



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

Posgrado en Artes y Diseño
Facultad de Artes y Diseño
Campo de Conocimiento: Dibujo

Dibujo: ser y muerte.

Una exploración teórico–experimental a través de múltiples metodologías y procesos de dibujo con el fin de analizar procedimientos de dibujo personal

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
Maestro en Artes Visuales

PRESENTA:

Sebastian Domínguez Narinián

TUTOR PRINCIPAL

Dr. Darío Alberto Meléndez Manzano

MIEMBROS DEL JURADO:

Mtro. Alfredo Rivera Sandoval, FAD
Dr. Víctor Fernando Zamora Águila, FAD
Mtro. Sergio Koleff Osorio, FAD
Dr. Gabriel Salazar Contreras, FAD

Ciudad de México, diciembre 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Dibujo: ser y muerte
SEBASTIAN DOMÍNGUEZ NARINIÁN

Dibujo: ser y muerte.

Una exploración teórico-experimental a través de múltiples metodologías y procesos de dibujo con el fin de analizar procedimientos de dibujo personal

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
Maestro en Artes Visuales

PRESENTA:

Sebastian Domínguez Narinián

TUTOR PRINCIPAL

Dr. Darío Alberto Meléndez Manzano

MIEMBROS DEL JURADO:

Mtro. Alfredo Rivera Sandoval, FAD

Dr. Víctor Fernando Zamora Águila, FAD

Mtro. Sergio Koleff Osorio, FAD

Dr. Gabriel Salazar Contreras, FAD

Dibujo: ser y muerte.

Una exploración teórico–experimental a través de múltiples metodologías y procesos de dibujo con el fin de analizar procedimientos de dibujo personal

SEBASTIAN DOMÍNGUEZ NARINIÁN



Agradecimientos

Realizar la maestría fue una experiencia gratificante y muy productiva, ya que amplié muchas de mis intereses y posturas sobre el arte y el dibujo, lo cual me ha ayudado a establecer cuáles son mis intereses en esta área, muchas personas me han ayudado en este proceso, a todos ellos les doy las gracias.

Debo de empezar con mi familia, especialmente con mi madre, la cual siempre ha estado a mi lado y ha sido mi mayor soporte desde que nací. Así mismo, a mi tutor, el Dr. Darío Meléndez, por sus oportunas intervenciones y sugerencias al desarrollar el proyecto.

También hare mención del jurado, conformado por el Dr. Fernando Zamora Águila, y los Maestros Alfredo Rivera, Sergio Koleff y Gabriel Salazar, todos dieron oportunas observaciones, las cuales ayudaron a mejorar el producto final. Además de también agradecer a los demás maestros, la Dra. Blanca Gutiérrez, la Maestra Ana Mayoral y el Lic. Guillermo Getino, que, aunque no fueron parte del jurado, su influencia también se hace presente en este trabajo.

Por último, una mención especial a Damián Meléndez por su trabajo en la corrección de estilo y a Contramarea Editorial por su trabajo en la edición e impresión de este texto.

Muchas gracias.

Sebastian Domínguez, noviembre de 2020

Índice

Introducción / 13

Capítulo I: Antecedentes generales de mi producción / 19

- 1.1: Licenciatura y tiempo previo a la Maestría / **21**
- 1.2: Elementos de producción presentes de manera permanente / **25**
 - 1.2.1: Dibujo gestual / **27**
- 1.3: Elementos pre pictóricos / **27**
 - 1.3.1: Momentos de muerte / **28**
 - 1.3.2: Postura sobre la muerte / **30**
 - 1.3.3: Distorsión de la realidad / **31**
 - 1.3.4: Conceptos fundamentales / **32**
- 1.4: Metodologías y procedimientos de dibujo / **33**
 - 1.4.1: Saturaciones / **36**
 - 1.4.2: Agotamiento al dibujar / **36**
- 1.5: Importancia del papel / **39**
- 1.6: Colores usados / **39**
- 1.7: Violencia en el proceso creativo / **40**
- 1.8: El agenciamiento / **41**

Capítulo II: Referencias teóricas y prácticas / 43

- 2.1: Referentes teóricos / **45**
 - 2.1.1: Kimon Nicolaidis / **46**
 - 2.1.2.: Gilberto Aceves Navarro / **47**
- 2.2: Maestros de Licenciatura y maestría / **50**
 - 2.2.1: Dibujo / **50**
 - 2.2.1.1: Alfredo Rivera / **50**
 - 2.2.1.2: Darío Meléndez / **51**
 - 2.2.2: Pintura / **52**
 - 2.2.2.1: Herlinda Sánchez Laurel / **52**
 - 2.2.2.2: Luis Rene Alva / **53**

- 2.2.3: Grabado / **57**
 - 2.2.3.1: Fernando Ramírez / **57**
 - 2.2.3.2: Clases de Litografía / **59**
- 2.3: Referentes plásticos / **61**
 - 2.3.1: Referentes más cercanos / **62**
 - 2.3.1.1: Egon Schiele / **62**
 - 2.3.1.2: Chloe Piene / **63**
 - 2.3.1.3: José Clemente Orozco / **65**
 - 2.3.1.4: Sandra Pani / **66**
 - 2.3.1.5: Maura Falfan / **68**
 - 2.3.1.6: Bigyi / **69**
 - 2.3.1.7: Accionismo Vienes / **70**
 - 2.3.1.8: Recapitulación de referentes / **72**
 - 2.3.2: Otros referentes / **72**
- 2.4: Reflexiones finales / **77**

Capítulo III: Consideraciones y particularidades de mi obra / 79

- 3.1: Antecedentes personales / **82**
 - 3.1.1: La importancia del dibujo gestual en mi obra / **88**
 - 3.1.2: Los procesos creativos cíclicos / **91**
- 3.2: Tendencias personales en el dibujo / **93**
 - 3.2.1: Dos vertientes / **95**
 - 3.2.2: Dibujo expresionista o expresionismo / **95**
- 3.3: Metodologías y estrategias implementadas durante la maestría / **96**
 - 3.3.1: Primeras modificaciones / **97**
 - 3.3.1.1: Paralelismos / **106**
 - 3.3.1.2: Reflexiones finales / **110**
 - 3.3.2: La importancia de las herramientas y materiales dentro de mi obra / **112**
 - 3.3.2.1: Parámetros iniciales / **113**
 - 3.3.2.2: Relación soporte/herramienta y la importancia del uso de distintos materiales / **115**
 - 3.3.2.3: Características de las herramientas y medios / **115**
 - 3.3.2.4: Particularidades del uso de materiales y medios en mi producción / **116**
 - 3.3.2.5: Dibujos de gran formato / **120**

- 3.3.2.6: Ramificaciones en otras áreas de las artes: litografía / **126**
- 3.3.2.7: Reflexiones finales / **128**
- 3.3.3: Variantes corporales agregadas en la producción / **130**
 - 3.3.3.1: Hojas y trazo, la hoja como herramienta de dibujo / **131**
 - 3.3.3.2: Autorretrato corporal / **131**
 - 3.3.3.3: Desbordes / **139**
 - 3.3.3.4: Dibujos de mayor tamaño y dibujos de azar / **142**
 - 3.3.3.4.1: Escalas y distancias / **142**
 - 3.3.3.4.2: Dibujos de azar / **151**
 - 3.3.3.5: Agenciamientos / **153**
 - 3.3.3.6: Dibujos en distintos papeles de colores / **158**
 - 3.3.3.7: Reflexiones finales / **161**
- 3.3.4: Procesos progresivos en el dibujo, experimentación con el tiempo / **162**
 - 3.3.4.1: Introducción / **162**
 - 3.3.4.2: Proceso de experimentación con el tiempo / **162**
 - 3.3.4.3: Dibujos con la manzana / **163**
 - 3.3.4.4: Nodos de obra: cadáver, rastro representación / **174**
 - 3.3.4.5: Dibujos del cuarto / **175**
 - 3.3.4.6: Convergencias y divergencias / **181**
 - 3.3.4.7: Reflexiones finales / **184**

Conclusiones: El futuro de mi dibujo / 187

Anexos / 199

- Anexo 1: La importancia de la bitácora en el desarrollo del proyecto / **101**
- Anexo 2: Referentes anteriores al proyecto de Maestría / **207**
- Anexo 3: Ensayos semestrales / **209**
- Fuentes / **245**

Introducción



Deteniéndome en el simbolismo del cráneo, lo concibo como si fuera un sujeto que mira al espectador, una especie de reflejo o mirada hacia el futuro que todos vamos a experimentar tarde o temprano. En mi producción, hago énfasis en los cambios que experimenta el cráneo en el tránsito de la vida a la muerte.

Este proyecto empezó hace casi dos años, desde que entré a la maestría; pero el interés por el dibujo se remite a mucho antes, al tiempo de mis estudios de licenciatura. Cuando ingresé a la anteriormente llamada ENAP mis enfoques eran distintos, aunque no completamente claros, tuve interés en la fotografía y posteriormente en la pintura y el grabado; sin embargo, el dibujo se mantuvo constante durante mis estudios.

No fue sino hasta después de mi examen profesional que me dediqué casi por completo al dibujo, lo cual generó muchos cambios en la forma en que abordaba las obras, ya que, si antes el dibujo era usado como parte de mi proceso creativo, posteriormente se convirtió en el punto central de mi producción. Esto propició la preparación de un proyecto para la maestría centrado en el dibujo.

El proyecto con el que ingresé a la maestría estaba enfocado en presentar un método de dibujo basado en mi producción personal y en escritos y postulados de autores como Juan José Gómez Molina, Aceves Navarro o John Berger; sin embargo, después de unos meses me di cuenta de que éste no era el enfoque que estaba buscando; las primeras sesiones de tutoría me ayudaron a tener un mejor entendimiento de mis intereses. Por lo anterior, el enfoque del proyecto cambió, y reorienté mi proyecto a estudiar los procesos y estrategias de mi producción, la forma en la que llevo a cabo mis dibujos, así como a reflexionar sobre la manera en la que trabajo el tema de mi producción, la muerte, y qué fue lo que me llevó a esta búsqueda en torno al fin de la vida.

Algunos de los aspectos específicos que más me han atraído son los relacionados con la transición de la vida a la muerte, en tanto que encuentro en ello una especie de metamorfosis, dicho sea de paso, que desde esta perspectiva trabajé este mismo tema en la licenciatura. Así mismo, me he acercado a la temática de la muerte a través de simbolismos, algunos bastante convencionales como los cementerios y los cráneos, y otros menos comunes, como el de la figura de la mariposa. Deteniéndome en el simbolismo del cráneo, lo concibo como si fuera un sujeto que mira al espectador, una especie de reflejo o mirada hacia el futuro que todos vamos a experimentar

tarde o temprano. En mi producción, hago énfasis en los cambios que experimenta el cráneo en el tránsito de la vida a la muerte.

En cuanto al tratamiento plástico, utilizo tinta china para mis dibujos y me sirvo frecuentemente de las saturaciones. Relaciono las saturaciones con las manchas que se suelen generar en la piel, cuya oscuridad se enlaza con el fin de nuestra existencia. Estos aspectos se han reflejado en los resultados que he obtenido: plastas de color muy saturadas y profundas. Hay un aspecto metafórico con respecto a las saturaciones, pues parece como si se estuviera imitando un entierro, ya que aplicar la tinta es como si se colocara tierra; ahora bien, no considero que la semejanza con el acto de enterrar sea el único motivo por los que utilizo la tinta, pero sí puede ser el más importante. Por otra parte, el agua fue un elemento constante en mi producción por algún tiempo, la forma en la que la utilizaba se relacionaba con el azar y lo impredecible, y tal vez también se pueda relacionar con la incertidumbre de no saber cuándo vamos a morir. Cabe decir que no siento miedo por la muerte; experimento, tal vez, un poco de ansiedad, principalmente por el hecho de no poder saber ningún detalle de lo que pasará después. Las figuras distorsionadas que plasmo son una forma de hacer ese vínculo con lo desconocido o no controlable.

La unión entre el dibujo y el tema de la muerte ha dirigido el desarrollo del proyecto de investigación de maestría, y ha sido determinante en el devenir de mi producción desde hace bastante tiempo.

Además de mi tema y de la manera de utilizar los medios y los soportes, han resultado determinantes para mi obra, los referentes y las influencias, ya sean educativos, teóricos o plásticos. Para mayor claridad, conviene separar estos referentes en distintas categorías:

- ♦ **Maestros:** En primer lugar, considero a los maestros de la licenciatura. De los maestros de este periodo, cuatro fueron muy relevantes: el primero fue Alfredo Rivera, mi maestro de dibujo, gracias a él mi interés por el dibujo creció y gracias a su influencia me enfoqué en el dibujo gestual, elemento fundamental de mi obra. En cuanto a dicho tipo de dibujo están Aceves Navarro (a su vez maestro de Alfredo Rivera) y Kimon Nicolaidis, uno de los precursores del dibujo gestual, quien fue uno de los primeros en teorizarlo y establecerlo como un ejercicio para aprender a dibujar. Por otra parte, mi desarrollo en pintura y grabado se debió a la guía de los maestros Herlinda Sánchez y posteriormente Luis René Alva, quienes me influenciaron en lo referente a la abstracción de la forma. A los anteriores, habría que añadir al

maestro Fernando Ramírez en xilografía y huecograbado, por quien comencé a experimentar con la saturación de la forma.

- ◆ **Dibujo:** Además de los dos profesores mencionados en el apartado anterior, también hay que incluir a Egon Schiele, quien ha ejercido un influjo tanto en dibujo como en temática, al ser un artista que se acercó a la muerte como un momento pre-pictórico (concepto a ser explicado en el desarrollo de la tesis). Otra influencia es David Hockney, del cual retomo la observación y el uso de una línea muy analítica. David Hockney se mantuvo por un tiempo como un referente en mi formación debido a que también era un modelo artístico para mis compañeros.
- ◆ **Uso de tinta:** Aquí se encuentran las influencias que me resultaron más difíciles de rastrear. En primer lugar, incluyo a los artistas chinos, quienes son propensos a usar la tinta china como material de trabajo primario; específicamente, puede haber un nexo con la artista Bingyi, quien al hacer una reconstrucción del arte chino, emplea la tinta como un elemento de primer orden. También cabe aquí Sandra Pani, artista mexicana que toma como tema de producción la feminidad y el cuerpo humano; y si bien nuestros temas no se relacionan, la forma de abordarlos sí, lo cual se observa en los dibujos donde usa aguadas de tinta.
- ◆ **Tema de la muerte:** En cuanto a abordar el fin de la vida, ha habido muchos artistas que han sido referentes importantes para mí. Aunque algunos ya no se encuentran dentro de mi actual acervo visual, como es el caso de Otto Dix o de Francisco Toledo, me influenciaron en etapas tempranas de mi producción, ya fuera por su forma de trabajar o por su manera de abordar el tema. Actualmente, cuento como referentes a tres artistas: José Clemente Orozco, con su serie de los *Teules*, la cual se enfoca en narrar la conquista de México; Maura Falfan, artista mexicana que hace uso de los procesos de descomposición de frutas y así como de la huella que dejan en el soporte. Por último, está Chloe Piene, artista estadounidense que dibuja cráneos con un aspecto fantasmal, aspecto que logra al trabajar con un papel muy liviano que flota.

Para trabajar lo recién expuesto, esta tesis se divide en tres capítulos. El primer capítulo trata de los elementos previos al desarrollo de la producción, los llamados momentos pre-pictóricos, los cuales son una influencia para el planteamiento de mi producción artística. Conocer estos momentos sirve para plantear los elementos básicos que se han presentado en mi producción y los cambios que ésta ha tenido. En

el segundo capítulo se presenta muestra la influencia de distintos referentes teóricos y prácticos en mi producción. Por último, en el tercer capítulo se narra a detalle el desarrollo artístico experimentado en la maestría, pasando por las primeras modificaciones hechas, así como las reflexiones acerca de las herramientas y, por último, se incluyen los ejercicios y las reflexiones vinculados con acercamientos corporales de la producción.

Es importante tener claros algunos conceptos que se usan en el desarrollo de este trabajo, como: medio o material, disciplina y estilo. Cuando uso el concepto de medio o material me refiero a lo que se usa para realizar los dibujos, principalmente, en mi caso, la tinta china, aunque también me refiero a otros elementos que pueden ser usados en la producción, como el agua. Hay que diferenciar medio y material de la herramienta, la cual se refiere a los instrumentos (plumilla, pincel, etc.) con los que el medio se deposita en el soporte, que consiste, para mi obra, en el papel usado para dibujar. Por otro lado, el término disciplina se refiere a las distintas manifestaciones artísticas, como son dibujo, pintura, grabado, etc. Por último, estilo se refiere a la forma de trabajar de cada artista, la cual se desarrolla de distintas maneras, con base en referentes o sirviéndose de alguna forma de dibujar en particular; en mi caso, el estilo consiste en el dibujo gestual y los trazos rápidos y ocasionalmente violentos, así como la saturación del soporte.

Capítulo I

Antecedentes generales de mi producción



La muerte es una experiencia ajena que presenciamos a través de los demás. Esta idea se ha mantenido presente en mi producción desde ese tiempo, principalmente a través de los dibujos de cráneos, los cuales pueden llegar a tener la significación de otro individuo y la relación que se tiene con el otro.

Desde antes de empezar a dibujar hay muchos factores externos que afectan el proceso creativo: significaciones culturales, vivencias, intereses, entre otros. Es importante recalcar que la producción artística ya está dirigida por estos factores desde antes de que se realice el primer trazo. Nuestro entorno temporal, local y personal afecta la manera en que nos aproximamos al tema, así como la manera en que lo decidimos expresar. Conocer estos elementos previos al ejercicio plástico nos ofrecerá una comprensión más amplia de nuestra producción.

1.1: Licenciatura y tiempo previo a la maestría

Mi producción plástica en torno al tema de la muerte comenzó durante la licenciatura, aproximadamente durante el quinto semestre (año 2013), principalmente en las áreas de pintura y estampa, a saber, xilografía y huecograbado. En estos primeros momentos, el dibujo se mantuvo en un segundo plano, y a pesar de ello, obtenía resultados más satisfactorios que en mi quehacer artístico principal. Así, el dibujo permaneció como una base para la producción visual de ese tiempo, y era el espacio en donde el proceso de experimentación se manifestaba de manera más plena. El uso de distintos cuadernos de bocetos ha sido parte importante de mi proceso de investigación-producción desde ese tiempo.

En los primeros acercamientos, el tema de la muerte se presentaba de manera distinta a la actual. El uso de la imagen de la mariposa era frecuente, pues encontraba en este insecto una significación relacionada con la muerte. Vinculaba las etapas de metamorfosis de la mariposa con el ciclo vida–muerte–resurrección. (Imagen 1) Estos conceptos iniciales me llevaron a desarrollar la tesis de licenciatura con base en este tema.

Posterior a la obtención del título de licenciatura, transcurrió un año antes del ingreso a la maestría. Durante ese tiempo sucedieron bastantes cambios en mi producción, uno de ellos fue el hecho de hacer del dibujo la disciplina principal, pero sin abandonar la estampa, e incluso incursioné en la litografía. Mi forma de dibujar

también tuvo variaciones, se dio un proceso de experimentación en el estilo, y se volvió más lineal. Además, en ese tiempo empecé a emplear más imágenes cercanas a la muerte, como el cráneo o los cementerios. (Imágenes 2 y 3)



Imagen 1:

Autor: Sebastian Domínguez Narinián **Título:** Muerte/Resurrección

Técnica: Óleo sobre tela **Medidas:** 90 x 60 cm **Año:** 2014



Imagen 2:

Autor: Sebastian Domínguez Narinián **Título:** *Escape del alma [Time IV]*

Técnica: Bolígrafo y tinta china sobre papel **Medidas:** 30 x 40 cm **Año:** 2017

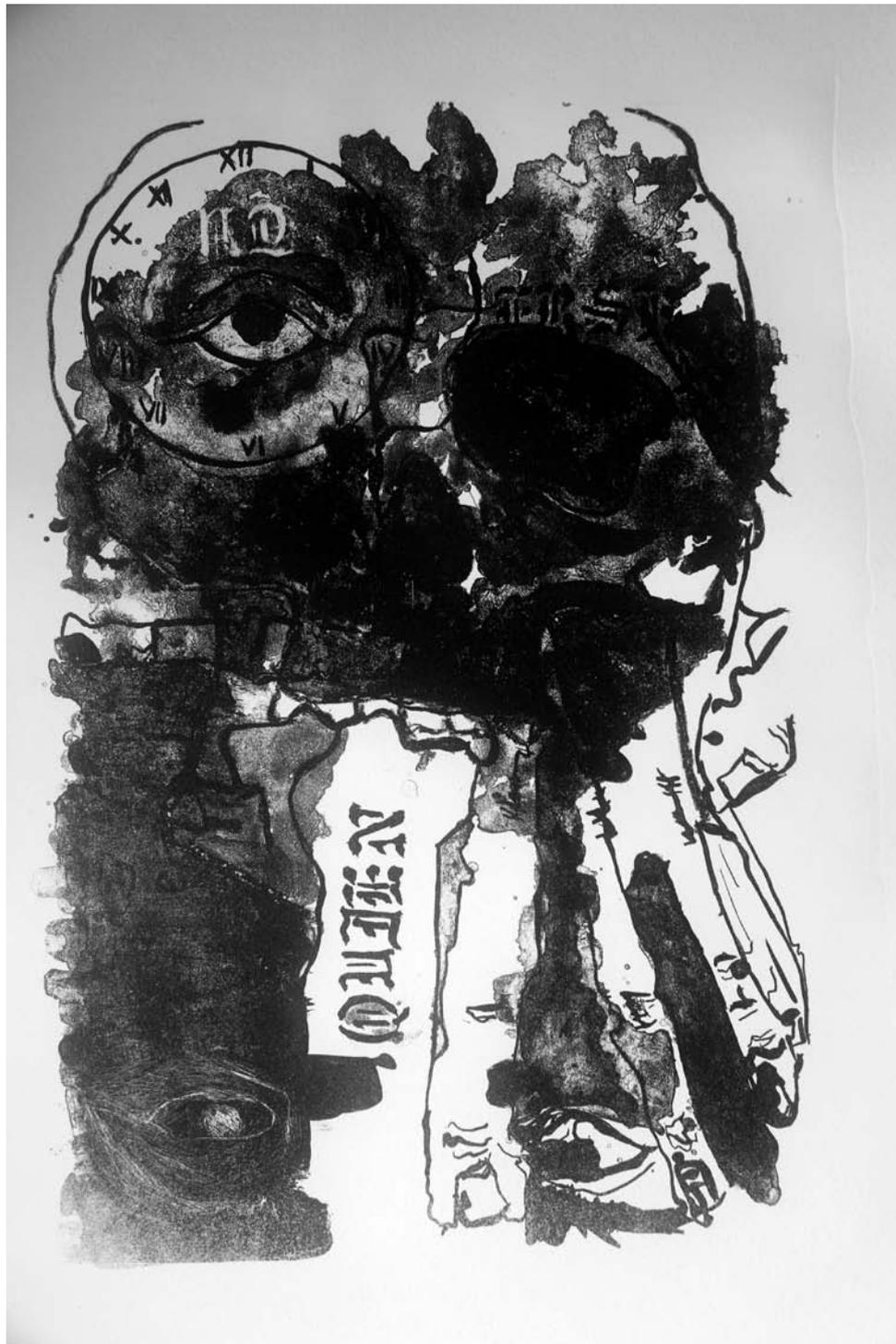


Imagen 3:

Autor: Sebastian Domínguez Narinián **Título:** ¿Quién eres tú?

Técnica: Litografía en caliza alemana **Medidas:** 56x38 cm **Año:** 2017

Pese a estos cambios, también hubo elementos visuales, plásticos y conceptuales que se mantuvieron en las obras realizadas. Estos elementos constantes pueden dar cuenta de la evolución de mi práctica artística, así que los explico a continuación.

1.2: Elementos de producción presentes de manera permanente

El primero de los elementos que han permanecido es el dibujo gestual. La mayoría de mis dibujos tiene una carga gestual, debido a que muchos son realizados de primera intención, con un solo trazo y sin repetir líneas.

En cuanto al material, el más usado es la tinta china, ya que me proporciona un elemento relacionado con lo líquido y con la fluidez, característica muy importante para mí, técnica y conceptualmente. Técnicamente, he utilizado la tinta china en combinación con el agua, para deformar la imagen obtenida. Conceptualmente, relaciono este material con el tema de la muerte, de manera metafórica, ya que es una referencia al fluir de la vida y la llegada a su fin. Así mismo, me parece que el agua se ha convertido en un puente con la producción realizada en litografía, en donde los medios líquidos también son predominantes.

Otro elemento constante en mis obras es llevarlas a cabo de manera horizontal, ya sea con el papel sobre una mesa o directamente sobre el suelo. Con esta horizontalidad se consigue que la tinta, muchas veces combinada con agua, actúe con el paso del tiempo y se seque sola, dejando sedimentos en donde se haya encharcado. (Imagen 4) Esta horizontalidad también se puede relacionar con el tema de mi producción, pues depositar, o acostar, el papel en el suelo parece la acción de enterrar o, incluso, de dejar caer.



Imagen 4: Ejemplo de dibujo de horizontalidad, el termino horizontalidad se usa para referirme a que los dibujos realizados se hacen, por lo general, acostados

1.2.1: Dibujo gestual

El dibujo gestual ha sido primordial para mi producción. El gesto se hace presente en mis trazos, rápidos y enérgicos; incluso podríamos decir que un poco de violentos, cuestión que explicaré más adelante. Las características importantes de este estilo de dibujo son su rapidez y espontaneidad, las cuales se han combinado con la tinta china como material de trabajo, y se han trasladado a trazos rápidos hechos con pinceles.

He utilizado el dibujo gestual desde tiempos tempranos de la licenciatura. Su adopción en mi estilo de dibujo fue gradual y sucedió de manera relativamente natural. Al adoptarlo, el dibujo mimético fue quedando de lado, y tomé como propio el gesto y la rapidez. Por ello explicaré estos aspectos en el capítulo III, y también haré una revisión conceptual del dibujo gestual en el capítulo II, en donde presentaré un repaso desde sus inicios con Kimon Nicolaidis, y abordaré el quehacer de un artista muy involucrado en el desarrollo de este estilo de dibujo en la FAD, Gilberto Aceves Navarro.

1.3: Elementos pre-pictóricos

Cada artista agrega parte de su historia personal a su producción plástica. Esta historia de vida se puede apreciar en cómo trata un tema, lo cual se refleja en el resultado visual. Gilles Deleuze explica, en su libro *Pintura. El concepto de diagrama*, que el pintor (aunque también se puede aplicar a todos los artistas plásticos) utiliza un contexto personal previo para realizar sus piezas; dicho contexto puede ser alguna experiencia personal previa o algo vinculado con su historia de vida; a esto le llama el “momento pre-pictórico”. De acuerdo con Deleuze, “el momento pre-pictórico” está relacionado con un “momento de caos”,¹ es decir, un momento en que el artista aún se encuentra en un proceso previo a la creación visual, todavía sin saber qué hacer con el lienzo, papel, etcétera. En este punto, Deleuze explica que ningún lienzo está completamente en blanco, ya que está lleno con los prejuicios y otras cosas invisibles, a las que denomina *cliché*.²

¹ Deleuze, Gilles, *Pintura: El concepto de diagrama*, (Argentina: Ediciones Cactus, 2008), 31.

² Deleuze, Gilles, *Pintura: El concepto de diagrama*, (Argentina: Ediciones Cactus, 2008), 55.

Retomando a Deleuze, considero que los clichés de mi obra se vinculan con cómo la muerte es representada normalmente. Mi postura hacia la muerte o los momentos donde me he encontrado con una experiencia cercana a la muerte se pueden entender como un momento pre-pictórico.

También dentro de los momentos pre pictóricos (aunque también lo podemos llamar “momentos pre-creativos”), parte de mi obra se basa en el desahogo. En este sentido, presento la historia de mi familia, la cual se ha caracterizado por ser fuertemente restrictiva hacia la niñez. Este desahogo se traduce artísticamente en el exceso de agua y en los trazos violentos de mis obras, donde encuentro una forma tanto de borrar la represión del pasado, además de un espacio para poder librarme de las cuestiones negativas de mi vida diaria.

Otro momento pre-pictórico es la distorsión de la realidad, fantaseos y ensoñaciones. Estos elementos ejercen influencia en mi cotidianidad y en cómo abordo las diferentes representaciones plásticas, cuestión que se explicará más adelante.

La conjunción de todos estos elementos personales y mi formación plástica, desde la licenciatura hasta tiempos recientes, han sido determinantes en el desarrollo de mi producción. Considero que los elementos pre-creativos no se limitan a cuestiones relacionadas con mi historia personal y familiar, sino que entran otros elementos, como lo que uno consume o las características del lugar en donde uno vive. En cuanto a lo segundo, cabe mencionar que vivo en México, un lugar fuertemente vinculado con la muerte, y específicamente, en Ecatepec, donde hay una alta tasa de muertes violentas, lo cual me proporciona elementos que influyen en mi obra. En cuanto a los productos culturales audiovisuales y musicales que consumo, éstos me ofrecen nuevas formas de ver ciertos aspectos de mi vida y de mi cotidianidad que influyen en el desarrollo de mi producción.

1.3.1: Momentos de muerte

Los momentos pre-pictóricos sobre la muerte consisten en situaciones en donde me he encontrado en cercanía con la muerte. Una creencia que ha surgido a partir de estas situaciones es que la muerte es una experiencia ajena (ver apartado de postura sobre la muerte), y que la experimentamos a través de hechos relacionados con este fenómeno, como la muerte de un familiar, amigo o animal, o alguna otra experiencia. En específico he experimentado lo siguiente:

- ◆ Uno de los primeros momentos de contacto directo con la muerte fue la muerte de mi abuela. Tengo grabada en la memoria la imagen de mi abuela en el ataúd. Este momento fue impactante por ser la primera muerte cercana que viví y por el vínculo que tenía con ella. Mi abuela era una figura materna para mí y para toda mi familia; era la matriarca, y formó parte de mi crianza desde mis primeros años de vida.
- ◆ Otro momento ocurrió en ocasiones que asistí a ceremonias de santería. Es algo difícil de olvidar los pollos degollados que se movían aun sin cabeza. También en estas ceremonias es impresionante observar cuando son sacrificados otros animales más grandes; los movimientos inconscientes que hacen parecieran una forma de aferrarse a la poca vida que aún tienen, para así no llegar a estar completamente muertos. Dicho sea de paso, que estos vínculos muerte-vida son importantes.
- ◆ Otro momento, aunque no relacionado de manera directa con la muerte, fue el encuentro fortuito con un ala de mariposa mutilada. Es importante mencionar que la mutilación se relaciona con la violencia y ésta a su vez con la muerte. Esta ala fue la causa por la cual utilicé la mariposa como elemento de mi producción durante la licenciatura. (Imagen 5)
- ◆ Otra imagen proviene del Panteón Jardín, en donde está enterrada una tía abuela (no la conocí, pero regularmente con mi familia vamos de visita y a revisar que todo esté en orden). En la tumba hay una cruz abandonada, y no hay ninguna tumba cerca. Vinculo lo anterior con el abandono y el olvido. (Imagen 6)



Imagen 5: Ala de Mariposa



Imagen 6: Cruz en el panteón

1.3.2: Postura sobre la muerte

Como dije arriba, la muerte me ha interesado desde hace tiempo. Este interés transitó hacia una cuestión más relacionada con la existencia, que puedo englobar en las siguientes preguntas:

- ◆ ¿Qué ocurre durante la muerte?
- ◆ ¿Hay algo después de la muerte?
- ◆ ¿Qué pasará conmigo después de la muerte?

No he intentado responder estas preguntas, pues considero que es imposible hacerlo; sin embargo, estas interrogantes recorren mis ideas con cierta frecuencia, principalmente las noto en la forma de reflexionar en torno a mi tema y en cómo se articulan los intereses relacionados con el ciclo de vida y muerte, así como en la forma de realizar las obras.

Una idea que dejó una fuerte marca en mí fue lo que dijo una amiga durante la licenciatura, quien mencionó que la muerte es una experiencia ajena que presentamos a través de los demás. Esta idea se ha mantenido presente en mi producción desde ese tiempo, principalmente a través de los dibujos de cráneos, los cuales pue-

den llegar a tener la significación de otro individuo y la relación que se tiene con el otro. La idea de la muerte como experiencia ajena ha sido determinante en mi producción y en cómo me relaciono con el tema, ya que estoy convencido de que la muerte es una experiencia ajena. Además, cuando llega el final de nuestras vidas, es imposible experimentarla de manera concreta, al ser el final de nuestra vida; solo se puede experimentar la muerte en el momento en que alguien más muere.

Ahora bien, considero que esta experiencia no solo puede suceder si se es testigo de un fallecimiento, sino también los acontecimientos relacionados con el tema, como pueden ser noticias amarillistas también afectan nuestra relación con este, y en el caso particular de nuestro país, celebraciones como el día de muertos también tienen relación en cómo percibimos como sociedad la muerte, y por lo tanto, se agrega a nuestra propia percepción de este fenómeno. La muerte es una experiencia ajena, y ésta se forma dependiendo de nuestras vivencias y de cómo nos desenvolvemos con nuestro entorno.

1.3.3: Distorsión de la realidad

La distorsión de la realidad explica la tendencia expresionista presente en mi producción, así como el poco interés en las representaciones miméticas de la realidad. Esto se puede apreciar en la selección de imágenes presentes en este trabajo de titulación, así como en el ensayo del primer semestre, en el cual se sientan las bases plásticas de mi producción.

Este elemento se expresa principalmente en la figura del cráneo. Al momento de dibujarlos, los cráneos presentan cierta distorsión en su estructura. En esta distorsión, encuentro la fantasía o lo onírico como una especie de escape de la realidad, lo cual está vinculado con el desahogo a través del dibujo. Este escape se presenta también en mi cotidianidad, ya que constantemente sueño despierto, o tiendo a fantasear durante los momentos que puedo hacerlo, como cuando no estoy ocupado en alguna actividad; es normal que estos momentos ocurran en los trayectos, ya sean en el transporte o en el coche o cuando estoy descansando o en la ducha.

Estas ensoñaciones no tienen relación directa con mi obra, ya que son momentos de escape personal, en donde busco dejar de lado la realidad donde vivo; sin embargo, la distorsión de la realidad se presenta de cualquier forma en mi producción.

Al respecto de la ensoñación, el poeta portugués Fernando Pessoa afirma que fantasear despierto no está mal, estoy de acuerdo con él, aunque también es impor-

tante estar consciente de la realidad.³ Personalmente mantengo mis pies en la tierra, pero valoro estos momentos de fantasía.

1.3.4: Conceptos fundamentales

Antes de hablar en términos generales de lo que ocurre en mis dibujos, debo mencionar ciertos elementos temáticos o de dibujo que encuentro en mi producción, pues también constituyen elementos pre-pictóricos. El primero del que hablaré es el dibujo, pues pese a que he realizado obras en otras disciplinas, el dibujo se ha mantenido como el pilar central. Así, hay un tema central y varios conceptos que entran y salen en mi producción:

- ◆ Muerte: Tema central de mi producción. Mi interés se debe a una experiencia personal, mencionada en las páginas anteriores, así como a la influencia social y cultural de México.

De estos dos conceptos matrices (dibujo y muerte), se desprenden un grupo de conceptos secundarios:

- ◆ Expresión: Trazos vinculados con las sensaciones o incluso sin una idea de belleza convencional, así como la tendencia a crear figuras grotescas o monstruosas.
- ◆ Gesto: Los trazos de primera intención son uno de los aspectos primordiales de mi producción; la mimesis no se encuentra dentro de mis intereses.
- ◆ Simbolismo y cultura: Simbolismos de la muerte y la cultura que se encuentra en el país que habito van de la mano en el momento de la producción. Ambos son compatibles con elementos arraigados en mi producción: cráneos, polillas, así como colores como negro, blanco o rojo.
- ◆ Otros conceptos: Hay un grupo de conceptos que se encuentran en mi producción y que la influyen, aunque no siempre estén presentes. Estos conceptos se relacionan con la muerte, y son:
 - Metamorfosis

³ Pessoa, Fernando, *Libro del desasosiego*, (Barcelona: Acantilado, 2013), 179-186.

- Memoria
- Presencia
- Violencia
- Trazo
- Representación
- Experimentación
- Técnica
- Material
- Medios

Considero que estos puntos son los de mayor relevancia en mi producción, y se han desarrollado con el paso del tiempo. Algunos han tenido un periodo de mayor importancia y después son dejados de lado, es decir, se encuentran en la dinámica de procesos cíclicos de mi obra, aspecto a desarrollar en el capítulo III.

1.4: Metodologías y procedimientos de dibujo

Después de mencionar los momentos pre-creativos, resulta pertinente hablar de los hechos que ocurren durante la acción de dibujar, así como del lugar y del entorno que me rodearon durante el proceso de producción, es decir, el taller del posgrado y mi habitación.

El taller en el posgrado es un lugar con buena ambientación para trabajar, es espacioso y eso me permitió realizar fácilmente dibujos de gran escala, los cuales predominaron durante el tercer semestre. Así mismo, la neutralidad que dicho taller tiene lo hace idóneo para su función, además de ser un lugar amplio.

El otro espacio donde trabajé fue mi cuarto, donde solía hacer una gran cantidad de mis tareas académicas, así como donde pasé gran parte de mi tiempo libre. Es, además, un lugar de mucha importancia por la intimidad que me ofrece. (Imágenes 7 y 8) Ahondando en el espacio de mi habitación, es un lugar pequeño, pero lo suficientemente grande para trabajar los formatos normalmente usados. Hay un mueble para la tele, mi cama, un pequeño escritorio y en un rincón están los trabajos de licenciatura y maestría.

Acostumbraba trabajar en las tardes, alrededor de las 6 y 8 pm, después de la hora de comer. Antes de trabajar movía de mi escritorio los objetos que tengo sobre él, libros y cómics generalmente, y colocaba las tintas y el agua; prendía la tele

y ponía YouTube para ver videos, generalmente de música, videojuegos, cómics o lucha libre.

Para empezar a trabajar, me sentaba frente al escritorio y colocaba sobre mis piernas una tabla donde ponía los cuadernos de trabajo. Generalmente terminaba tres dibujos, uno sobre cada cuaderno y otro sobre papel. En ocasiones, colocaba la tabla en el suelo y dibujaba así (horizontalidades). Si trabajaba en pliegos más grandes, los ponía en el suelo.

En cuanto a las herramientas, comenzaba con pinceles, con ellos realizaba algunos trazos o el dibujo esquemático, para después agregar agua con un aspersor, la cual producía ciertas explosiones y diluciones sobre la tinta. Procuraba agregar el agua cuando la tinta seguía fresca, generalmente, incluía otra tinta de distinto color o huellas de hojas. Al terminar, limpiaba los pinceles y acomodaba todo lo demás. Me bañaba y después solía leer, aunque esto dependía del agotamiento generado después de dibujar.

Si tenía el día libre, esta rutina la hacía en las mañanas, después del desayuno, entre 10 am y el mediodía. Solía estar vestido de la misma manera que siempre (mezclilla y playera), sólo que usando mis pantuflas para más comodidad. Esta rutina de dibujo no solía cambiar, a menos que llegara tarde, o que me encontrara muy cansado o que me quedara dormido después de la comida.

Realizaba este proceso de lunes a viernes, ya que el sábado asistía a un curso de alemán y el domingo descansaba. Considero importante despejar la mente y no estar adentrado en la producción o en el dibujo todos los días, ya que eso puede generar cierto agotamiento creativo y corporal.

El posgrado y mi habitación son los dos lugares donde trabajo generalmente, y ambos me ofrecen distintas posibilidades. Como mencioné, la neutralidad del posgrado se vuelve benéfica al momento de realizar obra de mayor tamaño o de trabajar de manera más rápida; sin embargo, en mi cuarto es donde me siento más cómodo en muchos aspectos, ya que es un lugar completamente personal, tengo la libertad de trabajar a mi manera sin tener ningún tipo de presión o de límite de tiempo para completar algún ejercicio. Ahora bien, una ventaja de trabajar en un taller es la retroalimentación que puede haber con los demás compañeros, lo que no ocurre cuando se trabaja solo.

También tuve otros lugares de trabajo: la calle y el transporte público. Ambos ofrecieron distintas posibilidades: la inmediatez del trabajo, pero no siempre con comodidad que sí encontré en los dos lugares principales de trabajo, lo que ocasionó que no fuera muy recurrente el trabajo dibujístico en estos dos lugares.



Imágenes 7 y 8: Mi cuarto

1.4.1: Saturaciones

El uso de las saturaciones en mi producción tal vez comenzó con la necesidad que siempre he tenido de llenar los espacios en el papel, pero puede ser también un reflejo de la saturación de objetos que hay en mi cuarto, como se puede apreciar en las fotos del apartado anterior. Este recurso se ha manifestado en distintos trabajos realizados desde la licenciatura hasta la fecha. Tal vez, al principio sucedía de manera inconsciente, pero siempre ha habido elementos saturados en mi obra.

En ocasiones mis dibujos se acercan bastante a la pintura, en tanto que el trazo se llega a subordinar a las manchas obtenidas, las cuales actúan sobre el papel; así, se resta importancia a la línea y se genera un enfoque en los resultados de las plastas de tinta. Otro aspecto que podría estar relacionado con lo anterior es mi búsqueda plástica orientada a dejar actuar al medio sobre el soporte, lo que se observa en mi uso de la tinta sobre el papel. En el papel dejo que se generen grandes encharcamientos de tinta. Estos encharcamientos se secan de manera lenta, y tras secarse producen una saturación del material.

Evitar la saturación ha resultado difícil. La necesidad de ocupar todo o casi todo el espacio de trabajo ha sido intensa. No comprendo claramente la causa de esta tendencia, aunque podría originarse en el espacio de mi casa, en donde también hay lugares repletos de objetos, libros apilados o muebles que guardan cosas que acumulan polvo. Es raro que en mi familia nos deshagamos de objetos, aunque ya no sean de utilidad ni tengan valor personal.

1.4.2: Agotamiento al dibujar

La acción corporal realizada al momento de dibujar puede llegar a ser tan intensa, que casi siempre se presenta una especie de agotamiento después de dibujar, ya sea corporal o emocional. Por otra parte, el mismo agotamiento causa que no dibuje por mucho tiempo. Esta condición se puede relacionar con el dibujo gestual y con el intenso uso del cuerpo al momento de dibujar.

El agotamiento se produce, aunque generalmente el tiempo de dibujo no sea extenso, alrededor de dos o tres horas. Después de dibujar me siento cansado o incluso experimento una presión o pesadez en el pecho. Esto se da no sólo en mi cuarto, sino también en el taller del posgrado, aunque en este segundo caso es de menor intensidad. Además, dicho agotamiento se presenta sin importar el tamaño de los

dibujos. Posiblemente éste surja de trabajar el tema de la muerte; en cierta ocasión, en la tutoría del 26 de octubre de 2019, (Imágenes 9 y 10) comenté esto con mi tutor.

El agotamiento puede comprenderse como un momento pre-creativo, o incluso podría llamársele post-creativo, debido a que el proceso de reflexión y retroalimentación de la obra se realiza posterior al proceso creativo (momento creativo), y, por lo tanto, este momento post-creativo puede generar un nuevo momento pre-creativo en donde se vuelva a plantear modificaciones a lo obra producida, comenzando de nuevo este ciclo de creación visual. En esta misma lógica de replantearse la obra entra también la retroalimentación que pueda recibir.



Imágenes 9 y 10: Acomodo de los dibujos en la tutoría del 26 de octubre de 2019

1.5: Importancia del papel

Casi siempre, los dibujos son plasmados en papel. Anteriormente, buscaba que el papel fuera idóneo para soportar el agua usada, por lo que utilizaba alguno de algodón o alguno similar. Posteriormente, usé uno que no era adecuado para aguadas, sobre todo en los dibujos grandes. Una cosa interesante de este tipo de papel es que genera más saturación y que la tinta se seca más rápidamente; en contraste, en los que son de algodón, los encharcamientos se generan debido a que el papel absorbe de manera más lenta el agua.

Por lo anterior, considero que el papel no sólo es un objeto que sirve para soportar los medios o materiales, sino que también tiene un rol relevante para expresar una idea. En mi caso, el de algodón me permitió estos encharcamientos, o incluso aprovechar de mejor manera las saturaciones, cosa que los otros papeles no permiten.

