo mentalmente produce un acercamiento mayor a la acción de los pigmentos, es así como el acto intuitivo conduce a un razonamiento intelectual y estético: la práctica antecede a la teoría.

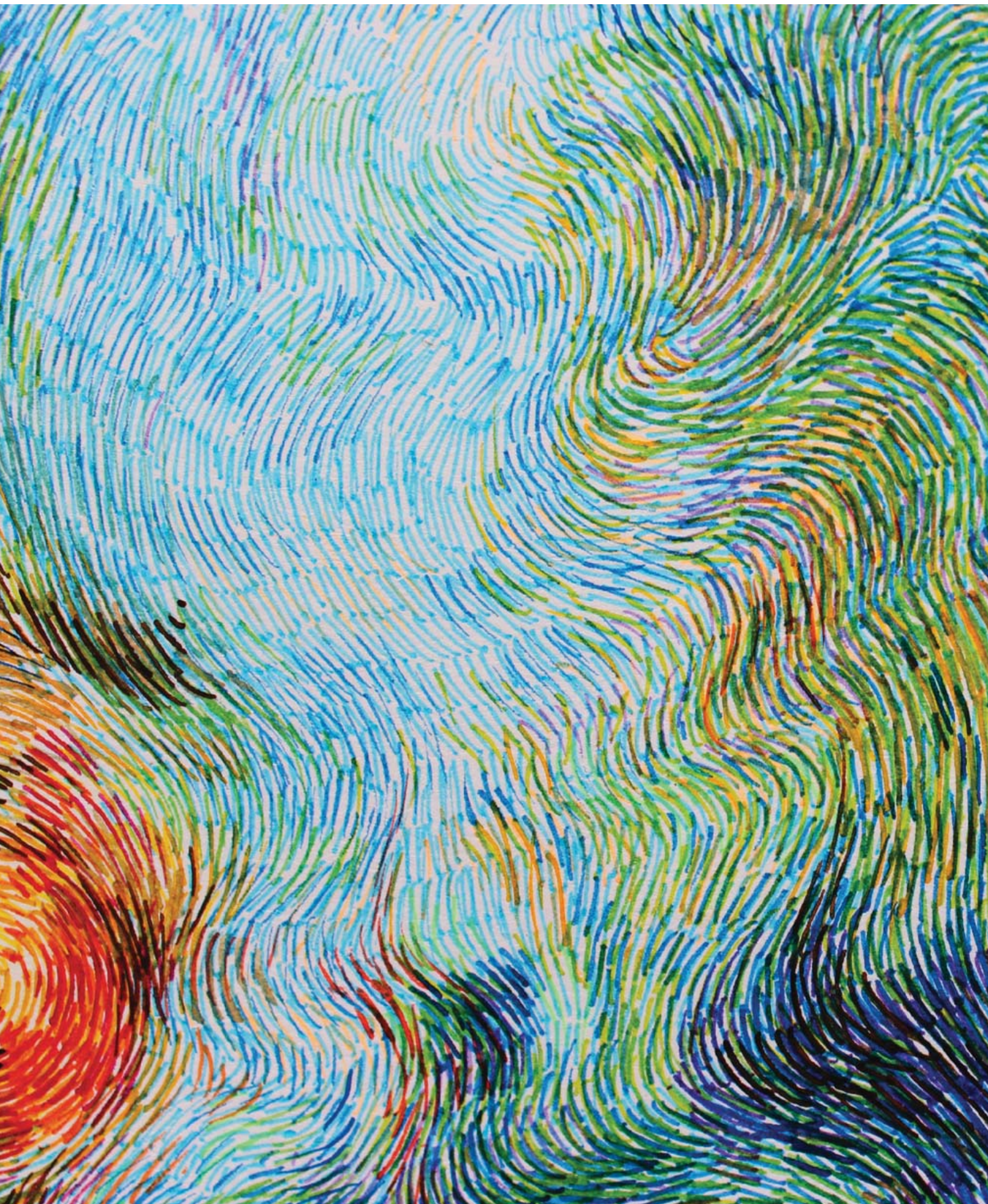




Figura 44.
Luz inmaculada (detalle),
Tinta china y marcadores
sobre papel, 2016

c. VELADURA GRÁFICA (TRANSPARENCIAS)

La veladura no es otra cosa que el entramado del que hablé al inicio del capítulo, un episodio de trabajo lineal que conserva la visibilidad del trabajo anterior⁷⁰, equiparables de cierta manera a los palimpsestos antiguos, en donde los nuevos trazos simplemente cubrían las huellas de los previos, creando una enmarañada red de signos fantasma, una imagen originada en la anulación, similares al dibujo borrado de Robert Rauschenberg, del cual he hablado en el capítulo 2.

Esta forma de dibujar se encuentra entre las nociones de destrucción (del blanco del papel, del protagonismo de los primeros trazos) y creación (de más líneas y por lo tanto de nuevas texturas, densidades y colores), un proceso aditivo en donde cada añadidura enriquece al dibujo y diversifica el color.

⁷⁰ Ver “Tejido, Entramados y Veladuras”, página 41.



Figura 45.
Códice Guelferbytanus B,
siglo V.



Figura 46.
3/15 (detalle), Tinta
china y marcadores
sobre papel, 2016

La veladura gráfica es también el proceso de mezcla de color, sin embargo, modifica su apariencia según la cantidad de marcas, tonos y direcciones. Puede o no estar limitada por contornos definidos, lo cual la hace muy evidente o casi imperceptible; genera composiciones más orgánicas o geométricas, pero siempre interactúa con los trazos precedentes. Esta acumulación se aproxima cada vez más a la opacidad: campos de líneas saturan el papel y aumentan su densidad, la transparencia comienza a perderse, es mayor el peso visual y el dibujo se aproxima más al pensamiento pictórico.

Figura 47.
3/15, Tinta china
y marcadores sobre
papel, 2016



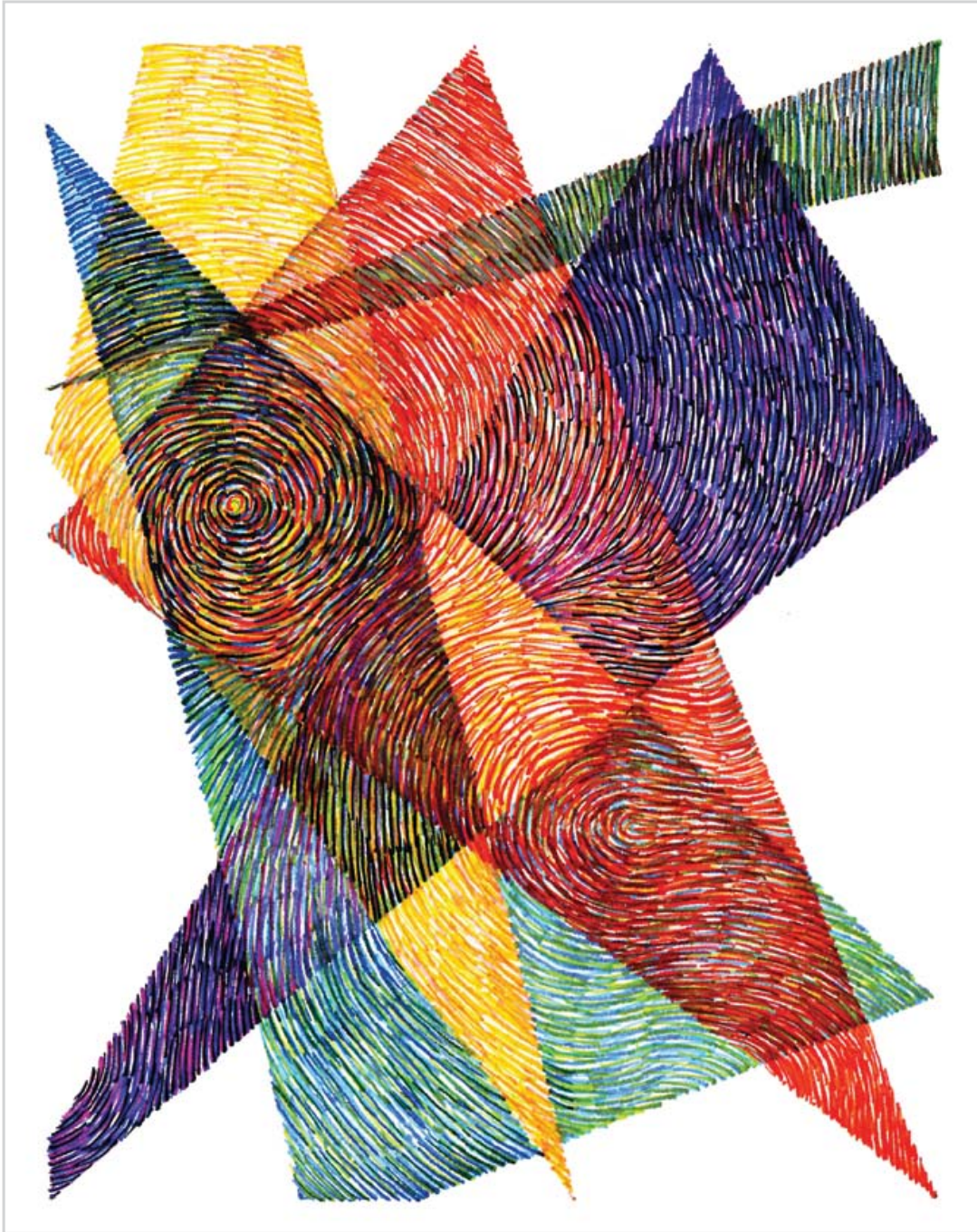


Figura 48. 10/15,
Tinta china y
marcadores sobre
papel, 2016

d. ESPACIO (EL PAPEL)

Una línea en una superficie implica un contraste, la distinción en dos partes: la marca perceptible y el espacio que la rodea; claramente en el dibujo la relación marca-espacio es indisoluble, la línea existe dado el contexto, es decir el medio, el soporte que la contiene o el aire que la rodea (lo cual abarca cualquier tipo de filamento que genere una división)⁷¹, y el espacio se hace consciente por la presencia de la marca.