1.6: Colores usados

El color ha sido un elemento primordial al momento de trabajar, ya sea en pintura, en dibujo o en grabado, la presencia del color es una parte esencial de mi obra, y los selecciono buscando que se relacionen con el tema de mis obras.

Para la pintura, la paleta de color se ha mantenido muy limitada a los siguientes desde el tiempo de licenciatura: colores tierra (debido a cierta referencia al enterramiento), negro (por su asociación con lo siniestro), blanco (luz, resurrección), verde (relacionado a lo podrido, especialmente sus tonos más apagados) y violeta (referencia al libro de José Saramago *Las intermitencias de la muerte*, en donde la muerte envía cartas violetas a la gente próxima a morir). Algunos de estos significados fueron encontrados en diccionarios de símbolos, y fueron adaptados a mi manera de trabajar. Esta selección limitada de colores se usaba de manera regular al pintar, así como abundantes cantidades de aguarrás industrial, que muchas veces apaga el color, lo que tiene como consecuencia que las distintas pinturas realizadas se vean muy opacas u oscuras, una referencia a la luz y oscuridad, conceptos también relacionados con la vida y la muerte y que pueden enmarcarse en mi interés por la dualidad.

Por otra parte, en dibujo, los colores más utilizados son el negro y los tierras, ambos con significaciones similares que en pintura, además de la tinta sepia de Cuiloa, un sepia un tanto más rojizo, y por ello vinculado con la carne y la sangre,

así como con la violencia presente en mis dibujos. Estos colores juntos generan un efecto similar a como los uso la pintura, pero agregan una sensación más cercana a la carne y a lo sanguíneo, gracias a la tinta sepia. Otro color que uso en el dibujo es el blanco, que hace referencia a la luz o a alguna aparición fantasmal o a una especie de desenterramiento.

Ahora bien, los colores que utilizo en la pintura y en dibujo son los mismos, pero el resultado que se obtiene en uno y otro campo son bastante distintos, pues en la pintura me enfoco en las plastas de colores, mientras que, en el dibujo, el enfoque va hacia el aspecto gráfico y lineal y hacia cómo se deforma el dibujo con la acción de otros agentes, como puede el agua, lo cual ocasiona que algunos resultados finales se parezcan a la pintura.

En cuanto al grabado, la paleta se ha ceñido a un color único, generalmente negro, sin ninguna significación en específico.

1.7: Violencia en el proceso creativo

40

La violencia en mi producción es algo que detecté durante las clases de investigación y producción.

Se pueden caracterizar como violentos varios de los elementos mencionados previamente, desde el tema de producción, el desahogo como momento pre-pictórico y el dibujo gestual como forma de dibujar más común. En este mismo sentido, una influencia artística es el Accionismo Vienés, si bien no en las salidas artísticas, sí en la forma en que este movimiento trataba su producción, así como en el contexto en que vivían, es decir, un contexto violento de posguerra.

La violencia también se puede vincular con los desbordes y saturaciones mencionados. Llenar el espacio de dibujo de esta manera puede ser una forma de violencia, pues los trazos rápidos semejan cortes o heridas, y más cuando para esos trazos se usa tinta rojiza que recuerda a la sangre.

Se ha llegado a mencionar que la violencia creativa es un proceso en donde perder el control es importante.⁴ Aunque en mi caso no pierdo el control al dibujar, al dejar que el material actué de manera independiente en el soporte, permito que

⁴ Friedrich Weltzien, "Violent Creativity. Artistic Strategies in Post-War Art", Universidad de Artes, Berlín, 266.

éste tome el control; por lo cual el azar asume un papel importante. Así, mi dibujo se vuelve violento y azaroso.

1.8: El agenciamiento

Reflexionar en torno a los momentos pre-creativos me ha permitido darme cuenta de varias cuestiones que estaban aún ocultas para mí, por ejemplo, la causa por la que trabajo el tema de la muerte. Así mismo, reflexionar sobre los elementos con mi tutor durante el tercer semestre también fue de gran ayuda (explicados a detalle en el capítulo III), ya que también fueron importantes para saber los puntos importantes o el porqué de ciertas cosas que anteriormente no me había preguntado.

En este sentido, un concepto pertinente es el de *agenciamiento*, que Deleuze explica en sus *Diálogos* como la manera en que nos dejamos influir por otros o por aspectos que encontramos relevantes. Deleuze explica que el agenciamiento “siempre es colectivo, y que pone en juego, en nosotros y fuera de nosotros, poblaciones multiplicidades, territorios, devenires, afectos, acontecimientos”,⁵ dicho en otras palabras, el agenciamiento es la simpatía.⁶ En mi caso, el agenciamiento ha sucedido sobre todo en este segundo sentido, cuando el tema de la muerte se ha presentado en los momentos que he explicado y que se manifiesta a través de trazos rápidos, gestuales y violentos, y a través de los desbordes y saturaciones. También se presenta el agenciamiento como el elemento azaroso de mi obra. Acerca de este azar pienso que es como si también se tratara la muerte desde su aspecto impredecible, sin saber cuándo ocurrirá nuestro último aliento, lo que produce una sensación de ansiedad provocada por la posible violencia con la que ésta pueda ocurrir. Tomando como base este azar, se puede entender en los encharcamientos de tinta actuando de manera autónoma y que han de producir un resultado impredecible.

Así mismo, el agenciamiento se vive a través de cómo los otros se ven en ti o en lo que se toma de los demás. Ha habido cierta influencia de los procesos creativos de mis compañeros de clase en mi producción. Esto es normal al estar en un entorno académico y de taller como el del posgrado, pues los entornos de taller funcionan con base en la retroalimentación entre los participantes, y con base en la cooperación que

⁵ Deleuze, Gilles y Claire Parnet, *Diálogos*. (España: Pre-Textos,1980), 61.

⁶ Deleuze, Gilles y Claire Parnet, *Diálogos*. (España: Pre-Textos,1980), 61.

consiste en tomar lo que parezca importante de los demás; al respecto, vale la pena traer a colación este fragmento de Deleuze: “Todo es mezcla de cuerpos. Los cuerpos se penetran, se fuerzan, se envenenan, se retiran, se refuerzan o se destruyen”.⁷ Así, elegir un tema depende de experiencias personales, pero también de elementos que se toman de otros por la importancia que tienen para los procesos propios o por la relevancia que se les busca imprimir.

Los agenciamientos recientes se han unido a los distintos intereses que ya se encontraban en mi producción. Hay temas o conceptos que he explorado en tiempos cercanos, y que se vinculan con lo humano y la identidad, como la máscara y el doble; sin embargo, estos dos temas siguen teniendo un vínculo con el principal de producción, la muerte.

⁷ Deleuze, Gilles y Claire Parnet, *Diálogos*. (España: Pre-Textos,1980), 73.

Capítulo II

Referencias teóricas y plásticas



El dibujo gestual es para mí la piedra angular en el desarrollo de mi dibujo y de mi percepción. Si no hubiera adoptado esta manera de dibujar como propia, los resultados visuales que obtendría serían distintos, incluso si trabajara con el mismo tema.

Es momento de hablar de los referentes teóricos y plásticos que han influido en mi obra. Algunos de éstos se remontan al tiempo de la licenciatura, y se encuentran más relacionados con la producción de ese momento. Algunos de éstos se han mantenido presentes desde el comienzo, y otros han marcado sólo determinadas épocas. Los referentes han estado presentes en las disciplinas que he abordado: la pintura, la estampa, y, por supuesto, también en el dibujo.

Como ya se mencionó en el capítulo anterior, el comienzo del proyecto se remonta a la licenciatura, con los primeros acercamientos al tema de la muerte a través de la pintura y la estampa, para después transitar al dibujo. A la par de que se suscitara este cambio de disciplina, hubo una serie de nuevos autores y artistas que marcaron el desarrollo de mi producción. En este capítulo daré prioridad a los autores con relevancia actual en mi obra, ya sean teóricos o plásticos, además de que se mencionarán a los maestros que, de alguna manera, han dejado una huella. Por último, en los anexos, mencionaré otros referentes, que, pese a no contar con la misma relevancia, considero importante consignar, debido a que forman parte de una línea del tiempo de influencias.

2.1: Referentes teóricos

Comienzo con los referentes teóricos, debido a que éstos son los de mayor constancia en mi producción. Al usar el término referente teórico, considero a los autores, cuyas reflexiones he encaminado a la práctica.

El hecho de que estos referentes sean los que menos han cambiado con el paso del tiempo se debe a que mi forma de dibujar no se ha transformado radicalmente, y aunque también he usado otras maneras de dibujar, el dibujo gestual se ha mantenido desde que comencé a incursionar en él en mis clases de licenciatura.

2.1.1: Kimon Nicolaides

Kimon Nicolaides (1891 - 1938) fue un profesor de dibujo en la Liga de Estudiantes de Arte de Nueva York, en un periodo posterior a 1922, después de un viaje a Francia. Sus alumnos recopilaron sus ejercicios de enseñanza del dibujo en un manual *La manera natural de dibujar*, un libro empleado por muchos maestros para la enseñanza del dibujo. La relevancia de este libro radica en el hecho de que la recopilación de los ejercicios se realizó a partir de las experiencias y memorias de sus alumnos.

Las dos primeras lecciones de *La manera natural de dibujar* son la del dibujo de contorno y del dibujo gestual. Estas dos maneras de dibujar se contraponen de manera directa, ya que una se basa en asemejar el tacto con la figura (contorno), mientras que el otro se basa en la observación, así como en desarrollar la memoria para futuros ejercicios (gesto), ejercicios que forman la educación visual del alumno y que son muy importantes en la creación artística.

Nicolaides explica que el dibujo gestual debe de realizarse mediante observar y permitir que las extremidades se dejen llevar al momento de hacer los trazos; en general, nuestro instinto nos debe guiar al dibujar.¹ Ésta es sin duda una premisa muy interesante, en tanto que se plantea un ejercicio pensado para que el alumno se aleje de los prejuicios que tenga, los cuales provienen de la idea de que hay forma en que debe dibujar. Por experiencia personal, considero que este ejercicio sirve para alejarse de intentar imitar la forma del modelo, lo que resulta muy útil, ya que uno de los objetivos de esas primeras clases de dibujo debe de ser hacer entender al alumno que aquello que está enfrente de él no es un objeto preestablecido, sino que es un ser vivo con particularidades y aunque ya conozca las partes que conforman los cuerpos, éstos van a ser diferentes entre sí. Por ello, el dibujo gestual funciona muy bien para hacer que el alumno se aleje de los prejuicios que tenga, pues al ser un ejercicio de ejecución rápida, obliga al alumno que se enfoque en la figura y no en el papel, algo que muchos de nosotros hacemos al empezar las clases del dibujo, ver constantemente el papel.

Mi acercamiento al dibujo gestual comenzó con las clases en la licenciatura. Fue uno de los primeros ejercicios que llevé a cabo. En repetidas ocasiones el dibujo gestual era parte central de las clases de dibujo, e incluso a veces fue el único ejercicio que se practicaba. El dibujo gestual fue constante en cursos posteriores, lo cual

¹ Nicolaides, Kimon, *The natural way to draw: a working plan for art study*, (Boston: Houghton Mifflin, 1964), 17.

ocasionó que fuera un estilo de dibujo con el que simpatizara. Así, la forma rápida de representar los modelos, a través de trazos rápidos y dinámicos ha estado presente de manera constante en mi producción, algunas ocasiones conviviendo con otros estilos de dibujo, como el contorno.

El dibujo gestual se encuentra en la forma en que represento e interpreto los objetos de mi producción, de los cuales normalmente tomo los rasgos esenciales para que tengan un parecido al elemento que estoy dibujando, cuestión vinculada con el ejercicio de dibujo gestual de las facciones,² en donde sólo los elementos más importantes del modelo son plasmados.

El dibujo gestual es para mí la piedra angular en el desarrollo de mi dibujo y de mi percepción. Si no hubiera adoptado esta manera de dibujar como propia, los resultados visuales que obtendría serían distintos, incluso si trabajara con el mismo tema; sin embargo, considero que el estudiar a Nicolaidis en la licenciatura solo fue el primer paso de un largo camino.

2.1.2: Gilberto Aceves Navarro

Gilberto Aceves Navarro (1931 - 2019) fue un artista mexicano de gran relevancia en el arte nacional de la década de los 60 que se desempeñó como docente y como productor artístico; fue profesor en la anteriormente ENAP, ahora FAD, desde los años 70. Fundó su propio taller/escuela donde dedicó más de 20 años a la enseñanza en las artes, específicamente en el dibujo; de este tiempo es del cual podemos tener mayor evidencia de su forma de enseñanza, por los diarios de trabajo y libros en los que describía su método de dibujo.

En su carrera en la ENAP fue maestro de varios profesores que hasta ahora siguen impartiendo clases, los cuales se nutrieron de sus métodos de enseñanza y siguen parte de la forma en que el maestro Aceves se aproximaba al dibujo, ejemplo de ello son el Maestro Javier Anzures y el Maestro Alfredo Rivera, quien fue mi profesor de dibujo en múltiples ocasiones, así como de muchos más exalumnos, que también son docentes de dibujo en la actualidad y que han heredado gran parte del legado de Aceves Navarro.

² Nicolaidis, Kimon, *The natural way to draw: a working plan for art study*, (Boston: Houghton Mifflin, 1964), 80.

Uno de los rasgos más relevantes del método de enseñanza de Aceves era el hecho de que le otorgaba al dibujo un lugar propio, sin que estuviera supeditado a otra disciplina. Aceves valoraba el dibujo en sí, cuestión que se puede notar en su diario de taller.³

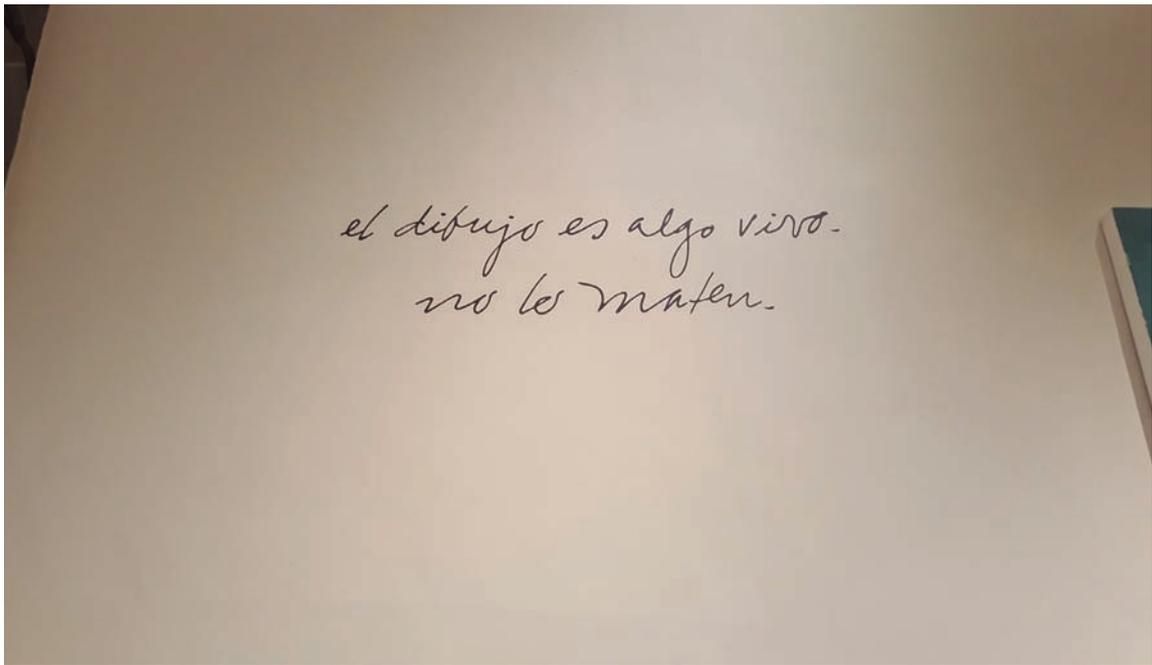
También es relevante señalar que, al igual que Nicolaidis, para Aceves la observación de la figura es lo más importante, porque consideraba que es lo que permite dibujar. La observación sin duda es primordial en la enseñanza del dibujo, incluso en la realización de un proyecto de dibujo, en donde, hablando por experiencia personal, es necesario remitirse a los elementos de la naturaleza para poder representarlos o interpretarlos en una obra plástica. Esta preocupación del Maestro Aceves se refleja en mis dos procesos de dibujo que realicé, el primero de ellos consiste en dibujar del natural, y el segundo es reinterpretar los elementos de la realidad conforme a mis necesidades, en algo que llamo “el dibujo de la imaginación”.

El maestro Aceves tenía una notoria afinidad por el dibujo gestual, lo cual resulta bastante evidente en su obra. Al respecto, conviene recordar sus postulados y premisas sobre el dibujo, que pueden resumirse en frases que lo acompañaron por su carrera. (ver imágenes 1 y 2)

En su obra destaca la importancia de la línea, la cual siempre propuso como uno de los elementos más relevantes y que muchas veces cobró gran importancia en su trabajo. En este sentido ha habido una malinterpretación de su trabajo, pues se llegó a considerar que éste consistía en los elementos básicos del dibujo y de la producción plástica, es decir, el punto, la línea y el plano. Para comprender que su trabajo consistía principalmente en la línea hay que tomar en cuenta la gestualidad y la abstracción de sus obras.

Además de ser un importante referente dibujístico, considero que su aportación teórica y pedagógica tiene mucha importancia, y, junto con Nicolaidis, sus postulados sobre el dibujo gestual se han mantenido como referentes míos. Esto me lleva a explicar lo aprendido en la licenciatura y maestría, que es donde se han aplicado estos postulados.

³ No es una cita como tal, pero se puede consultar el libro de Martínez Fernández, Maritere, *¡Cambiamos por favor! Diario del taller de dibujo de Gilberto Aceves Navarro*. (Ciudad de México: CONACULTA, 2003), 202, 231, 234, 276.



Imágenes 1 y 2: Fotografías de la exposición retrospectiva de Aceves Navarro en el Museo de la Ciudad de México, Julio 2019

2.2: Maestros de la licenciatura y maestría

Haciendo un recuento general de la licenciatura, hubo varios momentos que moldearon mi forma de trabajar y de producir. Aunque los planes de estudio tenían y siguen teniendo bastantes carencias, que son claramente percibidas por los alumnos; sin embargo, hay aciertos que son importantes de mencionar, como la libertad en la elección de los talleres, así como el compromiso de algunos de los docentes. En mi experiencia, la mayoría de mis profesores estuvieron comprometidos con sus cursos, lo cual resultó benéfico posteriormente, ya que mi desarrollo durante la universidad fue el adecuado. Esta buena experiencia de la universidad con respecto a los profesores continuó durante la maestría, específicamente en cuanto a las clases prácticas o talleres, en donde hubo variedad de disciplinas en las que me desarrollé: el dibujo, la pintura y la estampa.

2.2.1: Dibujo

50

Dibujo es una de las materias base en la licenciatura que los que hemos estudiado artes tenemos desde primer semestre. Considero que es una de las asignaturas esenciales para el desarrollo de un estudiante, ya que uno de los objetivos de las clases es aprender a observar, una capacidad necesaria para llevar a cabo cualquier proyecto artístico.

De lo que más valoro de las clases de dibujo es haber aprendido y desarrollado distintas formas de dibujar, por ejemplo, el contorno, una de las formas más básicas y conocidas, que es la manera en que muchos dibujamos antes de entrar a la facultad.

En el tiempo de licenciatura y maestría encuentro importante la influencia de dos profesores de dibujo, Alfredo Rivera y Darío Meléndez, de quienes hablaré a continuación.

2.2.1.1: Alfredo Rivera

Alfredo Rivera es profesor curricular de dibujo durante el segundo año (tercero y cuarto semestre), y sigue muchas de las ideas y postulados de Aceves Navarro, ya que fue uno de los alumnos.

La dinámica de su clase era bastante sencilla, pues consistía en dibujar a una modelo, para lo cual se realizaban diversos ejercicios básicos, como el gestual, peso, masa, etcétera. Se practicaban también ejercicios en los que se exploraba la forma de dibujar de otros artistas, como Egon Schiele, David Hockney, Andrew Wyeth, entre otros. La impronta que dejó este segundo grupo de ejercicios fue tal que algunos de los autores cuyo estilo de dibujar exploré han sido mis referentes, ya sea por su forma de dibujar o por el contenido de sus obras.

Uno de los aspectos más relevantes de la clase de Alfredo Rivera fue el que le otorgara al dibujo la importancia que debería de tener, es decir, el dibujo por el dibujo, como solía decir. Esta manera de comprender el dibujo resultó contrastante con otros profesores, pues mientras aquéllos sólo se enfocaban en la realización de ejercicios prácticos, Alfredo Rivera asignaba lecturas para que reflexionáramos sobre la importancia del dibujo como disciplina independiente de otras. Particularmente, pude compenetrarme profundamente con esta visión del dibujo y su aplicación en las clases, ya que fui su adjunto durante el periodo de mi servicio social.

Sin duda alguna, la clase de Alfredo Rivera fue el primer acercamiento serio al dibujo, debido a que cuando asistí a sus cursos ya contaba con una formación básica previa, la cual me permitió entender su enfoque en el dibujo y desarrollarlo para hacer proyectos basándose en él, algo determinante en mi desarrollo profesional.

2.2.1.2: Darío Meléndez

Tutor del proyecto y profesor durante la maestría, Darío Meléndez fue alumno de Alfredo Rivera, con quien comparte muchas las ideas acerca del dibujo, cuestión que en definitiva es bastante notoria debido al contexto educativo que ambos tenemos y en el que nos desarrollamos, específicamente en el dibujo.

En las tutorías y las clases con Darío Meléndez, hubo mucha libertad creativa. Cuando realizábamos ejercicios, éstos iban enfocados al desarrollo del proyecto y a cómo agregar o desarrollar los postulados de la investigación, cuestión relevante en el desarrollo de la clase. Los ejercicios de las sesiones pudieron ser replicados en casa para encontrar distintas reflexiones importantes para el trabajo de titulación. Además, las tutorías fueron muy importantes, debido a la cantidad de lecturas.

Otro aspecto importante derivado de las sesiones con Darío Meléndez es el hecho de haber encaminado las distintas disciplinas usadas y darme cuenta de su relevancia, así como éstas han influido en mi desarrollo como dibujante. Estas dis-

ciplinas han generado mis distintas formas de dibujar, que van de un estilo lineal hasta llegar a ocasiones donde las plastas y elementos pictóricos dominan, todo aglutinado a través del dibujo gestual.

2.2.2: Pintura

La pintura fue una de las disciplinas con las que tuve un acercamiento temprano durante la licenciatura. La primera clase en este sentido fue la clase de técnicas de los materiales, que sirvió como una introducción a la clase de pintura, para después ingresar a los talleres.

Mi primer acercamiento con la pintura no fue muy fructífero; el primer momento con resultados positivos sucedió con la maestra Herlinda Sánchez y posteriormente con el maestro Luis René Alva, con quien comencé a descubrir un estilo de pintura más personal que incluso encuentra una continuación en mi forma de dibujar. Un aspecto importante de estos dos talleres fue el acercamiento a la abstracción y posteriormente a un estilo más informal, en el que la abstracción y la figuración pudieron, pero sin que hubiera un enfoque predominante, es decir, ni hacia la abstracción ni hacia la figuración.

2.2.2.1: Herlinda Sánchez Laurel

Herlinda Sánchez (1941-2019) fue una pintora mexicana especializada en pintura abstracta. Enseñó esta disciplina en la anteriormente llamada ENAP, haciendo énfasis en el uso del color, con ejercicios cuyo enfoque era dominar todas las posibilidades de los colores primarios, así como de sus mezclas. Un aspecto muy relevante de las clases era la disciplina que imponía, era un taller en el que no hablamos con nuestros compañeros, hacíamos un cuadro semanal, tarea complicada, pero que era posible por el uso de pintura acrílica, en vez de óleo. La elección del acrílico sobre el óleo se debía a una alergia de la profesora.

El aspecto más relevante del tiempo en el taller de la maestra Herlinda fue desarrollar una velocidad mayor al trabajar, así como la disciplina que esto conlleva. Sin duda, el aspecto de la velocidad fue de lo más relevante, ya que actualmente sigo trabajando de manera rápida en cualquier disciplina artística. (Ver imagen 3)

2.2.2.2: Luis René Alva

Después del taller de la maestra Herlinda, pasé el resto de la licenciatura con el maestro Luis René Alva, cuya disciplina era mucho más relajada. Contaba con la posibilidad de usar óleo. El óleo sirvió como un medio de experimentación, que combiné con medios externos, como el aguarrás industrial y bidestilado, así como con el chapopote, para generar distintas plastas de color, así como otros acabados, distintos de lo que se obtiene con el óleo, en tanto que el aguarrás suele apagar el color y el chapopote genera una paleta que va desde los cafés hasta el negro visual.

Probablemente los dos aspectos más relevantes del tiempo con el profesor Luis René Alva es que empecé a utilizar el fuego como otro elemento de índole pictórica, con el cual generaba rastros de ceniza sobre la superficie del lienzo, algo que se hacía más notorio al usar bastidores rígidos, con superficie de madera sin entelar. Podría decirse que el empleo del fuego es uno de los primeros indicios notorios de la violencia en mi producción.

Otro aspecto relevante de dicho tiempo fue que se produjera un mayor acercamiento al informalismo: los elementos trabajados se acercaban a una interpretación más que una representación, un punto medio entre la figuración y la abstracción, en donde el dibujo gestual, los trazos rápidos y de primera intención dominaron. (Ver imágenes 4 y 5)



Imagen 3

Autor: Sebastian Domínguez Narinián **Título:** *Tornados*

Técnica: Acrílico sobre tela **Medidas:** 100 x 80 cm **Año:** 2013

Obra realizada en el taller de la maestra Herlinda



Imagen 4:

Autor: Sebastian Domínguez Narinián **Título:** *Desfragmentación*

Técnica: Óleo y Acrílico sobre tabla **Medidas:** 80 x 80 cm **Año:** 2014

Obra en la que se usó fuego en el proceso creativo

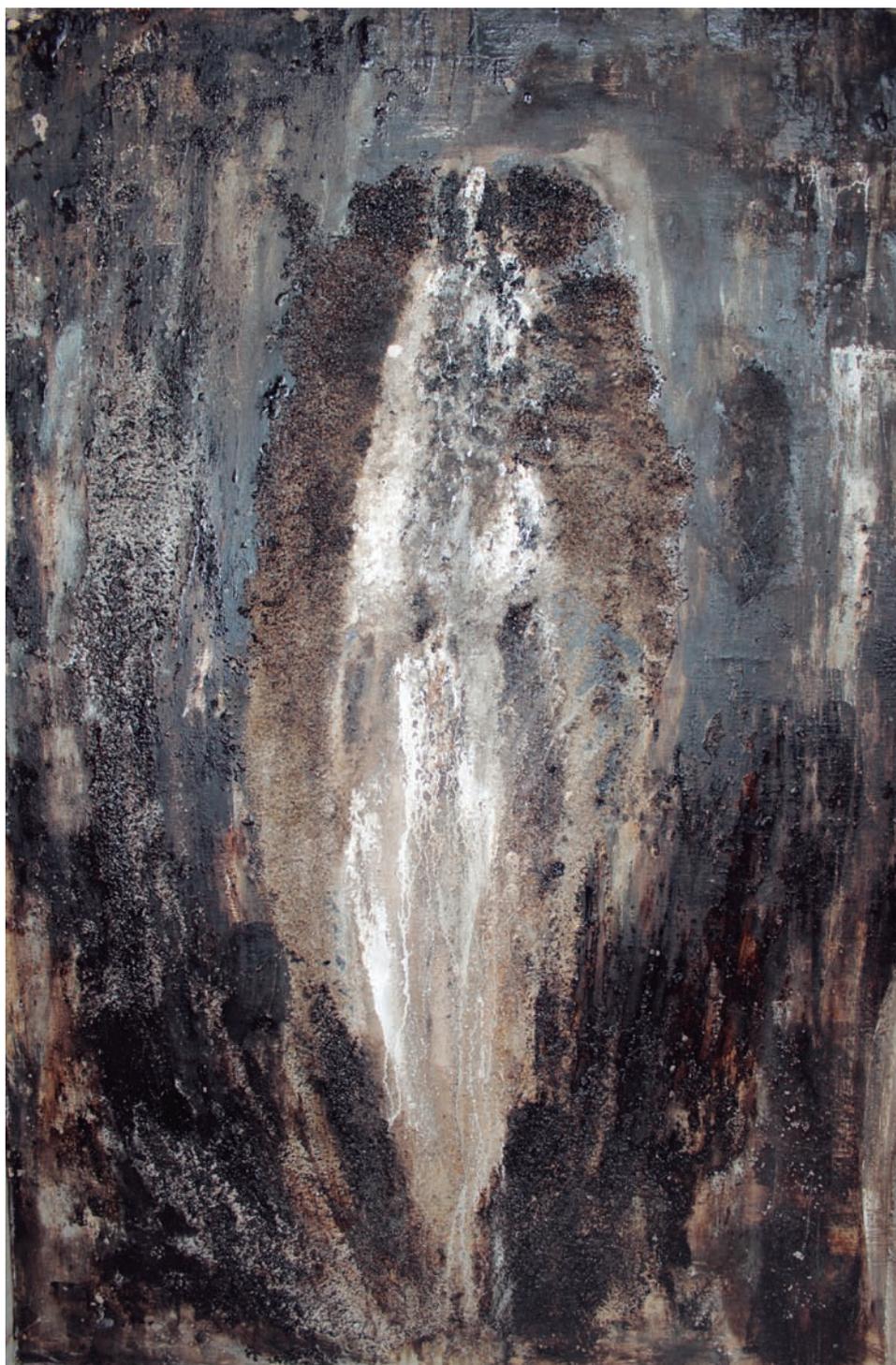


Imagen 5:

Autor: Sebastian Domínguez Narinián **Título:** *Encapsulado*

Técnica: Chapopote sobre tela **Medidas:** 120 x 80 cm **Año:** 2014

2.2.3: Grabado

Mi aproximación al grabado sucedió en la segunda mitad de la licenciatura y lo he seguido produciendo de manera constante hasta la fecha. Comenzó como una disciplina en la que buscaba la experimentación, ya que se puede trabajar con distintos soportes, como madera, metal o piedra, entre otros. Cada soporte tiene sus particularidades, y los fui explorando paulatinamente.

2.2.3.1: *Fernando Ramírez*

El único taller de Grabado en el que estuve en la licenciatura fue el taller del maestro Fernando Ramírez, un espacio en el que se podía avanzar al ritmo propio, lo cual permitía mucha libertad. Este taller tenía rasgos experimentales más marcados que otros espacios de grabado de la facultad, además, era posible trabajar xilografía y huecograbado, por lo que pude explorar ambos, pero encontré más afinidad hacia el huecograbado. La preferencia por el huecograbado se debió a que me adecuó a las posibilidades de experimentación de éste de mejor manera, especialmente a través del quemado de la placa en el ácido, un proceso que me interesó, ya que me permitía hacer planos de distintos tonos de negro, posiblemente otra aproximación a la violencia, pero en este caso a través del ácido y del quemado de la placa. Pude además experimentar con los tiempos de quemado.

También tuve en este momento un mayor acercamiento al dibujo del contorno, debido a que el aguafuerte fue la técnica más usada en este periodo; sin embargo, también hubo momentos en que utilizaba el dibujo gestual en algunos detalles. (Ver imágenes 6 y 7)

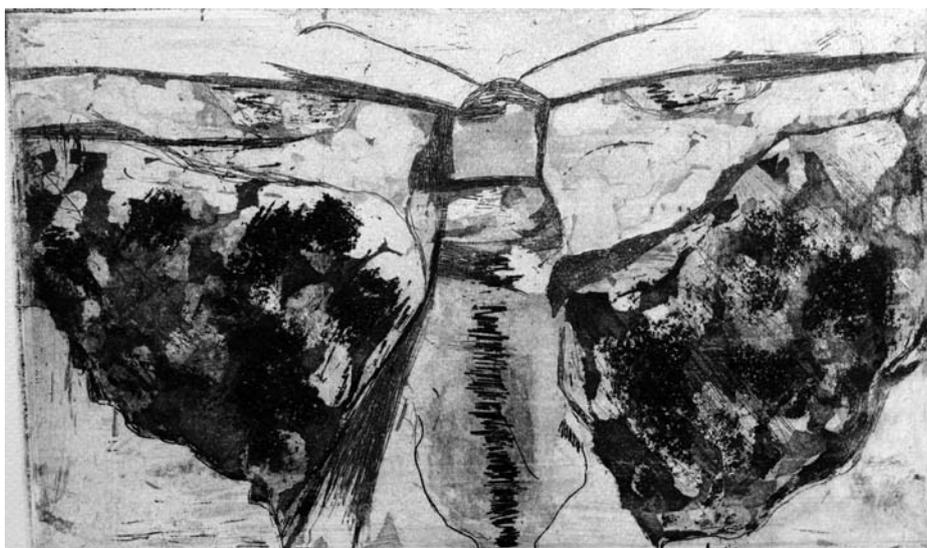


Imagen 6:

Autor: Sebastian Domínguez Narinián **Título:** *Polilla*

Técnica: Aguafuerte y Aguatinta **Medidas:** 15.5x24 cm **Año:** 2015

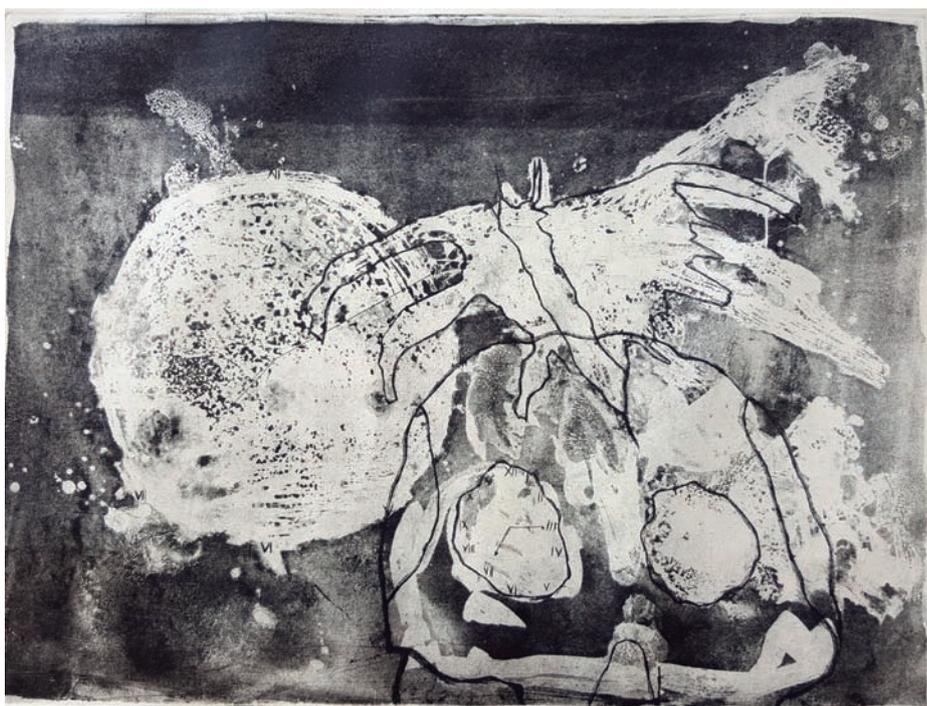


Imagen 7:

Autor: Sebastian Domínguez Narinián **Título:** *Escape del Alma (Time IV)*

Técnica: Aguafuerte y Aguatinta **Medidas:** 52 x 69 cm (Impresión); 75.5 x 115 cm (papel)

Año: 2017

2.2.3.2: Clases de Litografía

Después de titularme de la licenciatura hubo un periodo de un año antes de entrar a la maestría, periodo que aproveché para estudiar algunos cursos. Uno de éstos fue de litografía, el cual fue el primer acercamiento a la disciplina de la estampa. Desde hacía tiempo quería explorar esta área, ya que la percibía como una técnica cercana al dibujo, y que podía tener impacto positivo en mi manera de dibujar. Consideraba que podía trasladar mi manera de dibujar hacía la estampa, otra área de trabajo además del dibujo.

Tomé el curso de litografía en la Academia de San Carlos, con el maestro Rafael Sepúlveda. Ahí, aprendí a manejar a los elementos básicos, así como a trabajar por primera vez en piedras calizas, una experiencia bastante fructífera, ya que, como mencioné, la litografía me permitió trasladar mi forma de dibujar a la estampa, casi de manera idéntica, pero manteniendo diferencias que hacían posible distinguir ambas; una de estas diferencias es la inmediatez que el dibujo tiene. (Ver imagen 8)

Tras ingresar a la maestría, continúe mi formación en litografía en el taller del maestro Alfredo Rivera, con quien pude perfeccionar los procesos químicos necesarios para la impresión de la imagen y para poder trabajar con mármoles, piedra cuya porosidad se puede apreciar en la impresión. (Ver imagen 9)



Imagen 8:

Autor: Sebastian Domínguez Narinián **Título:** ¿Quién eres tú?

Técnica: Litografía en caliza alemana **Medidas:** 56x38 cm **Año:** 2017



Imagen 9:

Autor: Sebastian Domínguez Narinián **Título:** *Huellas*

Técnica: Litografía en caliza alemana **Medidas:** 30x50 cm **Año:** 2019

El aspecto que encuentro más importante de mi producción en litografía es el hecho de que, al ofrecer un resultado más cercano al dibujo, se ha convertido una disciplina paralela en los últimos años, gracias a ella he podido explorar mi tema de otras maneras. Además, la litografía ha impactado en mis estampas, y en mi pintura.

2.3: Referentes plásticos

Después de haber hecho un listado de las influencias teóricas y docentes que he tenido a lo largo del tiempo, pasemos a los referentes plásticos que han influido en el trabajo del tema. Algunos de éstos ya no son tan cercanos a mi producción, y, por lo tanto, solo serán mencionados rápidamente.

2.3.1: Referentes más cercanos

Denomino a estos referentes como los más cercanos, porque en la actualidad percibo que son los que dialogan más claramente con mi producción, ya sea porque tratan el mismo tema que yo, o porque su forma de trabajar o dibujar se parece a la mía, lo cual propicia un diálogo con mi producción actual.

2.3.1.1: Egon Schiele

Egon Schiele (1890-1918) fue un pintor y dibujante austriaco, considerado expresionista. Su estilo de dibujo, centrado en desnudos y paisajes, tenía una tendencia a deformar y alargar los objetos; por otra parte, su dibujo de contorno era muy analítico, acompañado de algunos detalles de acuarelas.

Schiele ha sido un artista muy vinculado con mi producción. Los procedimientos artísticos que más han llamado mi atención son su uso del contorno y su deformación de la figura. Su deformación de la figura se explica como una característica surgida del Wayang Kulit, un teatro de marionetas típico de Indonesia, que tienen brazos móviles y cierta bidimensionalidad. En estos aspectos me vinculo con su manera de dibujar, específicamente en mis dibujos de modelo, para los cuales la observación no se traduce necesariamente en el parecido exacto con la figura; esta característica se acentúa en mis dibujos de imaginación y producción. (Ver imagen 10)

Además de lo anterior, también hay una relación íntima en cuanto al tema, la muerte. Para Schiele la muerte de su padre fue un acontecimiento importante en su desarrollo como artista, se podría decir que fue un momento pre-pictórico para él, por ello habría un punto en común en la producción de ambos. En el caso de Schiele, esto ocasionó una fascinación hacia el tema, de modo que visitó morgues y hospitales psiquiátricos, en donde dibujaba a las madres después de que dieran a luz, o los cadáveres de los bebés muertos después de nacer. En esta práctica dibujística se halla un interés por el tono de piel, además, éstos no son muy diferentes de sus otros dibujos: unos y otros hay una notoria rigidez y un enfoque en el contorno.

Hay muchas coincidencias en nuestro interés por la muerte, así se comprueba porque el interés surge de la muerte de un familiar en el caso de ambos, y también por cómo ambos abordamos el tema, es decir, por representamos e interpretamos la muerte a través del motivo del cadáver, del esqueleto o del cráneo. También puede haber cierta coincidencia en que Schiele realizó dibujos a partir de cadáveres y yo

trabajé una serie de dibujos del proceso de descomposición de una manzana.

Así como sucedió con mi producción, la influencia de Schiele se hace notar con la exploración de otros artistas enfocados en el dibujo y en la muerte, como Chloe Piene, una dibujante contemporánea, de quien hablo a continuación.

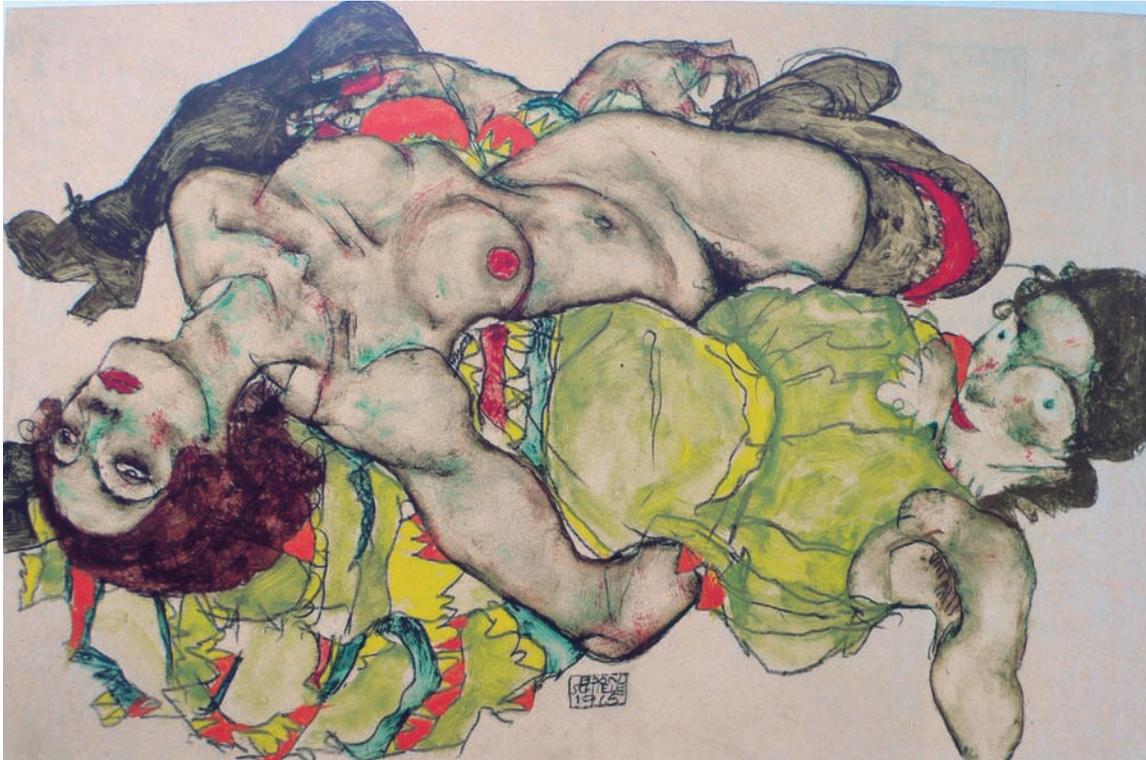


Imagen 10:

Autor: Egon Schiele, **Título:** Pareja femenina **Año:** 1915

Técnica: Deckfarben, Lápiz **Medidas:** 32.5 x 49.5 cm

2.3.1.2: Chloe Piene

Chloe Piene⁴ es una artista estadounidense que trabaja con obras monumentales realizadas en un papel de apariencia semitransparente. Dibuja cráneos y esqueletos que posteriormente dispone como móviles. Debido a cómo están montados y al tipo

⁴ (1972), artista estadounidense conocida por sus dibujos y videos, descritos como brutales, delicados, forenses, eróticos y fantásticos.

de papel que utiliza, sus obras adquieren una apariencia fantasmal. Su forma de dibujar es bastante lineal y similar a la de Schiele, no sólo en el estilo, sino también en cuanto a sus modelos, aunque en el caso de Piene hay un enfoque mayor en los cráneos, lo que la une con mi producción.

Poniéndola en relación con mi obra, su estilo de dibujo y su forma de trabajar nos diferencian, así como sus intereses, los cuales se centran en una contraposición entre lo humano y lo animal como dos elementos opuestos, y en los dioses antiguos, en tanto fuerzas que no podemos controlar. Esta caracterización de los dioses se relaciona con mi trabajo en que la muerte también es una fuerza incontrolable e impredecible.

Hay un aspecto que nos une claramente, a saber, el interés por la transformación de los materiales. En el caso de la artista, esto sucede a través del carboncillo y del velo que ocupa como soporte para sus dibujos; en mi caso, sucede a través de los distintos colores de tinta y el uso del agua, así como de los materiales diversos que se mezclan y se transforman en una expresión del fin de la vida y en una forma de interpretarla. (Ver imagen 11)



Imagen 11:

Autor: Chloe Piene **Título:** *Sleeper 02* **Técnica:** Carbon sobre velo

Medidas: 125.1 x 76.2 cm **Año:** 2005

2.3.1.3: José Clemente Orozco

José Clemente Orozco⁵ (1883 - 1949) fue un pintor y muralista mexicano, característico por su estilo de pintura y de dibujo cercano al dibujo gestual. Su trazo era más enérgico que el de otros muralistas, de un estilo mucho más sobrio ya que usaban elementos más tradicionales, especialmente Diego Rivera.

En el caso de Orozco, considero como influencia específicamente la serie de los *Teules*, una serie de pinturas que narran acontecimientos ocurridos durante la conquista de México-Tenochtitlan por parte de los españoles. Esta serie de obras ocupa una narrativa cruda para la representación de este acontecimiento, lo que genera un tratamiento extremadamente directo a la muerte, en específico, la muerte violenta. Su trazo es principalmente gestual, aunque cuidando la representación de las figuras, sin embargo, por el tema que Orozco trata, es notorio que intenta trasladar la crudeza y la violencia de este hecho histórico.

Si bien es cierto que no hay una relación tan estrecha entre nuestras obras, especialmente en las aproximaciones, sí considero que la hay en las formas de trabajar, es decir, en los trazos gestuales, que llegan a ser violentos y trasladan la violencia del momento. En específico, la coincidencia se halla en el uso de determinados colores, como el rojo, el cual se combina con los trazos gestuales. (Ver imagen 12)

A lo anterior se agrega que la relación que Orozco tiene con el expresionismo resuena con mi producción, especialmente en lo que el artista menciona en sus cuadernos, donde apunta que esta corriente es cruda y no tiene una función manipuladora de la realidad.

⁵ (1883 - 1949), caricaturista, muralista y litógrafo mexicano. Interesado en la pintura por la obra de José Guadalupe Posada, se inscribió en la Academia de San Carlos en clases nocturnas de dibujo.



Imagen 12:

Autor: José Clemente Orozco

Obra de la serie *Los Teules* **Técnica:** Óleo sobre tela **Año:** 1947

2.3.1.4: Sandra Pani

Es una artista mexicana,⁶ especializada en pintura y dibujo, cuya obra está dedicada a una exploración corporal y de género, y conoció su obra gracias a la exposición individual que tuvo en el Antiguo Colegio de San Ildefonso en 2019. Interpreta el cuerpo a través de la representación de otros objetos, como ramas (para asemejar huesos). También representa siluetas de cuerpos, que dan la idea de ser fantasmas, aunque sin semejanza clara con un cuerpo femenino o masculino. Trabaja con radiografías que interviene y con instalaciones de varios dibujos sobrepuestos.

⁶ (1964), artista mexicana, desde temprana edad tuvo interés en las artes plásticas, estudio en Studio Art College en Florencia, Italia; Chelsea School of Arts en Londres y en la ENAP, UNAM.

La relación más importante con esta artista es la forma en que lleva a cabo sus obras, muchas de las cuales, especialmente sus dibujos, son de gran formato. El uso del gran formato fue algo en lo que trabajé durante el tercer semestre, cuando utilicé papeles de gran tamaño. Otro punto en común con esta artista son algunos dibujos realizados en papel negro, los cuales siguen de manera más explícita la idea del fantasma, característica que en los otros dibujos no es tan notoria, ya que se impone la idea o interpretación del cráneo. Aunque considero que la idea del fantasma se mantenía presente en mis dibujos en general, ésta se hizo más notoria en los dibujos del tercer semestre, los cuales serán analizados a detalle en el siguiente capítulo. (Ver imágenes 13 y 14)



Imagen 13 [izq.]:

Autor: Sandra Pani

Título: *Cuerpo
árbol crucifixión/
descendimiento*

Técnica: Grafito sobre
papel **Medidas:** 300 x
110 cm **Año:** 2007

Imagen 14: [der.]

Autor: Sandra Pani

Título: *Crucifixión*

Técnica: Grafito sobre
papel **Medidas:** 300 x
110 cm **Año:** 2007

2.3.1.5: Maura Falfan

Artista mexicana⁷ egresada de la ENPEG La Esmeralda, cuya tesis de licenciatura estudié, ya que trata del uso de la huella en el dibujo. Ella utilizó la huella de distintos objetos, como frutas que se empiezan a descomponer o la acumulación del polvo que hay en las puertas o esquinas de las habitaciones. Intervenía estos elementos con dibujo, generalmente con tinta china, de manera muy sutil.

En su trabajo de titulación, la artista buscó hacer una interpretación de la ausencia y del paso del tiempo, para lo cual definió la huella como un elemento relacionado con el paso del tiempo y con la ausencia, algo que expresa de manera muy interesante a través de los rastros de la fruta o del polvo, ya que lo único que queda sobre el papel es un remanente del objeto usado, no el objeto en sí. (Ver imagen 15)

La revisión de su tesis se llevó a cabo en segundo semestre, cuando empecé a trabajar con el concepto de huella, la cual exploraba entintando hojas de árboles que después colocaba sobre el papel. Durante ese tiempo, combiné la huella con los dibujos de cráneos, para así agregar nuevas ideas y formas de representar a la muerte. Así mismo, en último semestre realicé una exploración similar a la de Maura: trabajé con manzanas que se iban pudriendo con el transcurso de los días, el cambio diario en la manzana se representaba en un dibujo y con una foto; además, la huella de la fruta quedaba marcada en el soporte. Esto último fue uno de los aspectos más importantes de esta aproximación, ya que había explorado el tema de la muerte desde otras perspectivas, pero no desde la descomposición de un objeto orgánico. Mi práctica se enlaza con la propuesta de Maura, pero al mismo tiempo es concebida desde una exploración personal.

Imagen 15:

Autor: Maura Falfan

Título: *Rorschach*

Técnica: Grafito sobre lienzo

Medidas: 40 x 40 cm **Año:** 2008



⁷ (1973), artista mexicana, egresada de la ENPEG, La Esmeralda en Ciudad de México y el MFA Pratt Institute en Nueva York.

2.3.1.6: Bingyi

Artista china⁸ que se caracteriza por hacer obras monumentales que parecen instalaciones. Trabaja con cenizas, las cuales llegan a asemejarse a la tinta china. Su obra está fuertemente vinculada con la historia y tradición de China, lo que se aprecia en la selección de sus materiales. (Ver imagen 16)

Bingyi aborda la historia y tradiciones chinas con un enfoque ambientalista, lo cual le otorga a su obra un enfoque ecológico y antropológico. Además, algunas de sus obras hacen homenaje a artistas fallecidos, un aspecto interesante, no sólo porque refuerza el enfoque antropológico e histórico, sino también porque hace que Bingyi se acerque a la muerte, ya no de una manera representativa, sino a través del acto de recordar, algo menos prototípicamente relacionado con la muerte.

Su aproximación me recuerda las aproximaciones de Chloe Piene, quien trata la muerte como una fuerza que están fuera de la comprensión; Bingyi hace lo mismo con sus enfoques ecológicos y la monumentalidad de sus obras.

Ahora bien, el aspecto que más me atrajo de la obra de Bingyi son sus resultados visuales, los cuales son parecidos a los míos, debido al empleo de tinta o materiales semejantes. Por otra parte, este uso de los materiales también puede relacionarse con Piene, ya que es una artista que explora los materiales que se transforman.

⁸ (1975), artista china, también es curadora, arquitecta, diseñadora y activista, conocida por sus dibujos monumentales de tinta china, los cuales son trabajados en base a diversas condiciones ambientales, los cuales depende de donde esté trabajando.



Imagen 16:

Autor: Bingyi **Título:** "WANWU: METAMORPHOSIS 万物"

Técnica: Tinta sobre papel sobre papel **Medidas:** 220 x 280 cm. 6 piezas **Año:** 2013

2.3.1.7: Accionismo Vienés

El Accionismo Vienés fue un movimiento artístico originado a principios de los años 60 en la ciudad de Viena, Austria, compuesto por diversos artistas como Herman Hitsch, Otto Mueller, entre otros, los cuales no trabajaban de manera conjunta, pero

compartían muchos elementos plásticos. Se caracterizaban por trabajar con diversas formas de expresión, desde dibujos, hasta las expresiones más características de este movimiento, el performance o acción. (Ver imagen 17)



Imagen 17:

Autor: Herman Nitsch **Título:** "Übermalte Bild"

Técnica: Serigrafía **Medidas:** 70 x 100 cm **Año:** 1991

Este movimiento se encuentra cronológicamente unido con otros colectivos o artistas, como Cobra, en Holanda y Bélgica, o Anselm Kiefer, en Alemania, los cuales tenían una similitud notable puesto que eran colectivos o artistas que produjeron obra en respuesta a la postura social de post-guerra, la cual era bastante pasiva y buscaba olvidar lo ocurrido, sobre todo en Alemania y Austria. En contraste, la posición de los artistas del Accionismo Vienés fue muy violenta, y se caracterizaba por un fuerte impacto visual y por lo fuerte de sus acciones gestuales, algunas de las cuales consistían en mutilaciones.

Si bien, nuestras aproximaciones son diferentes, hay un vínculo claro, que es la forma violenta de trabajar. En mi obra, hay un enfoque principal en el dibujo, pero sin dejar de lado las acciones corporales que llevan a hacer uso de la violencia para mi obra, como los trazos violentos de mi práctica artística en una dimensión corporal. En el caso del Accionismo Vienés, ellos tenían una aproximación más literal a la violencia, lo cual corresponde al carácter de protesta de su obra. Los resultados visuales eran similares entre mi obra y este movimiento; así mismo, el origen de ambas obras se halla en un pasado o acontecimiento violento.

2.3.1.8: *Recapitulación de los referentes*

Los referentes presentados se relacionan ya sea en el tema o en su forma de abordar dicho tema. Con respecto al tema, encuentro un punto de encuentro entre Schiele, Orozco y el Accionismo Vienés en tanto que abordan la violencia a partir de su pasado violento.

Hay influencia plástica de Orozco y del Accionismo en mi obra, al tener elementos gestuales o violentos en sus obras.

Estos artistas se relacionan con mi forma de abordar el tema, o con los contenidos de mis obras, figuras humanoides, cráneos y huellas, así como con el uso de tinta china como material predominante en mi producción. Destaco el vínculo entre mi obra y la de Sandra Pani, Maura Falfan, Bingyi y Chloe Piene, quienes no siempre trabajan un tema como el mío, pero sus resultados visuales son de mi interés, por lo cual lo he estudiado y he tomado elementos de sus producciones, como el gran formato o las huellas, elementos que combino con la violencia y el dibujo gestual para trabajar en mi obra.

Considero que los elementos explicados en este apartado y en los anteriores son los que más notoriamente comparte mi obra con la de mis referentes, pero no son los únicos puntos de encuentro. Refiero a continuación los aspectos iconográficos y compositivos que también comparte mi obra con la de los artistas que expuse en los apartados previos: en primer lugar, se encuentra la composición central presente en Schiele, Chloe Piene, Sandra Pani y Maura; en segundo lugar, hay un nexo iconográfico con Sandra Pani, especialmente en los dibujos de gran formato, en cuanto a lo corporal – fantasmal, que ha conseguido mediante las sensaciones que provocan sus piezas; en tercer lugar están los trazos violentos y las saturaciones de planos, que se encuentran en Orozco, Bingyi y el Accionismo Vienés. Los trazos violentos y gestuales son más notorios en relación con Orozco y el Accionismo Vienés, mientras que con Bingyi, comparto la saturación del soporte, así como el dejar actuar el material sobre el papel, aspecto que también se encuentra presente con Maura.

2.3.2: **Otros referentes**

Hay otros autores y artistas que también han impreso su huella en mi forma de trabajar; sin embargo, considero que su influencia no es tan importante, y, debido a que mi producción ha cambiado con el paso del tiempo, éstos ya no tienen tanta

presencia, así que sólo serán mencionados de manera sucinta, sin indagar demasiado en ellos, pero señalando la importancia que tuvieron.⁹

El primero es Rufino Tamayo (1899 - 1991), uno de los muralistas mexicanos. Sus tendencias formalistas lo diferencian de otros muralistas. La obra que en específico me ha influenciado es su serie de litografías realizada en el Tamarind Institute, la cual se conforma por distintas figuras con una composición central que cubren la gran parte de la imagen. Esta serie de litografías se vincula con mi obra por la composición, la conformación e incluso en cuanto a las figuras, las cuales tienen características humanas. (Ver imagen 18)

En cuanto a referentes teóricos, se encuentra John Berger (1926 - 2017), escritor, teórico y dibujante, muy conocido por sus textos relacionados con el dibujo, especialmente los de su obra *Sobre el dibujo*. Leí estos textos durante la licenciatura, y, al igual que la clase de Alfredo Rivera, su importancia en ese periodo fue determinante. Las reflexiones de su texto se complementaban bastante bien con lo estudiado en clase, lo cual me llevó a elegir el dibujo como disciplina principal. Junto con la lectura de los postulados de Aceves Navarro, obtuve de John Berger un buen sustento teórico y comprobé la relevancia del dibujo para mi producción.

Por último, David Hockney, pintor y dibujante inglés. De este artista destaco su dibujo, realizado con un solo valor de línea, analítico y que promueve la observación de la figura. A diferencia del dibujo de Schiele, éste no se caracteriza por la deformación de la figura. Este estilo de dibujo es un agenciamiento que se suscitó cuando fui asistente del maestro Alfredo Rivera, tiempo en el que algunos alumnos y yo comenzamos a usar este estilo de dibujo para nuestras obras.

Actualmente, mi dibujo lineal, normalmente usado para dibujar desnudos, tiene influencia de Schiele y Hockney, cuya observación de la figura y el contorno es destacada. También ocupó elementos de interés propio, por lo que mi obra se diferencia de estos dos artistas, y obtengo otro tipo de resultados, que serán explicados en el siguiente capítulo. (Ver imágenes 19 y 20)

⁹ Estos artistas que ya no dialogan con mi obra serán mencionados en los anexos.



Imagen 18:

Autor: Rufino Tamayo **Título:** *Perfil de un hombre*

Técnica: Litografía **Año:** 1964



Imagen 19:

Autor: David Hockney **Título:** La madre del artista

Técnica: Tinta sobre papel **Año:** 1972



Imagen 20: Dibujo del 2017, donde se puede apreciar una forma de dibujar que replica a la de David Hockney **Técnica:** Tinta sobre papel

2.4: Reflexiones finales

Contar con referentes en el desarrollo de una producción plástica es esencial por el hecho de que ninguna creación visual es realizada de manera espontánea. Incluso podríamos afirmar que las pinturas realizadas en cuevas tienen como referencia a la naturaleza misma.

Ahora bien, los referentes siempre van a ser de diferente tipo, pueden ser desde un pensador hasta la propuesta de otro artista. Como artista visual es una ventaja que me pueda nutrir de medios distintos e interpretarlos a los de mi área. La variedad de referentes que ha habido en mi obra es notoria, y surgen de distintos contextos y tiempos.

Como se pudo notar, mis referentes se conectan de alguna u otra forma con los elementos mencionados en el capítulo anterior, ya sea en cuanto a los momentos pre-pictóricos o las elecciones con respecto al material o a las técnicas empleadas.

En este capítulo se han hecho algunas menciones a la obra desarrollada, pero será hasta el siguiente donde se expondrá a detalle el desarrollo práctico, y siguiendo un orden cronológico.

Capítulo III

Consideraciones y particularidades de mi obra



En mi caso, representar la realidad no es mi objetivo principal, más bien tomo elementos de la realidad que son representados y después los reinterpreto para lograr búsquedas visuales personales.

El dibujo es una disciplina muy importante dentro de las artes visuales. Permite resultados diferentes a los de otras disciplinas y su riqueza visual es muy variada, pues existen diversos medios que se adaptan a las necesidades artísticas. Me decanté por esta práctica luego de la licenciatura, periodo en el que pude explorar distintas disciplinas como la pintura y la estampa. Luego de dicha exploración, encontré en el dibujo una mayor posibilidad para expresarme.

¿Cómo podríamos definir al dibujo? Tal vez como una forma de expresión artística y humana en general, y por lo tanto también como una forma de comunicación. Esta forma de comunicarse es la base de las diferentes expresiones visuales, y es usada incluso en disciplinas fuera de las artes. En cuanto a sus elementos constitutivos, podemos hablar del punto o la línea,¹ el cual se expande con otros elementos visuales, como el plano, entre otros. En mi caso, busco explotar estos elementos básicos lo más posible, incluso rompiendo la frontera entre ellos, a través del uso de distintos materiales, el más relevante, el agua, la cual deforma los materiales usados y proporciona nuevas maneras de presentar obras.

En el presente capítulo expondré mi evolución artística, principalmente en el plano práctico, en la elección del dibujo. Con ese fin, haré un recuento desde la licenciatura hasta la llegada a la maestría sobre cómo he trabajado en este proyecto relacionado con el dibujo. Detallaré los diferentes procedimientos y estrategias personales en esta área. Además, abordaré las particularidades de cada aspecto de las investigaciones trabajadas en cada semestre.

¹ Cabe aclarar que el punto y la línea no son elementos básicos exclusivos relacionados con el dibujo, ya que también son parte fundamental en la realización de obras artísticas de otras disciplinas.

3.1: Antecedentes personales

Al principio de la licenciatura, el dibujo no era una disciplina que estuviera en mi lista de prioridades. Este interés se fue desarrollando principalmente durante las clases de dibujo, en donde tuve el primer acercamiento minucioso. Al desarrollo de esta inclinación contribuyó el haber asistido a los cursos de los profesores Alfredo Rivera y Aureliano Sánchez, además de haber realizado exploraciones personales, y la influencia de otras disciplinas trabajadas durante este periodo.

Otras disciplinas con las que trabajé en la licenciatura fueron la pintura y la estampa, esta última específicamente en el área de la xilografía y el huecograbado. Mi exploración se llevó a cabo a través de distintas vertientes. En el caso de la pintura, adopté un enfoque abstracto, aunque en ocasiones se introducían elementos figurativos a las composiciones. En el grabado tenía tendencias más marcadas a la figuración, principalmente en el huecograbado, área de la estampa en la que ahondé. Exploré la línea y la mancha en el aguafuerte y aguatinta en el huecograbado. (Ver imágenes 1, 2 y 3)

Los dibujos realizados durante este periodo atravesaron por un proceso de modificaciones. Comencé con el uso de materiales secos, como los bolígrafos, pasteles y grafito, para concluir con el predominante uso de la tinta china, material que se ha convertido en el predominante en mi obra.

La adopción de la tinta se debió a un progreso y al paso del tiempo en mi estancia en la licenciatura y también a la influencia de otras disciplinas (principalmente el grabado), además de exploraciones personales que se alejaron de los resultados obtenidos con la pintura y el grabado. Uno de los factores que definió que mi producción se situara en el dibujo. Además, durante mi examen profesional, caí en cuenta de que el dibujo es la disciplina donde mejor me desenvuelvo, y en donde obtengo resultados más satisfactorios. (Ver imágenes 4 y 5)



Imagen 1:

Autor: Sebastian Domínguez Narinián **Título:** *Sobreposición parcial*

Técnica: Acrílico y Encáustica sobre tela **Medidas:** 90 x 60 cm **Año:** 2016

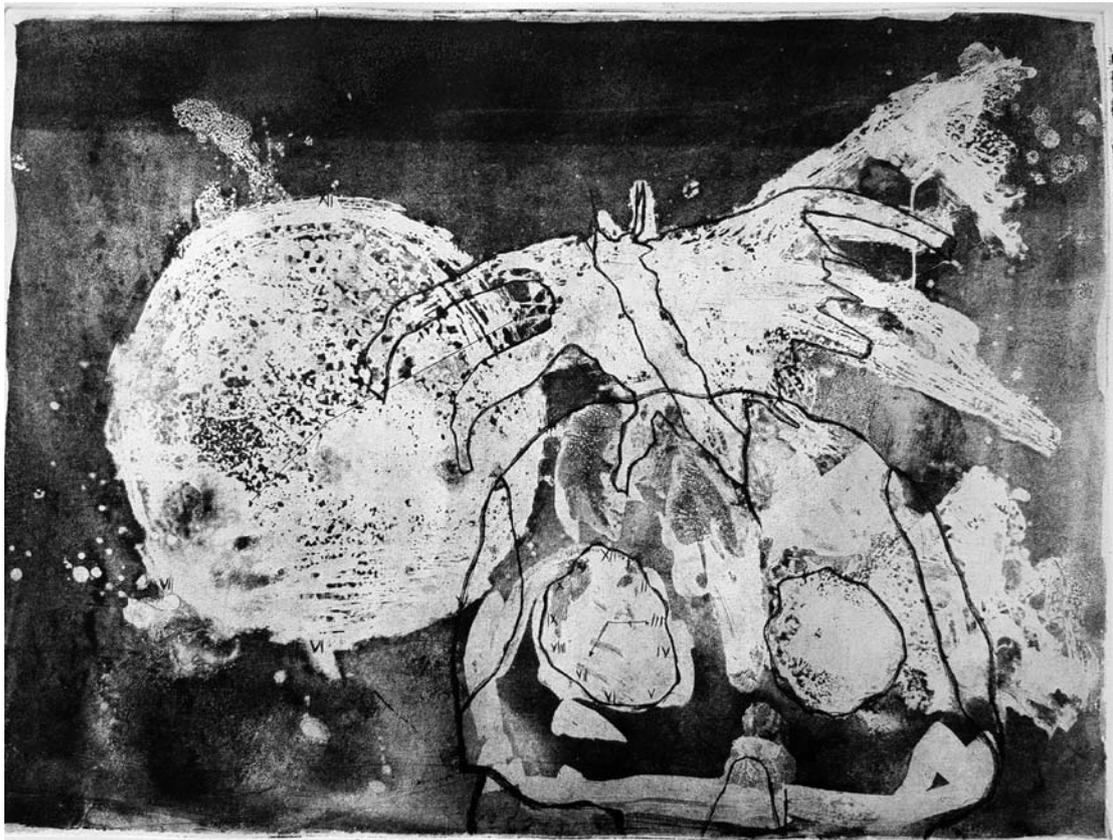


Imagen 2:

Autor: Sebastian Domínguez Narinián **Título:** *Escape del Alma (Time IV)*

Técnica: Aguafuerte y Aguatinta **Medidas:** 52 x 69 cm (Impresión); 75.5 x 115 cm (papel)

Año: 2017

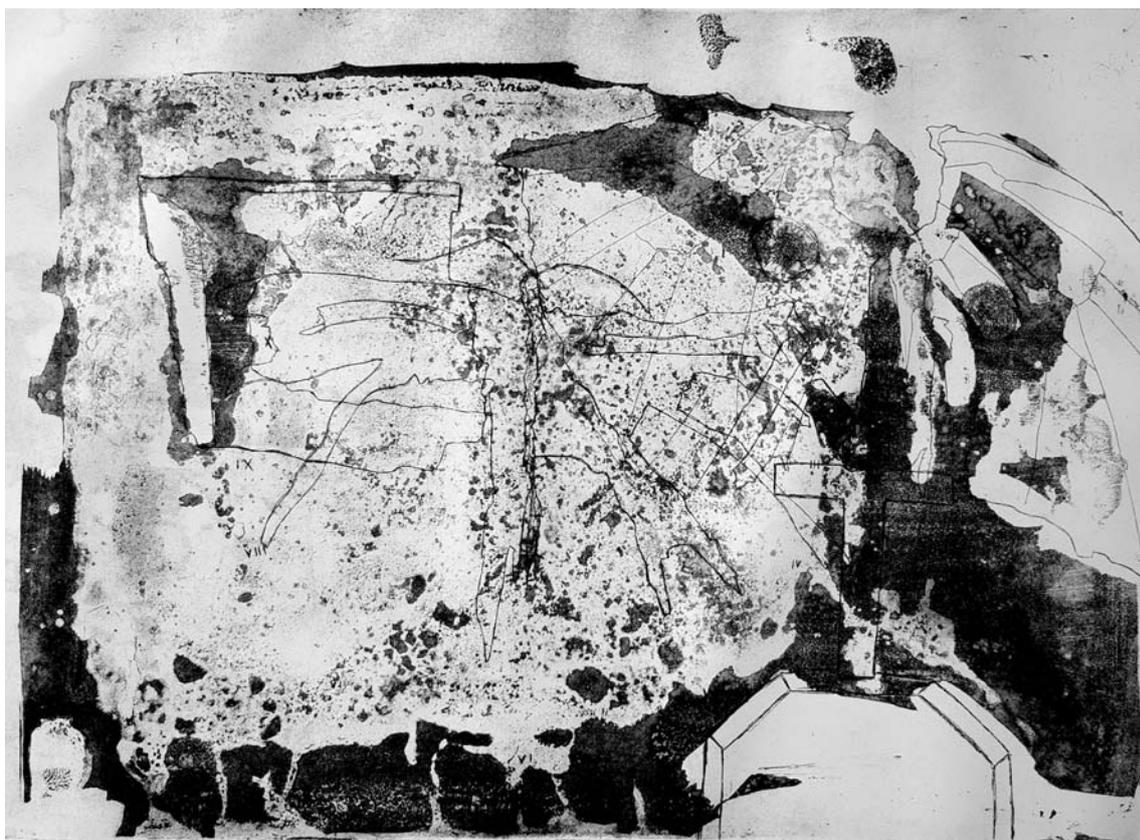


Imagen 3:

Autor: Sebastian Domínguez Narinián **Título:** *Time VI*

Técnica: Aguafuerte y Aguatinta **Medidas:** 52 x 69 cm [Impresión]; 75.5 x 115 cm [papel]

Año: 2017



Imagen 4:

Autor: Sebastian Domínguez Narinián **Título:** *Escape del alma (Time IV)*

Técnica: Bolígrafo y tinta china sobre papel **Medidas:** 30 x 40 cm **Año:** 2017

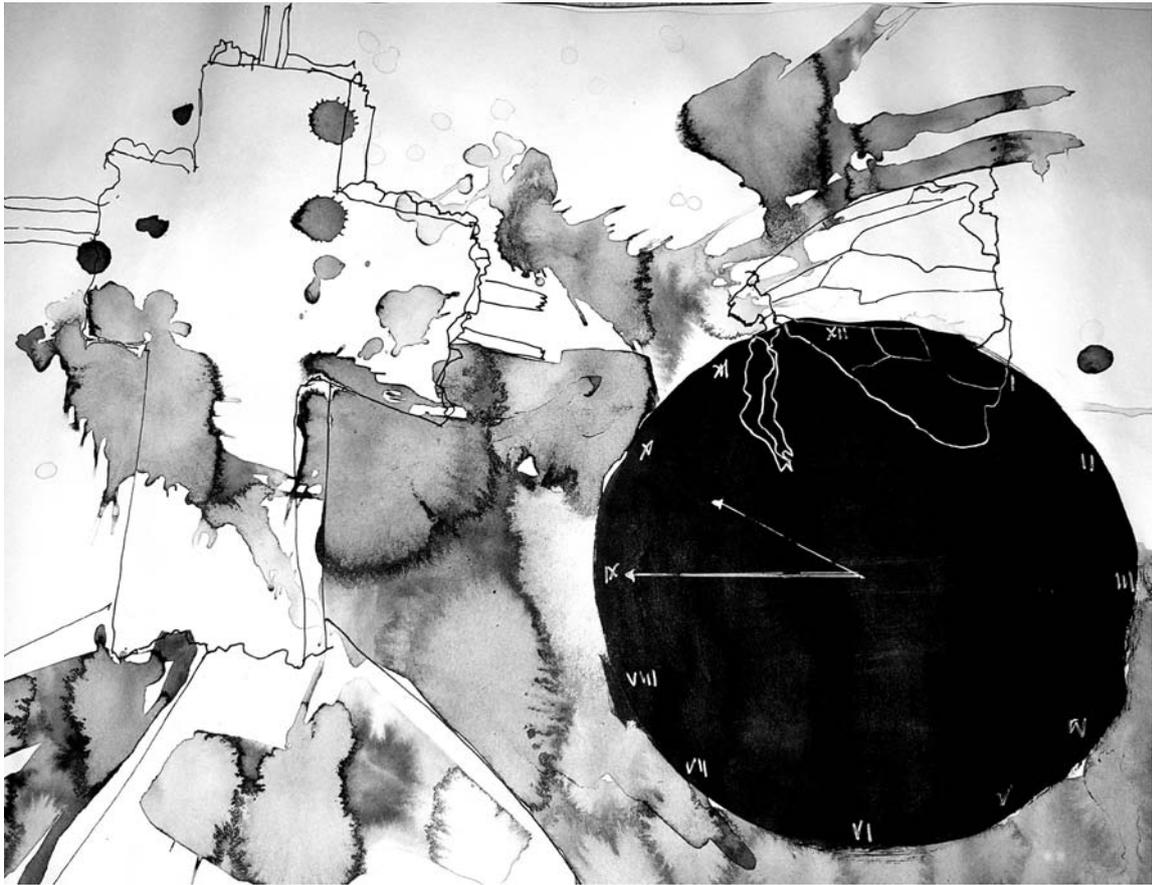


Imagen 5:

Autor: Sebastian Domínguez Narinián **Título:** *Time III*

Técnica: Bolígrafo y tinta china sobre papel **Medidas:** 30 x 40 cm **Año:** 2017

3.1.1: La importancia del dibujo gestual en mi obra

Explicando un punto del que he hablado con anterioridad, el dibujo gestual puede ser definido como un tipo de dibujo que generalmente se realiza de manera rápida y enérgica. En los dibujos de modelo, utilizo este estilo de dibujo para hacer notar las particularidades del modelo, así como para desarrollar la capacidad de observación. Nicolaidis dice que el instinto debe de guiar el dibujo gestual.²

Su característica instintiva, unida a la rapidez con la que se deben de realizar los trazos son los dos puntos más importantes para mí. Muchos de mis dibujos cuentan con dicho rasgo en los trazos, pues muchos son de primera intención, además de ser muy rápidos. Generalmente realizo varios por día, que se encuentran distribuidos entre cuadernos de trabajo u hojas sueltas. Así, he conseguido tener una gran cantidad de dibujos, de los cuales sólo algunos podrían considerarse obra terminada; por otra parte, muchos son muy similares entre sí.

A mi práctica de dibujar con rapidez se le añadió el llevar a cabo dibujos de varias sesiones durante la maestría. (Ver imágenes 6 y 7) Esto ayudó a enriquecer el resultado visual. En estas sesiones múltiples trabajé con distintas tintas, principalmente una tinta por sesión. El empleo de distintos colores ayudó a obtener otros resultados, así mismo, logré enriquecer la espacialidad en los dibujos. Además, conseguí un lenguaje de dibujo más amplio, desde la figuración hasta la abstracción.

Como se mencionó, los trazos rápidos generan mucha fluidez en mi forma de dibujar. Además, dibujar de manera instintiva ha ayudado a generar un resultado azaroso, pues dejo actuar al material de manera independiente. Muchas veces deposito el material de trabajo sobre el papel y lo dejo en reposo, sin ninguna manipulación con herramientas de dibujo.

A veces he combinado este tipo de dibujo con otros estilos, como el contorno. Esta combinación se ha dado de manera cíclica y parece como si en ocasiones mi proceso creativo fuera un ciclo, lo que podría constituir un eje metodológico de mi producción.

² Nicolaidis, Kimon *The Natural Way to Draw* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1969), 17.



Imagen 6: Dibujo gestual realizado durante el 2do año de la Licenciatura, probablemente en 3er semestre, el ejercicio era de dibujo gestual con varias poses. [Agosto – Diciembre 2012]



Imagen 7: Dibujo realizado en varias sesiones, los aspectos mencionados (espacialidad, mejor uso del material) se puede apreciar, la gestualidad la encuentro en el uso de aguada, que se complementa con el uso del contorno

Técnica: Tinta sobre papel **Medidas:** 30 x 20 cm

3.1.2: Los procesos creativos cíclicos

Si tuviera que mencionar los pasos que sigo para realizar un dibujo o la forma en que trabajo, diría que en realidad los pasos más importantes son llevar a cabo diferentes composiciones basadas en trazos gestuales y en el uso de aguadas (aspecto a describir más adelante), y posteriormente dejar actuar los materiales por su cuenta, es decir, que el material no sea modificado por mí, sino que tenga independencia sobre el papel, lo que da como resultado otras aproximaciones visuales.

Una práctica que ha ocurrido a lo largo del tiempo es hacer repeticiones o, mejor dicho, utilizar un motivo por cierto tiempo, para después dejarlo y posteriormente retomarlo de una manera diferente a como se utilizó con anterioridad. Puede ser un recurso práctico o un recurso visual, es decir, una imagen o símbolo representativo en mi producción trabajada desde hace tiempo, hecho que es más común que ocurra, ya que mi forma de trabajar de manera práctica se ha mantenido sin cambios diametrales.

A la práctica recién expuesta la denomino *proceso cíclico*, es decir, un proceso creativo en el que se repiten elementos utilizados, pero con resultados finales diferentes, esto me parece una conclusión lógica, ya que, con el paso del tiempo, la forma de abordar elementos visuales similares se llega a modificar, por el hecho de un resultado empírico, es decir, que conforme más se trabaje en un elemento o símbolo, éste se vuelve más conocido. Por otra parte, agregar otros elementos a la producción ayuda a que ésta se mantenga en constante cambio y por lo tanto se mantenga actualizada. Es importante mencionar por último que ciertos elementos visuales son los que se encuentran de manera más dominante en mi producción, éstos serán mencionados en el siguiente apartado, en donde podré explicar las diferentes tendencias presentes en mi dibujo, partiendo de que el contexto general de mi producción que ha sido explicado previamente. (Ver imágenes 8 y 9)

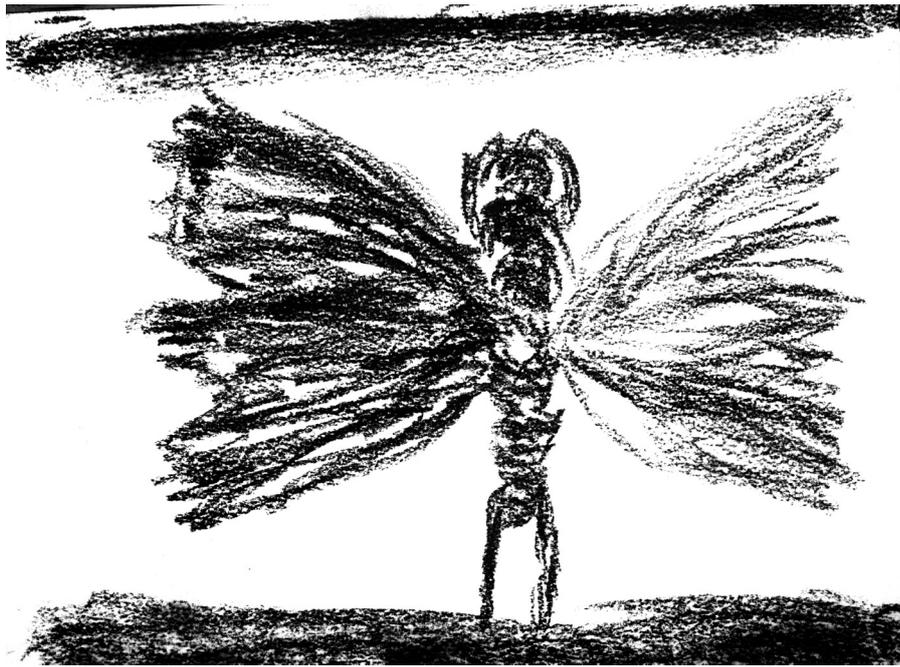


Imagen 8: Boceto de polilla realizado en 2014

Técnica: Carboncillo sobre papel **Medidas:** 40 x 30 cm

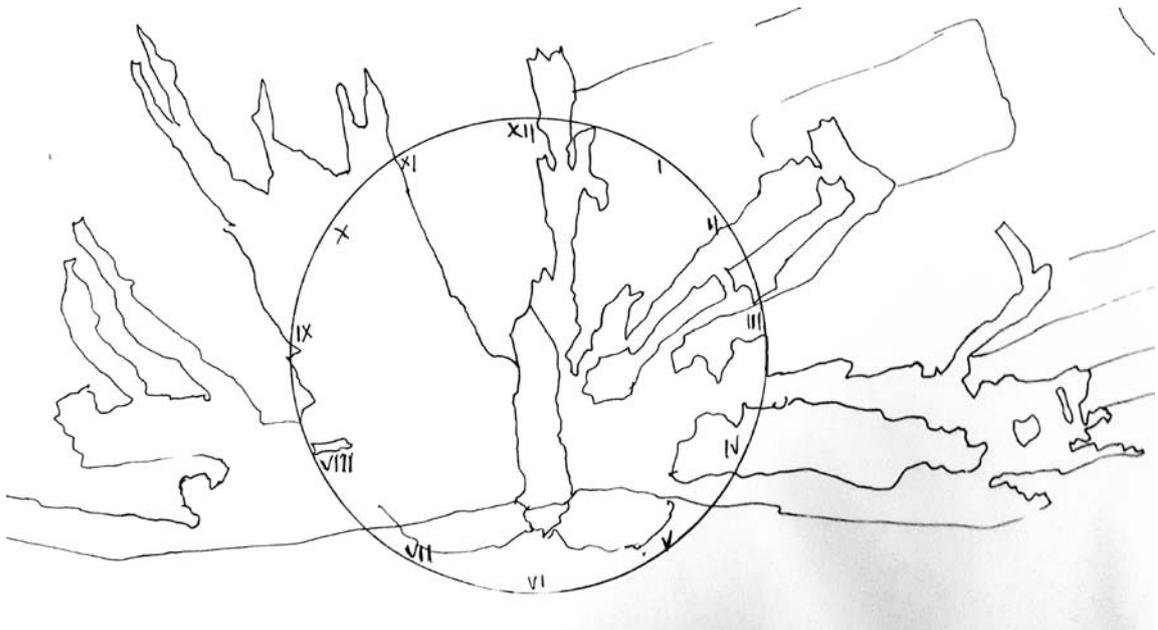


Imagen 9: Boceto de polilla realizado en 2017, se puede apreciar el cambio en el dibujo, a pesar de mantener un icono similar, el cual se debió a un ageciamento que se realizó en la clase de Alfredo Rivera, después de estudiar a David Hockney **Técnica:** Estilógrafo sobre papel

3.2: Tendencias personales en el dibujo

Antes de detallar las dos vertientes personales de mi dibujo, debo explicar el concepto de imagen como una apariencia, para ello, haré referencia a dos autores, Regis Debray y Víctor Stoichita, quienes interpretan el concepto de imagen de manera independiente, pero llegan a definiciones similares y complementarias. Por una parte, Debray relaciona el concepto de imagen con la muerte en su libro *Vida y muerte de la imagen* donde dice que “el nacimiento de la imagen está unido desde el principio a la muerte”.³ Continúa explicando que una imagen es una sombra, y “sombra es el nombre común del doble”.⁴ Por otra parte, Stoichita, en su texto *Breve historia de la sombra*, explica que “La imagen pintada⁵ es al igual del reflejo especular, pura apariencia (*phainomenon*), desprovista de realidad (*aletheia*)”⁶ Ambos autores llegan a una definición similar: la imagen es una apariencia, una representación de la realidad, y por lo tanto una copia de ella, lo que implica que no es idéntica a lo que representa. Personalmente considero que el que sea o no sea igual a la realidad no tiene importancia, ya que, si bien la imagen puede tomar como referencia la realidad o puede tomar como referencia las ideas del autor, siempre va a ser una copia con cierto grado de alejamiento de su referente primario. En mi caso, representar la realidad no es mi objetivo principal, más bien tomo elementos de la realidad que son representados y después los reinterpreto para lograr búsquedas visuales personales, las cuales se detallarán más adelante.

Lo anterior se relaciona de manera íntima con mi tema de producción, especialmente en cómo se realizan mis obras, en cuanto a que no tienen una forma definida, resultado de los materiales usados y de emplear de manera constante el dibujo gestual.

³ Debray, Regis, *Vida y muerte de la imagen*. (España: Ediciones Paidós Iberica, 1994), 19.

⁴ Debray, Regis, *Vida y muerte de la imagen*. (España: Ediciones Paidós Iberica, 1994), 21.

⁵ Si bien Stoichita hace referencia a la imagen pictórica, esta cita se puede aplicar para cualquier imagen de índole artística, desde imágenes bidimensionales, como dibujo o estampa, hasta las tridimensionales.

⁶ Stoichita, Víctor, *Breve historia de la sombra*. (Madrid: Ediciones Ciruela, 1997), 28.

3.2.1: Dos vertientes

Dentro de mi manera de dibujar, existen dos vertientes que se desarrollan simultáneamente, el dibujo al natural y el dibujo de la imaginación. En el dibujo al natural, trabajo cuestiones relacionadas con la copia, con ese fin he realizado dibujos de modelo desnudo, principalmente en las clases. En esta vertiente, he trabajado sobre todo la línea. A partir de la línea he tratado de construir imágenes que buscan conocer y experimentar con las posibilidades. Los materiales más utilizados han sido bolígrafos, estilógrafos y plumillas; cada uno de ellos me ofrece distintos resultados y por lo tanto generan una diversidad de posibilidades.

Uno de los intereses particulares de este primer tipo de dibujo es el de la observación de la figura, es decir, hacer énfasis en los detalles y particularidades de ésta, pero sin tratar de conseguir una representación exacta de la modelo, es decir, no cuido elementos como la proporción, ya que no son conceptos que me resulten primordiales o acerca de los que desee realizar una exploración minuciosa. El fin de estos ejercicios es la observación, o sea, tratar de coordinar la acción de mirar detenidamente con el movimiento corporal necesario para dibujar, procurando así una práctica integral, la cual he conseguido predominante desde el dibujo de contorno y el dibujo gestual.

La otra vertiente de mi producción ha sido la del dibujo de la imaginación, la cual ha girado en torno al tema de la muerte. Para ello, he ocupado motivos relacionados como la figura del cráneo. Esta vertiente ha sido reconfigurada y modificada en la práctica misma. El material principal ha sido la tinta china combinada con las aguadas y el uso de agua aplicada con aspersor para extender la tinta en la superficie dibujada y generar tonos más claros; el agua esparcida también afecta la línea dibujada, ya que la modifica, generando una configuración irregular de la misma.

Dentro del dibujo de la imaginación se encuentran algunos elementos particulares relacionados con el tema de la muerte, y que han sido utilizados en algún momento de mi producción, y son:

- ◆ Cráneos
- ◆ Polillas
- ◆ Cementerios

3.2.2.: Dibujo expresionista o expresionismo

Primero, hay que definir primero a qué me refiero con el concepto de dibujo expresionista. Según Albero Facundo Mossi, en su libro *El Dibujo. Enseñanza aprendizaje*, el dibujo expresionista “representa objetos, imágenes, etc., tal y como lo recibe el artista, plasmando su sensación particular endógena. La percepción visual, deformada y/o caricaturizada es su punto de partida”.⁷

Por otra parte, hay que presentar los elementos que definen a la corriente expresionista, para lo cual se puede tomar como referente a Marta Traba, quien explica que el Expresionismo buscaba extrapolar la situación, mediante el empleo de colores exagerados, líneas duras y una gran tensión. Partiendo de ello, se puede pensar en la configuración de una *estética de lo feo*, donde se encasilla una belleza degradada y la exaltación de lo feo como forma de belleza.