Cuando el dibujo es sobre papel, la noción de espacio presenta ciertas particularidades, en principio porque los bordes significan un límite visible que condiciona –o no– la composición y el desarrollo del mismo; en segundo lugar porque el tono, la temperatura, la textura y los motivos que pueda tener el papel, influyen la formación y la lectura del dibujo.

En mis dibujos el espacio se percibe de dos maneras simultáneas, el externo y el interno. El primero rodea a la vez que contornea el conjunto de líneas, al hacer esto nos recuerda que el papel está allí y que es el lugar en donde viven los trazos; el segundo es el espacio que existe adentro del cúmulo, el oxígeno de las líneas, la separación entre una y otra que puede ser mayor o menor según la cantidad, provocando una consistencia más o menos sólida, igual que las partículas de la materia.

El conglomerado de líneas es el encargado de originar esta distinción entre el afuera y el adentro, también puede producir espacios internos que funcionen como externos, áreas vaciadas de trazos, comprendidos como huecos pero no como fallas, ya que estructuran y ordenan el

71 Ver capítulo 1.

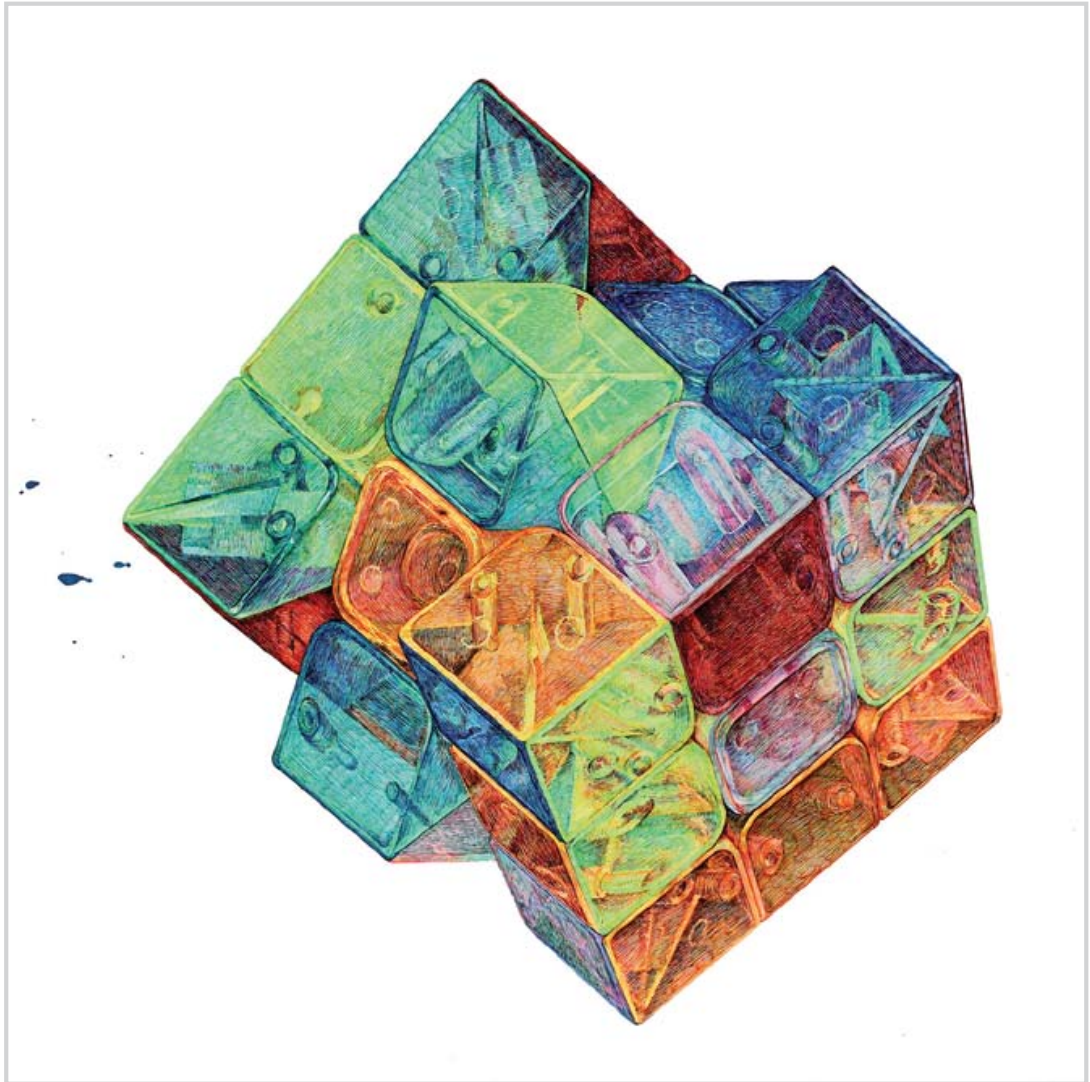
caótico flujo de líneas y colores. Las áreas no marcadas son importantes porque, además de ser el espacio habitado y establecer un orden compositivo o margen de acción, si el movimiento o saturación del conglomerado llega a ser tal que agrada a la vista, los vacíos no funcionan como huecos sino como descansos, áreas estáticas y sobrias que contrastan con el movimiento anexo.

La lectura de la obra depende del reconocimiento del contexto, los márgenes externos e internos no solo dirigen el orden de las líneas sino también nuestra percepción, nos condicionan a comprender el dibujo como un constructo ordenado aunque en realidad se trate del registro del movimiento intuitivo de la mano.

El papel es el contexto del dibujo, sostiene a las líneas tal como el bastidor puede sostener a la pintura, en ambos casos el espacio se hace tangible y se crea con ayuda del pigmento, o bien respetando el tono y la textura del soporte, sin embargo, tanto el lienzo como el papel son superficies cerradas en donde el espacio está contenido. Clement Greenberg decía que esto mismo –la creación deliberada de límites– era lo que distinguía a un cuadro de una imagen, una pintura en un bastidor de un dibujo en una cueva (superficie abierta)⁷²; en ese entonces seleccionar formatos y delimitar espacios eran rasgos de la pintura que con el tiempo adoptó el dibujo, el enmarcado se hizo imposible de asociar únicamente a un medio y actualmente funciona para ambos; tan es así que mi obra insiste en el margen blanco, como el aire de papel en el grabado. Ambos, margen y marco, resaltan el formato y al hacer esto ordenan el espacio.

72 Greenberg, Op. cit. p. 34

Figura 49.
Cubo Rubik,
Tinta china y
marcadores
sobre papel,
2016



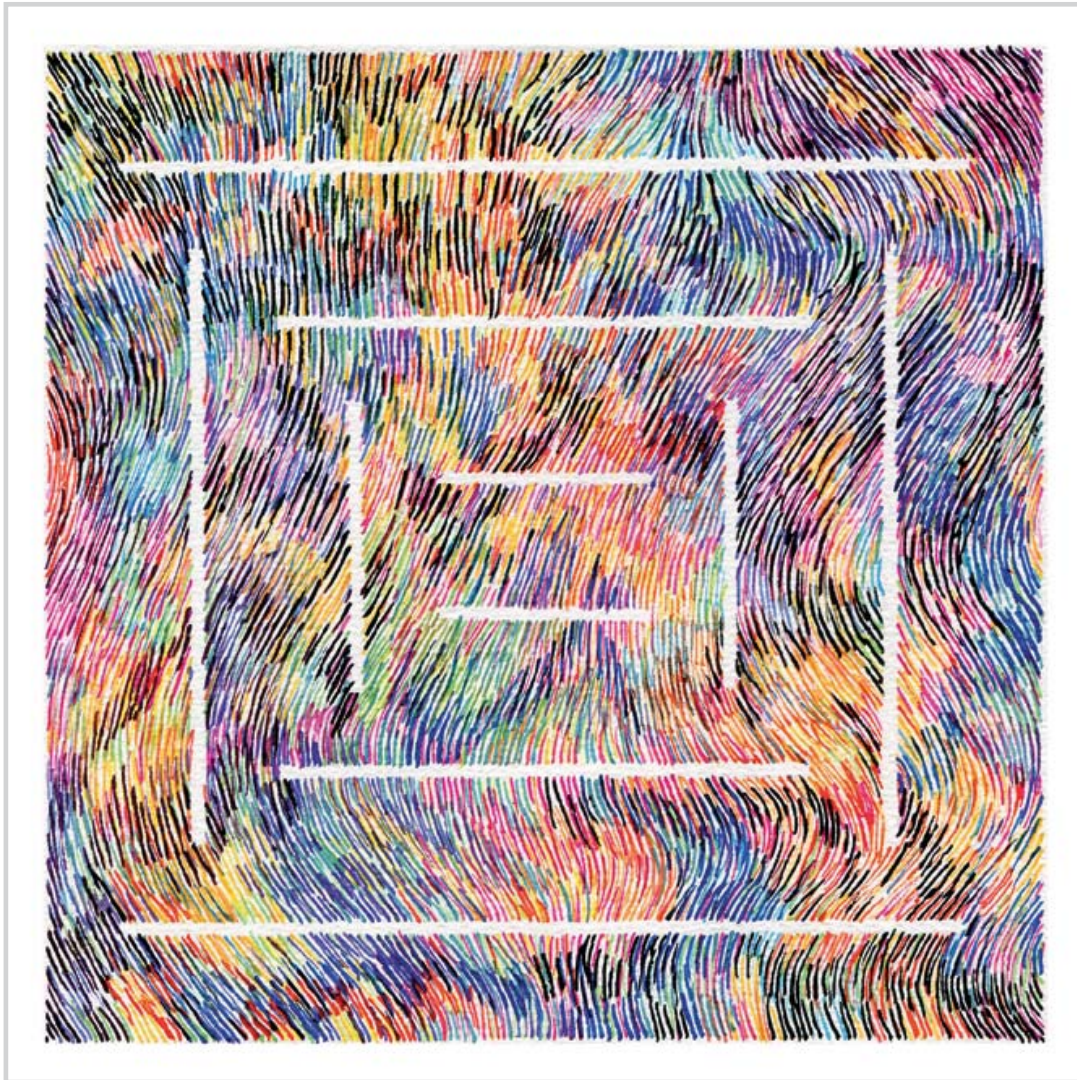


Figura 50.
Target. Tinta china
sobre papel, 2017

e. COLLAGE (PAPELES)