De acuerdo con Mara Traba existen tres tendencias generales en el arte expresionista: 1) atacar la figura y volverla un monstruo, 2) proyectar el topos hacia el público y 3) tener un sistema y método de trabajo estructural. Dicho de otra manera, los expresionistas realizaban una desfiguración y caos voluntario.⁸

Una corriente expresionista que me ha influenciado es el Expresionismo Abstracto, en el cual, según Marta Traba, los artistas realizaban cuadros no figurativos desde un interés por el símbolo, por las sensaciones a través de los colores y tenían nulo interés por la realidad.⁹

De los elementos recién presentados, hay varios de ellos que se encuentran en mi dibujo. En primer lugar, y retomando el concepto de dibujo expresionista, está el escaso interés por representar la realidad tal y como la percibo, en contraste con mi tendencia de la percepción visual deformada. De la definición de expresionismo de Marta Traba retomo las líneas duras, la tensión y el interés por la estética de lo feo, y, por lo tanto, un nulo interés por la belleza. Del expresionismo abstracto retomo la no figuración (por lo menos de manera parcial, ya que la figuración sí se encuentra

⁷ Facundo Mossi, Alberto, *El Dibujo enseñanza aprendizaje*. (CDMX: Alfaomega, 2001), 45.

⁸ Video: “El arte expresionista por Marta Traba”, <https://www.youtube.com/watch?v=Oteenw8dUv0&index=4&t=0s&list=FLmTp7sTISdKg0wJsOjLK9QA> (consultado el 23 de agosto de 2018)

⁹ Video: “El expresionismo abstracto por Marta Traba”, <https://www.youtube.com/watch?v=ZPHaAbQmLZw&index=3&t=0s&list=FLmTp7sTISdKg0wJsOjLK9QA> (consultado el 24 de agosto de 2018)

presente de cierta manera en mi producción), así como el interés por el símbolo (principalmente por los elementos temáticos encontrados y utilizados en mi producción), y el nulo interés por la realidad (aclarando que no me interesa representarla tal y como es, pero que los ejercicios figurativos son parte de las realizaciones de piezas).

Los tres puntos mencionados más arriba se encuentran en mis dos vertientes de dibujo. En el dibujo al natural hay presentes algunos rasgos expresionistas, notablemente en las representaciones obtenidas muy alejadas de una representación naturalista del modelo; mientras que en el dibujo de la imaginación están las tres tendencias mencionadas. En la segunda vertiente hay un conjunto elementos: la desfiguración, el caos, las sensaciones, entre otros. Entender estos elementos me ayudó a saber cuáles han sido los momentos y particularidades visuales que hay en mi obra.

3.3: Metodologías y estrategias implementadas durante la maestría

96

El trabajo teórico y práctico realizado durante la maestría ha ocasionado diversas modificaciones en las maneras de trabajar y entender el dibujo. Estas nuevas maneras o estrategias fueron implementadas a lo largo de la maestría. Generalmente se fueron adoptando una o dos por semestre, de los cuatro que abarca el plan de estudios. Estas nuevas estrategias me ayudaron a conseguir una nueva forma de dibujar, para lo cual fue de gran utilidad el apoyo del Doctor Darío Meléndez, tutor del proyecto de maestría.

Algunos de los siguientes textos fueron extraídos de los ensayos que se entregaban al final de cada semestre, los cuales surgieron de una bitácora de proyecto, en la cual se depositaban diversas reflexiones relacionadas con estas formas de dibujar; las notas de esta bitácora se complementaban con dibujos y fotos.

3.3.1: Primeras modificaciones

Para pensar las modificaciones, parto de la siguiente cita de Volker Adolphs en su conferencia *El laberinto del mundo*. “La línea no tapa por completo a otra línea, tienen una existencia compartida”.¹⁰

Durante el primer semestre continué con las dos vertientes de dibujo, al natural y de imaginación. En ambas empleé distintos elementos mencionados con anterioridad, además de haber agregado otros, derivados de lecturas y referencias audiovisuales, que explico a detalle enseguida.

Los dibujos al natural se realizaron a partir de sesiones con modelo desnudo. En éstos se utilizó un valor y calidad de línea similar y un seguimiento de la figura al momento de dibujarla (coordinación entre el proceso de observar y el de dibujar). Por clase se utilizó una cara del pliego de papel, lo que ocasionó que los dibujos se encimaran conforme se dibujaba, en donde se comprobó lo dicho por Adolphs: “la línea es rastro, huella y contorno; algo que se transforma y es indeleble”.¹¹ (Ver imagen 10)

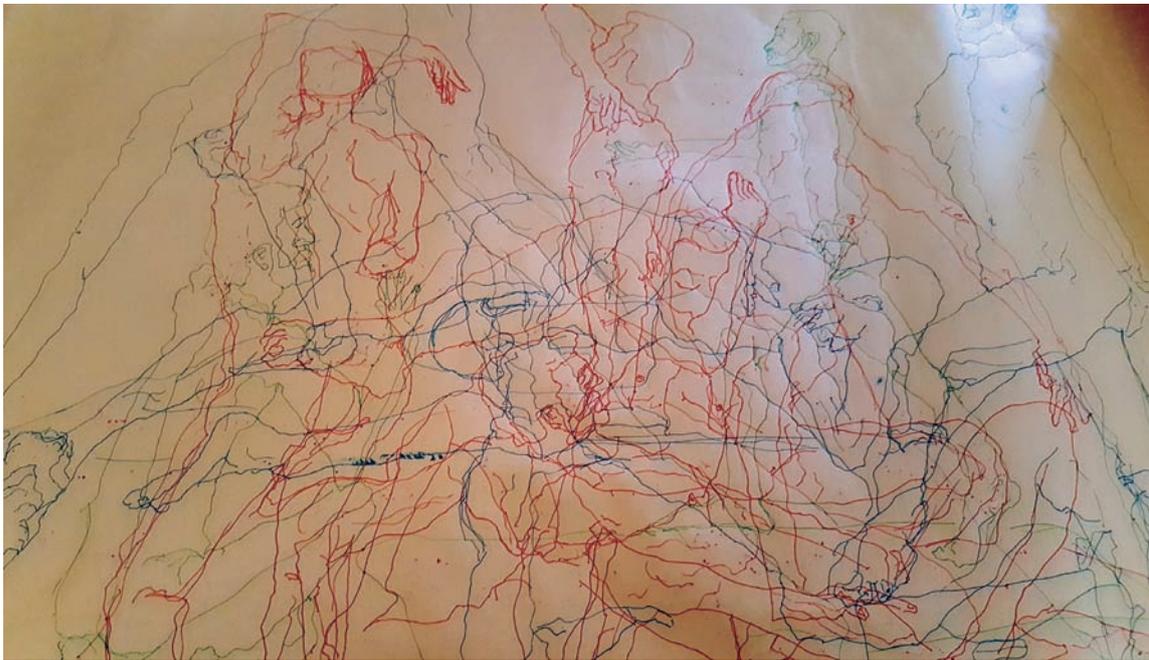
Al trabajar una sola cara del pliego, se originó una sobreposición de diferentes dibujos y, por lo tanto, de líneas y de nuevos planos, así como un nuevo dibujo que surgió a partir del entrecruzamiento al que tal vez podría llamársele “magno dibujo”. Se utilizaron distintos bolígrafos de colores, lo cual contribuyó a hacer más notorio el entrecruzamiento de líneas.

El término magno dibujo podría explicarse como varios dibujos que al estar juntos hacen que se genere uno mayor o más grande a partir de la unión visual. Algo similar sucede en la polifonía, en donde distintas voces musicales independientes se juntan en una gran composición. Fue notorio el entrecruzamiento de las líneas al haber usado bolígrafos de colores, de esta manera se comprobaron las afirmaciones de Adolphs sobre la existencia compartida de la línea. Haber realizado este ejercicio con base en el dibujo gestual, generó algunos resultados diferentes, pues hubo una gran cantidad de líneas y un entrecruzamiento mayor.

¹⁰ Video “El laberinto del mundo – El dibujo en el arte contemporáneo”, <https://www.youtube.com/watch?v=xYu6T7h1sUs&list=FLmTp7sT1SdKg0wJsOjLK9QA&index=6&t=0s> (consultado el 13 de agosto de 2018)

¹¹ Video “El laberinto del mundo – El dibujo en el arte contemporáneo”, <https://www.youtube.com/watch?v=xYu6T7h1sUs&list=FLmTp7sT1SdKg0wJsOjLK9QA&index=6&t=0s> (consultado el 13 de agosto de 2018)

Encuentro cierta relación con el ejercicio realizado en la sesión de tutoría del 24 de agosto del 2018, en donde se dibujaron varios cráneos, uno encima del otro hasta saturar por completo el papel hasta que se volvía imposible seguir dibujando. Esta práctica fue una especie de puente que unió lo realizado en ambas vertientes de dibujo que antes se habían mantenido separadas. (Ver imágenes 11 y 12)



98

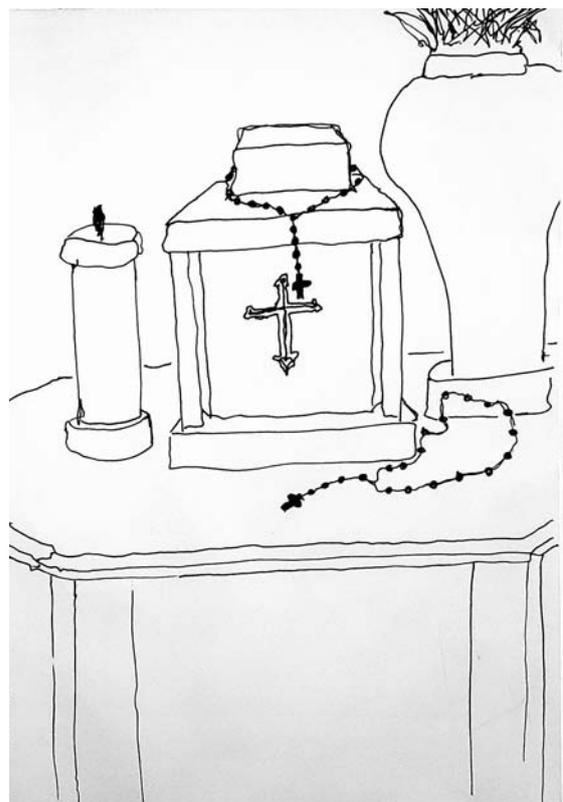
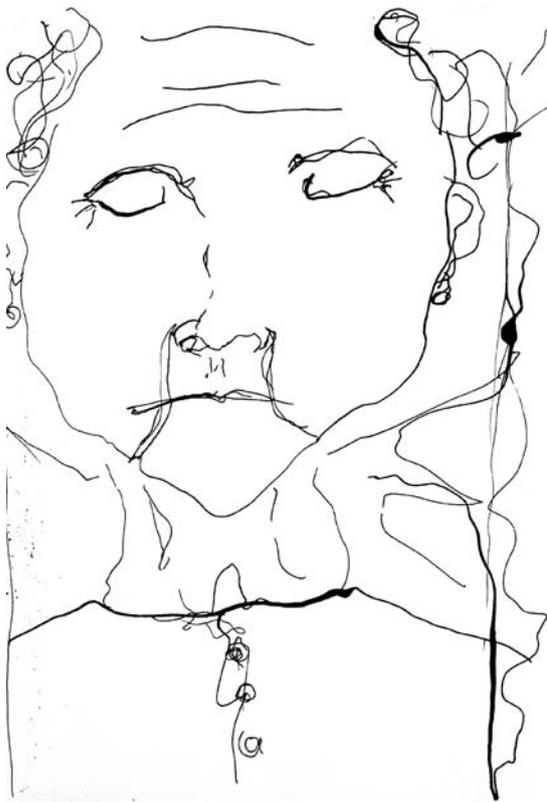
Imagen 10: Dibujo al natural realizado en las clases de dibujo en primer semestre

Técnica: Bolígrafo de gel sobre papel



Imágenes 11 y 12: Fotografías del ejercicio de la sesión de tutoría del 24 de agosto de 2018

Técnica: Acrílico sobre papel **Medidas:** 200 x 120 cm



Imágenes 13 y 14: Dibujos de memoria relacionados con el tema de la muerte, usado en mi producción. **Técnica:** Tinta sobre papel **Medidas:** 23 x 30.5 cm

En el dibujo de la imaginación se presentaron varias formas de abordar el tema de la muerte. La primera de ellas fue a partir de dibujos de mis recuerdos, que fue la muerte de familiares cercanos. Realicé dibujos del momento anterior y del momento posterior al suceso, los cuales sirvieron como una interesante reflexión acerca de cómo me adentré en el tema. Una dificultad al hacer estos dibujos fue que el recuerdo ya no era tan claro, por lo que hubo detalles que fueron pasados por alto. (Ver imágenes 13 y 14)

La segunda forma de abordar el tema fueron los dibujos recientes de cráneos. Éstos eran reproducciones de los modelos localizados en el Palacio de Medicina de la UNAM; eran reproducciones del natural. Posteriormente realicé una copia con tinta china y otra con aguada, haciendo modificaciones personales en la segunda y tercera reproducción; es decir que al finalizar este proceso había 3 o a veces 4 dibujos de un mismo referente, copias de la copia (con lo cual se podría retomar la definición de imagen de Debray y Stoichita). Estos dibujos generaron una reflexión acerca del material predominantemente usado (tinta china), acerca de la figura copiada (cráneo) y

cómo se relaciona con el tema de la muerte, así como acerca de las modificaciones personales hechas a la figura. El llevar a cabo varios dibujos a partir de un mismo modelo me ayudó a entender de mejor manera el material utilizado y las posibilidades que éste ofrece, y a comprender la importancia del material al momento de dibujar y cómo se ha convertido en uno de los elementos más importantes para mi práctica dibujística. (Ver imagen 15)

La última manera de abordar el tema fue una variación de la anterior, sólo que combinada con los dibujos al natural recientes. Para ello, realicé una sobreposición de cráneos y dibujos de modelo. Esto ha generado resultados similares, pero el motivo utilizado ha sido distinto, por ejemplo, el haber utilizado aguadas. (Ver imágenes 16 y 17)

Posterior a la realización de algunos de estos dibujos, realicé algunas variaciones en dibujos a tinta con tendencias abstractas. Para ello, se bloquearon partes del papel con cinta adhesiva, lo que generó que en las partes bloqueadas por la cinta no se depositara el material de dibujo y que el dibujo se segmentara. En este ejercicio hubo cuestiones interesantes, una de ellas es que las partes bloqueadas quedaron en blanco, lo que construyó un tipo de línea diferente a la realizada con plumilla o pincel. Así mismo, se generó un tipo diferente de espacialidad a la que se obtuvo en los dibujos de cráneos, generalmente son frontales y de composición predominantemente central. También se empleó la figura del cráneo para hacer estas variaciones, y encontré que, siguiendo las reflexiones escritas, el usar un elemento más “figurativo” provocaba que esa figura se separara por motivo del uso de la cinta. (Ver imágenes 18 y 19)



Imagen 15: Dibujos de cráneos, uno a partir de los modelos del Palacio de Medicina y los otros dos son reinterpretaciones de ese dibujo inicial.

Técnica: Tinta sobre papel.



Imágenes 16 y 17: Dibujos de cráneos superpuestos, donde también se usó cinta para tapar algunas partes del papel, una fotografía es con la cinta, la otra es de después de remover la cinta. **Técnica:** Tinta sobre papel **Medidas:** 29.7 x 42 cm



Imagen 18:

Autor: Sebastian Domínguez Narinián **Título:** "Presencia 1"

Técnica: Tinta china sobre papel **Medidas:** 50x36 cm **Año:** 2018



Imagen 19:

Autor: Sebastian Domínguez Narinián **Título:** "Presencia 2"

Técnica: Tinta china sobre papel **Medidas:** 50x36 cm **Año:** 2018

3.3.1.1: *Paralelismos*

En las últimas semanas del primer semestre de la maestría, realicé una serie de dibujos en los cuales me serví de un motivo diferente. El modelo elegido fue el de una hoja. Trabajé siguiendo dos principios: utilizar un solo recurso y usar ese recurso con la idea de posteriormente usar uno diferente.

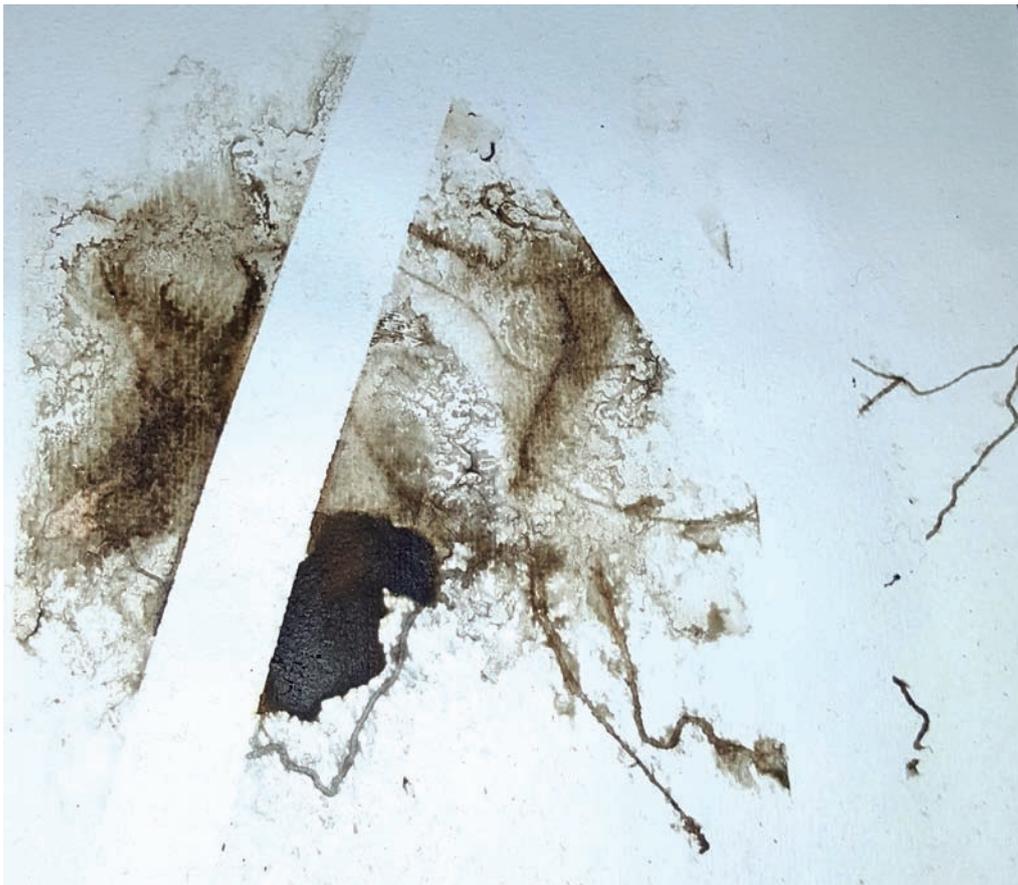
El primer recurso empleado fue el de la línea; trabajé con ella a través de diferentes medios, como la tinta china y aplicada con pincel y plumilla, así como con bolígrafo. Los soportes fueron distintos tipos de papeles, como el fabriano y el albanene. El segundo recurso que utilicé fue la mancha de tinta china de color sepia, lo cual es importante especificar, ya que la tinta china de este color es un poco más densa porque tiene más pigmento, lo que ocasiona que los componentes en el frasco se separen cuando no es utilizada, además de que si se usa en exceso en el papel tiende a desprenderse del mismo, como si no se fijara completamente en él.

El segundo ejercicio me permitió darme cuenta de que los motivos utilizados (cráneos, polillas, etc.) no son esenciales en la realización de mi producción en dibujo; al mismo tiempo, me ayudó a tener más control sobre mí mismo a la hora de dibujar, ya que había momentos en que mi dibujo tenía una tendencia hacia la explosividad. También me fue útil para poder distinguir en qué partes del dibujo utilizar distintos recursos.

En el tercer ejercicio utilicé la hoja, partiendo de la preocupación de los dibujos espaciales. Revisé el trabajo de artistas que han empleado consideraciones espaciales; los artistas revisados fueron Vieira da Silva, Gego y Gustavo Pérez Monzón. Cada uno de ellos ha utilizado el espacio de manera personal y con salidas tanto bidimensionales como tridimensionales. Esta serie, basada en el recurso de la hoja, fue la más complicada de realizar, debido a que el espacio es una consideración visual que no había tomado en cuenta por completo en la realización de los dibujos anteriores. La solución a la que llegué fue dibujar la hoja mientras sufría un proceso de deformación; lo cual llevé a cabo considerando los dos planos de la hoja, y cuidando que un plano se realizara con línea, mientras que el otro se hacía con la aguada, lo que generó una ligera ilusión de espacialidad. Posteriormente, trabajé con dos colores de tinta, lo que resultó en una mayor ilusión espacial. (Ver imágenes 20, 21 y 22)







Imágenes 20, 21 y 22: Distintos dibujos de hojas realizados en cuadernos de trabajos. La presencia de la tinta sepia fue muy importante para estos dibujos, así como para establecer una mejor forma de establecer la espacialidad en mi producción, especialmente en dibujos futuros. **Técnica:** Tinta sobre papel
Medidas variables

3.3.1.2: Reflexiones finales

El trabajo realizado durante el primer semestre brindó resultados y conclusiones importantes de mencionar, pero antes quisiera presentar una cita del libro *Materia Escrita* de Gabriel Orozco:

Siempre he tratado de encontrar un motivo para pintar. Una razón para justificar el placer mismo de la pintura. No me apasiona el resultado. Pero siempre he sentido el deseo de pintar. Me gusta el olor, el acto físico de estar pintando. Pero detesto tener un objetivo que cumplir a través de la pintura. A través del arte. El hecho mismo de ir a una tienda de materiales, comprar unos tubos de fantásticos colores, unos bastidores de madera. Pagarlos, cargarlos hasta el taller. Abrirlos y embarrarlos el uno con el otro ¿no es suficiente? Absorber el espacio y el tiempo. Poner en circulación nuestros deseos [...] Los materiales por sí solos no dicen nada. Es la manera en que son consumidos lo que los significa.¹²

Encuentro esta cita muy relevante, pues comparto lo mencionado por Gabriel Orozco. El primer punto de encuentro es el deseo de dibujar solamente por disfrutar el acto de dibujar. La acción de dibujar se ha convertido en parte de mi cotidianidad, esto se refleja en algunos de mis dibujos de imaginación, muchos de ellos los realicé, sin tener ninguna intención mayor o sin que se buscara que se convirtieran en obras de arte. Aquí es pertinente traer a colación la idea de Aceves Navarro explicada más arriba, es decir, dibujar por dibujar, sin otorgarle relevancia al cómo, por qué o cuándo, cuestionamientos que, si bien son importantes de resolver en ocasiones, también es bueno dejarlos de lado, para obtener resultados fructíferos. En este sentido, menciona Debray que “Para Hegel, el artista, como el héroe, no sabe lo que hace. Si lo supiera, sería un filósofo”.¹³

Continuando con la cita de Orozco, la elección del medio es un caso similar. Elegí la tinta china por los cambios que ésta sufre al entrar en contacto con el agua y por cómo ésta atraviesa una serie de cambios durante la realización del dibujo. Algunos autores relacionan este proceso con los procesos de transmutación o de alquimia.¹⁴

¹² Orozco, Gabriel, *Materia Escrita*, (CDMX: Ediciones Era, 2014), 82.

¹³ Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen*. (España: Ediciones Paidós Iberica, 1994), 138.

¹⁴ Elkins, James, *What painting is*, (Londres: Routledge, 1999), 1 – 7.

A lo anterior habría que añadir mi falta de interés por la mimesis y la representación de la realidad. Cabe aclarar que no tengo ningún problema con dibujar elementos provenientes de la realidad, pero me interesa poco o absolutamente nada que éstos se parezcan a ella. La realidad existe, y si bien el arte nació como una forma de expresión de ella y en cierta forma de imitación, ha evolucionado en otras direcciones. Así, en mis dibujos al natural la modelo se usa como una mera excusa para dibujar y para poner en práctica algunas inquietudes personales, como las ya mencionadas acerca de la línea y cómo éstas se han trabajado a través de los magno-dibujos.

En su conferencia *El laberinto del mundo*, Adolphs expone puntos importantes sobre el dibujo contemporáneo, específicamente, explica que el dibujo es el rastro de la existencia y que el dibujo contemporáneo tiene una tendencia hacia diferentes actitudes sobre la vida, además de que el artista se pone como sujeto de la obra.¹⁵ En mi caso, esto se aprecia por el tema con el que he trabajado, así como por las motivaciones personales para hacerlo.

El tema de la muerte ha llegado a tener un peso importante en los dibujos realizados con el paso del tiempo. Thomas McEvelley dice en su ensayo *En el ademán de dirigir nubes* que “Todas las decisiones del artista cargan contenido tanto como forma. Son pronunciamientos de criterio que el espectador capta inmediatamente, aun sin pensarlos necesariamente como contenido”.¹⁶ Así, el uso de elementos que hagan referencia al tema ocasionará que mis dibujos estén relacionados con la muerte.

El dibujo se ha convertido en parte importante de mi ser, es una de las motivaciones principales por las que decidí entrar al posgrado, además de que es la disciplina en la que he trabajado de manera constante y que ha nutrido a mis litografías. (Ver imagen 23)

Para concluir este apartado, cito una última vez a Adolphs, quien en su conferencia dice que “No se debe de justificar el ser dibujante”,¹⁷ postura que comparto.

¹⁵ Video “El laberinto del mundo – El dibujo en el arte contemporáneo”, <https://www.youtube.com/watch?v=xYu6T7h1sUs&list=FLmTp7sTISdKg0wJsOjLK9QA&index=6&t=0s> (consultado el 13 de agosto de 2018)

¹⁶ Thomas McEvelley, “En el ademán de dirigir nubes”, *Artforum*, junio 1984, 6.

¹⁷ Video “El laberinto del mundo – El dibujo en el arte contemporáneo”, <https://www.youtube.com/watch?v=xYu6T7h1sUs&list=FLmTp7sTISdKg0wJsOjLK9QA&index=6&t=0s> (consultado el 13 de agosto de 2018)

El ser dibujante no se debe de justificar, pero hay veces que sí se debe de justificar el dibujo realizado, así como cambiar los motivos que se dibujan, lo que ayuda a poder saber el por qué se es dibujante en un principio. En mi caso, el ser dibujante nació de un interés que se fue desarrollando con el paso del tiempo; poco a poco me fui dando cuenta de que el dibujo es la disciplina artística en la que más libertad expresiva y creativa he encontrado.



Imagen 23: Pruebas de impresión de litografías realizadas en primer semestre.

3.3.2: La importancia de las herramientas y materiales dentro de mi obra

Una de las cuestiones que marcaron el desarrollo teórico y práctico del segundo semestre fue la preocupación por los materiales y herramientas. Por ello, durante dicho tiempo se suscitaron cambios significativos en cómo se producen imágenes y obras en dibujo. Esto ocasionó que empezara a surgir un interés mayor por las herramientas empleadas, considerando que a través de las herramientas es que el material es depositado en el soporte.

Así, reflexioné acerca de la relación entre los materiales, los soportes y las herramientas. Hice un análisis acerca de lo que me ofrece cada material utilizado, por

ejemplo, cómo la tinta china difiere entre distintas marcas. Además, analicé también cómo estaba llevando a cabo esta reflexión sobre los materiales en mi producción y cómo ésta estaba presente desde hace tiempo sin que fuera percibida por mí sino hasta tiempo reciente. Reflexioné también en cómo los artistas comparten esta preocupación.

3.3.2.1: *Parámetros iniciales*

Realizar obras de arte requiere de muchas condiciones, tanto físicas como investigativas. En las condiciones físicas se encuentran el material y las herramientas necesarias. Centrándome en el material, se puede citar una de las definiciones que ofrece la RAE: “Conjunto de máquinas, herramientas u objetos de cualquier clase, necesario para el desempeño de un servicio o el ejercicio de una profesión”.¹⁸ Por su parte, la herramienta es definida como: “Un instrumento con el que comúnmente trabajan los artesanos”;¹⁹ esta definición me parece muy vaga, ya que no se limita a un instrumento para los artesanos, sino que la herramienta concierne a muchas profesiones, incluidos los artistas.

En el dibujo y las artes visuales los materiales y/o herramientas son variados. Cada material genera resultados distintos, que sólo pueden ser obtenidos a través de un proceso de experimentación con el fin de conocer sus capacidades y limitaciones. Si los clasificáramos, se podrían formar dos grupos: en primer lugar, los instrumentos o herramientas, como pinceles, plumillas, espátulas y demás objetos que son utilizados para depositar el medio, el cual es el segundo grupo. Entiendo el concepto de medio como aquel material que se deposita sobre el soporte (ya sea papel, tela, metal, madera, etc.), a través de la acción del artista, quien se puede ayudar de los distintos instrumentos para realizar esta acción. En mi caso, los instrumentos que más utilizo son la plumilla, ya sea de metal o de bambú y los pinceles; mientras que el medio predominante dentro de mi producción es la tinta china, la cual, ha generado resultados muy importantes que se han mantenido en múltiples etapas de mi producción.

El empleo de los materiales se ha llevado a cabo de distintas maneras: trazos, diluciones y aguadas. La elección de la tinta se debe a la independencia que le puedo dar,

¹⁸ Definición de material: <https://dle.rae.es/?id=ObWToYw> (Consultado el 28/05/19)

¹⁹ Definición de herramienta: <https://dle.rae.es/?id=KErLk81> (Consultado el 28/05/19)

al dejarla actuar por sí misma. El soporte es importante para saber las posibilidades que el material y las herramientas ofrecen, ya que las características particulares de cada soporte ofrecen diferentes resultados, aunque se use el mismo medio y las mismas herramientas.

3.3.2.2: Relación soporte/herramienta y la importancia del uso de distintos materiales

Es de suma importancia saber qué soporte elegir para cada herramienta. En mi caso, utilizo el papel, soporte que actúa como un elemento que no sólo recibe el medio, sino que busco que tenga un diálogo con la imagen, por ejemplo, a través del color del papel (generalmente blanco).

Procuró usar papeles que puedan soportar un considerable uso de las aguadas, es decir, papeles como el guarro, fabriano, liberon, canson, etc, los cuales están diseñadas para mi tipo de dibujo. Estos papeles permiten que los encharcamientos actúen de manera independiente e individual. En cambio, en los dibujos al natural he podido usar papeles de menor gramaje como el revolución o capuchino, ya que, hasta hace poco, mi forma de trabajar estos dibujos era distinta. El enfoque de estos dibujos era el uso de la línea, más la exploración se ha modificado.

Considero que el papel y las herramientas deben entablar un diálogo equilibrado en la realización de obras artísticas, en donde se procure una interacción entre ambos elementos, pues el soporte y el contenido de la obra son los que hacen completa una obra de arte.

3.3.2.3: Características de las herramientas y medios

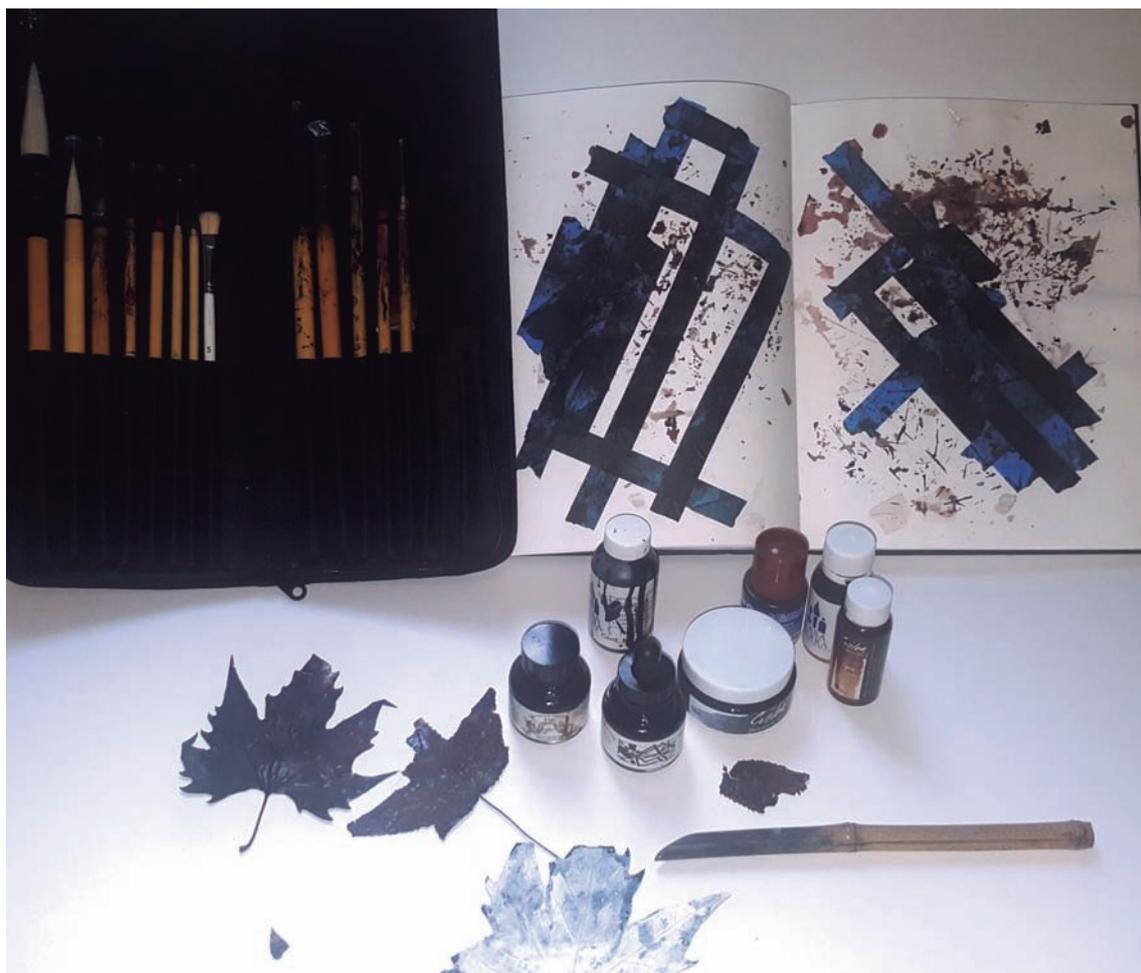


Imagen 24: Recopilación de herramientas y medios usados en la producción personal.

En los últimos meses de la maestría (enero-junio de 2019) me serví fundamentalmente de dos herramientas: la plumilla de bambú y los pinceles de caligrafía. (Ver imagen 24)

Con la plumilla de bambú conseguí una interesante variedad de trazos. Dependiendo de qué área de la plumilla se utilizará, conseguía valores de línea muy finos y al mismo tiempo trazos con tendencias gestuales. Además, es un material resistente y duradero, una ventaja práctica.

Los pinceles de caligrafía me resultaron útiles, pues su suavidad me permitía presionar con diferente fuerza y generar así distintos valores y calidades de línea;

además, estos pinceles me facilitan la creación de texturas, incluso en la realización de los trazos de contorno. Estos pinceles los utilicé tanto para dibujo de modelo como para dibujo de imaginación.

El medio para dibujar que más he usado ha sido la tinta china. He utilizado principalmente las tintas Winsor, Serra y Cuiloa. A continuación, abordaré las particularidades de cada una. La tinta Winsor me ha servido para realizar dibujos de imaginación; he encontrado que es una mezcla muy equilibrada de pigmento y de aglutinante, lo que facilita la realización de aguadas y de degradaciones de la tinta con agua.

También utilicé la tinta Indian, que tiene una composición no soluble en agua. Esta tinta parece ser más aceitosa y el pigmento se separa al usar agua sobre él, lo cual genera resultados interesantes ya que causa ciertas cuarteaduras de la tinta depositada sobre el papel.

La tinta Serra que utilicé fue sepia y negra. La sepia tiene componentes que se separan, característica que resultó evidente en las aguadas, pues se generan texturas que no se consiguen con otras tintas. La tinta negra tiene más pigmento, lo que ocasionó que no se degradara tanto en el agua como otras tintas; su pigmento negro también la hace una tinta que recubre muy bien, ideal para planos de un color. Estas tintas también se usan para los dibujos de imaginación.

La tinta Cuiloa la utilicé generalmente para los dibujos de modelo. Tiene mucha semejanza con el acrílico, y al usarse genera buenos contornos y una variedad de líneas, además, es fácilmente usada para realzar texturas, lo que se puede destacar con el hecho de que también es fácilmente soluble en agua. Es una tinta que cubre más áreas del papel si se aplica en sesiones posteriores, tapando casi por completo lo que se haya dibujado previamente.

3.3.2.4: Particularidades del uso de materiales y medios en mi producción

El proceso de experimentación con los materiales y los medios se ha mantenido presente en mi producción desde mucho tiempo atrás, aunque comenzó de manera exclusiva en los dibujos de imaginación, donde exploré distintas soluciones visuales a través de usar el aspersor de agua para generar grandes encharcamientos de la tinta, la cual permití que actuara por sí misma, con el fin de que el medio tuviera su propio diálogo y no fuera completamente manipulado por el creador. Estos enchar-

camientos se combinaron con dibujo de línea, en un primer momento con estilógrafo y con el tiempo lo cambié por plumilla y pincel, cada uno con reflexiones diferentes.

El estilógrafo me ha permitido obtener una línea mucho más rígida, pero que contrasta de manera interesante con los encharcamientos de la aguada. se genera, así, un contraste entre lo *aleatorio* y *natural* de las aguadas con lo *duro, rígido* o *controlado* de la línea generada con el estilógrafo (Ver imagen 25). Con el tiempo dejé de trabajar con esta línea del estilógrafo, y opté por un trazo más expresivo que entablara otro tipo de diálogo con los encharcamientos, para lo cual empleé la plumilla de bambú, que ofrece distintas posibilidades de trazos que van desde la línea hasta algunas texturas, dependiendo de qué área de la plumilla se use. También empleé pinceles de caligrafía, que por ser suaves y redondos generan otros tipos de líneas, distinta a la plumilla de bambú (Ver imagen 26). Ambas herramientas fueron las más frecuentes en ciertos meses, además de los encharcamientos con agua.

También comencé a agregar elementos ajenos a las herramientas del arte, a saber, hojas de árboles, las cuales llenaba de tinta para después estamparlas en el papel. Esta práctica generó efectos interesantes: por un lado, la impresión de hojas presentó otro tipo de línea dentro de la imagen artística, contrastante con la línea generada con la herramienta y el encharcamiento, por otro lado, se creó un paralelismo con otra disciplina parte de mi formación e intereses, la estampa, esta práctica la había adoptado recién en ese tiempo y por lo tanto aún estaba trabajando en ella. (Ver imagen 27)

Posteriormente, emprendí un proceso de experimentación en los dibujos del natural, para lo cual generalmente utilicé bolígrafos o estilógrafos para realizar los dibujos, con el fin de volver este estilo de dibujo más lineal y para enfocarme en la observación de la figura. También experimenté con las herramientas y los medios, a la par que he mantenido la exploración e interés por la observación de la figura, así como el estilo de dibujo lineal que se había trabajado durante los últimos años. En el segundo semestre, utilicé los mismos materiales (pinceles y plumillas de bambú), debido a la mayor expresión a los trazos, con lo que conseguí dibujos más cercanos a los dibujos de imaginación. Así mismo, implementé procedimientos de alguna manera cercanos a la aguada, como mojar el papel y posteriormente dibujar con la plumilla o el pincel, lo que ocasionó que la línea se modificara por el agua; tal vez podríamos decir que se produce una *línea aguada*. (Ver imagen 28)



Imagen 25: Dibujo al natural realizado con estilógrafo, en donde el enfoque principal era el dibujo lineal, con pocas consideraciones expresivas.



Imagen 26: Dibujo al natural realizado con tinta china y plumilla de bambú, en este dibujo, y otros más de reciente realización, las posibilidades que ofrece la herramienta son tomadas en cuenta con mayor frecuencia.



Imagen 27: Dibujos con las hojas *estampadas*, se puede apreciar las diferencias entre los trazos con pincel y las hojas. **Técnica:** Tinta sobre papel **Medidas:** 30 x 20 cm



Imagen 28: Dibujos al natural con tinta sobre el papel mojado, en estos se puede apreciar con mayor claridad el concepto de *línea aguada*, la cual es el resultado de hacer un trazo sobre un segmento mojado del papel. **Técnica:** Tinta sobre papel

Medidas variables

3.3.2.5: Dibujos de gran formato

También es importante mencionar una categoría que no entra en ninguna de las ya referidas, que es la de algunos dibujos que realicé en un formato mayor al acostumbrado. Dichos dibujos tuvieron como soporte papeles que oscilaban entre los 60 cm hasta los 150 cm, ofreciendo un área de trabajo más grande, por lo cual estos dibujos han mostrado una tendencia más abstracta por sus trazos mucho más gestuales y corporales, a la par que empleé encharcamientos de agua mucho más grandes.

También, hay que mencionar que estos dibujos no se pensaron con mucho determinimiento en el resultado, es decir que dejé actuar el medio de manera casi autónoma, lo que podría hacer que estos dibujos se acerquen al expresionismo abstracto, principalmente en cuanto a las sensaciones como generadoras de trazos. Así, el medio dictó, en buena medida, tanto el resultado final de estos dibujos como el proceso de dicho resultado, es decir, el medio tomó el punto central e hizo que la herramienta y el soporte se adaptaran a él.

Fueron dos tipos de papel los que utilicé para estos dibujos. El primero resultó adecuado para hacer dibujos con aguadas; era lo suficientemente resistente y tam-

bién más grande, y ofrecía para el dibujo un área aproximada de 90 x 150 cm. El otro papel era más delgado y más pequeño, de aproximadamente 60 x 140 cm, lo que causó que los dibujos tuvieran un formato más cercano a lo horizontal; la particularidad de este papel era que al ser más delgado no soportaba por completo la tinta ni las aguadas, y en consecuencia los trazos se traspasaban para la parte trasera del papel; como consecuencia, plasmé los dibujos en las dos caras de este papel, lo que generó un diálogo entre ambas, ya que con el resultado del primer dibujo se condicionó lo que se realizaba en la parte trasera. Así, el segundo dibujo afectaba al primero, aunque fuera ligeramente.

Con los dibujos hechos en el segundo tipo de papel, encontré un diálogo muy íntimo entre el medio y el soporte, ya que ambos determinaban el resultado final del dibujo realizado, cuestión interesante debido a que este papel no era adecuado para aguadas. Encontré resultados más interesantes en este papel, en contraste con el papel hecho para agudas; ahora bien, tampoco hay que menospreciar lo que el otro papel me ofreció, pues al ser más grande me permitió una mayor área de trabajo, que me habría gustado tener en el papel no adecuado para aguadas. El cambiar de formato fue muy importante para el desarrollo posterior de otros acercamientos, principalmente algunos que fueron trabajados en el tercer semestre, en donde la cuestión corporal cobró mayor importancia de la que tuvo en este momento de la producción; sin embargo, estos primeros dibujos de gran formato sirvieron como una buena introducción al aspecto corporal.

Por otra parte, estos dibujos podrían ser un ensayo inicial para otro ejercicio realizado en meses posteriores, los dibujos de doble, que consiste en emparejar dos papeles, uno dibujado y el otro no, y hacer que elementos del papel dibujado se pasen al otro. (Ver imágenes 29 a 33)



Imagen 29: Dibujo de gran formato, realizado en un papel de tamaño 60 x 140 cm, tinta sobre papel.

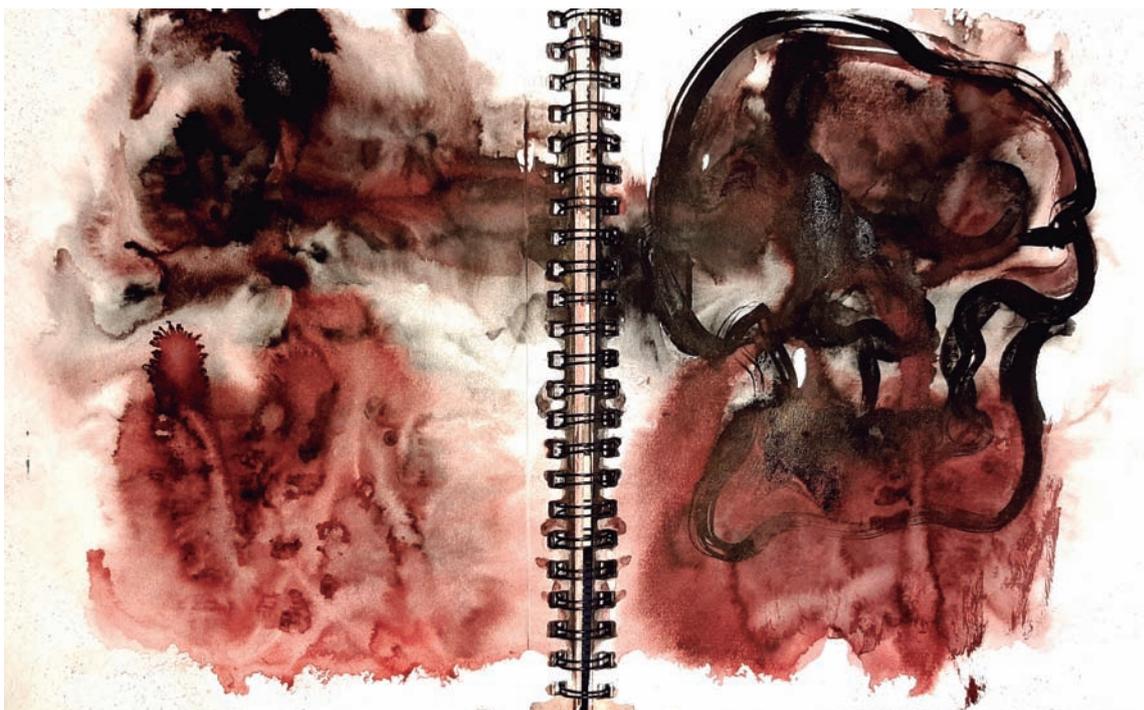


Imagen 30: Parte trasera del dibujo anterior, se puede apreciar la forma en que la tinta china traspasa el papel.