El papel blanco es el soporte básico y principal de mis dibujos, notaremos que muchos de ellos habitan allí, no obstante, la añadidura de otros papeles genera nuevos límites que componen el espacio de manera previa, antes de que lluevan las líneas. Al proceso de ensamblar materiales, en este caso papeles, se le conoce como *collage*, técnica que fragmenta el soporte y reestructura al dibujo, corta y secciona partes de un medio, las descontextualiza y las sitúa en un espacio nuevo; estas actúan con el resto de los elementos, reacomodando la forma y el contenido de la obra.

Los diversos papeles proveen colores, texturas, temperaturas y distintos grados de luminosidad, listos para ser usados; ofrecen una paleta de color amplia y áreas uniformes, sin variaciones en intensidad o color (algo que difícilmente podría obtenerse con cualquier técnica pictórica). La integración de otro papel sobre el soporte básico contrasta las distintas áreas y actúa según sus propiedades: el papel metálico refleja la luz, al ser una superficie fría y rígida nos acerca al dibujo como a un espejo; el nacarado es mucho más próximo, suave y terso, las líneas que usualmente podrían ser amables en este contexto se tornan agresivas; los papeles oscuros son discretos y esconden los trazos, a menos que se mezclen con pigmento blanco, en cuyo caso resaltan y flotan en medio de un agujero negro.

El *collage* altera la uniformidad de la superficie, segmenta el espacio y modifica la acción de las líneas pero sigue siendo parte indispensable de los dibujos; incluso aunque los elementos que componen a las pie-

zas sean los mismos, las variaciones del papel son una estrategia que enriquece y diversifica el cuerpo de obra.

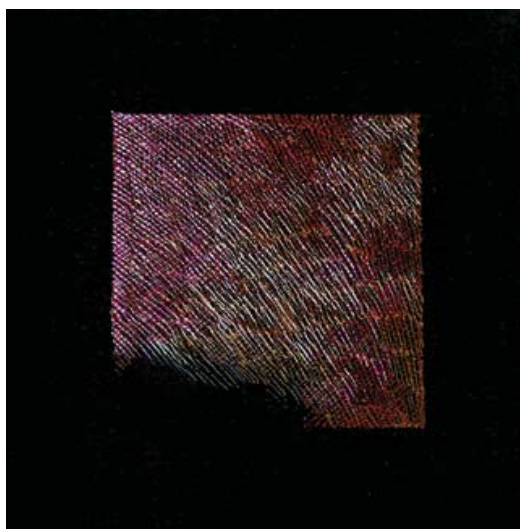
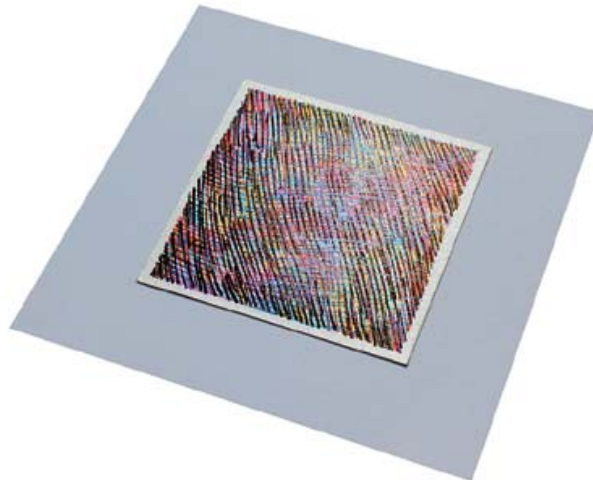
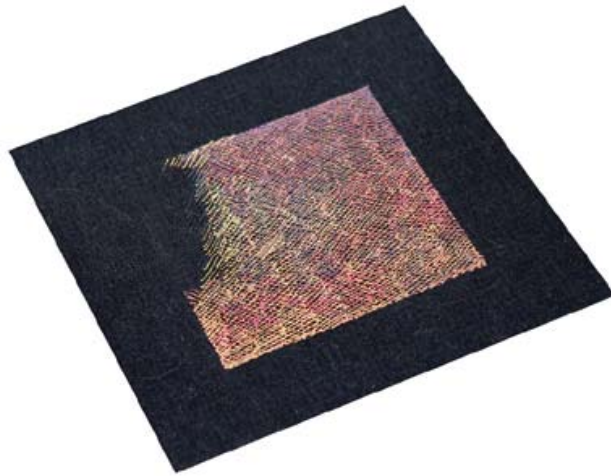


Figura 51.
Blanco, dorado,
nácar, negro,
Tinta china sobre
papeles diversos,
2017



f. RELACIÓN MARCA-FORMATO (OBSERVACIÓN)

La manera en que percibimos una marca en el dibujo depende de la medida y la forma del espacio que la contiene, es decir, el formato; del mismo modo, el tamaño de la marca afecta la proximidad que un observador pueda tener al soporte y con esto a la totalidad de la obra.

En dibujo enfrentarse a un formato grande no es sencillo; si las marcas no crecen y se mantienen constantes, llenar el espacio tomará más tiempo. Esta situación dificulta mucho más la previsualización del resultado, pese a cualquier parámetro compositivo que pueda establecerse, es imposible saber con certeza lo que va a pasar.

El espectador también establece una relación particular al confrontar piezas grandes con marcas pequeñas; por ejemplo, en mis dibujos, el tamaño diminuto de las líneas (trazadas con plumilla y tinta, marcadores o lápices de color), lo invitan a aproximarse y a mirar con detalle, lo involucran directamente con el entramado, las transiciones cromáticas y los vacíos del dibujo; le exigen atención como quien observa un microuniverso, ya que las marcas crean un espacio interior complejo y profundo; cuanto más grande es el formato, mayor profundidad e impacto habrá.



La relación marca-formato implica dos formas de observar mis piezas (en una correspondencia similar a la que establecía el impresionismo y el puntillismo entre sus pinturas y los espectadores): La primera es a la lejanía, cuando nos enfrentamos por primera vez a la obra; al verla en su totalidad las marcas que la conforman son indistinguibles, el color y el espacio pesan más que los trazos, haciéndonos pensar incluso que quizás se trata de una pintura. La segunda es al acercarnos, tanto que las líneas que al inicio eran imperceptibles se hacen visibles, la obra se fragmenta en pequeñas partículas que nos dejan ver cómo está construida y nos permiten reafirmar que se trata de un dibujo.

Por otro lado, la posibilidad de acercarse a la obra y observarla detalladamente se limita cuando la vemos en una fotografía (impresa o digital); mientras que la retina distingue mejor los medios tonos, la fotografía usualmente los aplanan y provoca que las transiciones cromáticas y las texturas se pierdan. El ojo, más ajustable a las condiciones de la luz, percibe con detalle las marcas, los matices más finos y las relaciones más delicadas⁷³, en la fotografía los tonos se tornan grisáceos y el blanco del papel se percibe azul o verde.

Todo lo anterior, más que implicar rasgos negativos, nos advierte de la alteración que sufre la obra al ser vista de manera presencial o a través de una lente, al verla a lo lejos y de cerca. Dependiendo la relación entre la marca, el espacio y el espectador, el dibujo ofrece múltiples aproximaciones e ideas.