Imagen 31: Dibujo que se sobresaturó, al cual le fue aplicado acrílico blanco para su posterior trabajo, se puede apreciar la influencia que tuvo el acrílico.

Medias: 90 x 150 cm **Técnica:** Tinta sobre papel



Imágenes 32 y 33 (pág. siguiente): Ejemplos de dibujos de doble, realizados en tercer semestre, [agosto – diciembre 2019]

Medidas: 22.9 x 30.5 cm, cada hoja **Técnica:** Tinta sobre papel



En algunos de los dibujos sobresaturé de tinta el soporte, dejando plano varias secciones del dibujo; trabajé de nuevo las partes sobresaturadas, aplicando, primero, acrílico blanco para obtener un color base y posteriormente volver a aplicar esas secciones con tinta y aguadas. Este ejercicio de retrabajar secciones del dibujo fue exitoso en varias formas, la primera porque en esas partes que se volvieron a hacer procuré no saturar de nuevo, es decir, procedí de una manera más cuidadosa. La segunda cuestión que se encontró fue el hecho de que el acrílico utilizado para retrabajar las secciones sobresaturadas funcionó como una imprimatura, lo que se tradujo en que la tinta depositada sobre el acrílico fuera absorbida; así mismo, esto provocó distintos efectos que no se obtienen con el papel en su estado normal. Este mismo principio se empleó en otros dibujos, en los cuales aplicaba acrílico sobre algunos sectores del papel, obteniendo un resultado similar, ya que el acrílico absorbía la tinta y se mantenía presente como otro tipo de trazo, distinto a los normalmente trabajados hasta este momento.

Como se puede notar en mis obras, la experimentación con los materiales y los medios es uno de los puntos más importantes. En este mismo sentido reflexiona Richard Serra quien afirma que a él no le interesa el resultado, sino las sensaciones, y deja que el material actúe por sí mismo, específicamente en su trabajo escultórico; así mismo, Serra también reflexiona que el dibujo es usado como un elemento

autorreferencial, es decir, algo a lo que puede volver muchas veces, ya que le sirve para concretar ideas propias.

Una cuestión que me parece pertinente remarcar es que muchos artistas actualmente otorgan mucha importancia a los materiales y a lo que éstos les comunican o cómo pueden expresarse a través de ellos. Uno de los casos más claros es precisamente Richard Serra, quien permite que los materiales que usa hablen por sí mismos, buscando un equilibrio entre el resultado y el proceso, y explica que el material es lo que lo suele dirigir hacia su mayor potencial, algo que la imagen no hará.²⁰ Esto se puede interpretar como si para él el material fuera el que dictara la creación de la imagen.

Siguiendo a Serra, el material, y también los medios son los elementos artísticos que dictan la creación de las obras de arte, ya que es a través de ellos que la imagen es creada. Por ello es importante conocer a detalle las posibilidades y limitaciones de cada material, ya que eso es lo más nos puede ayudar a expresar de manera precisa y clara la nuestras; por otro lado, hay que recalcar que el conocer de mejor manera las posibilidades de cada material sólo se puede lograr a través de un proceso de experimentación y de reflexión personal.

En mi caso, esta reflexión sobre el material cobró mayor importancia sólo en una etapa avanzada de mi desarrollo artístico, y si bien es cierto que desde hacía tiempo que el material y los medios habían tenido un papel protagónico sobre la realización de obras artísticas, no fue sino hasta los meses de enero-junio de 2019 cuando reflexioné conscientemente sobre ello, lo que me ayudó a comprender otros aspectos de mis obras. Uno de estos aspectos fue mi interés por la representación del elemento o elementos dibujados, en favor de las posibilidades de los medios y en favor de cómo éstos actúan sobre el soporte.

²⁰ Fietta Jarque. “Entrevista: Richard Serra. Dibujar con acero”, *El País*, 28 de mayo de 2011.

3.3.2.6: Ramificaciones en otras áreas de las artes: litografía

Como dije más arriba, la litografía²¹ es la disciplina de la estampa en la que he trabajado de manera paralela a la producción realizada en dibujo, pero al ser ésta distinta en sus particularidades y en los resultados, es necesario explicarla en un apartado propio.

La litografía que produzco la he trabajado en dos tipos de piedras: caliza alemana y mármol veracruzano. Ambas cuentan con sus propias particularidades, que en el resultado final tienen una influencia significativa, especialmente en cómo se comportan al momento de dibujar e imprimir. Por un lado, la piedra alemana es más dura y tiene un poro fino; por otro, el mármol, una piedra más blanda en comparación con la alemana, y su poro más grande se nota claramente en la impresión. Ahora bien, el resultado se ve afectado por estas diferencias en las piedras, y también por el papel que se utilice al momento de imprimir.

Mi producción realizada en litografía guarda muchos paralelismos con los dibujos de imaginación, en tanto que éstos son la base para las litografías. A pesar de ello, las litografías no generan los mismos resultados que los dibujos, en primer lugar porque el soporte en donde éstas son dibujadas es muy distinto al papel utilizado en los dibujos, lo que ya es suficiente diferencia, pero sobre todo, la diferencia estriba en algunos recursos utilizados en los dibujos, específicamente, las aguadas no suelen generar estos grandes encharcamientos que sí se logran con el papel; además, las texturas y los resultados visuales son muy diferentes a los realizados en los dibujos.

Cada disciplina tiene sus propias particularidades. Algo notorio en la litografía es que el soporte y el material utilizado encuentran sus propias formas de ser trabajados, y al mismo tiempo tienen una estrecha relación y dependencia del uno con el otro. El resultado visual dependerá de cómo estos elementos se relacionen y manifiesten al momento del dibujo sobre la piedra y su posterior impresión sobre papel.

En la litografía, la construcción de la imagen litográfica depende de cómo el soporte (la piedra) es preparado por el artista, además del tipo de soporte papel se utilice para la impresión. Ahora bien, además de la importancia que tiene el soporte

²¹ Se hace mención de la litografía, ya que el desarrollo que se tuvo en esta disciplina previo a la entrada a la maestría es importante para la producción en general, ya que, como se menciona en el capítulo II, las obras realizadas en esta disciplina tienen una base muy importante en los dibujos realizados, es por eso que las considero importantes en el desarrollo del proyecto.

en la litografía, los materiales también son muy relevantes, ya que son éstos los que construyen la imagen litográfica, es decir, en la litografía la relación entre ambos soportes y los materiales usados es lo que construye la obra litográfica. Dicho en otras palabras, al igual que con el dibujo personal, los materiales tienen una significación protagónica en cómo éstos generan la construcción de una imagen y del resultado final de ésta. (Ver imágenes 34 y 35)



Imagen 34: Piedras litográficas, dos mármoles y una caliza.



Imagen 35: Litografía realizada sobre una caliza alemana, usando las estampaciones de la hoja como elemento central de la obra.

3.3.2.7: Reflexiones finales

Durante el desarrollo de los apartados anteriores, he explicado la importancia de los medios y las herramientas en la producción personal, ya que éstos, como se mencionó, son elementos primordiales para las obras artísticas, no sólo en dibujo y litografía, sino en todas las disciplinas de las artes visuales. Conocer qué tipo de medios y herramientas se deben de usar es fundamental para poder obtener resultados satisfactorios.

Como afirma Gómez Molina en su libro *Máquinas y herramientas de dibujo*, las herramientas son una prolongación del cuerpo.²² Esto se podría interpretar como el hecho de que, a través de las herramientas nuestro cerebro expresa las ideas surgidas de la observación, las cuales se transmiten a través de la mano. Es decir que este proceso mental del dibujo se lleva a cabo a través de cuatro elementos: cerebro-ojo-mano-herramienta/medio, siendo los últimos dos el puente entre el proceso mental del dibujo, el cual se lleva a cabo en nuestro cuerpo, encuentra salida a través de la mano, y se plasma en el soporte, que es donde este proceso mental se exterioriza. Así, podríamos decir que este proceso general de creación de obras dibujísticas tiene como protagonistas los siguientes elementos:

- ◆ Cerebro: donde se desarrolla el proceso mental de observación, que, junto con los ojos, es donde se obtiene la información del mundo que nos rodea.
- ◆ Ojos: junto con el cerebro es de los lugares iniciales del desarrollo de este proceso. Con ellos observamos el mundo, el cual después es analizado en el cerebro.
- ◆ Manos: donde el proceso mental se exterioriza hacia un lugar extracorporal, es decir, las manos son el puente entre el cerebro y la herramienta; a través de ellas el artista es capaz de generar los trazos con ayuda de las herramientas. Por lo tanto, la mano es un elemento mental (al ser el que expresa las ideas del cerebro) y material (con el cual tenemos contacto con las herramientas).
- ◆ Herramientas/medios: es la prolongación del cuerpo; a través de ellas el proceso mental se hace presente en el soporte con ayuda de la mano.

²² Juan José Gómez Molina, coord., *Máquinas y herramientas del dibujo* (Madrid: Cátedra, 2002)

- ♦ Soporte: donde todo este proceso mental y corporal se exterioriza de forma final. Ahí se crea la imagen originalmente pensada y analizada en el cerebro, posteriormente exteriorizada a través de un proceso intelectual.

Es importante señalar que estos elementos forman un ciclo entre ellos. Me explico, las particularidades del soporte son tomadas en cuenta para el resultado final, en tanto que sean adecuados para el tipo de dibujo que realizo (el cual presenta muchas aguadas), y que sirvan para explotar las posibilidades del uso del agua en el dibujo.

Además, entran en juego cuestiones emocionales o antecedentes personales, como los momentos pre-pictóricos o el lugar donde se trabaja, aquí conviene mencionar lo que explica Sol LeWitt en algunos de sus escritos de arte contemporáneo en cuanto a que el artista realiza un plan de creación; sin embargo, éste puede ser modificado dependiendo de cómo la obra se va desarrollando. En este mismo sentido LeWitt puntualiza que el material o medio son los que transmiten las ideas, postura que complementaríala mía, principalmente en el aspecto de que la creación de obras es un diálogo que se realiza entre el artista, los materiales y el soporte. En este diálogo participan las ideas del artista y sus intereses, dando como resultado una obra de arte, que no es un proceso mecánico de producción.²³

A lo anterior se suma la reflexión en torno a las herramientas en el dibujo como un elemento relevante. Es fundamental conocer las capacidades que éstas ofrecen y saber elegir la adecuada para lo que se busca expresar. Ahora bien, las herramientas no son las únicas con un papel tan destacado, el medio es igual de importante; al menos dentro de mi obra, la tinta china ha sido un recurso muy importante y el medio más usado, porque su flexibilidad me ha ofrecido muchas posibilidades, especialmente combinada con agua para producir encharcamientos.

Se podría decir que muchas veces que los medios que selecciono no son los más aptos para expresar mis temas, pero debido a que por lo general he buscado alejarme de la representación literal del tema, los materiales no han sido un impedimento, sino que han resultado una oportunidad para experimentar con medios y con elementos ajenos al dibujo. La relación entre los diferentes medios y herramientas ha expandido las posibilidades y los resultados visuales generados en la producción.

²³ Sol LeWitt, *Wall drawings*, disponible en <https://proa.org/esp/exhibicion-proa-sol-lewitt-wall-drawings--textos.php> (Consultado el 03/03/2020)

El uso de estos medios y herramientas le ha dado a mi obra una característica de *materia líquida*. Me parece que esta característica de líquido concuerda con la independencia que le doy al medio para actuar sobre el soporte, además del uso de las herramientas, las cuales influyen los resultados finales a su propia manera.

Esta *materia líquida* puede transitar hacia *materia licuada* en ciertos momentos. Al usar varias tintas al momento de producir, éstas se mezclan y se licúan, y como pasa con la comida al momento de licuarla, los componentes se mezclan, pero al momento de que se están mezclando se siguen distinguiendo. Sucede algo semejante en mi producción, muchas veces la materia líquida se puede apreciar en una mezcla heterogénea que se junta para crear una imagen.

Me parece que, a pesar de haber elegido un tema central para trabajar en mi producción, la influencia del medio, las herramientas y el soporte se sigue priorizando por encima de la representación de un tema o elemento. De esta manera, muchas veces adapto el tema a lo que se buscaba experimentar con los recursos mencionados.

3.3.3: Variantes corporales agregados en la producción

Una tendencia que se fue acentuando a lo largo de la maestría fue el aumento del tamaño de los dibujos. Como consecuencia, se adoptaron acciones corporales nuevas al momento de realizar los trazos; así, el cuerpo se volvió una herramienta importante en los dibujos realizados durante el tercer semestre. Es importante explicar esto a detalle debido a que los resultados obtenidos fueron muy diferentes a lo realizado con anterioridad.

El lugar en el que se llevaron a cabo estos ejercicios fue el taller en la unidad de posgrado, recinto espacioso que es muy apto para estas prácticas. Ahora bien, el contar con un espacio para realizar este trabajo no redundó en que dejara de trabajar en casa con dibujos de menor tamaño, ni tampoco que hubiera un cambio en el tema principal de mi producción, por el contrario, estas aproximaciones corporales se acercaron más al tema de la muerte, al mismo tiempo que algunas tuvieron una tendencia más cercana a la abstracción, lo que tal vez se debió al aumento de tamaño en el soporte.

A continuación, serán mencionados y explicados de manera específica los distintos ejercicios y sus resultados:

3.3.3.1: Hojas y trazo, la hoja como herramienta del dibujo

Para este ejercicio, utilicé la hoja como herramienta de trazo, cuando antes sólo había sido un motivo de dibujo. Me di cuenta de que la hoja puede usarse de diferentes maneras para trazar: se pueden hacer arrastres, líneas finas al dejarla caer y huellas. Estas aplicaciones del material lo hicieron un medio muy versátil, que combiné con las posibilidades de papel, por ejemplo, al mojarlo. En cuanto a su ubicación temática, la hoja puede pensarse también desde el tema de la muerte, en tanto que es un objeto inanimado proveniente de un ser vivo.

Este ejercicio evolucionó en cuanto a materiales: comencé a utilizar ramas, lo que lo acercó al dibujo realizado con pincel; sin embargo, debido a que la rama no absorbe tanta tinta como lo hace el pincel, los trazos fueron más rápidos y gestuales. Agregué hojas quemadas a la tinta, que principalmente era sepia; y con las cenizas de las hojas obtuve una mezcla de tinta y material quemado muy interesante, que lograba evocar motivos rituales o chamánicos, como si los resultados fueran parte de una ceremonia mortuoria del pasado. (Ver imágenes 36, 37, 38 y 39)

3.3.3.2: Autorretrato corporal

Realicé este ejercicio en dos partes cuyos resultados fueron distintos. En la primera parte, produje dos autorretratos, en la clase del 23 de agosto de 2019. El primero fue a partir de las sensaciones experimentadas en mi cuerpo. El segundo lo realicé con los ojos cerrados, con base en las sensaciones táctiles que podía percibir en ese momento, en este segundo autorretrato estuve acostado encima del papel haciendo un recorrido de mi cuerpo. (Ver imágenes 40 y 41)

Vale la pena detenerse sobre todo en la segunda parte de este ejercicio la realicé a partir del autorretrato táctil, para ello produje retículas basadas en los trazos hechos, en papel albanene de distintos tamaños. El objetivo era que las retículas se asemejaran a los modelos de composición realizados en mis obras. (Ver Imágenes 42 y 43) El tema de esta segunda parte fue el cuerpo, y surgieron del autorretrato corporal ciego, en el cual aún se podía apreciar particularidades propias de mí.

El primer dibujo/retícula se hizo en papel albanene grande, en él se fueron copiando trazos que de alguna manera se asemejaban a mi cuerpo, pues su parte superior comparte rasgos con mi cabeza y cara. A éste se le podría llamar “autorretrato gestual-corporal”. El segundo se fue construyendo a partir de utilizar hojas albanene

de tamaño oficio. Al ser más pequeño, sólo se podían copiar ciertos detalles del primer dibujo. Al principio realicé cinco dibujos individuales que se juntaron para crear un dibujo más grande, pero después de que me di cuenta de que la idea del cuerpo y del autorretrato seguían presentes, pero de forma fragmentada. Posteriormente agregué otros tres más, siguiendo la misma idea, al mismo tiempo que buscaba los lugares donde se podía expandir este dibujo, hasta que llegó un punto en el que no supe cómo continuar.

Encontré este ejercicio bastante provechoso, ya que uno de los objetivos para el semestre en el que lo llevé a cabo era la experimentación con distintos formatos. Este ejercicio fue uno de los momentos fuertes de exploración. Así mismo, sirvió de punto de partida para la reflexión corporal realizada en el semestre, principalmente por las sensaciones que se produjeron al momento de dibujar, cuestión que usé de maneras distintas durante el desarrollo del semestre. A raíz de esta práctica las sensaciones cobraron un papel importante para mi producción, dejando aún más de lado la mimesis.



Imágenes 36 y 37: Dibujos de arrastres y caída de hojas

Técnica: Tinta sobre papel **Medidas:** 50 x 70 cm



Imágenes 38 y 39: Hojas quemadas y tinta china mezcladas



Imagen 40: Primer autorretrato, hecho a partir de sensaciones

Técnica: Grafito sobre papel **Medidas:** 170 x 60 cm



Imagen 41: Segundo autorretrato, hecho a ciegas
Técnica: Grafito sobre papel **Medidas:** 170 x 60 cm



Imagen 42: Primer retícula

Técnica: Tinta sobre papel albanene **Medidas:** 120 x 60 cm

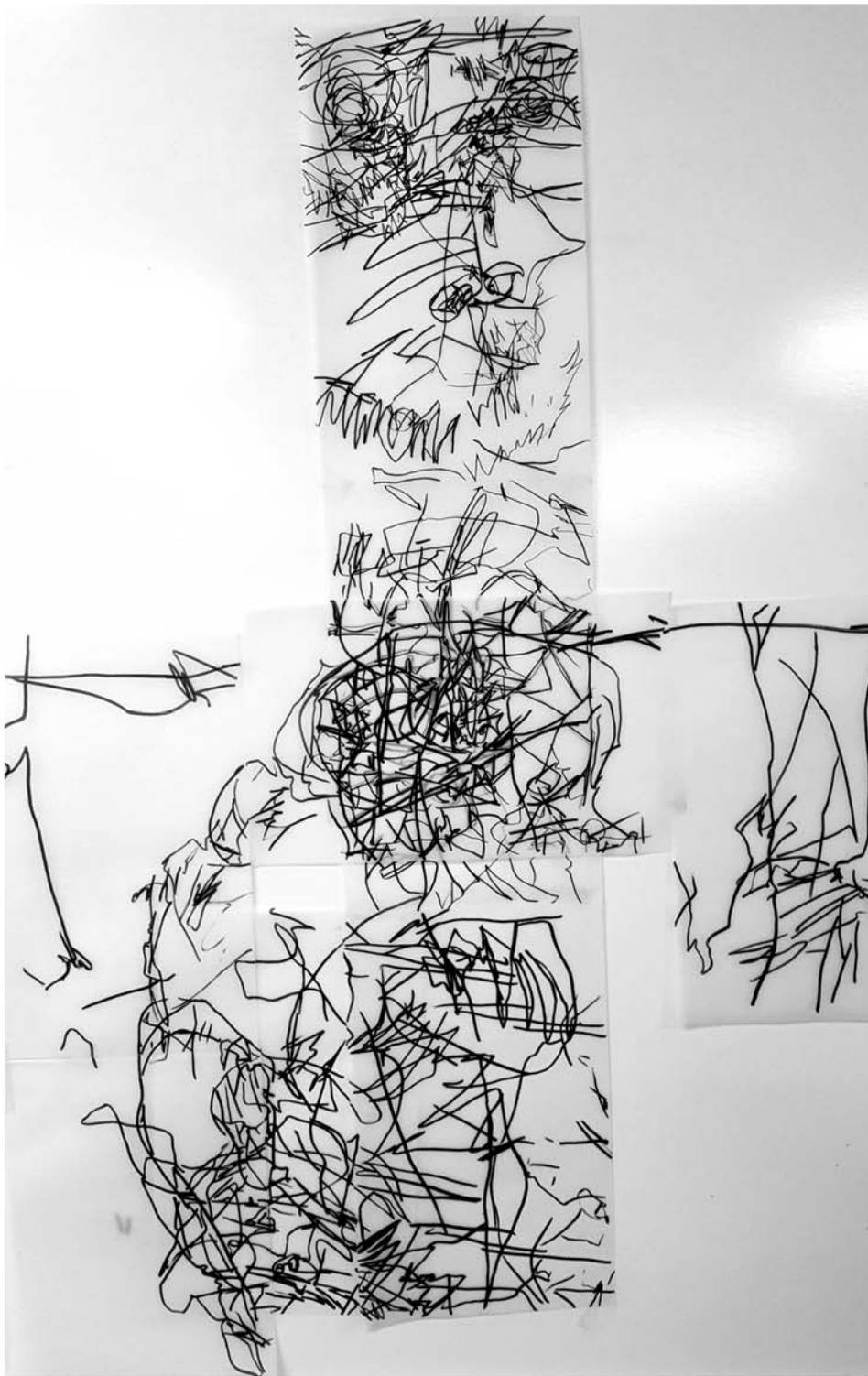


Imagen 43: Segunda retícula

Técnica: Tinta sobre papel albanene **Medidas:** 120 x 60 cm [irregular]

3.3.3.3: Desbordes

Los desbordes se presentaron como una acción de exagerar o de agregar elementos de más, de llevar algo hasta un límite o de sobrepasarlo. El elemento que se llevó al extremo fue el agua, ya fuera al aplicarla abundantemente con el aspersor o de mojar sin dejar que se secase el papel. Estos desbordes en algunos momentos se vincularon con la acción corporal, la cual ha cobrado gran importancia en el semestre en cuestión, principalmente con el aumento de tamaño en los dibujos, pues el aumento propició que el movimiento corporal aumentara y se integrara a la realización de los trazos.

Un ejercicio que se realizó en el taller de investigación y producción fue el de llevar una sola acción o verbo hasta la exageración, el verbo elegido fue “mojar”. En consecuencia, decidí usar el agua, la cual escupí y después le agregué tinta. Esta secuencia de escupir y entintar se repitió hasta que el papel no soportaba más tinta o agua. Una vez secos los dibujos, se podían apreciar los depósitos del pigmento, así como los lugares donde había más disoluciones. En algunos casos, el papel quedó completamente saturado de tinta.

La acción de dibujar agregada a la acción de escupir generó resultados físicos y anímicos interesantes. Una vez terminado el dibujo, el agotamiento corporal se maximizó. Este tipo de agotamiento se diferencia del que me produce trabajar en mi cuarto, en donde el cansancio es más bien de tipo emocional. (Ver imágenes 44 y 45)

Este ejercicio fue un buen incentivo para entender hasta dónde se puede llevar la acción corporal de dibujar. Así mismo, el desborde y la acción corporal se vincularon con el dibujo gestual. Los dibujos posteriores se practicaron de manera similar, pero sin llegar al resultado de los ejercicios de septiembre de 2019.

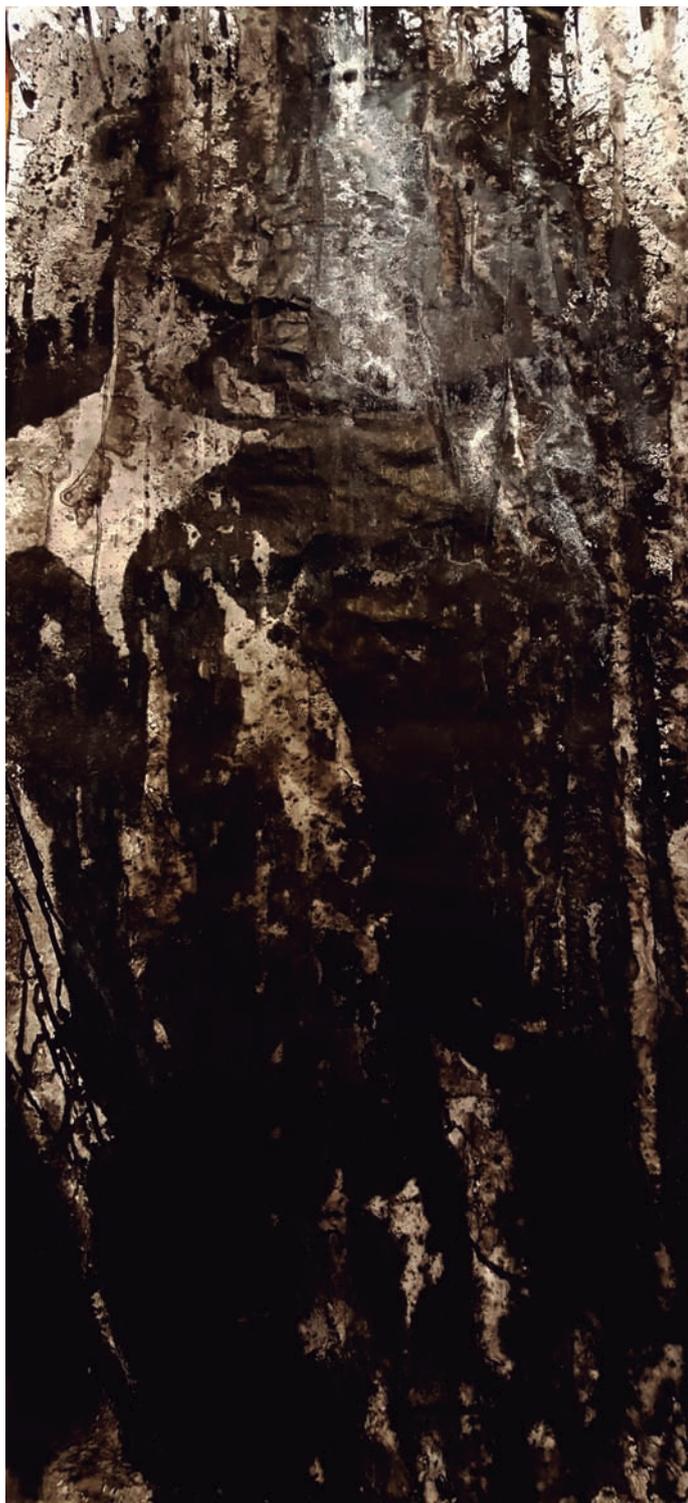


Imagen 44: Ejercicio de desbordes, resultado
Técnica: Tinta sobre papel **Medidas:** 110 x 60 cm



Imagen 45: Ejercicio de desbordes, resultado
Técnica: Tinta sobre papel **Medidas:** 110 x 60 cm

3.3.3.4: Dibujos de mayor tamaño y dibujos de azar

Durante el transcurso del tercer semestre aumentó mi realización de dibujos de gran formato. Esto se debió a la necesidad de usar el cuerpo al momento de dibujar. El aumento de escala fue una consecuencia natural de incluir la acción corporal en el dibujo, lo cual se aprecia claramente en el dibujo realizado el 14 de octubre de 2019, para el cual hice un recorrido dentro y alrededor del dibujo; en este recorrido incluso las huellas de mis zapatos cobraron importancia, ya que también se imprimieron sobre el papel.

En este dibujo en particular, hubo mayor control de la tinta sobre el papel, aunque, al mismo tiempo, el azar cobró mucha importancia, ya que utilicé un aspersor con agua entintada y dejé que el agua se encharcara. La única acción más controlada fueron los trazos que se hicieron con ramas de árbol, al *barrer* la tinta, lo demás fue la acción de la tinta sobre el papel.

El resultado final fue interesante ya que la figura obtenida se asemejaba a un cuerpo de apariencia fantasmal, aspecto que de alguna manera se reflejó en otros dibujos realizados posteriormente, los cuales se basaron en las escalas corporales (uña, dedo, mano, cabeza, medio cuerpo y cuerpo). El azar también cobró más importancia después de hacer este dibujo, por lo cual realicé una serie que partiera del azar como elemento primario de producción. (Ver imagen 46)

3.3.3.4.1: Escalas y distancias

El objetivo de estos dibujos fue realizar obras de diferentes tamaños y escalas del cuerpo. Estas escalas iban desde la uña del meñique, el dedo, la mano, la cabeza, la mitad del cuerpo y el cuerpo completo. Para ello, realicé dos series, de las cuales dediqué la primera al tema de mi producción, y utilicé los materiales comúnmente usados. La mayor diferencia con respecto a los otros ejercicios radicó en que había escalas y tamaños poco frecuentes en mi obra. La segunda serie la enfoqué en continuar con las escalas usadas, pero con la diferencia de que aplicaba la tinta a una mayor distancia. Esta aplicación a distancia se consiguió tras pegar plumas uno sobre otra. Llegué a pegar 6 o 7 plumas, lo que ocasionó que perdiera el control y los trazos no reflejaran lo que buscaba dibujar, resultado que parecía regresar mi obra a un momento de dibujo infantil, en el que los trazos no tienen un objetivo mimético. (Ver imágenes 47 a 66)

La distancia requería que usara el cuerpo de distintas maneras, lo que provocó deformaciones en los trazos. Me parecieron muy interesantes estos dibujos, debido a que, de nuevo, la relación del cuerpo y de las reducciones fenomenológicas se relacionaron para ofrecer distintos resultados.

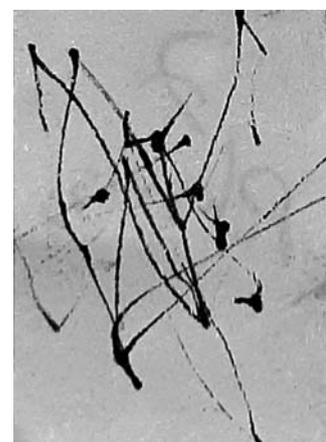


Imagen 46: Dibujo de tinta de gran formato, detonante de los dibujos de azar



Imagen 47: Dibujos de escala, uña y dedo, así como los respectivos dibujos de distancia.

Técnica: Tinta sobre papel



Imágenes 48 a 55: Dibujos de escala, en este caso del tamaño de la uña, el primer dibujo (tinta) es el original, mientras que los otros (estilógrafo) son de una a siete plumas de distancia

Técnica: Tinta sobre papel **Medidas:** 1 x 2.5 cm

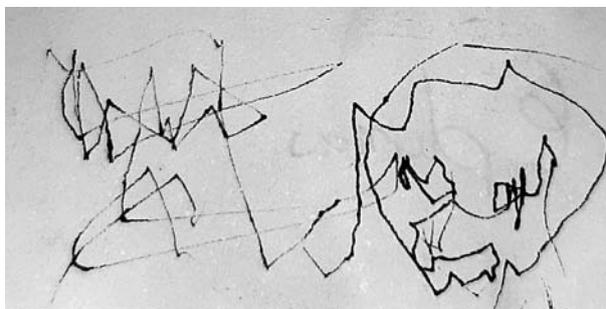
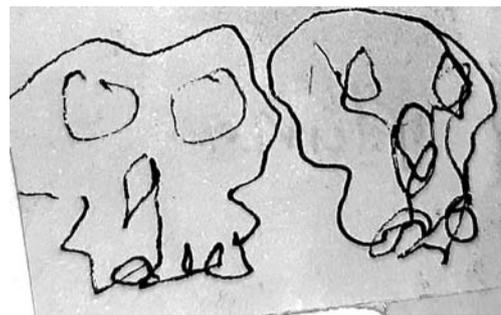


Imagen 56 a 62: Dibujos de escala del dedo, el dibujo de tinta es el original y los de estilógrafo son los de distancia de 1 a 6 plumas. **Técnica:** Tinta sobre papel **Medidas:** 2.5 x 4.5 cm



Imagen 63



Imagen 64



Imagen 65

Imágenes 63, 64 y 65: Dibujos del tamaño del cuerpo y distancias, 1, 6 y 7 pinceles

Técnica: Tinta sobre papel **Medidas:** 170 x 90 cm



Imagen 66: Dibujo de escalas, proceso

3.3.3.4.2: Dibujos de azar

En estos dibujos también hubo una alteración de la percepción al momento de dibujar. Al igual que los autorretratos corporales, se hicieron con los ojos cerrados, pero en este caso el sentido del tacto y las sensaciones cobraron mayor importancia.

El sentido del tacto era el único que me llevaba a tomar los pinceles, y utilizándolo realicé los trazos. También fue el tacto el que me ayudó a encontrar los recipientes en los que había depositado la tinta. Al no ver y usar las manos para los trazos, fue difícil saber dónde serían depositados los medios.

Así mismo, hubo algunos de los dibujos de mayor tamaño que trabajé en el piso. La consecuencia de haberlos hecho de ese modo fue que tuvieran una especie de recorrido en ellos. Por otra parte, al ser de gran tamaño, se realizaron de manera fragmentada, lo cual tuvo como consecuencia que la variedad de tintas y trazos fuera mayor. (Ver Imágenes 67, 68 y 69)



Imagen 67: Dibujos de azar

Técnica: Tinta sobre papel **Medidas:** 90 x 200 cm



Imágenes 68 y 69: Dibujos de azar

Técnica: Tinta sobre papel **Medidas:** 90 x 200 cm

3.3.3.5: Agenciamientos

Los agenciamientos²⁴ fueron una serie de ejercicios realizados a lo largo del semestre. Estos ejercicios se basaron en los postulados de Gilles Deleuze,²⁵ quien menciona que nos vemos afectados por la influencia de los demás, influencia que él llama agenciamiento.

Este ejercicio se llevó a cabo en distintas partes, y conté con el apoyo de los compañeros de clase Helio Vianna²⁶ y Sebastián Angulo²⁷, así como del profesor Darío Meléndez. Antes de comenzar propiamente con el ejercicio, hubo una dinámica en la que compartimos la comida que nos gusta. Con ello experimentamos los distintos orígenes y contextos en los que nos encontramos, y pudimos entrever el contexto de cada uno y entender mejor los agenciamientos prácticos que se realizarían posteriormente.

La primera parte consistió en dibujar sobre el cuerpo de los otros, sirviéndonos de las retículas realizadas con nuestros autorretratos visuales. Cada uno dibujaba sobre la espalda del otro, y el que estaba hasta adelante plasmaba los trazos que sentía en su espalda sobre un soporte. Los trabajos resultantes estaban muy alejados de la retícula original. (Ver imágenes 70 a 73).

La segunda parte consistió en exponer nuestra producción a los otros, con el objetivo de entender los procesos individuales y recrearlos. Esto nos permitió obtener

24 Véase el capítulo I, para mayor explicación teórica de la definición del termino agenciamiento.

25 Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos*. (España: Pre-Textos,1980)

26 Helio Vianna (1983) es un artista visual con formación multidisciplinar. Es Licenciado en Relaciones Internacionales (UFRJ) y en Producción Cultural (IFRJ) – área en la cual es especialista con un posgrado en Literatura Infantil y juvenil-. Hoy reside en México, en donde cursa la Maestría en Artes Visuales en la FAD/UNAM, integra el Colectivo Botiquín y representa a otros artistas brasileños. El artista tiene como principal proyecto retratar diversos lugares por medio de palabras, referencias, colores, símbolos y slogans, en su máxima profusión, estudiando la cultura de otros países.

27 Sebastian Angulo: Artista visual, titulado con tesis meritoria en el año 2014, de la Universidad Pedagógica Nacional en Bogotá. Actualmente es becario de la maestría en artes visuales, con orientación en estudios de la imagen, de la Universidad Nacional Autónoma de México. En donde desarrolla un proyecto de investigación artística alrededor del DRAG. <https://www.instagram.com/goticotropical/?hl=es-la>

una mayor retroalimentación de los procesos de cada uno. Para la retroalimentación echamos mano de la obra realizada con anterioridad, así como de algunos momentos pre-pictóricos. También pudimos participar aportando sugerencias de referentes que nos pudieran ayudar en nuestros proyectos.

En cuanto a los agenciamientos que se realizaron, el primero tuvo como participante inicial a un compañero de clase, Helio Vianna, de quien se tomó sus textos, basados en palabras referentes al tema de la muerte e n distintos idiomas, inglés, español y alemán. Al ser idiomas que conozco, este primer acercamiento fue importante, porque pude expandir los alcances y posibilidades de mi producción. (Ver imagen 74)

El segundo agenciamiento, realizado con el profesor, Darío Meléndez, fue más cercano a la cuestión material y técnica. Utilicé carbón comprimido de un gran tamaño, lo cual permitió arrastres y grandes planos de carbón. En este agenciamiento empleé un material que normalmente no uso, obtuve resultados visuales distintos a los regulares.

El tercero fue con otro compañero de clase, Sebastián Angulo. En éste trabajé con el interés que él tiene hacia el tarot, en específico con la carta de la muerte. A pesar de que la carta en cuestión tiene la misma temática que mis obras, el resultado no fue el esperado, ya que no se pudo aplicar el tema de producción con la forma de trabajar que Sebastián Angulo tiene.

El cuarto y último fue con Helio Vianna y Sebastián Angulo. En éste utilicé el cloro de Sebastián y los materiales de Helio. Una vez más se hizo uso del texto; se utilizó cloro para borrar fragmentos del texto o enverdecer el papel, por lo que semejaba un estado de putrefacción o descomposición, propio de la muerte. (Ver Imagen 75)

Este ejercicio fue muy importante, debido a que algunas técnicas y temas con los que mis compañeros hacen sus producciones fueron integrados a mi forma de trabajar, principalmente en las formas de realizar imágenes. Los elementos que retomé de Sebastián Angulo modificaron los resultados que obtuve al final del semestre, principalmente en algunas maneras de hacer los dibujos, pero sin dejar la paleta de colores usada normalmente por mí.



Imágenes 70 y 71: Primer ejercicio de agenciamiento con los tres, realizado el 13 de septiembre de 2019, foto de Helio Vianna.



Imágenes 72 y 73: Primer ejercicio de agenciamento con los tres, realizado el 13 de septiembre de 2019, fotos de Helio Vianna.



Imagen 74: Ejercicio de agenciamiento con Helio.

Técnica: Tinta y acrílico sobre papel **Medidas:** 90 x 140 cm



Imagen 75: Segundo ejercicio de agenciamiento con los tres, realizado el 11 de noviembre de 2019.

Técnica: Acrílico sobre papel **Medidas:** 90 x 200 cm

3.3.3.6: Dibujos en distintos papeles de colores

El uso de papel blanco para dibujar no había cambiado hasta antes de la maestría. El papel blanco me ofrecía muchas posibilidades, la primera era el uso de todos los colores normalmente empleados en mi producción. Posteriormente, en los últimos meses de la maestría (agosto 2019–enero 2020) comencé a usar papel de color negro, así como papeles circulares. El papel negro me llevó a emplear una paleta de color más limitada, principalmente blanco o sepia.

El uso del negro como color de fondo repercutió en el resultado, y fue opuesto al del papel blanco vinculado a la acción de desenterrar: era como si trajera algo a la luz. Así mismo, por el blanco los dibujos eran insinuaciones de un cuerpo o fantasmas, o figuras aún no formadas por completo.

Esta dualidad de papel blanco y negro se acercó a los procesos de pintura aditiva y sustractiva, es decir, a una pintura que consiste en agregar o quitar elementos para la producción: con el blanco agregaba y con el negro quitaba. Explicando lo anterior, en el papel blanco agregaba tinta, casi hasta la saturación, lo cual puede tener una relación con enterrar el papel, como cuando enterramos un cuerpo, mientras que con el papel negro era el proceso contrario, era como si se desenterrara algo, tal vez un cuerpo, que regresáramos a la vida, un proceso similar a la dualidad de muerte-resurrección.

Esta conceptualización a través del papel le brindó más diversidad al trabajo realizado, el cual se unió con los dibujos en gran formato, manteniendo una gran diversidad de resultados, cuestión que espero mantener en el futuro. (Ver imágenes 76 y 77)



Imágenes 76 y 77 (pág. siguiente): Dibujos en papel negro

Técnica: Tinta sobre papel **Medidas:** 29.7 x 21 cm



3.3.3.7: Reflexiones finales

Los avances obtenidos en el tercer semestre fueron muy significativos, ya que a la par que trabajaba el tema de mi producción, conseguí objetivos planteados en el protocolo de investigación, específicamente, hacer nuevas formas de experimentación relacionadas con el dibujo, esto se pudo notar en los dibujos de carácter corporal. Al agregar acciones corporales obtuve distintos resultados, principalmente comparándolos con los dibujos de gran formato hechos en los dos semestres anteriores, que parecían ser sólo una variación de los dibujos normalmente realizados a la par. En el caso de los dibujos del tercer semestre, fueron notorias las variaciones en trazos y acciones gestuales obtenidas de la acción corporal, los ejemplos más claros de ello son los dibujos de azar, donde la mano tomó el papel del pincel y de los desbordes, y en donde la acción fue llevada al límite para hacer evidentes elementos personales de producción, como las saturaciones, mencionadas en el primer capítulo.



Imagen 78: Presentación final del tercer semestre, diciembre 2019.

Por otra parte, los agenciamientos también tuvieron mucha importancia en los avances prácticos, especialmente porque se cumplió una de las funciones de un taller, que era la de cooperar y compartir conocimientos con los compañeros.

Tomar fotografías de las formas de los trabajos de los otros fue muy útil, ya que me acerqué a nuevas maneras de dibujar y de experimentar con el dibujo, cuestión que se ha reflejado paulatinamente en los dibujos realizados recientemente (noviembre 2019–enero 2020).

Considero que el tercer semestre fue una síntesis de toda mi producción, así como una forma de concluir el proyecto de la muerte. Esto se puede apreciar en las fotos del día de entrega en el taller, en diciembre de 2019, en donde se incluyeron dibujos de años anteriores a entrar a la maestría. Se podía notar la gran cantidad de dibujos hechos, así como una clara evolución en los resultados visuales basados en el uso de tinta china y agua, así como en la violencia en los trazos. (Ver imagen 78)

3.3.4: Procesos progresivos en el dibujo, experimentación con el tiempo

162

3.3.4.1: Introducción

El último semestre giró en torno a concretar algunos aspectos trabajados durante la maestría. Estos aspectos continuaron vinculados con el tema de la muerte. Practiqué distintas exploraciones gráficas usando motivos o lugares personales, en específico mi habitación.

A principios de dicho semestre las dos exploraciones que realizaba se mantuvieron alejadas una de la otra; sin embargo, se fueron juntando poco a poco. La unión de procesos de experimentación se debió al hecho de que en ambos empecé a trabajar con base en el tiempo, específicamente en dibujar varios días un mismo motivo, con una progresión y un énfasis en los cambios que los motivos presentan. Esto ocasionó que, al realizar varios dibujos, se pudiera apreciar un progreso en los motivos, razón por la cual los llamé “dibujos progresivos”.

3.3.4.2: Proceso de experimentación con el tiempo

El tiempo había sido un concepto que había trabajado anteriormente como un elemento relacionado con el tema de la muerte. En una primera etapa, la manera de

abordar este concepto se mantuvo en el área de lo representativo. (Ver imágenes 79 y 80)

No fue hasta el último semestre que me serví del concepto del tiempo de distintas maneras, específicamente a través de los dibujos progresivos, los cuales entraban en relación con representar la evolución del motivo dibujado. En la mayoría de los casos, este motivo fue un objeto orgánico, lo que propició un proceso de descomposición que fue representado de manera gráfica en estos dibujos, los cuales al realizarlos uno de manera diaria, me permitía que el motivo dibujado avanzara en su proceso de descomposición para llegar a un estado mortuorio. A continuación, describo a detalle lo ocurrido en estos dibujos.