73 Albers, Josef, Op. cit, p. 15

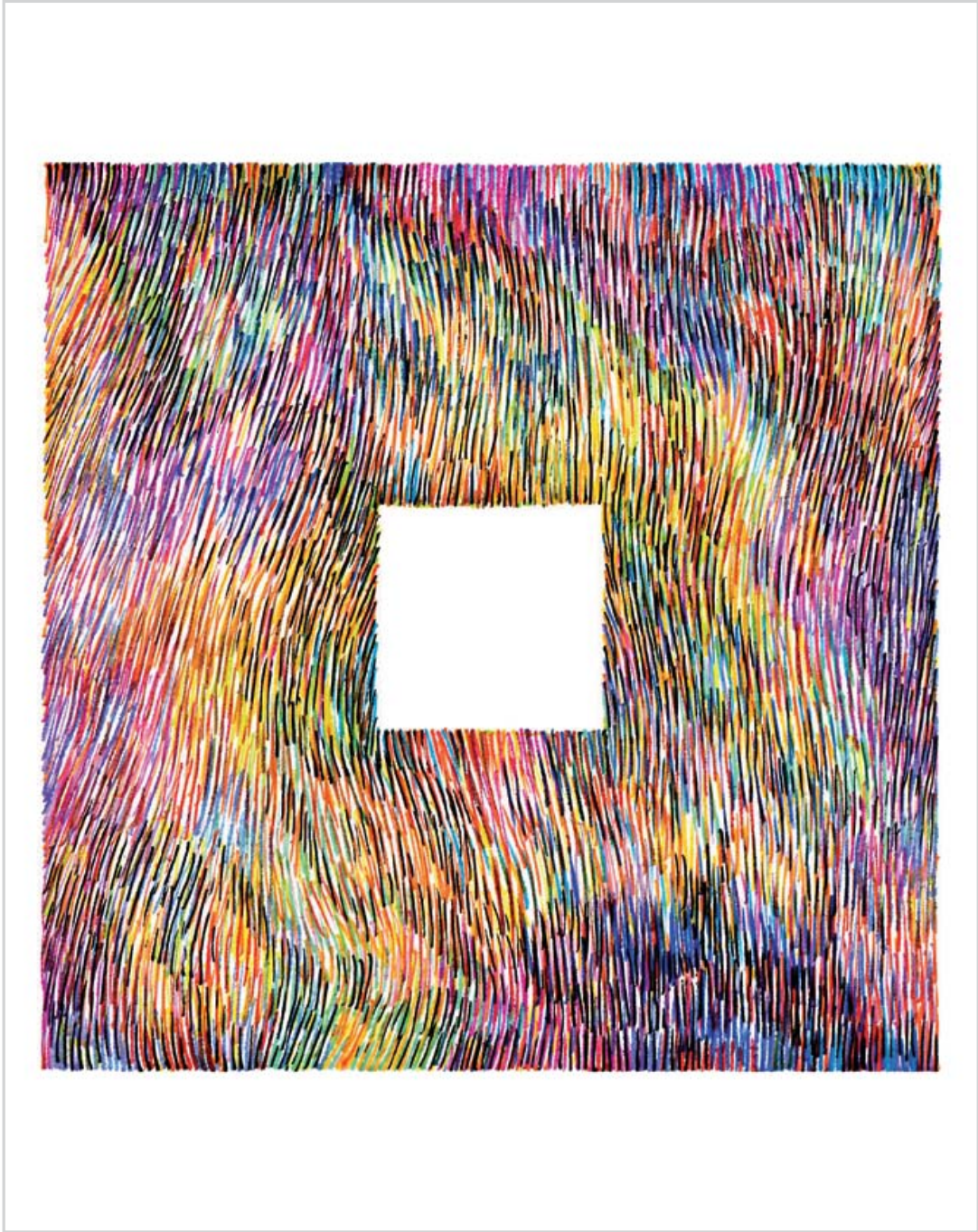
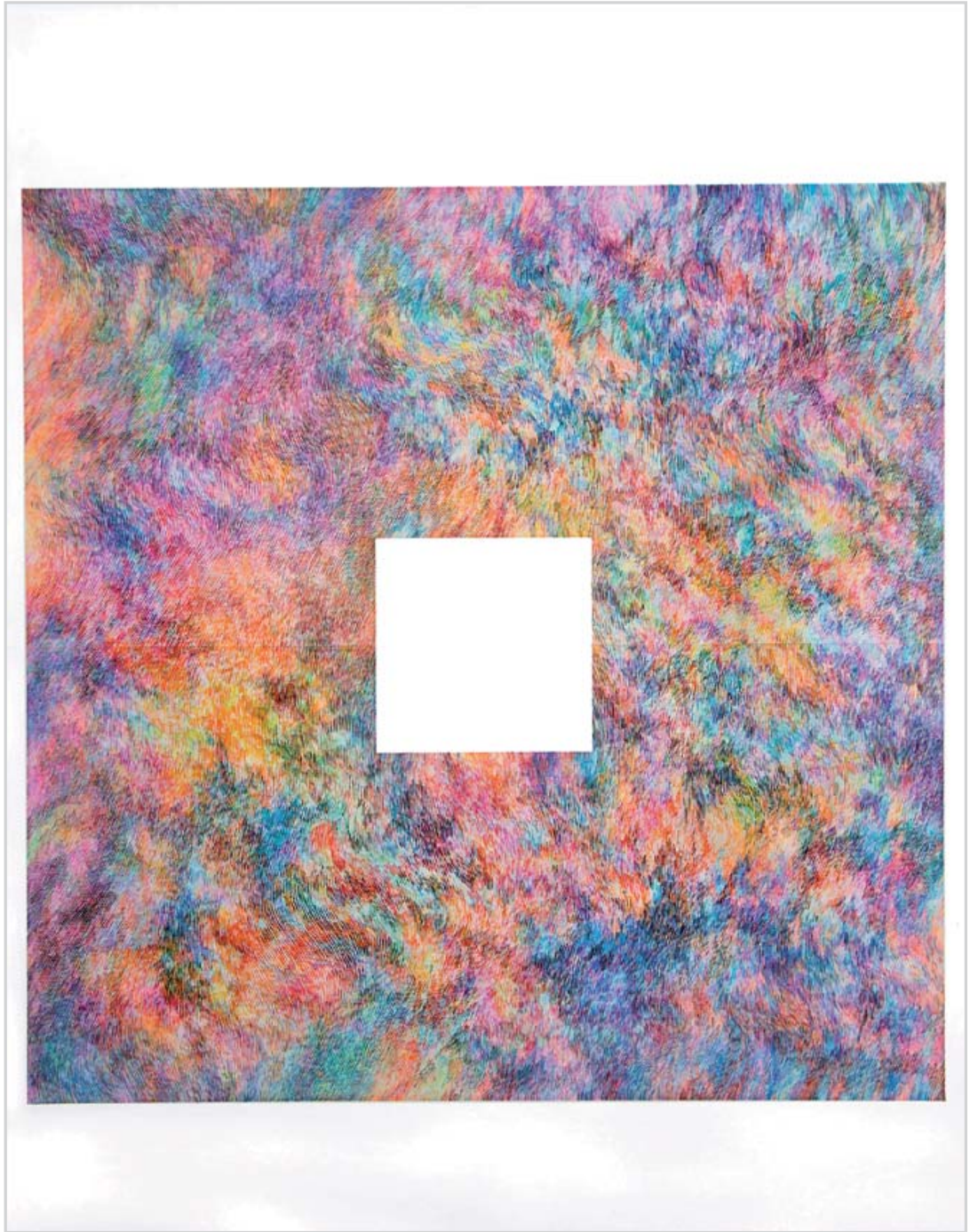


Figura 52.
11/15, Tinta china
y marcadores sobre
papel, 16.5 x 13 cm.
2016

Figura 53.
Objeto ideal IV,
Tinta china y
marcadores
sobre papel,
117 x 89 cm.
2017



3.3 DE LO ESPIRITUAL EN EL DIBUJO

El artista tiene una vida compleja, sutil, y la obra surgida de él originará necesariamente, en el público capaz de sentirlas, emociones tan matizadas que nuestras palabras no las podrán manifestar.

Wassily Kandinsky

The necessity for dreaming is stronger than any utilitarian need

Barnett Newman

Kandinsky tenía razón: El arte es espiritual, tanto para quien lo hace como para quien lo observa, la obra es capaz de despertar sentimientos e ideas sutiles en ambas partes.

¿Qué implica hacer y observar una obra de arte? Más específicamente, ¿para mí qué significa hacer y observar un dibujo? Al dibujar no se armonizan únicamente los elementos, los espacios, los colores o las ideas, no se construye un dibujo como se tiende una cama o se repara una bicicleta, no existe una aproximación fría y externa. Dibujar es una cuestión vivificadora, el dibujo puede adoptar muchas formas pero en el fondo siempre conserva una misteriosa y profunda energía que emana del dibujante, cuenta su vida, pero al mismo tiempo se dirige hacia otro lado, se despegas de su creador y se entrega a una nueva persona.

La esencia de mis dibujos no está en el *qué* sino en el *cómo*, en la estrategia. Es innecesario hablar de referentes pues lo mismo dibujo trozos de naturaleza que cuerpos ideales, lo importante no es observar lo material en el objeto, sino algo menos evidente, menos corpóreo: matices de colores, luz y penumbra, espacios ocupados, huecos, contornos que no existen; y al final la belleza de todo esto es la posibilidad de fantasear,

de imaginar cambios, de visualizar la entropía contenida en la materia y externarla en el dibujo. Nuevamente el sentir interno, la experiencia, determina la relevancia del dibujo; lo espiritual, eso mismo que también compartimos con los antiguos humanos, el sentimiento primitivo de encuentro, expresión y comprensión, (precisamente su transparencia) es lo que mantiene vivo al dibujo y lo que hace que sea tan natural para nosotros.

La fuente de luz que guía al dibujo es la espiritual; en mis piezas, las líneas son las partículas luminosas y no sólo eso, las líneas son también la traducción gráfica del hallazgo de las estructuras mentales que sostienen al mundo, es decir, los contornos que definen las formas, dividen y cohesionan los espacios, al igual que las transiciones tonales que lo colorean y lo llenan de vida. Esa estructura imaginaria no es otra cosa que un desdoblamiento de la realidad, una dilución de la materia, la reducción a lo esencial, lo que anteriormente he llamado transparencia y que existe detrás de lo matérico, lo denso, lo pesado y el pensamiento pictórico: la opacidad. A diferencia del dibujo, la pintura se ocupa de las apariencias y no de las esencias, su fuente luminosa es el Sol⁷⁴, se preocupa más por las masas que llenan los espacios que por los ejes que los sustentan.

Dibujo y pintura (transparencia y opacidad) son dos formas de mirar y entender el mundo que se complementan y que, en cierta medida, se encuentran en mis piezas. Indudablemente lo que yo hago es dibujar; no obstante, las partículas de color que descomponen la realidad en el proceso (líneas) también la cohesionan en el resultado (veladuras), ocupan los espacios y recomponen la materia.