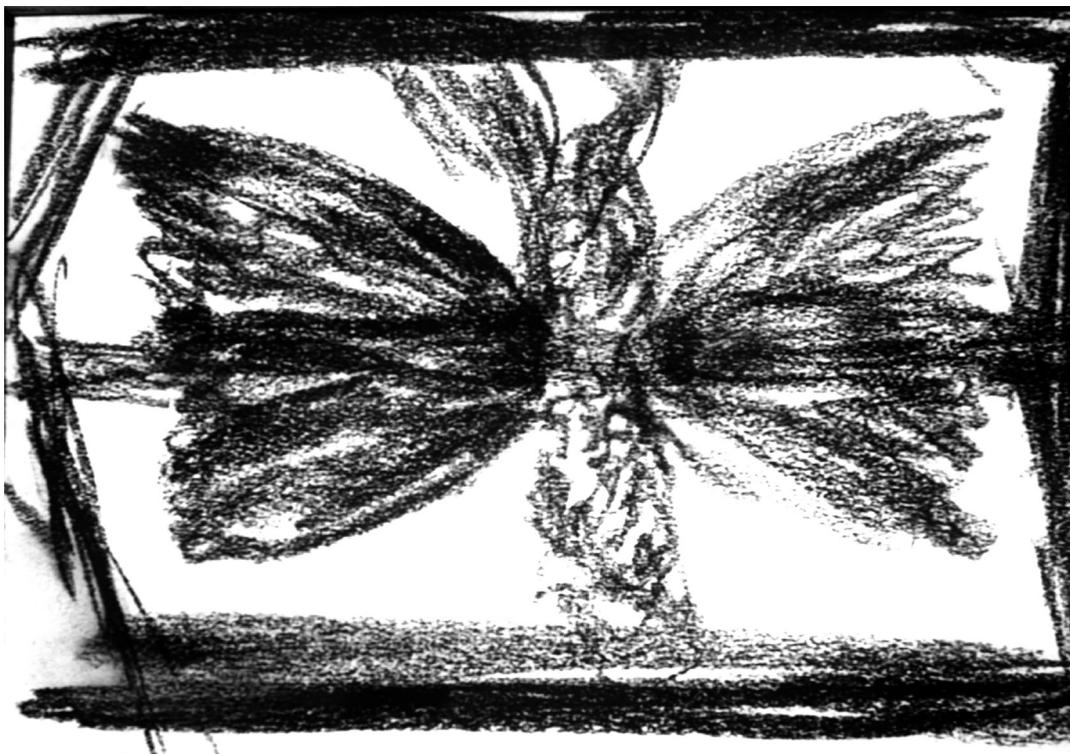


Imagen 79: Boceto del 2014, el cual rememora la idea de un reloj de arena [idea del tiempo]

Técnica: Grafito sobre papel **Medidas:** 26x20 cm

3.3.4.3: Dibujos con la manzana

Éstos fueron los primeros dibujos progresivos realizados. Para realizarlos, utilicé una manzana, que corté por la mitad para que el aire oxidara la fruta; a una de las

mitades se le aplicaba tinta negra sobre la superficie. El entintar la manzana era una manera de recordar las piernas de mi abuela al momento de morir, imagen que recuerdo mucho, ya que sus piernas empezaban a ennegrecer debido a la falta de movimiento y de circulación de la sangre.

164

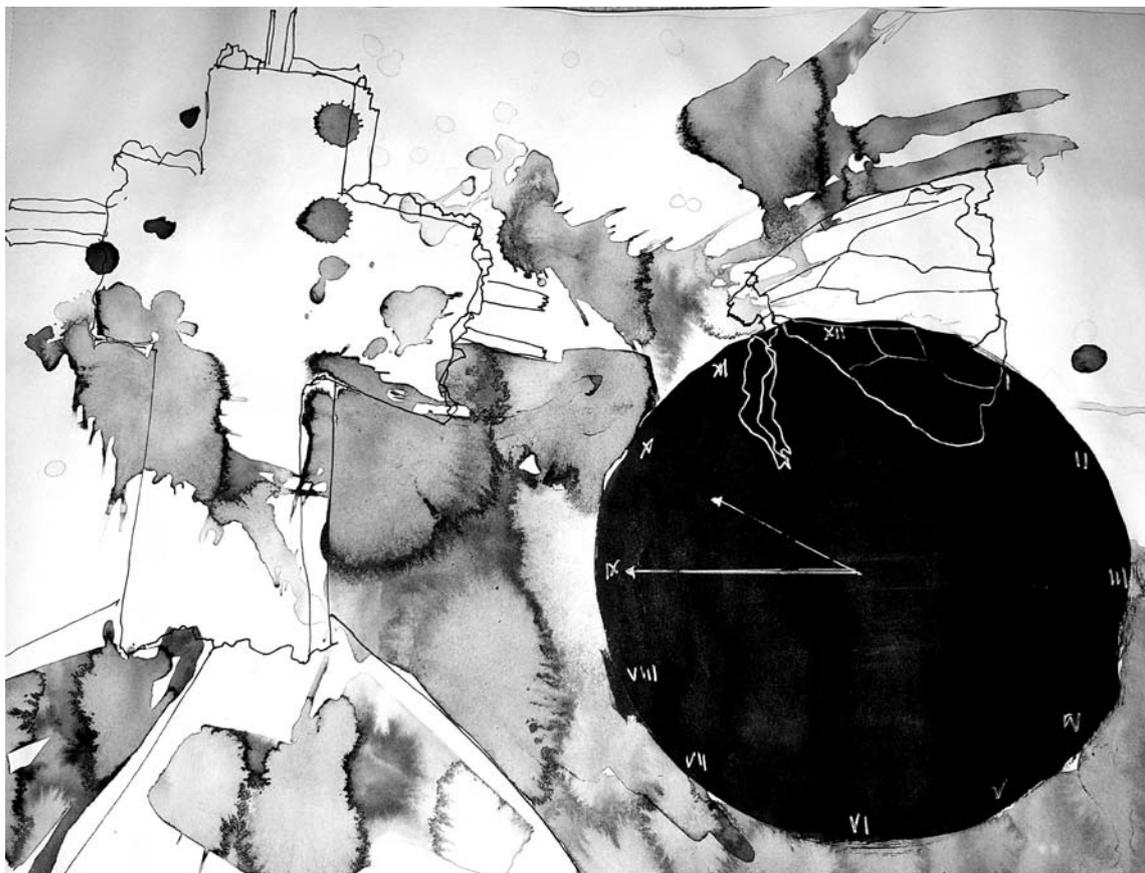


Imagen 80:

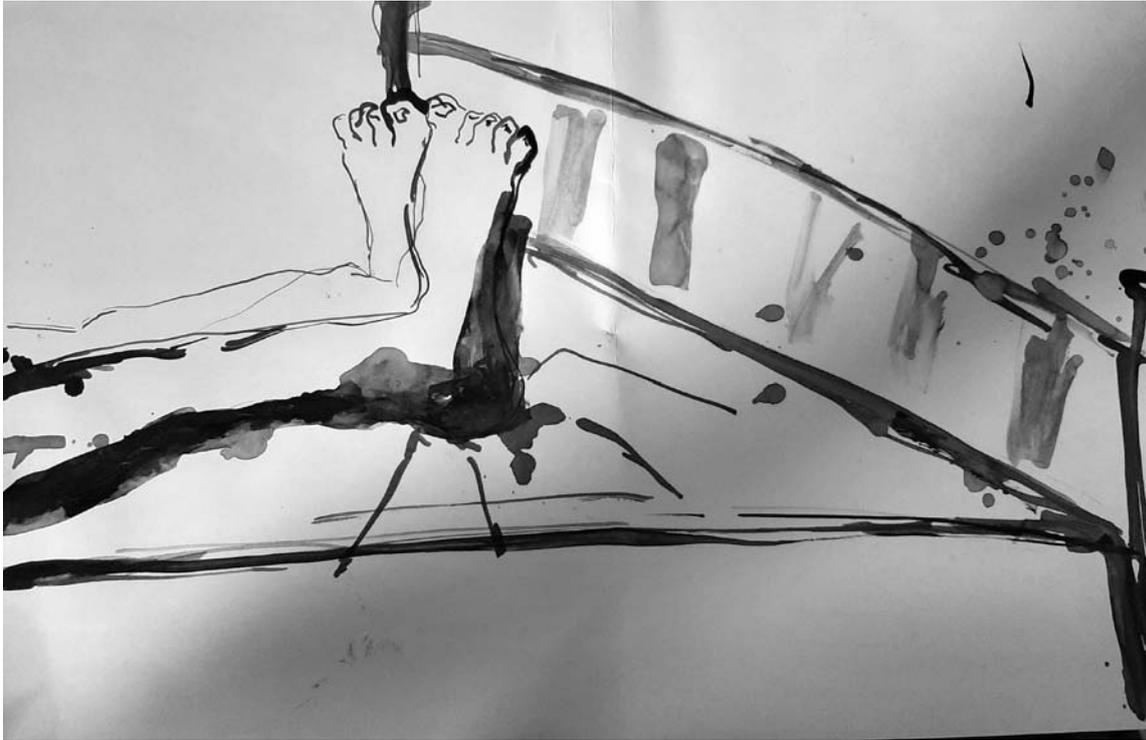
Autor: Sebastian Domínguez **Título:** *Time III*

Técnica: Tinta china sobre papel **Medidas:** 29.7x42 cm

Usé tinta sobre una de las mitades para experimentar las posibles diferencias entre los procesos de oxidación. El soporte para las manzanas fue una tela, la cual asemejaba las colchas en las que mi abuela estaba recostada. (Ver imagen 81)

El proceso para este primer acercamiento consistió en tomar una foto diaria, con lo cual pude apreciar cómo iban naciendo hongos sobre la manzana. Sólo en la mitad entintada nacían estos hongos, mientras que la otra mitad se conservaba

mejor y sólo pasaba por un proceso de oxidación. Este primer acercamiento duró una semana, y, aunque fue poco tiempo, se encontraron resultados interesantes que se exploraron de manera continua en otras oportunidades.²⁸ (Ver imágenes 82 y 83)

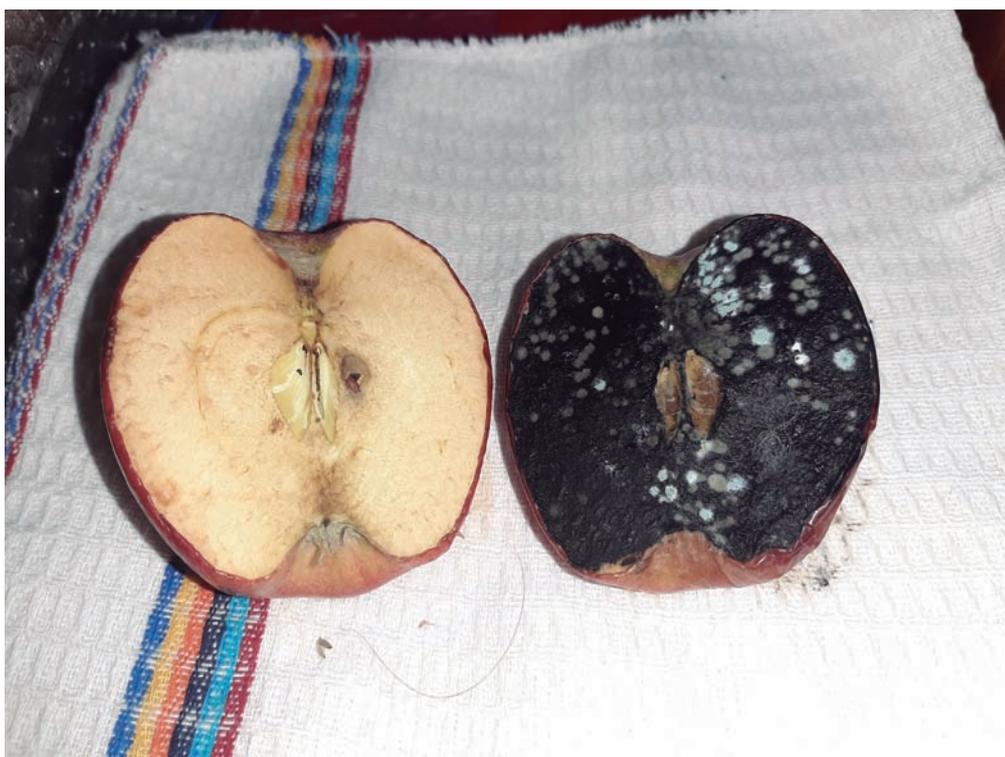
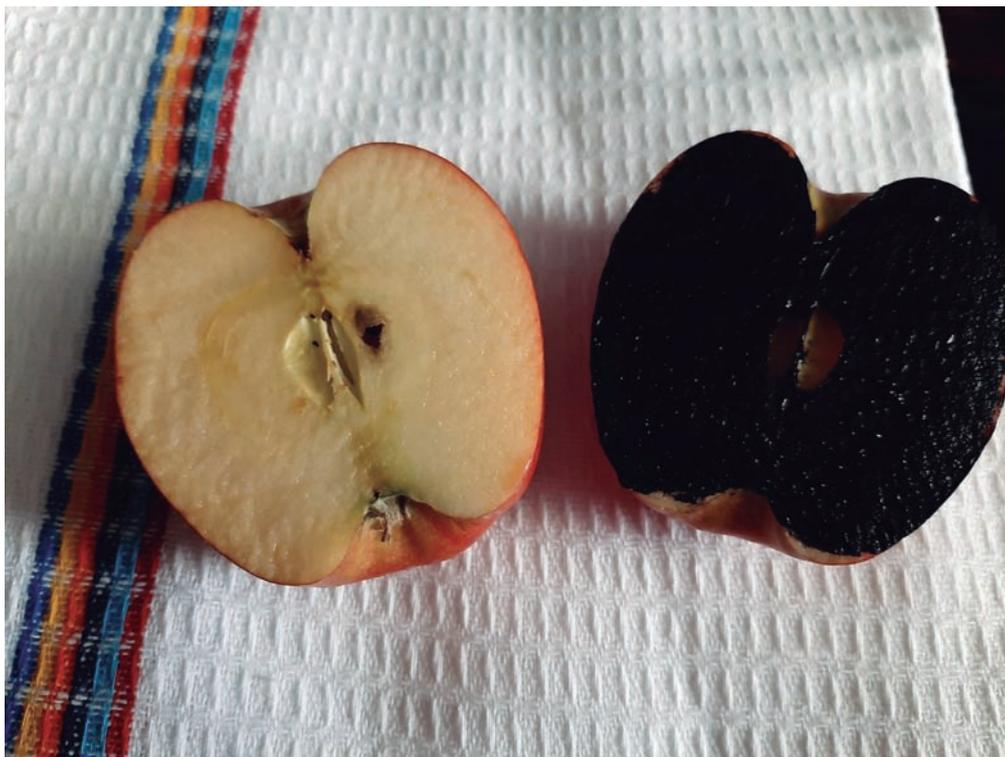


165

Imagen 81: Dibujo de memoria que rememora las piernas de mi abuela

Técnica: Tinta sobre papel **Medidas:** 50x70 cm

²⁸ Para mayor detalle del proceso de realización de estos dibujos, los invito a consultar el blog en donde se encuentran todas las fotos: <https://sbtmdnart.blogspot.com/>



Imágenes 82 y 83: Primer acercamiento de la manzana, inicio y fin

El segundo acercamiento fue sólo a través de dibujos, uno diario, así como un dibujo final en donde se sobreponían todos los cambios que las mitades de manzana sufrían, pero sin tomar fotos de cómo la manzana se descomponía. En este segundo acercamiento se llegó más rápido al proceso de descomposición, incluso algunos de los restos de las manzanas descompuestas permanecían sobre la tela. La rápida descomposición se debió a que se usó el mismo trozo de tela en donde se colocó la primera manzana usada, y, por lo tanto, los hongos que ya estaban presentes contaminaron a las manzanas posteriores; pude apreciar de manera más obvia los hongos que se habían desarrollado con el transcurso de los días. (Ver imágenes 84 y 85)

El tercer acercamiento fue el último donde se usó la tela. El proceso realizado fue el mismo. Tomé foto de los dos dibujos (el de diario y el de sobreposición), así como una foto de la manzana y de cómo cambiaba; sin embargo, este acercamiento tampoco duró mucho, aproximadamente una semana, debido a la rápida aparición y propagación de los hongos. Creo que la rápida propagación pudo deberse a que la tela en general guardó esporas de los hongos y esto ocasionó que el proceso de descomposición se acelerara, aunque no se usara exactamente el mismo trozo que la ocasión anterior. (Ver imágenes 86 y 87)

Debido a las circunstancias actuales con la pandemia del COVID-19 y la subsecuente cuarentena, no fue posible comprar más tela, así que en el cuarto acercamiento usé papel como soporte. Este cambio de soporte trajo consigo cambios significativos, principalmente en el tiempo que las manzanas tardaban en descomponerse, y en cómo actuaban los hongos sobre la fruta, por lo cual hace posible pensar que existan distintas posibilidades de este ejercicio. Este nuevo tipo de acercamiento duró 18 días, tiempo en el que fue notorio el crecimiento lento de los hongos y cómo éstos comenzaron el proceso de descomposición; también hubo un cambio en el dibujo de descomposición, en el cual llegó un momento en el que la tinta negra saturó el dibujo, sobre la cual apliqué tinta blanca, que asemejaba los hongos que crecían en la superficie de las manzanas.

En este nuevo ejercicio, el papel en donde estaban colocadas las manzanas dejó una huella que sirvió como evidencia del paso del tiempo. Esta huella se parece a la obra de la artista Maura Falfán y a su proyecto de tesis de licenciatura,²⁹ lo cual fue mencionado en el capítulo I de esta tesis. (Ver imágenes 88 y 89)

²⁹ Falfán Hudak, Maura Eréndira, “La huella como presente de un ausente” (Tesis de Licenciatura, Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, La Esmeralda, 2001)

El último acercamiento presentó diversos cambios. El primero de ellos fue usar dos manzanas, una colocada sobre papel y la otra colocada sobre un pedazo de manta con la que ya contaba. En términos generales, el desarrollo fue el mismo que en las exploraciones anteriores: dos dibujos, uno diario, otro de sobreposición y la foto; sin embargo, un cambio que se suscitó fue el ir agregando agua en la superficie de las manzanas, lo cual ocasionó una aceleración en la presencia de hongos, específicamente en las dos mitades con tela y una de las mitades con tinta que estaban sobre el papel. Sorprendentemente, la mitad sin tinta sobre el papel no sufrió alteraciones notorias y mantuvo un proceso de oxidación apreciado ya en los procesos previos. El aspecto que más llamó mi atención fue la aceleración de la aparición de los hongos con el empleo del agua. Es conocido que la humedad propicia la presencia de hongos, sin embargo, fue sorprendente cómo éstos aparecieron en unos pocos días. Así, encontré otra forma de emplear el agua en mi producción, pues normalmente la había usado como un medio para hacer los dibujos de tinta y una manera de darle fluidez a los dibujos, mientras que en estas nuevas exploraciones el agua se me había presentado como un acelerador de la muerte, al ser el medio por el cual los hongos aparecen más rápido. (Ver imágenes 90 y 91)

En este ejercicio me acerqué de otra manera a la muerte, debido a que trabajé paulatinamente y documenté el proceso. Observé cómo el objeto dibujado, la manzana, cambiaba en una progresión diaria, y comprendí que en esta exploración el tiempo era un elemento muy importante, pues es uno de los ejes fue el cambio.

Por último, me acerqué desde una nueva perspectiva a un elemento primordial en mi producción, el agua, la cual se convirtió en un catalizador de la muerte, es decir, comprendí que no es sólo un elemento plástico sino, en las condiciones adecuadas, un medio para hacer presente el tema de la muerte. Además, me di cuenta de cómo el agua puede ser el puente que une toda mi producción.



Imágenes 84 y 85: Apariencia final y ultimo dibujo del segundo acercamiento con la manzana



Imágenes 86 y 87: Dibujo de sobreposición (arriba) y dibujo diario final (abajo) del tercer ejercicio.

Técnica: Tinta sobre papel **Medidas:** 20x30 cm

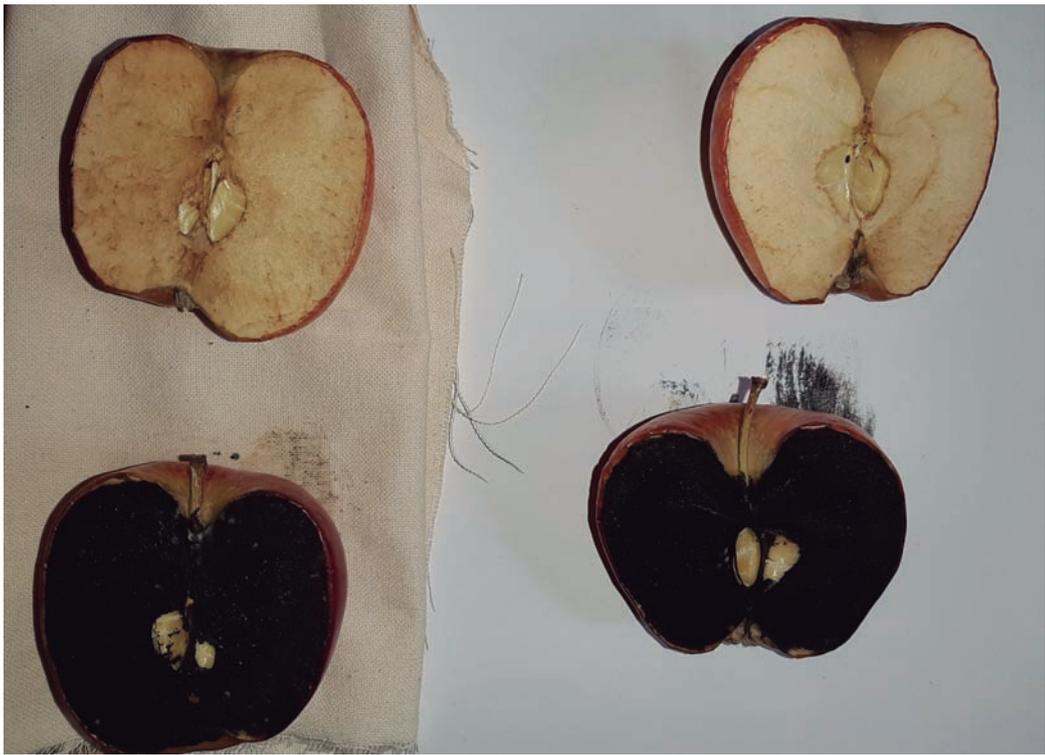


Imagen 88: Huella de la manzana sobre el papel



Imagen 89: Dibujo de superposición del cuarto ejercicio.

Técnica: Tinta sobre papel **Medidas:** 20x30 cm



Imágenes 90 y 91: Aspecto inicial y final de las manzanas usadas recientemente



Imágenes 92 y 93: Dibujo de sobreposición [abajo] y dibujo diario final [arriba] del último ejercicio.
Técnica: Tinta sobre papel **Medidas:** 20x30 cm

3.3.4.4: *Nodos de mi obra: cadáver, rastro y representación*

A través de las sesiones de tutoría, pude identificar los puntos de encuentro presentes en mi producción y que son los que enlazan mis obras, los enlisto:

- ◆ Cadáver
- ◆ Rastro o huella
- ◆ Representación, aunque más bien uso el concepto de interpretación.

Dentro de mi producción, estos nodos se presentan principalmente a través de la forma de dibujar los motivos con los que trabajo. Así, represento/interpreto cráneos (en relación directa con los cadáveres), utilizo hojas para hacer un rastro o interpreto elementos, frecuentemente objetos, en relación con la muerte no cuidando la mimesis.

Retomando los dibujos de la manzana, en ellos los tres nodos en cuestión se han hecho presentes de distintas maneras. La diferencia principal entre la obra en la que trato la muerte y estos ejercicios radica en el uso de un modelo existente en un espacio físico, la manzana, la cual, además, ha sido el ejemplo claro de la condición de un cadáver, ya que esta fruta es un objeto que se descompone con el paso del tiempo, llegando a asemejar un cuerpo, el cual he retratado cuando este fenómeno ocurría. Cabe mencionar que este concepto de cadáver es el que más puede vincularse con el resto de mi producción, especialmente si tomamos en cuenta que gran parte de mi obra son representaciones o interpretaciones de elementos mortuorios.

En cuanto a la huella, ésta se hace presente principalmente en cómo se manifiesta sobre el papel donde se deja reposar al motivo dibujado. Como se mencionó, este acercamiento se aproxima a la tesis de Maura Falfán. Este nodo se ha presentado en mi obra anterior no solo a través de las hojas usadas en el pasado (2018 – 2019), sino también en cómo son representados algunos cuerpos, los cuales no siempre tienen una forma o facciones definidas. El acercamiento a la huella experimentó cambios con respecto a lo previamente realizado, ya que mientras anteriormente yo era el que influía en la aparición de la huella, al colocar tinta sobre las hojas usadas para dibujar, posteriormente, llevé a cabo la representación e interpretación con un elemento que no había empleado, el tiempo. Aunque continué trabajando con el tema de la muerte, realicé obras que necesitaron el paso del tiempo para poder suscitarse, y no las llevé a cabo con la inmediatez a la que estaba acostumbrado.

Continuando con la explicación de los nodos, el último de la lista de arriba puede pensarse desde la fenomenología y la hermenéutica. Así, el poco interés por la mimesis se vincularía con el concepto fenomenológico de noema, que consiste en que, a través de nuestra percepción, aislamos objetos que son de nuestro interés; de esta forma interpreto los objetos y me relaciono con ellos. Esta cercanía con la interpretación más que con la mimesis podría pensarse desde el círculo hermenéutico, es decir, desde el diálogo que hay entre dos objetos, que en mi obra se presentaría entre los motivos a dibujar y yo, los cuales nos encontramos previamente aislados del entorno (fenomenológicamente). En el momento del diálogo, tomo los elementos que encuentro más relevantes para mí y mi producción: interpretación en vez de representación

Volviendo al ejercicio de la manzana presentado arriba y deteniéndome en la interpretación, ésta se hizo presente conforme el tiempo de descomposición avanzaba. Como se pudo ver, el cuarto acercamiento, en el que se usó tinta blanca, los intereses gráficos se fueron modificando de acuerdo con el paso del tiempo. Conforme el motivo iba cambiando con el transcurrir de los días, primero el interés se centró en el estado que la manzana mostraba para después pasar a enfocarme en los hongos y en la manera en que éstos afectaban la superficie de la fruta. La interpretación se basó en lo que atrajo mi atención en el momento y en cómo me relacionaba con el motivo dibujado. Esta cuestión no sólo se manifiesta en este ejercicio, sino también en toda mi producción. (Ver imágenes 92 y 93)

3.3.4.5: Dibujos del cuarto

A la par que realizaba los primeros dibujos de la manzana, llevé a cabo algunas aproximaciones gráficas de mi habitación, un lugar de gran importancia personal y plástica, ya que, fuera del taller, es ahí donde produzco la mayor parte de mi obra.

Al igual que los dibujos de la manzana, en éstos también hubo distintos acercamientos que propiciaron diferentes hallazgos. Los primeros dos acercamientos que surgieron fueron muy similares, ya que ambos se centraron en los detalles de mi cuarto, los objetos y los muebles. El medio empleado fue la tinta china y el estilo fue gestual, aunque cuidando respetar cierto parecido con lo que se estaba dibujando. (Ver imágenes 94 y 95)

Posteriormente, realicé otros dos acercamientos, que también se asemejan entre sí en tanto que en ambos dibujé la totalidad del cuarto, y en que comparten la carac-

terística de ser más lineales, ya que se realizaron con estilógrafo; también en ambos consideré importante la mimesis. El primero de ellos consistió en varios dibujos, que abarcan la totalidad de mi cuarto, y que fueron de mayor tamaño que los anteriores, aproximadamente de 50 x 65 cm. El otro acercamiento fue a través de un dibujo panorámico, en el cual se abarcó, en un solo dibujo lineal, la totalidad de mi cuarto, similar a una fotografía panorámica, por lo que opté por usar un papel de gran tamaño para hacer el dibujo; el resultado final fue de 90 x 400 cm aproximadamente. El tamaño del dibujo también repercutió en su realización, ya que resultaba incómodo debido al reducido espacio de mi habitación; la incomodidad y el cansancio derivado de ella resaltaron lo corporal de los dibujos. (Ver imágenes 96 a 100)

El último acercamiento consistió en un solo dibujo, en el cual abordé un elemento de mi cuarto, mi cama. En ella normalmente coloco objetos que debo mover para trabajar, generalmente libros, lo que causa que mi cama se modifique de manera constante. Retomé un poco del dibujo de sobreposición de la manzana, en cuanto a retrabajar el dibujo de manera constante, pero, a diferencia del ejercicio con la manzana, esto género que se usaran distintos materiales y se cuidara la mimesis del objeto dibujado. Trabajé en primer lugar con carboncillo y estilógrafo para que los detalles lineales no se modificaran de manera constante, mientras que para lo demás ocupé distintos colores de tinta, algunas veces tomaba en cuenta el color del objeto dibujado. Así, enlacé dibujo lineal, gestual y aguadas; esta unión generó un resultado distinto a otros dibujos, pero también ocasionó una variante de los dibujos progresivos.

La variación en estos dibujos progresivos se debió a que, aunque este ejercicio también se hizo por varios días, no hubo un sentido de tiempo tan fuerte como en el ejercicio de la manzana, y el cambio más bien se debió a las acciones y modificaciones que practiqué. Un aspecto muy interesante es el hecho de que, por los distintos materiales usados, se podía apreciar el sitio del papel donde fueron depositados, huellas que ofrecían un sentido de temporalidad. (Ver imagen 101)

Posterior a este acercamiento, hice uno muy similar, que confirmó lo encontrado en el dibujo anterior, es decir, que el dibujo progresivo y de tiempo se juntan en los distintos tratamientos que se le da al elemento dibujado, asunto que conviene tratar en un nuevo apartado.



Imágenes 94 y 95: Primeros dibujos de mi cuarto, en donde el detalle fue el enfoque

Técnica: Tinta sobre papel **Medidas:** 32.5x50 cm



Imágenes 96 y 97: Dibujos más grandes de mi cuarto, con enfoque a representarlo en su totalidad

Técnica: Tinta sobre papel **Medidas:** 50x65 cm



Imágenes 98, 99 y 100 (pág. siguiente): Parte tres del dibujo panorámico

Técnica: Tinta sobre papel **Medidas:** 90x310 cm

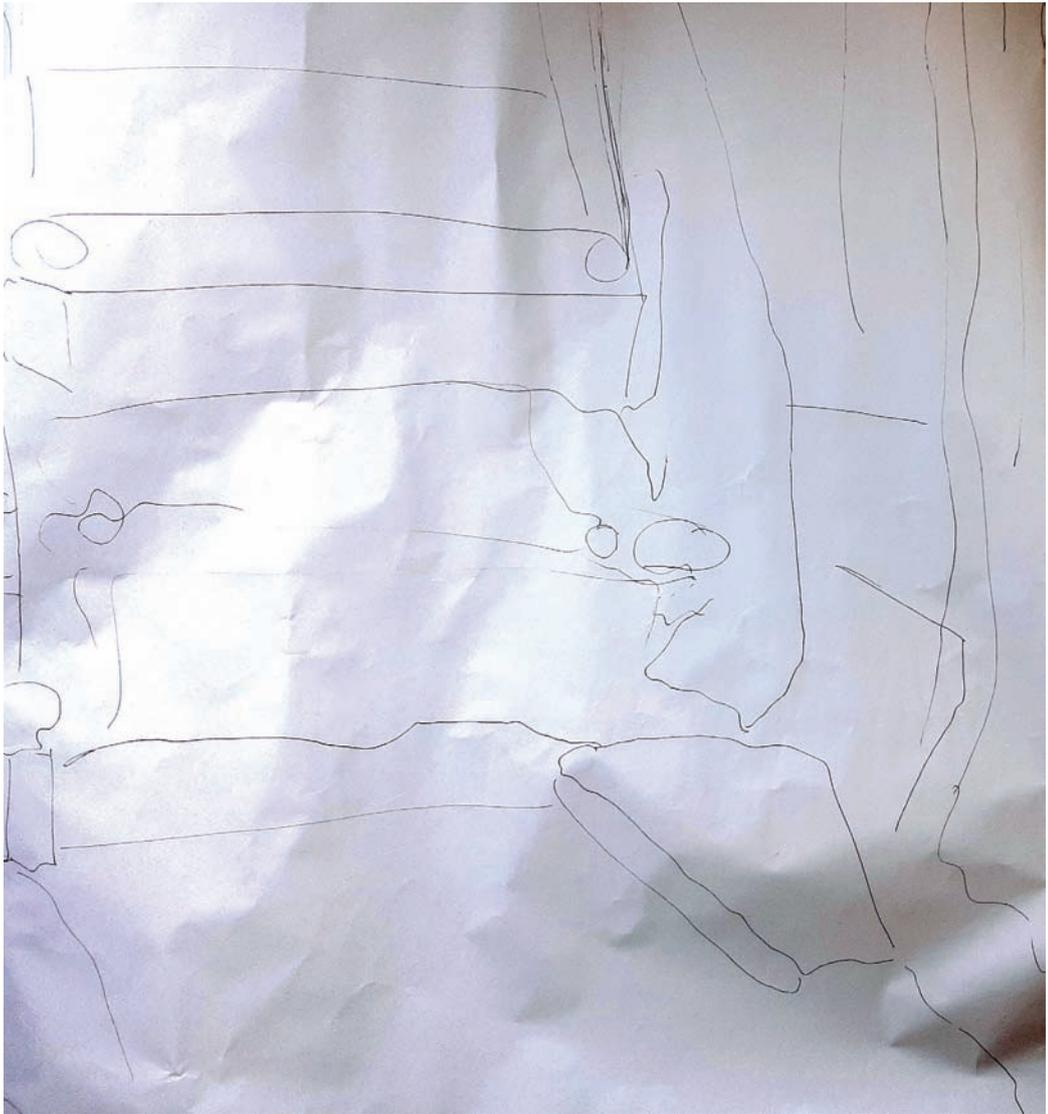




Imagen 101: Dibujo de mi cama

Técnica: Tinta sobre papel **Medidas:** 50x65 cm

3.3.4.6: Convergencias y divergencias

Durante el desarrollo de estos dos ejercicios (el de la manzana y el de mi cuarto), se presentaron diversas cuestiones surgidas de las nuevas aproximaciones plásticas. Estos puntos en común se detectaron durante la ejecución de las piezas, especialmente en los dibujos de mi habitación. Asimismo, estos puntos de encuentro permitieron encontrar la importancia de ambos dibujos.

La principal similitud de estas dos aproximaciones fue el tiempo, es por eso que he decidido llamarlos “dibujos progresivos”, ya que, ambos requirieron de continuidad para llevarse a cabo. En el caso de los dibujos de la manzana esto resultó más notorio, ya que la manzana pasó a un estado de descomposición (muerte) con el transcurso de los días, lo que ocasionó que en cada dibujo hubiera nuevos elementos

añadidos. Estos nuevos elementos también se manifestaron en los dibujos donde se sobreponían todos los cambios, en ellos el sentido del tiempo se encuentra en la paulatina saturación de elementos que aparecen diariamente.

En cuanto a los dibujos de mi cuarto, la cuestión progresiva se presentó de manera diferente y fueron los dibujos que más variaron entre sí. El primer cambio sucedió con las aproximaciones gráficas que se hicieron. Hablando específicamente de los últimos dibujos, el aspecto progresivo se hizo presente en las diversas capas utilizadas para dibujar. Por capas me refiero al hecho de que esos dibujos fueron realizados en el transcurso de diversas sesiones. En éstos hay una serie de modificaciones hechas por mí en cuanto a los objetos que no eran la cama, lo cual me permitió cierto control sobre lo que quería dibujar; a diferencia de lo que sucedió en los de la manzana, en donde los cambios sucedían fuera de mi control.

De alguna manera estos dos ejercicios se relacionan con las obras del pasado, en específico, con la producción personal completada en varias sesiones (generalmente en dos sesiones). Pero la relación más estrecha es con los dibujos de gran formato del segundo semestre, de notorio aspecto progresivo y cambiante de acuerdo con los trazos y acciones gráficas que se generaban; en éstos, también hubo una cuestión progresiva, al documentar cómo se fueron realizando. Así mismo, encuentro otra similitud con los dibujos de modelo que se realizaron primer y segundo semestre, en los que uno de los aspectos más relevantes fue la sobreposición de dibujos.³⁰

Todas estas convergencias se remiten a lo que sostiene Volker Adolphis acerca de la línea y su importancia en el dibujo en su conferencia *El laberinto del mundo*, cuando dice que “La línea no tapa por completo a otra línea, tienen una existencia compartida”.³¹ También podemos aplicar ese mismo principio a los demás dibujos, aunque en algunos de ellos la plasta de material sea más dominante que la línea, por ejemplo, en los dibujos de sobreposición de la manzana. La sobreposición se aprecia en los últimos dibujos de mi cuarto, en donde uno de los objetivos de usar distintos materiales era conseguir diversidad gráfica, al mismo tiempo que establecer un diálogo entre ellos, lo cual se puede apreciar en cómo existen distintos rastros de cada material usado en el resultado final. Adolphis menciona acerca de esta cuestión que

³⁰ Véase el ensayo realizado en primer semestre y sección 3.3.1.

³¹ Video “El laberinto del mundo – El dibujo en el arte contemporáneo”, <https://www.youtube.com/watch?v=xYu6T7h1sUs&list=FLmTp7sTISdKg0wJsOjLK9QA&index=6&t=0s> (consultado el 13 de agosto de 2018)

“la línea es rastro, huella y contorno; algo que se transforma y es indeleble”;³² estas dos afirmaciones resumen en buena medida los resultados de estos ejercicios. Las palabras de Adolphis sirven también para mostrar la relación que estos ejercicios tienen con el resto de mi producción.

En ambos ejercicios encuentro similitudes que pueden pensarse como aspectos fenomenológicos y hermenéuticos de cómo funciona el pensamiento, o más bien de cómo interpretamos un objeto. En específico, me refiero al término de *noema*³³, explicado arriba.

La relevancia del aspecto fenomenológico de estos ejercicios puede ser otra forma de enlazar los acercamientos recientes con el resto de mi producción. Reflexionando primero en torno a los dibujos de las manzanas, se puede notar que éstos se diferencian de su contraparte real principalmente en cómo se dibujan y en el enfoque que se les dio a los elementos de las manzanas dibujadas en estado de descomposición. Ahondando en ello, las manzanas fueron representadas de manera bidimensional, y se dejó de lado lo que ocurría en su interior, algo que jamás se dibujó.

Un aspecto de divergencia entre los ejercicios y quizá el más obvio fue el haber agregado la tinta sobre una de las mitades. Esto empezó como una forma de recordar un momento pre-pictórico (las piernas de mi abuela), y luego se desarrolló algo particular y que se diferenció de mis prácticas artísticas anteriores, al ofrecerme un acercamiento más próximo a la muerte que el solo tratamiento visual que había tenido con anterioridad. Así mismo, el acelerar el proceso de descomposición con agua también generó una alteración en la realidad, ocasionada por mí.

En cuanto a los dibujos de mi cuarto, en específico cuando dibujé mi cama con los objetos sobre ella, se volvieron obvias las alteraciones en la percepción en el objeto cama, e incluso en su función. Además de servir para descansar, la cama se convirtió en una especie de soporte. Este cambio fue bastante notorio en los dibujos, en donde exploré la función de la cama de soportar objetos que variaban de acuerdo con las actividades que realizaba. La forma en la que interpreté gráficamente la

³² Video “El laberinto del mundo – El dibujo en el arte contemporáneo”, <https://www.youtube.com/watch?v=xYu6T7h1sUs&list=FLmTp7sTISdKg0wJsOjLK9QA&index=6&t=0s> (consultado el 13 de agosto de 2018)

³³ Vilchis E., Luz del Carmen, *Método de dibujo de Gilberto Aceves Navarro: Fundamentos interdisciplinarios* (CDMX: UAM, 2008), 105.

cama tomó bastante más en cuenta algunos aspectos que la conforman en general, así como los elementos externos que yo agregaba.

El común denominador de estos ejercicios fue el tiempo, un agente que afectó los resultados visuales de manera particular. El tiempo ayudó a entender la diferencia que hay entre el objeto que existe en la realidad, y el que se usa como modelo para dibujar.

Por último, el resultado visual que fue plasmado en el papel surgió de mi interpretación y de mis intereses, es decir del tema de mis obras, la muerte.

3.3.4.7: Reflexiones finales

Un aspecto que vinculó estos acercamientos fue la mayor aproximación hacia la realidad. Estos ejercicios partieron de un objeto existente, que pese a que era modificado e interpretado a mi manera, dependió de los cambios que el objeto experimentó, ya fueran cambios naturales o provocados por mí; a diferencia de dibujos anteriores, que si bien tenían elementos que asemejaban algún aspecto de la realidad, se desvinculaban de ella en tanto que recurría a mi imagenería personal. En estos dibujos se mantuvo una relación íntima con lo que ocurría con los modelos, es decir, la realidad cobró una vital importancia en el desarrollo. Como menciona Luz del Carmen Vilchis: “En el dibujo se reflexiona sobre la realidad”.³⁴

Otro aspecto a destacar es el mayor trabajo de índole pictórica, especialmente en estos dibujos. Éste había sido un elemento con el que había estado trabajando de manera un tanto inconsciente. Así, hubo momentos en mi práctica dibujística en donde lo plástico y las plastas de color se imponían al trazo, lo cual es bastante notorio en los dibujos de la manzana.

Otro de los aspectos que se reafirmaron con la realización de estos ejercicios fue la relevancia de la interpretación para mi obra, surgida de mi poco interés por la mimesis y mi tendencia al expresionismo. Dicha relevancia se mostró en cada elemento que dibujé. Una cita que podría resumirlo del *Método de dibujo de Gilberto*

³⁴ Vilchis E., Luz del Carmen, *Método de dibujo de Gilberto Aceves Navarro: Fundamentos interdisciplinarios* (CDMX: UAM, 2008), 97.

Aceves Navarro: “Interpretación es expresión”.³⁵ En el caso de mi obra esta interpretación puede llegar al expresionismo abstracto.

Así mismo, estas exploraciones me ofrecieron una gran expansión y múltiples acercamientos, en el sentido de que: “Un dibujo es multívoco, tiene varios sentidos, nunca tendrá todos los sentidos”.³⁶ Dicha multivocidad se percibió en ambos ejercicios: en los dibujos de la manzana, a través de los distintos lapsos de tiempo; mientras que, en los dibujos de mi cuarto, se presentó en los dibujos que sólo mostraban detalles, hasta llegar al dibujo panorámico, el cual ya se podría decirse que intentaba llegar a una totalidad. En los últimos dibujos podemos apreciar cómo en uno solo se pueden percibir cambios en el sentido del motivo dibujado, lo que se lograba al modificar el modelo (cama).

Por último, el aspecto más importante de estos ejercicios fue el tiempo y la manera en la que éste afectó el desarrollo visual, el cual aparece en dos sentidos: en primer lugar, a través de el transcurso de varios días y de un cambio natural, la descomposición; en segundo lugar, en cómo el tiempo fue un posibilitador de diversas exploraciones y cómo cada una de ellas llevó a la siguiente, llegando al momento en que ambos ejercicios se encontraron y llegaron a conclusiones similares. Considero que el elemento más relevante de estos ejercicios fue, para mi obra, el aspecto del progreso o evolución. Estos dibujos progresivos ayudaron a desarrollar nuevos acercamientos al tema de la muerte.

³⁵ Vilchis E., Luz del Carmen, *Método de dibujo de Gilberto Aceves Navarro: Fundamentos interdisciplinarios* (CDMX: UAM, 2008), 60.

³⁶ Vilchis E., Luz del Carmen, *Método de dibujo de Gilberto Aceves Navarro: Fundamentos interdisciplinarios* (CDMX: UAM, 2008), 69.

Conclusiones

El futuro de mi práctica dibujística



Lo encontrado en este periodo de dos años es muy importante para el desarrollo de futuros proyectos, especialmente las distintas aproximaciones realizadas que han ejemplificado una notoria evolución en mi manera de trabajar, y que me han ayudado a encontrar nuevas maneras producir en otras disciplinas.