74 Débray, Op. cit. p. 178



Figura 54.
Inmaculada
concepción, Giovanni
Battista Tiepolo, Óleo
sobre tela, 279 x 152
cm. 1767-1769



Figura 55.
Luz inmaculada,
Tinta china y
marcadores sobre
papel, 89 x 58.5
cm. 2016

La opacidad de la pintura puede ser diluida y reducida a partículas mínimas de información: marcas coloreadas; del mismo modo, la transparencia del dibujo puede ser concentrada hasta alcanzar la saturación pictórica.

Immaculate Light es una pieza que nace de la fascinación y la observación del color y la luz en la obra de Tiepolo; del entendimiento de las formas como transiciones cromáticas y relaciones de flujos. La Inmaculada, los *putti*, las nubes y el halo de luz son diluidos y reinterpretados en sistemas rítmicos de partículas de saturadas, líneas que entretejen la imagen, una estrategia de deconstrucción y contención del mundo.



Cada pieza se compone por diversos estados mentales disfrazados de formas concretas, naturales o geométricas. La belleza de los cuerpos ideales es precisamente la perfección: la contención recatada de las rectas y los círculos, áreas que limitan el potencial caos de los cúmulos de líneas, la forma de la “no forma”. La naturaleza por otro lado significa un escrutinio de las texturas, las formas, las luces y las sombras; al identificar un objeto cosificamos el conjunto de marcas para así significar el dibujo y la experiencia. Las líneas dejan de ser sólo partículas para condensarse en materia.

De una u otra manera, el dibujo teje una red de trazos coloreados que sigue una lógica intrínseca, intuitiva y natural. Las formas se encargan de ordenar el espacio; líneas y color de construir las atmósferas, la epidermis de la obra. Las piezas presentan cierto recato pero jamás llegan al estatismo, como un laberinto donde la mirada puede penetrar hasta perderse.

La convivencia entre dos órdenes visuales: uno geométrico y uno orgánico, como lo apolíneo y lo dionisiaco, equilibra la cautela y el impulso. Implica que una parte del proceso es racional y espiritual mientras el otro es arrojado e inconsciente. Estos rasgos, el control y el descontrol, son precisamente los que complementan



Figura 56.
Otoño (original y detalles), Tinta china y collage sobre papel, 2017

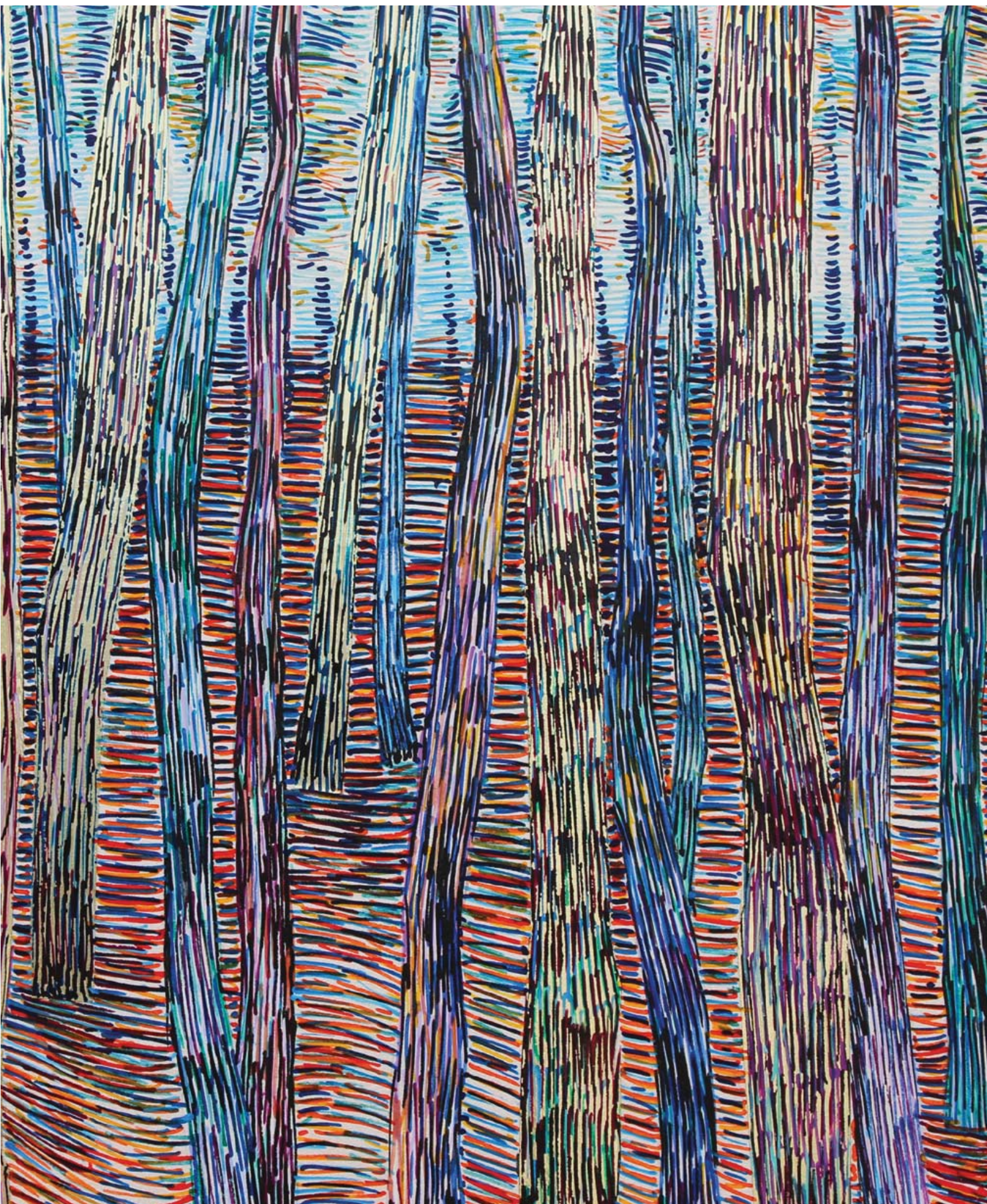






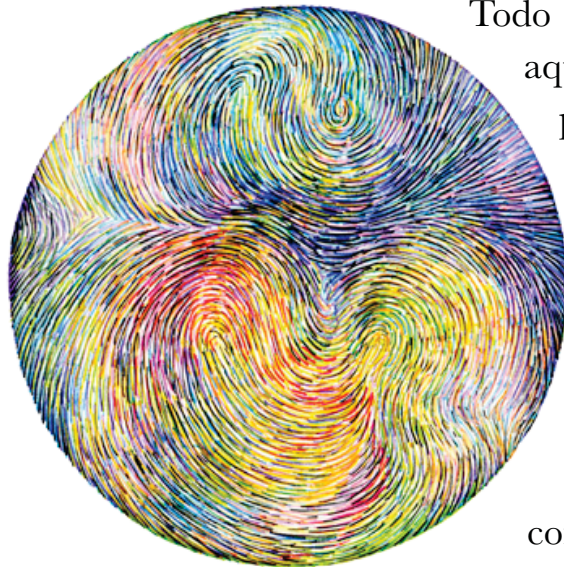


Figura 57.
Pescado fresco, (detalle)
Tinta china y marcadores
sobre Papel, 2017.

el vacío existencial que implica la rutina, la vida diaria, el consumo, las distracciones, por decir unas cuantas cosas. La espiritualidad que conlleva el dibujo, el tiempo dedicado a la observación y asimilación, son las razones que “[...] evitan que el alma se envilezca”⁷⁵, lo que mantiene sereno a mi espíritu.

Por temor a la burla o por parecer algo intrascendente difícilmente se lee o se escucha sobre el amor a la pintura, la danza o la música, sin embargo, me parece que ese sentimiento genuinamente debería existir en todo creador. Para mí el amor al dibujo va más allá de la capacidad que pueda o no yo tener para “hacerlo bien”, con todo lo que esto puede implicar; mi fascinación está en la sutileza, la proximidad y la honestidad que conlleva, en una palabra, la transparencia.

Figura 58.
7/15, Tinta china
y marcadores sobre
Papel, 2016



Todo lo que he mencionado hasta aquí me lleva a un deseo natural por dibujar, y no sólo a mí, sino a muchas personas para quienes el dibujo es una necesidad expresiva, una construcción de sentidos. En cada dibujo hay una resonancia personal y es por eso que el dibujo está destinado a perdurar, a seguir con vida.

75 Kandinsky, Wassily, *De lo Espiritual en el Arte*, ediciones Coyoacán, Ciudad de México, 1994, p. 10

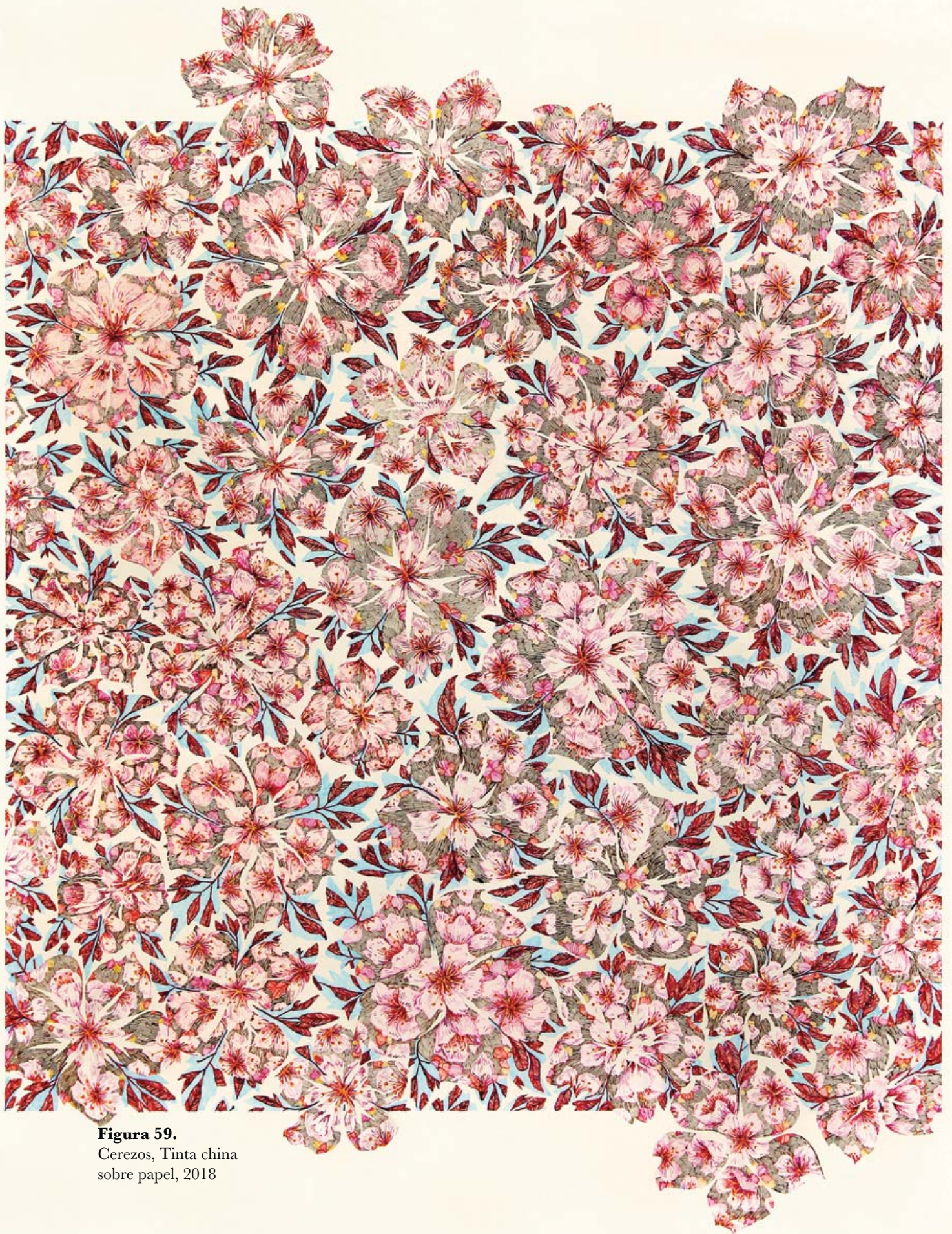


Figura 59.
Cerezos, Tinta china
sobre papel, 2018

Figura 60.
1/15, Tinta
china sobre
papel dorado,
2016

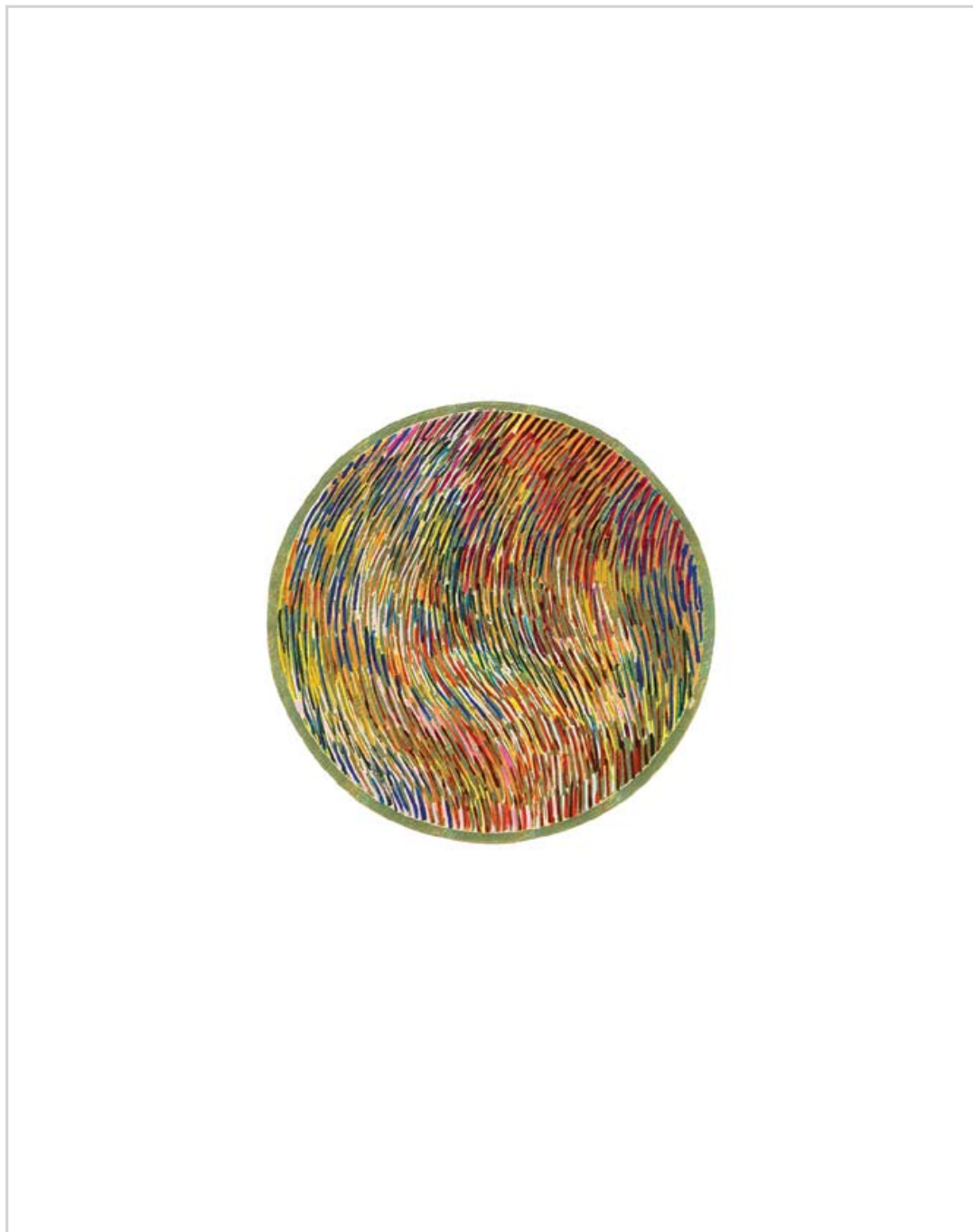






Figura 61.
Horizonte I, Tinta
china y marcadores
sobre papel, 2017

CONCLUSIONES

Pensar en dibujo por lo general implica la exclusión del color, y no porque los trazos que lo componen forzosamente deben ser monocromáticos, sino porque la claridad de la imagen puede verse afectada. En un medio que nace de la necesidad humana por relacionarse con el mundo desconocido y hostil, la legibilidad de la imagen era esencial para la comprensión, el control y la comunicación de los fenómenos; en un medio cuyo valor radica además en la honestidad y la espontaneidad de las ideas primeras, el color podía resultar un distractor. El trazo negro se discierne fácilmente, contrasta, el trazo coloreado confunde la percepción, mezcla el tono de la línea con el del papel y si es más de un color, puede incluso competir con la imagen.

Pensar en dibujo actualmente ya no descarta al color. El siglo XX inaugura una autonomía dibujística nunca antes vista: la línea se desprende de su uso práctico, su sentido descriptivo y externo se vuelve abstracto e interno. La liberación del dibujo permite no solamente la integración cromática en la obra, sino también un gran número de exploraciones en términos de materiales, intenciones, investigaciones artísticas y confluencias entre distintos medios, lo que provoca un aumento inusual en la producción de obra gráfica que permanece hasta hoy.

La problematización del color en dibujo inicia otra discusión: La confrontación de pintura y dibujo. La pintura era la técnica tradicionalmente asociada al color, encargada de la representación de objetos mediante manchas pigmentadas (lo pictórico) y no mediante formas delineadas, como hacía el dibujo (lo estructural). La predominancia del pigmento sobre el contorno era la principal diferencia entre ambos

medios; sin embargo, hoy en día difícilmente se puede mantener esta oposición maniqueísta, las disciplinas ya no son tan distantes, las obras artísticas se encuentran articuladas entre múltiples medios, disciplinas y/o ciencias.

Entonces, aunque dibujo y pintura son aún dos órdenes distintos, pueden compartir elementos, procesos e intenciones, líneas que conviven con manchas, policromías y monocromías, soportes en tela o en papel, acuarela y óleo en una misma obra, etc. pero siempre mantienen, una y otra, un rasgo específico que preserva su identidad: en el caso del dibujo es la transparencia y en el de la pintura la opacidad. El límite de la coexistencia entre ambos medios radica en estas propiedades, en consecuencia, probablemente es más adecuado hablar de “lo dibujístico” y “lo pictórico” al referirnos a una obra intermedia, un dibujo que se satura y se opaca se hace pictórico, mientras una pintura que se diluye y se transparenta se hace dibujística; en ambos casos, el origen de la obra permanece como parte esencial de su concepción e intención aunque formalmente se aproxime al medio contrario, nunca llega a ser totalmente opaco el dibujo ni transparente la pintura, de lo contrario mutaría completamente su naturaleza.

Existen múltiples maneras por las cuales un dibujo puede opacarse; la propuesta artística que yo planteo en esta investigación es una de ellas. Aquí la línea, principio fundamental del dibujo, es pensada como inscripción de un gesto, como partícula de color y como filamento de un tejido; se encarga de registrar el impulso, a la vez que interviene el papel con variedades cromáticas.