Hace dos años que comencé este proyecto de maestría, impulsado principalmente por mi interés en el dibujo, así como por mi experiencia durante el servicio social. En un principio, planteé una investigación enfocada en producir un método de dibujo, para lo cual realizaría un análisis de distintos autores que consideraba importantes para mi formación, como John Berger, Aceves Navarro, Gómez Molina, entre otros; sin embargo, ya en las primeras sesiones de tutoría, mi tutor, el Dr. Darío Meléndez, y yo nos dimos cuenta de que mis intereses no estaban enfocados a esa área, por lo cual hicimos a un lado la idea inicial de plantear un método, y optamos por darle un enfoque mucho más personal al proyecto.

Con este nuevo enfoque el proyecto se orientó a plantear nuevas formas de trabajar el tema de mi producción, la muerte. Para ello, proyecté modificar elementos de mi proceso artístico que empleaba desde hacía tiempo; así, decidí hacer un aumento en la escala de los dibujos y buscar nuevos modelos que me pudieran llevar a una nueva representación o interpretación de éstos. Estos nuevos acercamientos se relacionarían con uno de los objetivos que tenía antes de ingresar a la maestría, a saber, la búsqueda de nuevas formas de dibujar. El enfoque sería únicamente de índole personal; lo que me pareció adecuado, ya que con frecuencia los dibujos que produzco son para mí mismo, y así podría detenerme a explorar las implicaciones personales de mi obra.

Como quedó dicho, el interés por el tema de mis obras se puede remitir a un episodio de mi vida: la muerte de mi abuela, mi primer acercamiento a la muerte. Aunque en ese tiempo no fue algo que despertara mi completo interés por el tema, actualmente resulta de suma relevancia pues realizo mis obras a partir de ese momento, utilizando figuras con rasgos humanos que semejan estar en el lecho de muerte, o incluso dentro del ataúd. Así mismo, el tema de mi producción también afectó las exploraciones realizadas en la maestría, especialmente los últimos dibujos realizados en donde se estableció una relación entre la muerte y el tiempo, a través de documentar el proceso de descomposición de manzanas.

Los distintos acercamientos realizados durante estos dos años me permitieron descubrir nuevas formas de dibujar, así como otras formas de trabajar con mi tema

de producción y retomar otras que había dejado de lado. El haber recuperado maneras de trabajar puede vincularse con la característica cíclica de mi trabajo, aspecto que se vio potenciado porque en el trabajo plástico de la maestría experimenté un retorno a la pintura, disciplina que no había trabajado de manera frecuente en los últimos años. Así mismo, lo progresivo y lo monumental también cobraron más importancia, aspectos que no habían tenido relevancia en el pasado, y que fueron fruto del trabajo teórico-plástico de los últimos años.

Ahora bien, considero que la investigación pictórica y personal no fue el único factor que guía mi producción, recalco la importancia de los momentos pre-creativos (mencionados en el capítulo I); considero que mi entorno y los productos que consumo ejercen influencia en el desarrollo de mi obra y en cómo ésta se ha ido transformando con el paso del tiempo. Algunos de estos factores han influenciado parte de mi producción personal, especialmente mi país, México, y el lugar donde vivo, Ecatepec. El primero, siempre ha tenido una gran tradición acerca de la muerte, que se remonta a las civilizaciones prehispánicas, y que se manifiesta en el día de muertos, mi festejo favorito, el cual, a pesar de relacionarse con el fin de la vida, es bastante colorido y tiene como una de sus funciones principales la de honrar a los muertos y mantenerlos en el recuerdo. Otro aspecto importante relacionado con el país en donde vivo es la constante violencia, por la cual vivimos en un estado de alerta, lo que se experimenta de manera fuertemente el municipio de Ecatepec, Estado de México, donde he vivido toda mi vida. Igual que otros muchos lugares del país, Ecatepec ha presentado un incremento en la inseguridad en todos los sentidos; así, se han hecho frecuentes los asaltos, los homicidios y otros crímenes. Estos acontecimientos se han reflejado en mi producción, especialmente durante el año 2017, tiempo en el que utilicé imágenes de periódicos amarillistas que reflejaban la situación del país. (Ver imagen 1)



Imagen 1

Dibujo basado en una foto de periódico

Técnica: Tinta sobre papel **Medidas:** 40 x 60 cm **Año:** 2017

Considero que estos dibujos de 2017 fueron determinantes para el subsecuente desarrollo de mi producción, especialmente en el uso de los trazos violentos, los cuales se pueden remontar a ese momento en el que la violencia se volvió una característica destacada de mi obra, y que actualmente constituyen una característica esencial de mi producción.

Esta violencia se vincula con mi postura acerca de la muerte, explicada en el capítulo I, pero también con la manera en que veo el mundo y la vida, la cual en algunas ocasiones es pesimista. En general, considero que el panorama actual es difícil y que no se puede cambiar. El pesimismo se puede remontar a la muerte de mi abuela, aunque, en términos familiares, hay miembros de mi familia con una visión bastante pasiva en un sentido pesimista, lo cual también mencioné en el capítulo I. Considero que esta visión pesimista o pasiva ha influido en mi producción, aunque de alguna

manera se contrapone con la manera gestual y violenta de realizar mis dibujos. Es como si consiguiera desahogarme a través de mi producción, lo que se contrapone con mi forma de ser en la cotidianidad, que es, en general, bastante tranquila.

Como he mencionado muchas veces, tengo poco interés por la mimesis y por la representación de la figura, por lo que hay una tendencia hacia la interpretación que lleva a mis dibujos a horizontes alejados de la realidad. Son varias las causas de esta tendencia, la primera de ellas es el hecho de que para mí la realidad existe por sí misma y considero que es innecesario representarla en mi producción, por lo que prefiero tomar fragmentos de ésta y modificarlos a mi gusto. Esto también se encuentra en algunos de los productos culturales que consumo, como videojuegos, libros o cómics, los cuales tiende a la fantasía y funcionan como un escape, por lo que se relacionan con los postulados mencionados acerca de Fernando Pessoa en el capítulo I. Los productos culturales con los que consigo este escape de la realidad no se encuentran necesariamente vinculados con el tema de mi producción, aunque sí sucede en el caso de H.P. Lovecraft o del mangaka Junjo Ito.

Los momentos y elementos presentados hasta este punto de la conclusión también se conjuntan con los medios que uso al dibujar, generando un estilo distintivo, es decir, mi manera propia de dibujar. Es posible notar mi estilo en los trazos gestuales y violentos, en las saturaciones de agua y tinta en la totalidad del papel, así como en los demás aspectos que se mencionaron a lo largo del texto, los cuales están tan arraigados en mi manera de dibujar, que, de una forma u otra, siempre se hacen presentes.

En cuanto a mis referentes pictóricos, me gustaría recordar a Sandra Pani, mencionada en el capítulo II, de quien retomo un postulado importante, la ambigüedad. De acuerdo con esta artista la ambigüedad se presenta al agregar diversas capas a su dibujo, lo que ocasiona que las figuras no sean completamente perceptibles o que no tengan una forma definida. La indefinición de sus dibujos la vínculo con la constante sobreposición en los míos, ya que en ambos casos hay ambigüedad y poca definición en las figuras.

Lo anterior se relaciona con mis dibujos hechos con pigmentos. Éstos tienen la particularidad de tener un resultado más cercano a lo pictórico, no sólo por el uso de los colores, sino porque el resultado es semejante a plastas de color, más propias de la pintura. Las características de los resultados se debieron a que usé agua más polvo, mezcla que ocasionaba que el polvo se disolviera, aunque eso dependía de las propiedades de cada pigmento. Hay algunos puntos que conviene mencionar sobre estos dibujos, en primer lugar, el hecho de que tengan un resultado más pictórico,

ocasionado por las plastas de color; en segundo lugar, la ambigüedad es bastante notoria en los resultados obtenidos, es decir, menor definición o figuración que en otros dibujos. El uso de polvo tendría una connotación cercana a la tierra y, por lo tanto, una relación con la acción de enterrar un cuerpo. (Ver imágenes 2 y 3); por otra parte, el regreso a lo pictórico lo relaciono con la tendencia cíclica de mi práctica artística, como lo expliqué en el capítulo III.

El trabajo sobre la ambigüedad lo he combinado con las huellas y los rastros, elementos que se han agregado a mi producción y que se han incluido en mi postura sobre el arte y en mi manera de trabajar, con un enfoque mayor hacia la interpretación que hacia la mimesis. Con mi estilo de dibujar, las huellas y los rastros se hicieron más notorias, así como la ambigüedad, aspectos que se están convirtiendo en elementos cotidianos en mi producción, los cuales también me han llevado a explorar otros horizontes, algunos trabajados con anterioridad, como una aproximación a la pintura, notoria en estos dibujos. Dicho en otras palabras, los elementos tomados de la producción de otros artistas se unieron con mi uso del dibujo gestual, manera con la que he logrado potenciar la interpretación.

En términos generales, este proyecto tuvo un desarrollo satisfactorio, pues llevé a cabo distintas exploraciones que me permitieron aproximarme a nuevas formas de dibujar, así como entender mejor mis propios enfoques plásticos y temáticos. Así, ahondé en la interpretación de la realidad, la exploración de distintos materiales y sus distintos usos, por ejemplo, comprendí que el agua puede ser un puente que una gran parte de mi producción. Por el lado temático, pude visitar mi interés por un estado temprano de la muerte, el momento inmediato al fallecimiento o cuando se está velando a un muerto, así como el momento del enterramiento. Como se puede apreciar en mi producción, hay alusiones a una persona en el momento de su velorio, desde una vista frontal e inmóvil. Esta manera de representar a un muerto se relaciona con mi interés por el retrato, específicamente por el autorretrato, un género que exploro de manera ocasional. El autorretrato tiene implicaciones psicológicas sobre el individuo, sobre cómo se ve el o cómo se siente con respecto al mundo que lo rodea, esto es notorio en autorretratos contemporáneos. En mi caso, considero mis autorretratos como un reflejo de mí, por esa razón los hago con una vista frontal, siguiendo la idea de un espejo; normalmente surgen de fechas recurrentes, por ejemplo, mi cumpleaños, para marcar un nuevo año para mi persona. Hay ocasiones que los hago para fechas especiales, como sucedió con el del tercer semestre, el cual se relaciona con el comienzo de usar las dos caras del papel, que sirvió para dar la idea del reflejo o de la máscara. (Ver imagen 4)

Considero que muchos de los objetivos que me planteé antes de entrar a la maestría se cumplieron, como encontrar nuevas maneras de dibujar, así como expandir las posibilidades y resultados visuales, lo cual se puede apreciar en los distintos ejercicios y acercamientos realizados, así como en la investigación teórica y en la exploración de nuevos artistas. Estudiar a otros artistas fue bastante útil y fructífero para ello, especialmente, la obra de Pani, Falfan y Bingyi, cuya influencia es más notoria en los dibujos trabajados durante la maestría. Además de los aspectos ya mencionados, la ambigüedad y las huellas, también se puede mencionar el uso de la tinta para intentar maximizar el uso de este medio.

Después del trabajo realizado durante la maestría y en este proyecto, considero que el siguiente paso podría ser regresar a la pintura y al grabado, y experimentar otras posibilidades con estas disciplinas, pero sin dejar de dibujar, ya que considero que el dibujo es, sin duda alguna, la base de mi producción plástica, y es probable que regrese a éste de manera permanente durante el desarrollo de nuevos proyectos artísticos.

Lo encontrado en este periodo de dos años es muy importante para el desarrollo de futuros proyectos, especialmente las distintas aproximaciones realizadas que han ejemplificado una notoria evolución en mi manera de trabajar, y que me han ayudado a encontrar nuevas maneras producir en otras disciplinas. Además, tuve la posibilidad de acercarme de nuevo a disciplinas trabajadas en el pasado, especialmente la pintura, a la cual tuve un reencuentro bastante fructífero con los últimos dibujos realizados para este proyecto. Así mismo, debo de mencionar los acercamientos teóricos encontrados, como pueden ser los elementos fenomenológicos y hermenéuticos estudiados en otras asignaturas, lo cual me ha permitido dar nuevos enfoques e interpretaciones a mi producción, los cuales, aunque no están mencionados en los capítulos de la tesis, pueden ser encontrados en los anexos, específicamente en los apartados donde se hace mención de otros ensayos relacionados con el tema.

Sin duda, lo más relevante de este tiempo en la maestría fue haber encontrado nuevas aproximaciones para el dibujo, así como haber hallado nuevas maneras de trasladar mi estilo de dibujar a otras disciplinas, como la pintura y la estampa. Pareciera que el curso natural de mi producción me lleva de nuevo a estas disciplinas, pero sin dejar el dibujo.



Imagen 2

Dibujo con pigmentos

Técnica: Tinta y pigmento sobre papel **Medidas:** 65 x 50 cm **Año:** 2020



Imagen 3

Dibujo con pigmentos

Técnica: Tinta y pigmento sobre papel **Medidas:** 45 x 30 cm **Año:** 2020



Imagen 4

Autorretrato

Técnica: Tinta sobre papel **Medidas:** 65 x 50 cm **Año:** 2019

Anexos



La máscara y el doble cumplen la función de suavizar el impacto emocional que implica el fin de la vida; sin embargo, eso no significa que la muerte deje de existir, pues, al fin y al cabo, la muerte es y seguirá siendo el fin de nuestra existencia.

En este apartado, se agregarán elementos usados para el progreso del proyecto, pero que por diferentes razones no se incluyeron en el desarrollo de los capítulos de la tesis, a pesar de haber sido importantes.

El primero de éstos es una bitácora de las actividades y de las reflexiones en torno al proyecto de maestría. El segundo consiste en lo que podría considerarse un breve apéndice al capítulo II, pues trata sobre los referentes teóricos y plásticos presentes durante mi licenciatura y en etapas más tempranas de mi producción. Por último, se agregará una copia de los ensayos trabajados con los maestros Sergio Koleff y Fernando Zamora Águila, los cuales me ofrecieron otras aproximaciones al trabajo desarrollado en la maestría y que no fueron incluidos en los capítulos de la tesis, pero cuyo contenido complementa de buena manera lo mencionado en el texto principal.

Anexo 1: La importancia de la bitácora en el desarrollo del proyecto

El origen de la bitácora se remonta a los cuadernos de registro marítimo, en donde los marineros anotaban y daban seguimiento a los acontecimientos del viaje; en la actualidad, el término se utiliza de una manera similar, un cuaderno de registro de actividades, así como de accidentes o desvíos. Hay varias categorías de bitácora: investigación, registro, campo, viaje, proceso, digitales, entre otras, cada una con sus propósitos, pero todas comparten la función de documentar.

Durante el desarrollo del proyecto, trabajé con una bitácora de registro, en ésta documenté el proceso de investigación, hacía anotaciones de diversa índole, las cuales consistían en reflexiones personales acerca del tema de investigación o del campo de estudio, es decir, del dibujo. También incluí notas realizadas durante la investigación, apuntes sobre artistas, libros, conferencias o videos sobre algún movimiento artístico, así como fotos y bocetos realizados durante los dos años de maestría.

No es la primera vez que he usado cuadernos de registro para el desarrollo del proyecto. En la licenciatura fue muy común para mi proceso creativo usar libretas y cuadernos para hacer bocetos, los cuales eran trasladados a otro tipo de producción, ya fuera pintura o grabado, intentando replicar lo que había realizado en el cuaderno, pero siempre con cambios al momento de pintar o de trabajar con la placa de metal, en el caso del grabado. En ese entonces, como dije en el capítulo I, el dibujo se subordinaba a otras áreas de trabajo. Continué con el uso de cuadernos para hacer bocetos. Poco a poco éstos fueron evolucionando hasta que los dibujos contenidos en ellos llegaron a tener el potencial de ser considerados obras plásticas en sí.

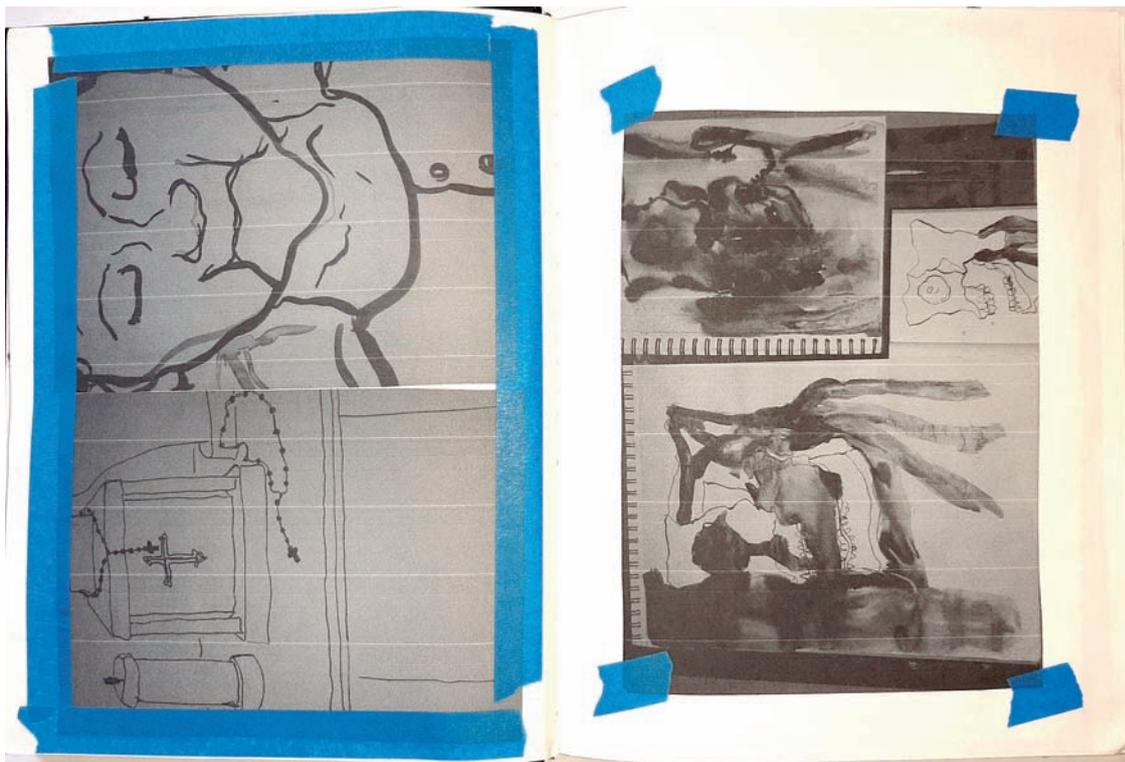
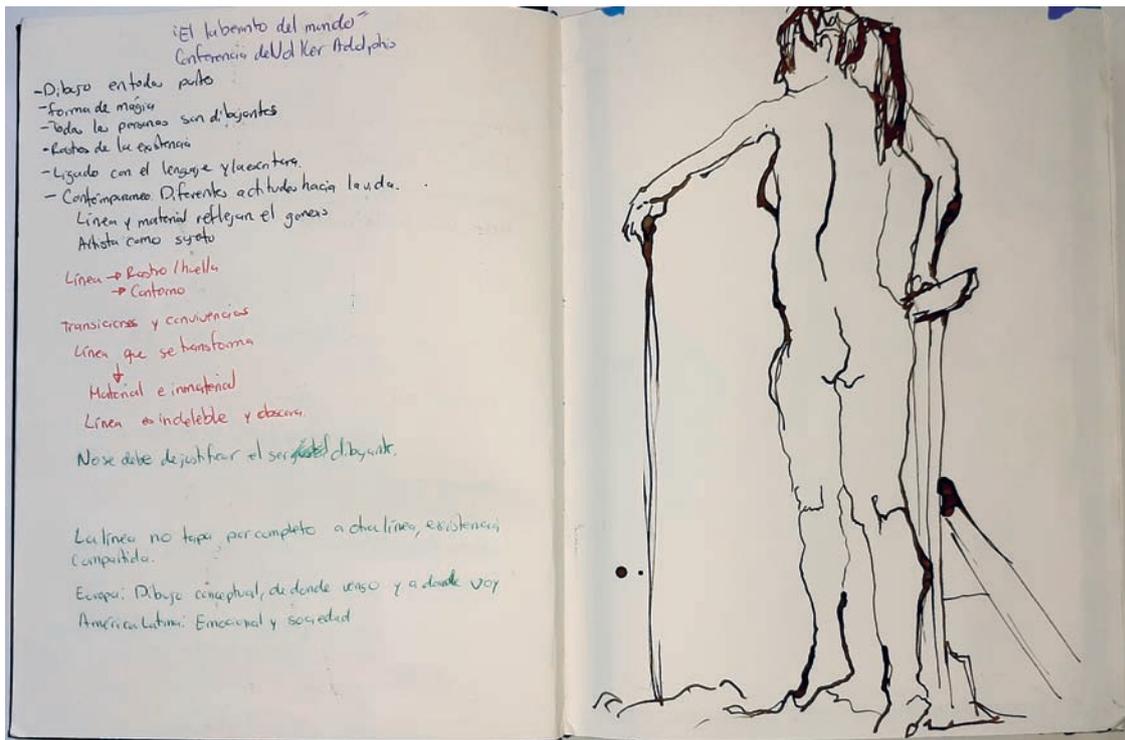
A pesar de que estos dibujos eran realizados en papel que no era de alta calidad y de que considero que la factura es importante, en ocasiones es bueno trabajar con lo que se tenga a la mano, ya que con distintos materiales se pueden obtener otros resultados, como se mencionó en el apartado del uso de las herramientas y soportes en el capítulo III. Hay resultados que sólo se obtienen al usar un tipo de papel en específico.

Ahora bien, ésta fue la primera vez que he llevado una bitácora propiamente, es decir, un cuaderno de registro de los acontecimientos, accidentes y demás hallazgos para llegar a un objetivo en específico. Descubrí que registrar por escrito mis reflexiones me permitió asentarlas en textos de una manera más rápida y fácil, lo cual contrasta con las dificultades que tuve al escribir la tesis de licenciatura.

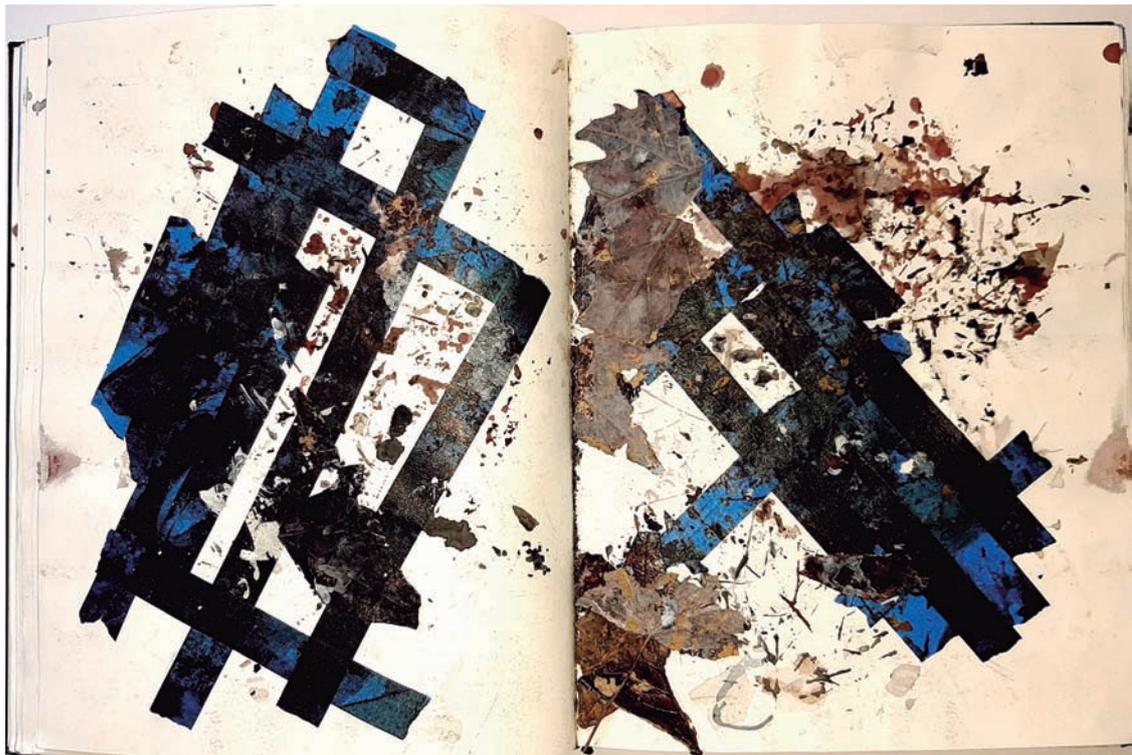
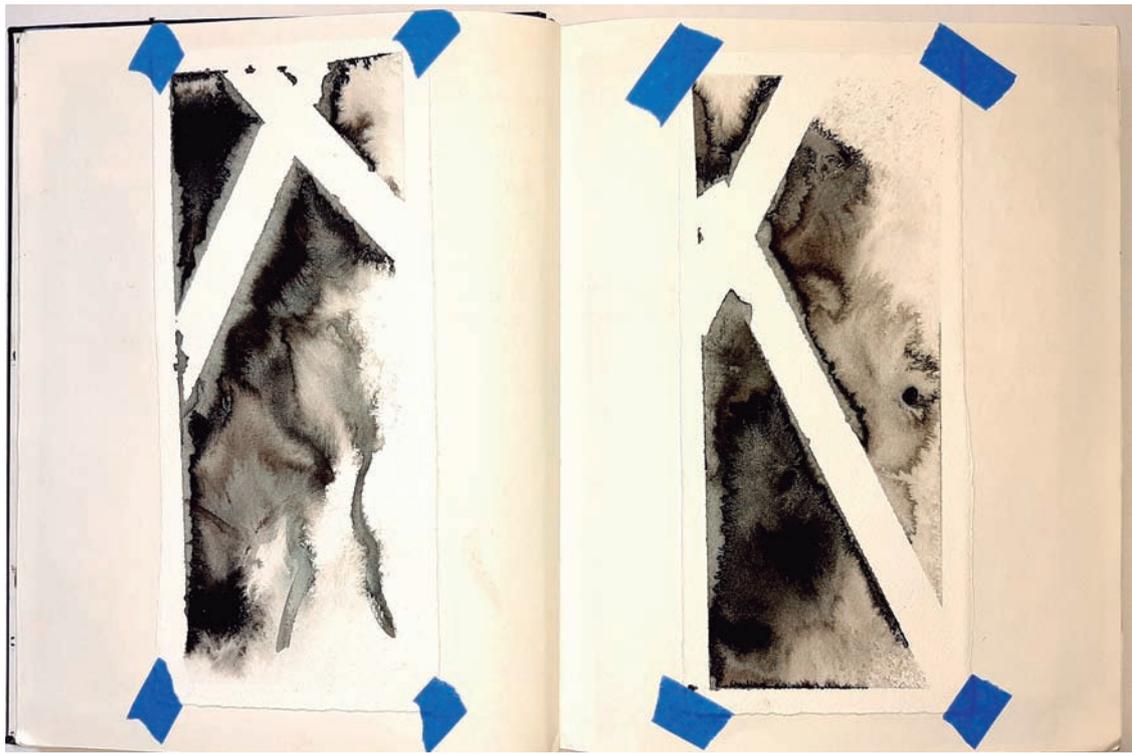
Es importante señalar que no todas las reflexiones de la bitácora se usaron en la tesis, algunas fueron usadas en los ensayos semestrales, así como en textos de las otras asignaturas; otras no fueron más allá de la libreta. En este último grupo, algunas tienen como tema el futuro del proyecto, o son reflexiones que en el presente no son tan importantes de valorar, pero que pueden tener repercusiones posteriormente.

También cabe mencionar que el uso de los cuadernos para dibujar siguió siendo un elemento importante en el desarrollo del proyecto, ya que estos cuadernos me permitieron trabajar de manera paralela a lo que se producía en los talleres del posgrado y de la Academia de San Carlos.

Sin duda alguna, el usar una bitácora de registro de manera conjunta con los cuadernos de dibujos fue muy benéfico, ya que me permitió trabajar simultáneamente de forma teórica y práctica, y pude avanzar de forma eficiente. También me dio la posibilidad de encontrar cierto balance entre la investigación teórica y la práctica, uno de los objetivos que se busca en un posgrado como éste. Por lo anterior, trabajar con bitácoras será uno de los elementos que buscaré mantener en proyectos e investigaciones futuras. (Ver imágenes 1 a 8)



Imágenes 1 y 2: Fotos del interior de la bitácora de registro.



Imágenes 3 y 4: Fotos del interior de la bitácora de registro.



Imágenes 7 y 8: Fotos de los cuadernos de dibujo.

Anexo 2: Referentes anteriores al proyecto de maestría

En el capítulo II quedaron consignados los referentes que han influido en el desarrollo del proyecto de maestría. Se encuentran divididos en referentes principales y secundarios, y clasificados en referentes relacionados con el tema o con mi manera de dibujar; sin embargo, hay algunos de estos autores que sólo fueron relevantes durante la licenciatura, ya fuera por mi manera de trabajar o por los motivos usados en ese tiempo, o porque se enlazaban con alguna disciplina de mi interés.

El primero de ellos es el artista alemán Otto Dix (1891 - 1969), pintor y grabador expresionista, quien realizaba obras con temas explícitos, como representaciones de prostitutas y de la vida cotidiana alemana después de la Primera Guerra Mundial, conflicto en el que participó como soldado, y a partir del cual realizó sus obras más destacadas: retratos y grabados de la guerra. De este tipo de obras de Otto Dix, retomé algunos elementos para mi producción inicial, como la crudeza, y los elementos faciales y las expresiones de los soldados. Muchos de sus grabados de guerra son de soldados moribundos, donde encuentro el diálogo más notorio con mi obra en cuanto a tema y motivo. Otto Dix resultó un referente para mí cuando realicé aguafuertes en el taller del maestro Fernando Ramírez. (Ver imagen 9)

Otro artista que fue una referencia muy temprana fue Francisco Toledo (1940-2019), de tintes expresionistas, y que cuenta con bastante obra en la que los insectos son un elemento medular. Como se mencionó en el capítulo I, los insectos fueron uno de los primeros medios de representar la muerte, y Toledo fue uno de los primeros artistas que revisé para comenzar mi producción. De él retomé la forma en que representaba los insectos, así como algunas de sus posturas y pensamientos relacionados con el tema y el uso de los animales en las obras artísticas. (Ver imagen 10)

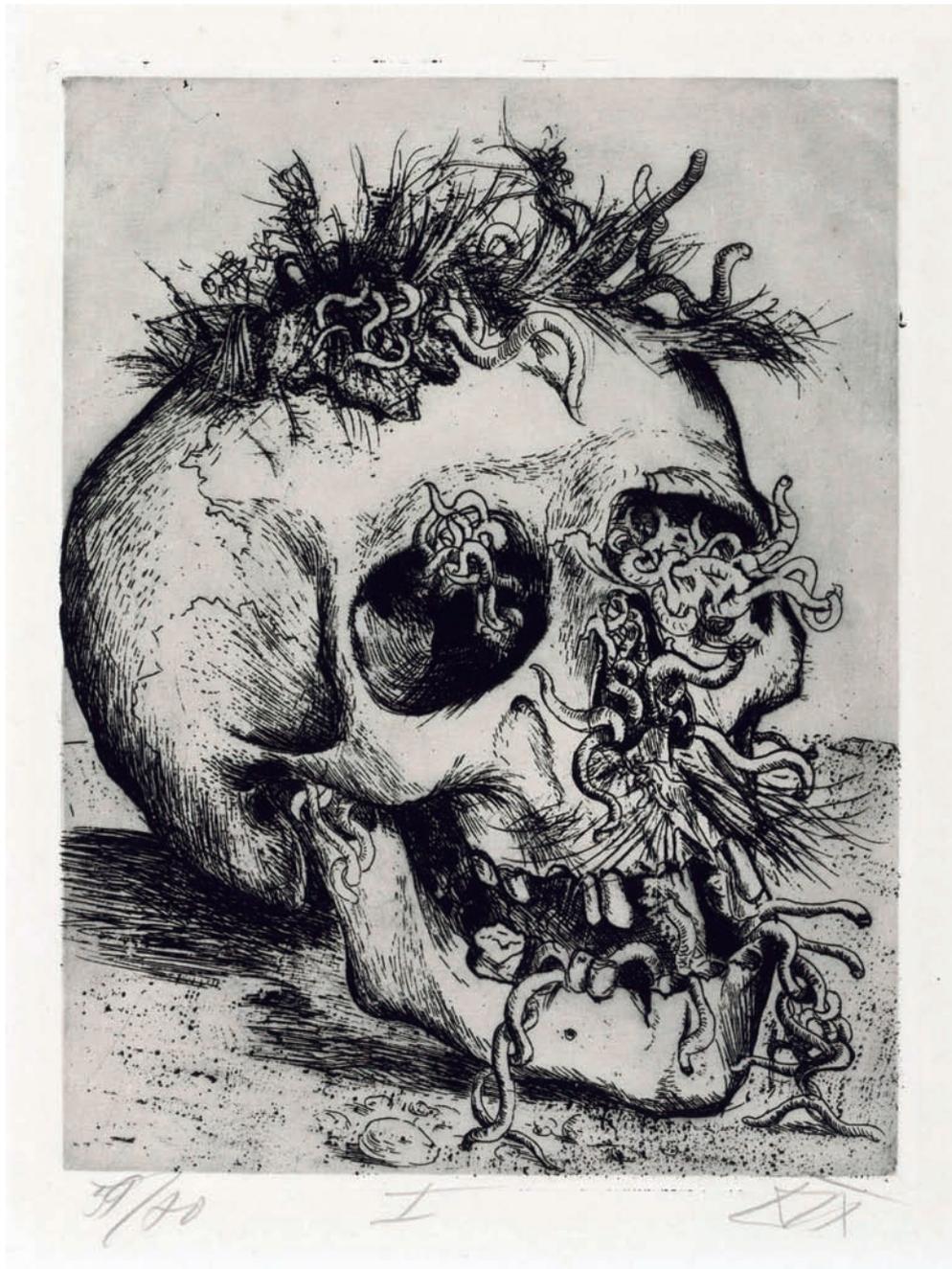


Imagen 9

Autor: Otto Dix **Título:** *Skull at War*

Técnica: Aguafuerte **Año:** 1924

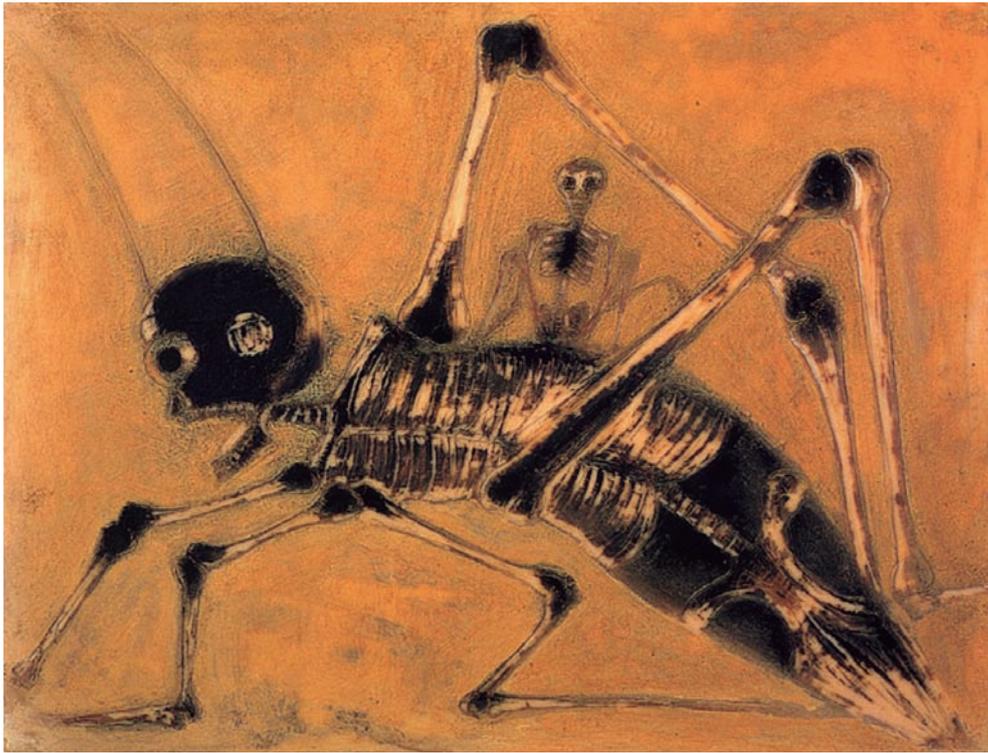


Imagen 10

Autor: Francisco Toledo **Título:** *Grillo muerte*

Anexo 3: Ensayos

Los ensayos semestrales fueron la base para la realización de los capítulos de la tesis, pues constituyeron un primer acercamiento a los planteamientos que se presentaron en el texto final. Sin embargo, también hubo otros ensayos que no fueron parte de la tesis, pero que tuvieron importancia en el desarrollo del proyecto. Estos ensayos se realizaron con los maestros Fernando Zamora Águila y Sergio Koleff.

Ensayo redactado para el curso del profesor Sergio Koleff

El profesor Koleff calificó este ensayo como un ensayo visual, ya que el principal objetivo de éste fue desarrollar una serie de obras que sirvieran como punto de reflexión.

En éste se trabajó con conceptos empleados en el tercer semestre, como el concepto de doble o máscara, y sus correspondientes salidas visuales.

Ensayos realizados con el profesor Zamora

Escribí dos ensayos para este profesor. En el primero, hice un recorrido a los ejercicios trabajados en el tercer semestre, pero vistos desde un enfoque fenomenológico, es decir, desde la percepción y mi relación con los objetos. El segundo ensayo es una aproximación diferente a los dibujos de la manzana, descritos en el apartado 3.3.4 del capítulo III; este acercamiento está basado en postulados de la fenomenología y la hermenéutica y cómo estos se relacionaron con el ejercicio en cuestión.

Dibujo y máscara: Diálogos con el doble

(Ensayo realizado con el maestro Koleff)

Resumen: El tema de la muerte ha estado presente en mi producción personal por bastante tiempo, pero con diversas modificaciones. Algunos conceptos se han añadido a este tema principal y otros se han eliminado; uno de los que se han añadido recientemente es el de máscara. En este ensayo se presentan los descubrimientos hallados al usar este concepto, así como la evolución de los resultados plásticos de este tema en mi producción personal.

Abstract: Death has been a topic used in my artistic work for a long time, it has experimented multiple changes and different concepts have been added or taken off; a new concept used recently is *the mask*. On this visual essay, I am going to present the discoveries using this concept and the evolution of the artistic and plastic results found on my personal production, while using the general theme of *Death*.

211

Palabras clave: Dibujo, muerte, doble, máscara, cráneo, tinta, gesto.

Contenidos:

INTRODUCCIÓN

ANTECEDENTES DE LA PRODUCCIÓN

MODIFICACIONES REALIZADAS EN LA MAESTRÍA

SIMILITUDES DURANTE LA PRODUCCIÓN

EL TEMA DE LA MUERTE Y LA MÁSCARA

CONCLUSIONES

Introducción

El tema de la muerte ha sido central en mi producción durante la mayor parte de mi estadía en la licenciatura, así como en el tiempo de la maestría. Este concepto ha

sido abordado de distintas maneras y en distintas disciplinas, principalmente dibujo, pintura y estampa. Así mismo ha habido distintos conceptos que han sido empleados durante la producción de mi obra, uno de los que he recientemente agregado es el de máscara, que entiendo como una especie de eclipsamiento de la muerte, como una manera de ocultarla. Las exploraciones en torno a la máscara me han llevado a considerar el concepto de identidad o del doble como conceptos simultáneos a la máscara, lo cual ha hecho que se realicen obras de dibujo en donde se busca unir tres conceptos. Así, he experimentado diferentes procesos que han arrojado resultados diversos a los obtenidos anteriormente, los cuales es importante consignar aquí.

Antecedentes de la producción

- ♦ La producción plástica relacionada con el tema de la muerte comenzó durante la licenciatura ... [Capítulo I, sección 1.2].
- ♦ Durante dicho periodo, el tema de la muerte se presentaba de distintas maneras a como se presenta actualmente... [Capítulo I, sección 1.2] (Imagen, Capítulo I)
- ♦ Estos conceptos iniciales me llevaron a desarrollar la tesis de licenciatura vinculada con este tema... [Capítulo I, sección 1.2]
- ♦ Posteriormente a la obtención del título, hubo un año antes de la entrada a la maestría... [Capítulo I, sección 1.2] (Imágenes 2 y 3, Capítulo I)

Modificaciones realizadas en la maestría

Con el ingreso a la maestría, se realizaron muchos cambios en la forma de hacer los dibujos. Los más importantes fueron aumentar el tamaño de los dibujos y empezar a hacer una exploración con las acciones corporales y el dibujo. A mi parecer, estos cambios fueron de gran importancia, ya que me han ayudado a darme cuenta de distintas cuestiones ocurridas desde hace tiempo; así mismo la experimentación realizada en el dibujo (lo cual sigue siendo uno de los puntos más relevantes en la realización del proyecto) se ha unido el tema de mi producción, lo que ha resultado en que el proyecto de investigación, enfocado en experimentación y procesos de dibujo, se ha uniera a la realización de obra. El efecto recién mencionado se ha manifestado en muchos procesos realizados en estos tres semestres.

Además, cabe mencionar que en el tema central de mi producción se han maximizado las preocupaciones o enfoques relacionados con el cráneo, el cual se ha mantenido como un eje central de la producción durante la maestría. Con ello, he explorado extensamente los resultados visuales vinculados con el objeto de producción y el tema. (Imágenes 4 y 5)



Imagen 4: Dibujo de cráneo realizado durante la maestría.



Imagen 5

Autor: Sebastian Domínguez Narinián

Título: *Cráneo y hojas 5* **Técnica:** Tinta china sobre papel

Similitudes durante toda la producción

Si bien... [Capítulo I, sección 1.3]

También... [Capítulo I, sección 1.3]

Además... [Capítulo I, sección 1.3] (Imagen 4, Capítulo I)

El uso de la horizontalidad también se puede relacionar con el tema de la producción en el sentido de que el cadáver se deposita en la tierra o el suelo; es como si acostar o depositar el papel en el suelo hiciera una alusión a la acción de enterrar o de caer, alusión que se ha empleado durante bastante tiempo, y que personalmente me recuerda a los *drippings* de Jackson Pollock, quien llevaba a cabo estos *drippings* valiéndose de la fuerza de la gravedad al dejar caer la pintura sobre el lienzo.¹ Estos *drippings* se pueden vincular con mi obra en tanto que el colocar el soporte de manera horizontal afecta de diferentes maneras los resultados visuales de como sucedería si se hiciera de manera vertical.

Otro aspecto en común es el hecho de tener poco interés por la representación o copia del objeto. Si bien, los aspectos que conforman al cráneo están presentes en mi obra, no hay una representación realista del objeto, en otras palabras, solamente tomo lo que me parece relevante de la figura para hacer la representación. Esta cuestión se ha llevado a cabo con los elementos representados desde el principio de mi quehacer artístico, que consiste en hacer una selección o discriminación² de elementos representados, tomando en cuenta lo que más me parece relevante para la obra que se está realizando. Posteriormente esta misma representación selectiva se modifica al momento de estar dibujando, dependiendo de lo que esté buscando representar o significar.

Así mismo, cabe mencionar que los resultados provenientes de mi poco interés por representar de manera realista dependen de los medios usados, como sucede con el uso de la tinta o del agua para realizar aguadas. En general, se puede decir que la espontaneidad y el azar también han estado presentes en mi producción, tal vez un motivo por el cual la representación realista es poco importante para mí. Esto también lo encuentro en esta cita del Gabriel Orozco, en su libro *Materia Escrita*:

¹ Ramírez, Juan Antonio, *El objeto y el aura : (Des)orden visual del arte moderno*, (Madrid: Ediciones Akal, 2009), 142.

² Goodman, Nelson, *Los lenguajes del arte: Aproximación a la teoría de los símbolos*, (Madrid: Espasa Libros, 2010), 23 -24.