Mis dibujos se originan por dos sistemas cognitivos, uno externo, que representa objetos reales, y uno interno que contiene elementos ideales. El primero transparenta las formas y separa los colores del objeto, lo desmaterializa, se esfuerza por comprender las variaciones cromáticas y la densidad de los materiales; se trata de una dilución de la realidad y por lo tanto de un pensamiento mucho más dibujístico, transparente. El segundo se construye desde ceros a través de añadiduras, es decir, veladuras de entramados cuyas formas o contornos nacen de la imaginación, en las formas ideales y en la abstracción; actúa como una condensación de elementos, es por esto que se aproxima más al pensamiento pictórico u opaco. Ambos sistemas, representación y abstracción, involucran una misma estrategia morfológica de líneas coloreadas que construye la forma desde su estructura básica, una estrategia que presta especial interés en los ritmos, las transiciones y las mezclas tonales, que parte de la transparencia y se encamina a la opacidad, de lo dibujístico hacia lo pictórico.

Diversas tendencias artísticas actuales tienden a la dilución de la materia, de la forma, del contenido y/o del sentimiento, lo cual puede vaciar de toda complejidad a la obra, restar las fricciones, la diversidad y de este modo, minimizar cualquier contacto significativo con el arte. Válido o no, esto provoca una reflexión en torno al papel de la emoción, el concepto, la crítica y la materia en las obras contemporáneas, un cuestionamiento sobre la relevancia que tienen tales indagaciones dentro del gusto comercial e institucional que dirige las particularidades artísticas hoy. Por esto mismo, el análisis y la producción gráfica que propongo en esta tesis tiene vital relevancia: reafirma el protagonismo de la línea en el dibujo contemporáneo, línea que puede desvanecerse al aparecer una imagen o al ser opacada por la pintura; enfa-

tiza la relevancia del proceso constructivo, la selección de materiales y la toma de decisiones; concede cromatismo a la línea y se pregunta cómo se relacionan dibujo y pintura, entrando en el campo de lo intermediático; finalmente, regresa a lo básico, a la tinta sobre papel, a la emotividad gestual, a la experiencia personal y al gusto por dibujar. Unión de sentimiento, pensamiento y acción.

Al final, el dibujo es algo único, una forma directa de arte: registra y crea mundos particulares e íntimos, que van de la imitación a la expresión, descubre ideas e historias en mutación, es un proceso moldeable tanto a la contemplación espiritual como al arranque impulsivo. El dibujo conecta lugares interiores con espacios externos y revela en el proceso la esencial de las cosas.

ANEXO UNO, COMENTARIOS DE UN PINTOR

El trabajo de Brenda Pacheco hasta este punto ha tenido en su núcleo una práctica del dibujo, pero también un fuerte afecto y fidelidad en sus operaciones. Existe una gran cuestión en este respecto. Cuando decimos que *amamos dibujar* ¿qué estamos diciendo realmente?

Por un lado, podemos ir por el camino recto e imaginar el compromiso práctico al empleo del trazo como principio organizativo, extendido a sus herramientas, a sus tradiciones y a sus historias y agentes, pero creo que esto no es lo que nos brinda en realidad luz sobre la ecología formal, intelectual e inclusive política o histórica a la que nos adherimos cuando extendemos nuestra *fe* al dibujo.

Un contrato volátil entre el ojo, el tiempo y el pensamiento es un mejor punto de partida y literalmente un punto, pues la imaginación de los extremos del segmento *AB* es quizás todo lo que requerimos para iniciar esta conversación. Sin embargo, es importante recordar que la insistencia en extracciones de sentido a partir de las discusiones de lo que el dibujo puede o no ser, muchas veces nos desvían también de lo que necesitamos en realidad decir.

Hasta estos momentos, Brenda ha tejido una red preliminar de intereses entre fuerzas cuya dimensión podemos tratar en los términos que ella misma describe: atomizaciones. Integrado en grandes tramas, su trazo es en realidad fragmentario y en este sentido, también de alguna manera transparente, pero como si transparente fuera la materia constituida de la misma manera; es decir, a la par de una interacción con el paso de la luz, hay también una revelación de sus principios

estructurales: la coexistencia de la partícula, la onda y el vacío que los envuelve.

Considero que esta forma de mirar es aún joven en su práctica y sin embargo sólo puede crecer empleando sus propios medios, tal y como una red se fortalece reproduciendo sus patrones, o un proyectil cambia de trayectoria consumiendo su combustible.

La pulsión *interior*, una energía que utiliza cualquier trabajo del arte para siquiera *comenzar*, no debe ser confundida nunca con una obstinación vacía. ¿Qué medios hay para iniciar la práctica de lo que queremos? ¿Cómo producimos el pensamiento que se requiere para brindar sentido a nuestras acciones dentro del dibujo? Y ¿Qué tipo de compromisos hacemos o a qué tipo de condenas nos suscribimos cuando decimos *que amamos dibujar*?

Me da gusto decir que confío en que Brenda ha iniciado las labores que acompañan la resolución de estas preguntas y le deseo mucho éxito en este camino.

Christian Camacho

ÍNDICE DE IMÁGENES

CAPÍTULO 1



Figura 1. La cacería de Ciervos, Cueva de los Caballos, Valencia, España, Paleolítico superior



Figura 2. Cerámica neolítica española, Paleolítico superior

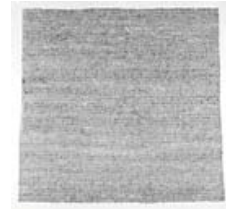


Figura 3. Joseph Pentheroudakis, Querido diario, 2009



Figura 4. Gertrude Goldschmith (Gego), Reticulárea, 1969



Figura 5. John Berger, Dibujo de la Crucifixión de Antonello de la Messina, 2008



Figura 6. Sol LeWitt, Sin título, 1972



Figura 7. Marie Cool y Fabio Balducci, Performance 12, Sin título, 2006

CAPÍTULO 2

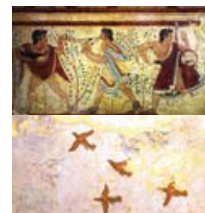


Figura 8. Tumbas de la Caza y de la Pesca, Fresco, siglo VI a.C., Necrópolis de Monterozzi, Tarquinia, Italia



Figura 9. Il Bergamasco, Marte y Apolo, diseño alternativo, Aguada sobre papel, 25.5 x 17.3 cm. 1566 - 1569, Museo Nacional del Prado, Madrid, España



Figura 10. Giorgio Vasari, San Lucas pintando a la Virgen, Aguada sobre papel, 26.4 x 21.4 cm. 1567 - 1572, Museo Nacional del Prado, Madrid, España



Figura 11. Giulio Romano, Guerrero con escudo, Aguada sobre papel, 23.1 x 12.8 cm. Segundo cuarto del siglo XVI, Museo Nacional del Prado, Madrid, España



Figura 12. Brenda Pacheco, Line of beauty, Stella (detalle), Tinta china y marcador sobre papel, 89 x 58.5 cm. 2016



Figura 13. Jacob Jordaens, La coronación de la virgen por la santa trinidad, Gouache y carboncillo, 46.5 x 38.5 cm. siglo XVII, Museo de Louvre, París, Francia



Figura 14. Frank Auerbach, Cabeza de Catherine Lampert, Óleo sobre tela, 65 x 55 cm. aprox., 1986, Colección privada.



Figura 15. Johannes Vermeer, La copa de vino, Óleo sobre tela, 65 x 77 cm. 1658 - 1660, Gemäldegalerie, Museos Estatales de Berlín, Alemania



Figura 16. John Atkinson Grimshaw, Noche del sábado en el Clyde en Glasgow, Óleo sobre tela, 31.7 x 49.5 cm. 1892



Figura 17. Brenda Pacheco, Line of beauty, Stella (detalle), Tinta china y marcador sobre papel, 89 x 58.5 cm. 2016



Figura 18. Wu Daozi, Ochenta y siete personas celestiales (fragmento), Rollo, Tinta sobre seda, 30 x 292 cm. siglo VII-VIII, Xu Beihong Memorial Museum, Beijing, China



Figura 19. Jean-Auguste-Dominique Ingres, Media figura de una bañista, Óleo sobre tela, 1807, Musée Bonnat, Museo de Bellas Artes de Bayona, Francia



Figura 20. Cámara de los leones, cueva de Chauvet-Pont-d'Arc, Paleolítico superior, Ardèche, Francia



Figura 21. Édouard Manet, Esquina en el Café-Concert, (detalle) Óleo sobre tela, 97.1 x 77.5 cm. 1878-1880, National Gallery, Londres, Inglaterra



Figura 22. Paul Cézanne, Manzanas y naranjas, Óleo sobre tela, 74 x 93 cm. 1899, Musée D'Orsay, París, Francia



Figura 23. George Braque, Violín y Pipa, (Lo cotidiano), Grafito, carboncillo, tiza y papel pegado, papel sobre cartón, 74 x 106 cm. 1913-1914, Centro Georges Pompidou, París, Francia



Figura 24. Wassily Kandinsky, Primera acuarela abstracta, Mina de grafito, tinta china y acuarela sobre papel, 49.6 x 64.8 cm. 1910-1913, Propiedad privada, París, Francia



Figura 25. André Masson, Dibujo Automático, Tinta sobre papel, 23.5 x 20.6 cm. 1924, MoMA, N.Y. Estados Unidos



Figura 26. Cy Twombly, Sin título (Ciudad de New York), Pintura vinílica y grafito sobre tela, 109.9 x 128.9 cm. The Eli and Edythe L. Broad Collection, Los Ángeles, Estados Unidos



Figura 27. Cy Twombly, El Triunfo de Galatea, Óleo, lápiz de cera y grafito sobre tela, 250 x 450 cm. aprox. 1961



Figura 28. Robert Rauschenberg, Dibujo de De Kooning borrado, Rastró de medios de dibujo en papel con etiqueta y marco dorado, 64.14 x 55.25 x 1.27 cm. 1953, Museo de Arte Moderno de San Francisco (Collection SFMOMA), San Francisco, Estados Unidos



Figura 29. Brenda Pacheco, Line of beauty, Stella, Tinta china y marcador sobre papel, 89 x 58.5 cm. 2016



Figura 30. Joseph Kosuth, Drawing for satisfaction, Tinta y grafito sobre papel, 21 x 110.7 cm. 2000



Figura 31. Carl André, Sin título, Mecanografía en papel, 27.8 x 21 cm. 1960, MoMA, N.Y. Estados Unidos



Figura 32. Luis Camnitzer, Sunset (Puesta de Sol), Grabado, 6/50, Hoja 66 x 66 cm. aprox., lámina 45 x 45 cm. aprox. 1968

CAPÍTULO 3



Figura 33. Fausto Melotti, Las efímeras, Latón y tela, 128 x 100 x 48 cm. 1978, Fundación Fausto Melotti, Milano, Italia



Figura 34. Grafito sobre papel, 10 x 10 cm. 2017



Figuras 35 y 36. Tinta sobre papel, 20 x 20 cm. 2017



Figura 37. Morris Louis, Sin título, Resina de acrílico sobre tela, 184.2 x 245.1 cm. 1954, Fundación Lannan, Santa Fe, Nuevo México, Estados Unidos



Figura 38. Veladuras de color, Acuarela y tinta china sobre papel, 19 x 27 cm. 2017



Figura 39. Estudio I, Tinta china sobre papel, 10 x 10 cm. 2017



Figura 40. Estudio II, Tinta china sobre papel, 10 x 10 cm. 2017



Figura 41. Conglomerado, Colores de madera sobre papel, 28 x 21.5 cm. 2017



Figura 42. 15/15, Tinta china y marcadores sobre papel, 16.5 x 13 cm. 2017



Figura 43. El color de la pintura, Tinta china y marcadores sobre papel, 50.5 x 36 cm. 2016



Figura 44. Luz immaculada (detalle), Tinta china y marcadores sobre papel, 89 x 58.5 cm. 2016



Figura 45. Códice Guelferbytanus B, 13 folios de 26,5 x 21,5 cm. siglo V. Herzog August Bibliothek



Figura 46. 3/15 (detalle), Tinta china y marcadores sobre papel, 2016



Figura 47. 3/15, Tinta china y marcadores sobre papel, 16,5 x 13 cm. 2016



Figura 48. 10/15, Tinta china y marcadores sobre papel, 16,5 x 13 cm. 2016



Figura 49. Cubo Rubik, Tinta china y marcadores sobre papel, 58 x 58 cm. 2016



Figura 50. Target. Tinta china sobre papel, 115 x 15 cm. 2017



Figura 51. Blanco, dorado, nácar y negro, Tinta china sobre papeles diversos, 10 x 10 cm. c/u, 2017



Figura 52. 11/15, Tinta china y marcadores sobre papel, 16,5 x 13 cm. 2016

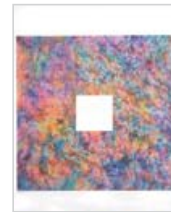


Figura 53. Objeto ideal IV, Tinta china y marcadores sobre papel, 117 x 89 cm. 2017



Figura 54. Inmaculada concepción, Giovanni Battista Tiepolo, Óleo sobre tela, 279 x 152 cm. 1767-1768, Museo del Prado



Figura 55. Luz inmaculada, Tinta china y marcadores sobre papel, 89 x 58,5 cm. 2016



Figura 56. Otoño, (original y detalles), Tinta china y collage sobre papel, 50,5 x 36 cm. 2017



Figura 57. Pescado fresco (detalle), Tinta china y marcadores sobre Papel, 28 x 28 cm. 2017



Figura 58. 7/15, Tinta china y marcadores sobre Papel, 16.5 x 13 cm. 2016

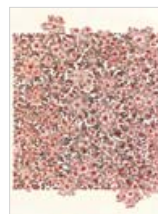


Figura 59. Cerezos, Tinta china sobre papel, 96 x 72 cm. 2018



Figura 60. 1/15, Tinta china sobre papel dorado, 16.5 x 13 cm. 2016



Figura 61. Horizonte I, Tinta china y marcadores sobre papel, 95 x 13 cm. 2017

FUENTES INFORMATIVAS

BIBLIOGRAFÍA

- * Aceves, Gilberto, “Una lección de dibujo”, en *Los Universitarios*, 4ª época, no. 8, febrero 1998, p. 22-24
- * Albers, Josef, *Interaction of Color*, Yale University Press, New Haven, 1963, pp. 81
- * Batchelor, David, *Chromophobia*, Reaktion Books, Londres, 2000, pp. 125
- * Berger, John, *Sobre el dibujo*, Gustavo Gili, México, 2011, pp. 151
- * Berger, John, *Un pintor de hoy*, Alfaguara, 2002, pp. 311
- * Calvino, Ítalo, “Las efímeras en el fuerte” en *Colección de Arena*, Siruela, Madrid, 2012, p. 95-98
- * Chalumeau, Jean-Luc, *Les 200 plus beaux dessins du monde*, Chêne, Vanves, Francia, 2011, pp. 415
- * Davidson, Margaret, *Contemporary Drawing, key concepts and techniques*, Watson-Guptill, N.Y. 2011, pp. 192
- * Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen, Historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Barcelona, 1994, pp. 317
- * Díaz Padilla, Ramón, *El dibujo del natural en la época de la postacademia*, Akal, Madrid, España, 2007, pp. 328
- * Garrett, Craig y Price, Matt, *Vitamin D2. New perspectives in drawing*, Phaidon, Londres, 2013, pp. 352
- * Gombrich, Ernst Hans, *Historia Del Arte*, Editorial Diana/CONACULTA, México, 1995, pp. 688
- * Greenberg, Clement, “La peinture moderniste”, en *Peinture, Cahiers Théoriques*, ed. Esthétique, no. 8-9, Paris, 1974, p. 33-39
- * Higgins, Dick, “Intermedia”, *The Something else Newsletter*, Volume 1, number 1, February 1966

- * Hoptman, Laura, “Drawing is a noun”, *Drawing Now: Eight Proposition*. New York, Museum of Modern Art, 2002, p. 11-12
- * Kandinsky, Wassily, *De lo Espiritual en el Arte*, ediciones Coyoacán, Ciudad de México, 1994, p. 134
- * Martínez Moro, Juan, *Un ensayo sobre grabado (A principios del siglo XXI)*, colección Espiral, ENAP-UNAM, Ciudad de México, 2008, p. 183
- * Muñoz, Miguel Ángel. *Materia y pintura: aproximaciones a la obra de Albert Ràfols-Casamada*, Praxis, México, 2001, p. 82
- * Newman, Barnett, “The first man was an artist”, 1947, en: *Art in Theory 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*, editado por Harrison Charles y Wood Paul, Blackwell Publishers, 1992, p. 566-569
- * Newman, Barnett, “The sublime is now”, en: *Art in Theory 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, Harrison Charles and Wood Paul, Blackwell, Oxford, U.K., 1992, p. 572-574

FUENTES DIGITALES

- * Butler, Connie, *On Line*, MoMa, N.Y., Noviembre 2010 – febrero 2011, disponible en: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/online/>
- * Gálvez, Amaya y González, Raquel, *Un siglo de dibujos italianos en el Prado*, catálogo de exhibición, Museo del Prado, Madrid, noviembre 2004 – febrero 2005, disponible en <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/un-siglo-de-dibujos-italianos-en-el-prado/c7675cc4-1fdf-47f7-bb28-69249203d4e6>
- * Greenberg, Clement, “Louis and Noland”, *Art International 4* (May 1960), p. 28, disponible en The technique on Morris Louis, Morris Louis website: <http://morrislouis.org/>
- * Guisgand, Philippe, *Pollock ou les états de corps du peintre*, Revista DEMéter, Universidad de Lille-3, junio 2004, disponible en: www.univ-lille3.fr/revues/demeter/corps/guisgand.pdf

- * Lines of Thought at Parasol unit, exhibition, Parasol unit foundation for contemporary art, e-flux, Londres, febrero-Mayo 2012, disponible en: <http://www.e-flux.com/announcements/34481/lines-of-thought/>
- * Masson, André, *Automatic Drawing*, MoMa Learning, disponible en: https://www.moma.org/learn/moma_learning/andre-masson-automatic-drawing
- * Nietzsche, Friedrich, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, 1873, Traducción de Simón Royo Hernández. Madrid, 2000, disponible en: <https://www.lacavernadeplaton.com/articulos.html>
- * Saltz, Jerry, *Zombies on the Walls: Why Does So Much New Abstraction Look the Same?*, Revista Vulture, 17 de junio de 2014, disponible en: <http://www.vulture.com/2014/06/why-new-abstract-paintings-look-the-same.html>

DOCUMENTALES

- * Nelson Erik, Ciuffo Adrienne (productores), Herzog Werner (director), *Cave of forgotten dreams* (documental), Francia, 2011w



Líneas veladas, la construcción del color.

Se terminó de imprimir en julio de 2018.

Para su composición tipográfica se utilizó la
fuente *Baskerville*, de John Baskerville.

Diseño y encuadernación: Laura Esquivel
laura.es.pa@hotmail.com