Siempre tratando de encontrar un motivo para pintar. Una razón para justificar el placer mismo de la pintura. No me apasiona el resultado. Pero siempre he sentido el deseo de pintar. Me gusta el olor, el acto físico de estar pintando. Pero detesto tener un objetivo que cumplir a través de la pintura. A través del arte. El hecho mismo de ir a una tienda de materiales, comprar unos tubos de fantásticos colores, unos bastidores de madera. Pagarlos, cargarlos hasta el taller. Abrirlos y embarrarlos el uno con el otro ¿no es suficiente? Absorber el espacio y el tiempo. Poner en circulación nuestros deseos [...] Los materiales por sí solos no dicen nada. Es la manera en que son consumidos lo que los significa.³

El tema de la muerte y la máscara

La figura del cráneo ha estado presente durante un periodo de tiempo significativo, es una imagen que ha sido explorada de muchas maneras. Así mismo, este elemento me ha conducido a exploraciones alternas dentro del tema, una de las más relevantes ha sido la del retrato, práctica intermitente en mi producción, pero a la que regreso de manera recurrente, ya sea al retomar elementos del rostro, o al hacer autorretratos. Así, he cultivado interés en conceptos relacionados con el individuo o el rostro, pero vinculados al tema de la muerte y a la figura del cráneo, específicamente el concepto del doble y de máscara.

El concepto de doble se presenta en cuentos o leyendas urbanas relacionadas con un encuentro con un ser humano igual a uno mismo. Dicho encuentro puede ser entendido como un presagio de una tragedia, normalmente relacionada con la muerte. El término alemán es *Doppelgänger* (Doppel: “doble” y gänger: “caminante o andante”). También puede entenderse el doble desde la figura del espejo, pues como menciona Hans Belting: “el espejo fue inventado para ver cuerpos donde no hay cuerpo alguno”.⁴

El doble me ha llevado a hacer una exploración conjunta con el concepto de máscara. La máscara ha estado dentro de mis intereses desde hace cierto tiempo. La unión reciente con el concepto de doble ha hecho que empiece a realizar cierta

³ Orozco, Gabriel, *Materia Escrita*, (CDMX: Ediciones Era, 2014), 82.

⁴ Belting, Hans, *Antropología de la imagen*, (Buenos Aires; Katz Editores, 2007), 31.

exploración visual vinculada con este concepto, a través de diferentes procesos de experimentación dibujística.



Imagen 7: Uno de los primeros acercamientos al dibujo de doble-máscara

Durante estos procesos, he usado tinta china de dos colores, negro y sepia, así como otros medios normalmente empleados en la realización de dibujos: aspersor, agua y pinceles. Desde los primeros ejercicios “introduje” un dibujo sobre el otro, es decir, hacía dos dibujos al mismo tiempo y posteriormente los estampaba uno contra el otro, lo que generaba una yuxtaposición de imágenes. En el contenido visual, los dibujos eran bosquejos de retratos o de cráneos realizados en cuadernos de bocetos, los cuales tenían espiral, lo que volvía más fácil la estampación de los dibujos. Además, trabajé con otros cuadernos que me ofrecían distintas variantes de estampa. (Imágenes 7, 8 y 9)



Imagen 8: Dibujo de doble-máscara



Imagen 9: Dibujo de doble-máscara

Las imágenes estampadas generaban una distorsión y modificación en el resultado final; por otra parte, el uso del agua hacía que algunos trazos se borraran o sólo quedaran rastros de ellos, como si fuera una imagen ausente. Al respecto, conviene traer a colación a Belting, quien afirma que el muerto es un ausente y que su presencia se llena con una realización de imágenes.⁵ (Imagen 10, 11)

Estas imágenes estampadas aluden al doble, pero también a la máscara, específicamente a la máscara mortuoria, principalmente por el hecho de que las dos tintas se mezclan, haciendo que el resultado final sea una combinación y yuxtaposición de trazos, pero también un ocultamiento de los mismos. Como explica Belting, la máscara sirve para ocultar, pero también funciona como un medio para reemplazar presencias ausentes,⁶ esto se refleja en los dibujos una vez finalizados: al estamparlos quedaban rastros del trazo, pero cuando la tinta secaba, algunos elementos se borraban, o por la misma acción de la estampación una de las dos imágenes se deformaba más, cuestión que me pareció muy interesante, ya que de manera espontánea se generaba una *imagen máscara* y una *imagen individuo*. Las imágenes resultantes convivían de manera conjunta, pero manteniendo cierta independencia.

Otro hallazgo surgió con el uso de distintos papeles, algunos de ellos se adherían a la otra mitad del papel, haciendo que éste se empezara a romper, lo que podría parecer un error de factura, pero, por el contrario, considero estos accidentes enriquecían la obra, en tanto que generaban diferencias entre ambas imágenes.

5 Belting, Hans, *Antropología de la imagen*, (Buenos Aires; Katz Editores, 2007), 178.

6 Belting, Hans, *Antropología de la imagen*, (Buenos Aires; Katz Editores, 2007), 190.



Imagen 10: Dibujo de doble-máscara. En la imagen de la izquierda se puede apreciar el desvanecimiento.

Otro ejercicio donde se presentó el concepto de la máscara fue en un autorretrato realizado recientemente. Hubo un momento en el que la tinta generó una especie de antifaz donde iba a colocar los ojos; esto fue interesante, ya que este autorretrato se empezó paralelamente a los primeros acercamientos de las imágenes doble/máscara, lo cual puede ser una razón para que estos conceptos aparecieran de alguna manera en este dibujo. Estos conceptos se pueden encontrar en distintos momentos del proceso creativo de este autorretrato. (Imágenes 12, 13, 14 y 15)



Imagen 11: Dibujo de doble-máscara. En la imagen de la izquierda se puede apreciar el desvanecimiento.

Conclusiones

Los diversos conceptos trabajados durante el desarrollo de las series de obra relacionadas con la muerte tienen en común que hay muchos elementos antropológicos en ellos. Por ello la investigación está muy enfocada en los vínculos entre el hombre y su relación con la muerte. Una palabra que podría enlazar toda la producción es “existencia”, debido a que los conceptos trabajados, así como los resultados visuales obtenidos, se vinculan con el principio o el fin de nuestra vida, y con las preguntas sobre lo que ocurre después de la muerte.

En los últimos años, esta preocupación se ha acercado más a una cuestión terrenal sobre el tema, que me ha llevado a abordar los temas mencionados en este trabajo de titulación. Este nuevo enfoque se debe tal vez a que la muerte es una experiencia extremadamente vinculada con el hombre, el cual parece el único ser vivo consciente de su existencia efímera, por lo que busca que su existencia no sea borrada por completo. Los conceptos de máscara y doble son dos ejemplos de esa preocupación humana, puesto que la máscara ha sido usada como un medio para ocultar las consecuencias de la muerte, en tanto que es un objeto que mantiene pre-

servada la imagen del individuo fallecido, de alguien que en ese momento ya no tiene esa apariencia. De alguna forma, los humanos buscamos mantener una separación entre nuestra vida y su inevitable fin.

El concepto de doble también se puede referir a algo similar, al fin y al cabo, buscamos alejarnos de los hechos o elementos cotidianos que no nos gustan; esto podría hacer que en nuestro imaginario colectivo generemos conceptos culturales que soporten las cargas no deseadas.

Además, podríamos afirmar que tanto el concepto de máscara como el de doble se relacionan con el de protoimagen⁷ e imagen, especialmente con la protoimagen. A través de la máscara y del doble buscamos comprender este concepto.

Al ser la muerte un concepto que aún escapa de nuestra comprensión, lo mejor que podemos hacer es darle un significado o configuración parcial; es ahí donde entran otro tipo de significaciones “más claras”, como podrían ser el cráneo o los cementerios, los cuales se han vinculado con el fin de la existencia en tanto que indican un lugar o un proceso natural de descomposición, al ser el cráneo un elemento corporal-mortuorio.

La muerte es un concepto fascinante y es algo de lo que inevitablemente hemos intentado escapar, pero que simplemente es imposible, así que la solución a la que

⁷ El concepto de protoimagen era un término muy usado en la clase del maestro Koleff, y se refiere a un elemento visual que se relaciona con el pensamiento y lo que hace o presenta. Éste está alejado de lo simbólico y lo signico, y al estar en un nivel de pensamiento y comprensión mayor que éstos, la protoimagen tiene una relación importante con procesos mentales y la imaginación, lo cual hace que tenga un vínculo con lo evocativo y con lo se busca representar o incluso interpretar en un modelo; por esta razón, considero que se relaciona con los momentos pre-pictóricos, en tanto que éstos se basan en antecedentes del autor para la realización de una producción, ya sea un momento previo o un recuerdo. Éstos últimos están presentes de manera frecuente en mi producción, aunque no necesariamente de manera literal, sino que muchas veces esos recuerdos se convierten en evocaciones que se hacen presentes en mi obra de una manera u otra, llegando a construir una imagen con un contexto en específico, pero que aún depende de la interpretación que le dé, por lo tanto, no puede ser una metaimagen, la cual puede existir de manera independiente. Esta definición de protoimagen se encuentra presente en este ensayo, en donde la imagen del doble y de la máscara abordan el tema de la muerte. El doble y la máscara se han hecho presentes en otras formas de mi producción, principalmente en tiempos recientes, en donde lo evocativo, lo ambiguo y lo no definido se han manifestado de manera más constante en los resultados visuales.

hemos llegado es maquillarla o enmascararla, para lo cual fabricamos objetos o conceptos que impiden que su llegada sea tan abrupta o directa. La máscara y el doble cumplen la función de suavizar el impacto emocional que implica el fin de la vida; sin embargo, eso no significa que la muerte deje de existir, pues, al fin y al cabo, la muerte es y seguirá siendo el fin de nuestra existencia.

224



Imagen 12: Autorretrato. Proceso.



Imagen 13: Autorretrato. Proceso.



Imagen 14: Autorretrato. Proceso.



Imagen 15: Autorretrato. Proceso.

Aspectos fenomenológicos vinculados con el dibujo y sus aplicaciones en la producción personal

[Ensayo realizado con el maestro Fernando Zamora]

Introducción

En la realización de mi producción plástica de este semestre ha influido de la fenomenología las reflexiones sobre la percepción y cómo ésta se vincula con el uso del cuerpo y los sentidos para el entendimiento de una figura. También he pensado desde la fenomenología cómo la percepción se altera por distintos factores, así como la forma en que esto se refleja al plasmar una figura.

Mi producción personal consiste en el dibujo, para ello tomo como elementos relevantes la observación, la percepción y la representación, así como el alterar o deformar las figuras de los resultados plásticos. Esta práctica se conjunta con el hecho de que recientemente se han integrado al proceso dibujístico acciones corporales que afectan el resultado visual y plástico.

Considero que estas alteraciones en los modos de producción plástica tienen cierta influencia de cuestiones fenomenológicas, las cuales principalmente encuentro en las relaciones entre la percepción y el cuerpo. En mi práctica artística, he encontrado estas alteraciones en cómo el individuo (yo), entiende, percibe y transmite una búsqueda plástica a través de las herramientas de dibujo y, de manera más relevante en tiempos recientes, en su mismo cuerpo, y en cómo estas acciones corporales lo afectan, ya sea a través de la obtención de distintos trazos sobre el papel o a través del agotamiento físico.

Es importante, primero, aclarar la relación entre el dibujo y la fenomenología para después atender las cuestiones personales y corporales presentes en mi obra, así como para presentar distintos ejemplos que ayuden a entender lo que se manifestó en los momentos de producción plástica, ya sea acciones corporales o resultados visuales plasmados en un soporte.

Dibujo y fenomenología

La fenomenología guarda una estrecha relación con múltiples disciplinas artísticas, al ser una disciplina responsable del estudio de la relación entre el sujeto y los objetos que encontramos en el entorno. Hablando de las artes visuales, esta disciplina se convierte en una forma útil de poder explicar los acontecimientos que ocurren durante el proceso de creación artística.

Un aspecto interesante es el hecho de que las artes visuales frecuentemente se nutren de la realidad o del mundo en el que nos encontramos. Este nutrirse del mundo real se ciñe a uno o varios elementos de tiempo o espacio determinado, en los cuales también se encuentra el artista. De este marco espacio-temporal, el artista extrae o reduce los elementos que le parecen interesantes y los plasma en el lienzo o soporte de su elección.

A la acción de plasmar los elementos se le ha dado distintos nombres para entenderlo, como puede ser “representar”, “imitar”, “describir”, “imaginar”, “figurar”, “sustituir”, etc.;⁸ sin embargo, estos conceptos se diferencian entre sí, la principal diferencia es el hecho de que cada uno representa niveles distintos de apego a lo que existe en el mundo real. Es importante aclarar que es imposible que una obra de arte visual llegue a un nivel de imitación idéntico al de la realidad, debido a que las reducciones que hace el artista sólo le permiten reproducir un fragmento de la realidad para trabajar; por más que el artista cuenta un soporte de gran tamaño, solo podrá plasmar una parte de la naturaleza por obra.

Como se mencionó, hay distintos niveles de representación de la realidad que se diferencian en la búsqueda que cada uno persigue. Mientras unos buscan apegarse lo más posible a los elementos presentes en la naturaleza, es decir que la reducción fenomenológica resulte semejante, en lo posible, al objeto presente en la realidad; otros, por el contrario, no buscan una representación o sustitución completamente fiel. Así, hay algunos artistas que toman elementos de su interés personal y llevan a cabo una reducción alterada del objeto por el artista. En el segundo caso, la imitación o representación se ven modificadas y, por lo tanto, me parece pertinente utilizar más de un verbo para describir este tipo de acciones artísticas, pero “imitar” sería el menos adecuado, debido a los aspectos fenomenológicos relacionados con la reducción.

⁸ Gombrich, E.H. *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, (Barcelona: Editorial Seix Barrial, 1968), 11.

Personalmente, utilizaré el concepto “representar”, debido a que éste parte de la idea del volver a presentar algo, es decir, tomar un elemento y presentarlo de nuevo, tal vez usando otros medios o incluso que en esta nueva presentación se incluyan elementos que el mismo artista considere pertinentes para lo que busca hacer. Por otra parte, la representación también puede verse influida por las retenciones y protenciones del individuo, es decir, los recuerdos que éste tiene del objeto, así como de los objetivos o expectativas que desea cumplir con esta representación de un objeto.

En el caso del dibujo, lo recién mencionado se halla presente debido a que esta disciplina permite una variedad muy amplia de representaciones. Las distintas posibilidades del dibujo y de los materiales que se pueden utilizar son un buen ejemplo de los variados caminos que tiene esta disciplina. Así, las distintas formas de dibujar que existen hacen que los elementos fenomenológicos se manifiesten.

Mientras, por un lado, se encuentra el dibujo al natural, el cual toma como principal modelo o motivo de representación a la naturaleza (explicado con más detalle en el Capítulo III, sección 3.2.1), por otro lado, está el dibujo de la imaginación, que hace mayor uso de los elementos presentes en la mente o recuerdos del artista, así como de objetos que el individuo “crea” en su mente, los cuales tienen una base de reducción.

Muchas veces estos objetos de la imaginación se basan en objetos del mundo real, puesto en otras palabras, la imaginación tiene una importante carga empírica para poder funcionar. En el caso del dibujo sucede lo mismo, es decir, la imaginación actúa en la creación artística porque se tiene conocimientos previos de algo o de un objeto, es decir que también se encuentran presentes las retenciones o incluso, en algunos casos, las protenciones, por ejemplo, cuando sucede que sólo tenemos la descripción de un objeto y para representarlo en el papel usamos elementos que ya conocemos para tener una idea de cómo se verá en la realidad el objeto descrito.

Vayamos ahora a la relación específica de lo dicho hasta aquí con mi obra. En tiempos previos a la maestría y en los primeros semestres trabajé dos aspectos: dibujo al natural y de imaginación. Cada uno fue empleado de distintas maneras, el dibujo al natural fue trabajado como una manera de experimentación, para lo cual utilicé el modelo como una excusa para probar distintas formas de dibujar, sin prestar atención a los detalles del modelo. Fenomenológicamente, se hacían múltiples reducciones, cuyo enfoque era el modelo, el único motivo trabajado, pero también se trabajaban múltiples modelos en el mismo pliego, así que, se podría decir que había una intersubjetividad entre las distintas reducciones que se hacían del modelo, esto debido a la interacción de líneas y el entrecruzamiento y yuxtaposición entre ellas.

Cada dibujo se hacía de manera independiente, pero mantenía cierto nivel de interacción con los demás dibujos realizados en el pliego, como si al final el resultado fuera un *magno dibujo*, el cual era producto de los otros (se explica con más detalle en el Capítulo III, sección 3.3.1).

Con los dibujos de imaginación se empleó el tema de la muerte por distintos motivos personales. Trabajé con base en la figura del cráneo, la cual se ha convertido en el principal motivo de mi producción, a través de deformarlo y de alterar su forma natural, pero manteniendo los elementos esenciales que lo configuran, es decir, mantengo cierta significación e interpretación vinculada al tema debido a la simbolización cultural que tiene el motivo dibujado. Traté de plasmar rasgos de los muertos que he podido observar. Involuntariamente se ha trabajado la percepción del público, así como las sensaciones que éste tiene con respecto a mi obra, respetando la importancia que tiene el público en lo que una obra de arte plástico puede ofrecer o contener al final.

En este último semestre, se han hecho distintas alteraciones al modo de ejecutar los dibujos, esto se debe a un principal factor: el aumento de talla del soporte. Al aumentar el tamaño, las figuras plasmadas aumentaron de tamaño también. Además, he experimentado una integración mayor de mi cuerpo al momento de realizar las obras, lo que ocasiona que me “introduzca” en el papel al momento de dibujar. El aumento en el soporte ha generado otro tipo de resultados visuales y otro estilo de dibujos, poco trabajados previamente, lo cual me hace reflexionar sobre la importancia que tiene el cuerpo del autor al momento de dibujar.

Importancia del cuerpo

Un estilo de dibujo presente de manera general en mi producción es el dibujo gestual, el cual se basa en trazos rápidos y enérgicos que buscan transmitir los elementos esenciales del motivo dibujado, pero sin poner mucha atención al detalle, sino solamente a algunas particularidades del motivo dibujado.

De forma general, el dibujo tiene mucha relación con el uso del cuerpo para realizar los trazos. y, particularmente, una cuestión que me parece importante con el dibujo gestual es el hecho de que en él se realizan trazos energéticos, lo cual evidencia la corporalidad de este tipo de dibujo. Todo el cuerpo es usado para realizar trazos: el cerebro crea los impulsos de las acciones, al tiempo que mano, brazo y ojos generan las acciones. Caben aquí las palabras de Hans Belting:

El cuerpo participa en esta génesis de imágenes de manera múltiple, pues no sólo es portador de imagen, sino también productor de imágenes, en el sentido de que por propia mano se ha transformado en imagen. El dibujo que la mano realiza durante el procedimiento está vinculado con el cuerpo, pero al mismo tiempo le es antitético puesto que lo subordina a una imagen que incluso puede tener un orden geométrico.⁹

El cuerpo cobra mayor importancia con el aumento en el tamaño de los soportes (papel) usados, usando papeles del tamaño de mi cuerpo. Esta cuestión del aumento de tamaño ya se había trabajado con anterioridad en el Capítulo III, secciones 3.3.2.5 y 3.3.3.4, en donde se explica que las imágenes provienen del cuerpo.¹⁰

Los dibujos de mayor índole corporal han sido un punto de inflexión en este periodo de clases, principalmente por el hecho de que ha habido mayor intimidad entre el soporte y el dibujante, lo cual ha ocasionado que el artista tuviera más influencia al momento de dibujar, principalmente en un sentido corporal ... [Capítulo III, sección 3.3.3.4]

Las diferentes formas corporales de dibujar se hicieron presentes de distintas formas, pero todas ellas compartían el cuerpo como medio principal de desarrollo. Así mismo, hay que mencionar que las reducciones y noemas fenomenológicos se hacían presentes en el cuerpo mismo, es decir, que a lo que le ponía atención era a lo que mi cuerpo ejecutaba como acción, así como al resultado visual de dicha acción, la cual era una respuesta al movimiento corporal realizado y que se reflejaba en el soporte, así que también podemos decir que la intersubjetividad se hizo presente entre la acción o movimiento corporal y en el resultado visual, presente en el soporte una vez finalizados los dibujos.

Ejemplos encontrados en mi obra

Dentro de la producción realizada en este semestre, en varios momentos la acción corporal se maximizó, eso permitía hacer notoria la importancia de la percepción,

⁹ Belting, Hans, *Antropología de la imagen*, (Buenos Aires; Katz Editores, 2007), 46.

¹⁰ Belting, Hans, *Antropología de la imagen*, (Buenos Aires; Katz Editores, 2007), 36.

así como la relevancia de los movimientos y acciones corporales. Además, hubo algunos episodios en donde se alteró la percepción o la forma de ver las cosas, lo que produjo otro tipo de resultados.

Autorretratos corporales

Uno de los primeros ejercicios realizados con un enfoque corporal fueron los autorretratos corporales. En ellos busqué obtener distintos tipos de información personal, así como elementos particulares que pudieran servir para la realización de otro tipo de dibujos, con mayor enfoque en lo corporal, ya que ése era uno de los objetivos principales de la producción del semestre.

Este ejercicio se dividió en dos partes. En la primera, se usó un pliego de papel de mi tamaño, en donde después realicé el autorretrato partiendo sólo de lo que podía sentir y tocar. El dibujo se hizo con los ojos cerrados, lo que ocasionó que la percepción se viera alterada. Como dice Merleau-Ponty, la percepción alterada modifica la forma de ver el mundo, como ocurre en un sueño o con una persona con enfermedades mentales; en este caso la falta de vista afectó el resultado mimético, y, al mismo tiempo, los resultados gráficos-táctiles fueron lo más destacado de este dibujo (Imagen 41, Capítulo III). La segunda parte del autorretrato fue a partir de copiar las partes que consideráramos importantes... [Capítulo III, sección 3.3.3.2]. (Imágenes 43 y 44, Capítulo III)

Desbordes y saturaciones

Estos dos conceptos han estado presentes de manera conjunta en mi producción. Ambos se manifiestan de alguna manera al momento de dibujar y se han mantenido como uno de los elementos en la realización de los dibujos.

Hablando de los desbordes... [Capítulo III, sección 3.3.3.3].

Un ejercicio que se realizó en el Taller de Investigación y Producción... (Imágenes 44 y 45, Capítulo III)

Una vez secos los dibujos ... agotamiento más emocional.

Este ejercicio fue muy importante para la producción del semestre [...] (Capítulo III, sección 3.3.3.3), ...esto también ayudó a entender de mejor manera la forma en que se utilizan las saturaciones en mi dibujo.

La saturación del papel ha sido un elemento relevante de mi producción personal ... [Capítulo I, sección 1.5.1]

Agotamiento al dibujar

Es común que después de dibujar presente un cierto agotamiento corporal... [Capítulo I, sección 1.5.2]

Escalas y distancias

El enfoque de estos dibujos era la realización de obras tuvieran un enfoque en tamaños y diferentes escalas del cuerpo... [Capítulo III, sección 3.3.3.4.1]

La segunda parte de esta serie se enfocó en continuar con las escalas usadas... [Capítulo III, sección 3.3.3.4.1]. (Imágenes 47 a 66, Capítulo III)

La distancia... [Capítulo III, sección 3.3.3.4.1]

Dibujos de azar

Con estos dibujos también hubo una alteración de la percepción al momento de dibujar... [Capítulo III, sección 3.3.3.4.2]

Así mismo, destaco algunos de los dibujos de mayor tamaño... [Capítulo III, sección 3.3.3.4.2] (Imágenes 67, 68, 69, Capítulo III)

Conclusiones

El cuerpo cobró un papel muy importante durante este semestre; así mismo, las aproximaciones a la fenomenología fueron muy relevantes, especialmente los conceptos enfocados a la percepción y la alteración de los mismos, lo cual ocasionó que las reducciones de la realidad se modificaran.

El interés en la modificación de la percepción podría estar causado por el hecho de que en mi producción hay muchas modificaciones de la figura dibujada, es decir, que hay muy poca mimesis hacia los motivos dibujados. Si bien hay características

que se mantienen presentes y que hacen entender al espectador lo que está observando, encuentro más relevante modificar esas figuras, para generar una variedad de interpretaciones de los motivos dibujados.

Las nuevas alteraciones en el cuerpo generaron resultados distintos a los ya obtenidos con las deformaciones de la figura. La falta de un sentido ocasionó un mayor involucramiento del cuerpo, cuestión que ha sido uno de mis intereses de investigación desde algún tiempo. Por último, quisiera subrayar que la fenomenología fue importante para esta producción, debido a que su enfoque en la percepción se enmarca en mis intereses.

Procesos progresivos en el dibujo, experimentación con el tiempo y sus implicaciones fenomenológicas y hermenéuticas

(Segundo ensayo realizado con el maestro Zamora)

Introducción

Este semestre ha girado en torno a concretar aspectos trabajados durante la maestría, por lo cual he continuado con las exploraciones en torno a la muerte. Trabajé a través de explorar el concepto de tiempo.

En específico, esta exploración se concretó a través de trabajar con un elemento orgánico, el cual se iba descomponiendo con el paso del tiempo. Se producían cambios diarios que documenté a través de dibujar varios días el mismo motivo; así, hice énfasis en la progresión y en los cambios que los motivos presentaron, con lo cual se pudo apreciar un progreso en los motivos dibujados. Por lo anterior, he llamado “dibujos progresivos” a estos procesos de producción y experimentación.

Estos dibujos progresivos tienen muchas implicaciones fenomenológicas y hermenéuticas: cómo se altera el proceso de descomposición con factores externos, la relación que yo tengo con este fenómeno y cómo lo traduzco en el papel, es decir como lo interpreto, lo cual es muy importante, ya que la percepción e intereses que yo tengo con esta serie de dibujos difieren de un proceso de descomposición natural.

Proceso de experimentación con el tiempo

El tiempo había sido un concepto que se había trabajado con anterioridad como un elemento relacionado con el tema de la muerte, [Capítulo III, sección 3.3.4.2] (Ver imágenes 79 y 80, capítulo III)

Dibujos con la manzana

Estos dibujos se hicieron a partir del uso de una manzana [Capítulo III, sección 3.3.4.3] (Ver imágenes 81 a 91, capítulo III)

Nodos de obra: cadáver, rastro y representación

A través de las diversas sesiones de tutoría, mi tutor y yo hemos concluido que hay varios aspectos que se presentan en mi producción, los cuales se enlazan para hacer la obra artística, [Capítulo III, sección 3.3.4.4] (Ver imágenes 92 y 93, capítulo III)

Encuentros fenomenológicos y hermenéuticos

Las implicaciones fenomenológicas y hermenéuticas presentes en estos ejercicios son notorias, empezando por la manera en la que me acerco a su realización, que consiste en aislar un modelo (fruta), y alterarlo de acuerdo con mis necesidades. Con ello entablo un diálogo entre lo que el modelo me ofrece y entre cómo lo interpreto.

Antes de continuar con el ensayo, habría que volver a mencionar el término “noema”, que consiste en el objeto pensado y que difiere del objeto como es en la realidad (Nota 30, capítulo III). Esto se vincula claramente con toda mi producción, en específico con mi poco interés en la mimesis, lo que explica mi inclinación hacia lo expresionista, en otras palabras, mi obra no tiende hacia representar de una manera realista, sino hacia plasmar la realidad como la pienso y como me relaciono con ella, sin ningún tipo de idealización. Dicho sea de paso, esta tendencia expresionista incluye no otorgarle importancia a las categorías estéticas; aunque si se me pidiera clasificar mi obra, la categorizaría dentro de lo feo o grotesco.

Volviendo al ejercicio en cuestión, el proceso de descomposición de la manzana se veía alterado por pequeñas acciones mías, como entintar una de las mitades de la manzana. Dejaba reposar la primera por un día sobre tela o papel, y algunas veces aceleraba el proceso de descomposición con un agente externo, como el agua. Estas acciones hechas por mí alejaron a la manzana del proceso natural de descomposición, situando a los modelos usados en una posición fenomenológica, si partimos de que noema se refiere a cómo nos relacionamos con un objeto en particular, el cual, ya por esa razón se diferencia de sus similares.

En el caso de la manzana, esta relación ocurre, pero también hay que mencionar que esta se ve alterada por las modificaciones que yo hago, lo cual ocasiona que diariamente la relación con el objeto sea diferente, haciendo que la intersubjetividad entre ambos no sea igual, lo cual también afecta el círculo hermenéutico y de interpretación entre la manzana y yo, y mi forma de acercarse a esta, ya sea a través de la foto y del dibujo diario.

Estas alteraciones en la descomposición de la manzana me hacen recordar lo que explica Merleau-Ponty acerca de las alteraciones de la percepción en los seres, dice que la percepción es la apertura al mundo, y que llega a través de los sentidos y dan forma al mundo (Vilchis, 2008, 77). Ponty también hace mención de las alteraciones en la mente, ya sea por enfermedad o por un factor cotidiano como el sueño, las cuales modifican nuestra percepción, y afectan nuestros sentidos, haciendo que no percibamos claramente la realidad. La alteración en la percepción se encuentra presente en toda mi producción, especialmente las alteraciones a la realidad son frecuentes. No busco idealizar ni representar la realidad como es, pues considero más relevante otras formas de ver el mundo, es decir, sin ningún tipo de idealización. Considero que el mundo es tal y como lo vemos, ni bueno ni malo, aunque nosotros lo percibamos de una manera determinada.

Puedo encontrar similitudes en los dibujos en cuestión, en primer lugar, en las alteraciones naturales que la fruta recibe, principalmente con la mitad inalterada; pero también con la otra mitad, que es a la que aplico tinta, en la cual las alteraciones comienzan desde ese momento. Se debe recordar lo realizado en la última serie, en donde agregué agua a ambas mitades de manzana, lo que aceleró su descomposición. Dicho sea de paso, que, temáticamente, el agua usada en este ejercicio se vincula con el resto de mi producción.

Fenomenológicamente, considero que estas modificaciones realizadas en los distintos ejercicios coinciden con los postulados de Merleau-Ponty acerca de las alteraciones en la percepción, en donde el más mínimo cambio afecta la relación entre sujeto y objeto. Podríamos decir que, aunque yo realizaba las alteraciones, éstas pueden llegar a tener los principios de Merleau-Ponty propone, en el sentido de que una modificación en el estado natural del ser afecta las relaciones entre los seres. Además, podríamos decir que, en el desarrollo de estos ejercicios, la relación entre las manzanas y yo cambiaba de manera diaria, como se constataba en los dibujos diarios. Es decir, mi percepción y mi relación con los objetos dibujados nunca era la misma, esto es bastante notorio debido a la realización de los dibujos diarios, en donde no hay dibujos iguales.

Las alteraciones en los dibujos se debieron a las modificaciones naturales y artificiales realizadas a un objeto orgánico, una manzana, que se descomponía diariamente, lo cual me ayudó a entender las modificaciones en el objeto. Así mismo, estos dibujos diarios y el hecho de que se trabajó por un periodo bastante largo con estas aproximaciones me ayudó a entender mejor estas alteraciones, así como la relación que tengo con estos elementos, lo cual modificaba mi acercamiento al ejercicio, provocando que yo mismo hiciera más alteraciones a la manzana, las cuales, a su vez, modificaban mi percepción del modelo.

A lo anterior habría que agregar que la fenomenología y la hermenéutica se entrecruzan. Me explico. Al hacer alteraciones en la percepción que tenía sobre la manzana, también se alteró mi relación con ésta, es decir, se alteró el círculo hermenéutico autor-modelo, ocasionando que las aproximaciones cambiaran diariamente. Los cambios se reflejaban en los dibujos diarios, así como en las fotos, las dos salidas, una representacional, las fotos, que funcionaron como un registro documental de la evolución en los cambios de la manzana; la otra, de índole interpretativa, los dibujos, en los cuales la hermenéutica jugó un papel mayor, en tanto que mi relación con el modelo cobró mucha importancia, pero también cobró relevancia la forma en que se representa, o más bien, interpretó la apariencia de la manzana en el papel.

Es bueno recalcar lo mencionado en apartados anteriores del texto acerca de la interpretación, así como el poco interés que tengo sobre la mimesis. Generalmente mi práctica artística se ha mantenido alejada de objetivos realistas, tanto de los postulados del movimiento; en cambio, he adquirido una postura expresionista de mi dibujo, que tiene como parámetros principales el representar los objetos tal y como los percibo. Plásticamente mi estilo es de líneas muy duras y resultados visuales crudos, aspectos que se pueden notar en las representaciones (o interpretaciones) dibujísticas de la manzana.

La tendencia expresionista es común en mi forma de dibujar, mediante ella tengo un acercamiento más personal a mis intereses plásticos, algo que no consigo con un estilo realista. El expresionismo tiene como característica que el artista dibuja tal y como ve las cosas, un rasgo extremadamente hermenéutico, ya que se basa en la interpretación del autor, es decir, en un diálogo entre artista y modelo. Así, el expresionismo depende de la relación entre estos dos componentes y del intercambio que haya, es decir, del círculo hermenéutico.

El dibujo expresionista hace a un lado los prejuicios que tengamos acerca de la forma, debido a su acercamiento directo al motivo dibujado.¹¹ En el caso de los dibujos en cuestión, si bien entendí que con el transcurso de los días habría un proceso de descomposición, era imposible anticipar la influencia de la tinta o incluso del material donde colocaba las manzanas, ya fuera tela o papel. Estos aspectos modificaron mi relación con los modelos, debido a las alteraciones que no pude prever, y también me llevaron a hacer más modificaciones para contar con más posibilidades de interpretación de la fruta al momento de dibujarla.

Sin duda, en el desarrollo de esta aproximación se volvieron notorios los aspectos fenomenológicos y hermenéuticos, los cuales se han unido de manera adecuada a mi forma de dibujar. Por ello, este ejercicio podría ser una continuación natural de mi proyecto, en donde me acerco al tema de producción, la muerte, de distintas maneras, sin abandonar mi propia manera de dibujar, algo que me parece bastante adecuado, ya que puedo continuar con mis exploraciones sin la necesidad de buscar nuevos estilos. Por otra parte, el usar de manera más directa un modelo existente también trajo otros beneficios, como la observación y la conciencia de que existen cambios naturales en un objeto, lo que quedó documentado en dos frentes, el de la foto (representación) y el del dibujo (interpretación).

Es notoria mi inclinación hacia la interpretación, desde mi forma de dibujar hasta el cómo se realizaron estos ejercicios, los cuales tomaron elementos de la realidad, pero al mismo tiempo fueron modificados a mi antojo, dando como resultado diferentes percepciones e interpretaciones de la realidad. Como dice Jauss, “la percepción estética [...] sólo puede surgir de una desconceptualización del mundo” (Jauss, 1986, 65), esta desconceptualización es bastante notoria en los dibujos, donde el enfoque principal fueron los cambios en la apariencia de la manzana y en su proceso de descomposición, y, en menor medida, en la manzana en sí.

¹¹ Usar el término prejuicio viene de dos fuentes, la primera es Gadamer, quien afirma que existe un juicio anterior al enfrentamiento o relación con algún objeto; pero también me refiero con este término a su uso más común, que es tener ideas o postulados que entorpecen una interpretación clara de un objeto (aspecto que fue relevante en estos dibujos, sin tener relación con la mimesis).

Conclusiones

Las implicaciones fenomenológicas y hermenéuticas de estos ejercicios son evidentes, ya que recurrí de manera necesaria a un objeto existente, que si bien, era modificado e interpretado a mi manera (noema), se encontraba sujeto a los cambios naturales o hechos por mí. En estos dibujos se mantuvo esta relación íntima con lo que ocurría con los modelos, es decir, la realidad cobró vital importancia en el desarrollo, como dice Luz del Carmen Vilchis: “En el dibujo se reflexiona sobre la realidad” (Nota 34, capítulo III). Sin embargo, también podemos decir que, si bien el dibujo se reflexiona desde la realidad, muchas veces son las relaciones e interpretaciones que el artista tiene con la realidad lo que se termina expresando plásticamente.

Otro de los aspectos que se reafirmaron con la realización de estos ejercicios fue la importancia de la interpretación por encima de la representación en mi obra, especialmente resalto mi poco interés en la mimesis en favor de una tendencia expresionista, como se menciona en ensayos anteriores, así como una futura mención en la tesis. Esta tendencia expresionista se manifestó al enfocarme en puntos de interés en cada motivo, los cuales fueron los que se dibujaron, y que se vinculan con mi obra en general. Citando el *Método de Dibujo de Aceves Navarro*, “Interpretación es expresión” (Nota 35, capítulo III). Esta cita se vincula estrechamente con mi producción, en tanto que en mi obra lo interpretativo se sitúa por encima de lo representativo, lo cual confirma la tendencia expresionista de mi obra, que puede tender incluso al expresionismo abstracto.

Así mismo, estos acercamientos fue el hecho de que me ofrecieron una expansión artística y plantearon múltiples acercamientos, ya que, al fin y al cabo, “Un dibujo es multívoco, tiene varios sentidos, nunca tendrá todos los sentidos” (Nota 36, capítulo III). Esta multivocidad se notó en las distintas formas en que me acerqué a los dibujos de la manzana, y fue más notorio en los distintos lapsos de cada parte de ese ejercicio. Los intereses fueron cambiando conforme al progreso diario de las frutas: en un inicio las frutas fueron el foco y hacia el final del ejercicio el foco se desplazó a las modificaciones que éstas sufrieron.

La realización de estos ejercicios fue una forma enriquecedora de tener nuevas aproximaciones al tema, ya que partí de un modelo natural y no de un elemento tomado de la imaginación. En el ejercicio se presentó mi preferencia por la interpretación como un resultado del diálogo entre elementos visuales previos, pero también como resultado de un ejercicio de la memoria, al echar mano de imágenes que se estudiaron con anterioridad y que ahora permanecen en mi repertorio de referencias

visuales, lo que confirma la relación de mi obra con la fenomenología y hermenéutica. Así, tomé los elementos que me parecieron relevantes para mi producción, para después interpretarlos a mi manera, algo común y notorio en toda mi práctica artística.

Fuentes

Fuentes impresas

- ARHEIM, Rudolf. 1995. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza Editorial.
- ARHEIM, Rudolf. 2015. *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Madrid: Akal.
- ATTLÉE, James y Alberto Blanco. 2019. *Sandra Pani*. España: Turner.
- BELTING, Hans. 2007. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.
- BERGER, John. 2014. *La apariencia de las cosas. Ensayos y artículos escogidos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil.
- BERGER, John. 2018. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gil.
- BERGER, John. 2011. *Sobre el dibujo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil.
- BERMEJO MOZO, Reyes. 2006. *Egon Schiele*. México: Numen, sello editorial.
- BLANSUBÉ, Michel y Lorena Moreno Vera, coords. 2016. *Accionismo Vienes: La revuelta de los ángeles salidos del limbo*. Estado de México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo.
- CALABRESE, Omar. 1987. *El lenguaje del arte*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- CIRLOT, Juan Eduardo. 1987. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Ediciones Siruela.
- COLLINGWOOD, R.G. 1993. *Los principios del arte*. México: Fondo de Cultura Económica.
- DEBRAY, Régis. 1994. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- DAVIS, R. Eric. 2000. Richard Serra talks about drawing. *Extended Vision*. Mayo – Junio.
- DELEUZE, Gilles. 2008. *Pintura: El concepto de diagrama*. Argentina: Ediciones Cactus.
- DELEUZE, Gilles y Claire Parnet. 1980. *Diálogos*. España: Pre-Textos, 1980.
- DÍAZ PADILLA, Ramón. 2007. *El dibujo del Natural: en la época de la postacademia*. Madrid: Akal.
- DUFRENNE, Mikel. 1982. *Fenomenología de la Experiencia Estética Volumen I: El Objeto Estético*. Valencia: Fernando Torres Editor.
- EDWARDS, Betty. 2011. *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*. Barcelona: Ediciones Urano.
- ELKINS, James. 1999. *What painting is*. Londres: Routledge.

- FACUNDO MOSSI, Alberto. 2001. *El Dibujo enseñanza aprendizaje*. Ciudad de México: Alfaomega.
- FALFAN HUDAK, Maura Eréndira. 2001. La Huella como presente de un ausente. Tesis de Licenciatura. Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”.
- FRIEDRICH WELTZIEN, “Violent Creativity. Artistic Strategies in Post-War Art”. Alemania: Universidad de Artes de Berlín. 265 – 284.
- GAILLEMIN, Jean – Louis. 2007. *Egon Schiele: The Egoist*. Nueva York: Harry N. Abrams, Inc. Thames and Hudson.
- GARRELS. Gary. 2005. *Drawing from the modern. 1880 – 1945*. The Museum of Modern Art.
- GARRELS. Gary. 2005. *Drawing from the modern. 1945 - 1975*. The Museum of Modern Art.
- GOMBRICH, E.H. 2002. *Arte e ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Phaidon Press. Wahington D.C.
- GOMBRICH, E.H. 1997. *Gombrich esencial: Textos escogidos sobre arte y cultura*. Barcelona. Editorial Debate.
- GOMBRICH, E.H. 1968. *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- GÓMEZ MOLINA, Juan José; Lino Cabeza. 2005. *El manual del dibujo: estrategia de su enseñanza en el siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- GÓMEZ MOLINA, Juan José; Lino Cabeza. 1999. *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra.
- GÓMEZ MOLINA, Juan José. 2006. *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Cátedra.
- GÓMEZ MOLINA, Juan José, coord. 2007. *La representación de la representación*. Madrid: Cátedra.
- GÓMEZ MOLINA, Juan José. 2005. *Los nombres del dibujo*. Madrid: Cátedra.
- GÓMEZ MOLINA, Juan José, coord. 2002. *Máquinas y herramientas del dibujo*. Madrid: Cátedra.
- GREENBERG, Clement. 1960. Modernist Painting. *Forum Lectures*.
- HALL, James. 2014. *The Self-Portrait: A Cultural History* Londres: Thames & Hudson.
- HUBARD, Julio. 2006. *Sangre: Notas para la historia de una idea. Cuadernos de una idea. Cuadernos de Quirón*. México: Oterra y Ortiz Editores.
- HUSSERL, Edmund. 2013. *Ideas relativas a una fenomenología pura una filosofía fenomenológica*. México: FCE.

- IVINS, W.M. 1975. *Imagen impresa y conocimiento: Análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona. Gustavo Gili.
- JARQUE, Fietta. 2011. Entrevista: Richard Serra. Dibujar con acero, *El País*, 28 de mayo.
- MALSEN, Mick; Jack Southern. 2014. *Drawing projects: An exploration of the language of drawing*. Londres. Black Dog Publishing.
- MARÍN, Gabriel; Martín Roig. 2012. *Fundamentos del dibujo artístico*. Barcelona: Parramón Ediciones.
- MARTINEZ FERNANDEZ, Maritere. 2003. *¡Cambiamos por favor! Diario del taller de dibujo de Gilberto Aceves Navarro*. Ciudad de México: CONACULTA.
- MCEVILLEY, Thomas. 1984. En el ademán de dirigir nubes. *Artforum*, junio.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1993. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta DeAgostini
- NICOLAIDES, Kimon. 1964. *The natural way to draw: a working plan for art study*. Boston: Houghton Mifflin.
- OROZCO, Gabriel. 2014. *Materia escrita*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- PESSOA, Fernando. 2013. *Libro del desasosiego*. Barcelona: Acantilado.
- RAMIEREZ, Juan Antonio. 2009. *El objeto y el aura : (Des)orden visual del arte moderno*. Madrid: Ediciones Akal.
- ROSENKRANZ, Karl. 1992. *Estetica de lo feo*. España: Athenaica Ediciones.
- RUSKIN, John. 1971. *The elements of drawing*. Nueva York: Dover Publications, Inc.
- STOICHITA, Victor. 1997. *Breve historia de la sombra*. Madrid: Ediciones Siruela.
- TIBOL, Raquel. 2010. *Cuadernos de Orozco*. México: Editorial Planeta.
- VILCHIS E., Luz del Carmen. 2008. *Método de dibujo de Gilberto Aceves Navarro: Fundamentos interdisciplinarios*. México D.F.: UAM.
- WÖLFFLIN, Heinrich. 1985. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. España: Esapa – Calpe.
- ZUFFI, Stefano, The J. Paul Getty Museum. 2009. *Death and resurrection in Art*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.

Fuente audiovisual

- MULLING, Edwin. *Cara a cara con Giacometti*. Editado por Jean-Marie Drut. (1991; Francia: INA/RM Arts)

Fuentes digitales

- AGUILAR PARRADA, Aarón. *El azar del entorno como forma de producción del dibujo*. Consultado el 19/02/18, disponible en <http://132.248.9.195/ptd2014/noviembre/407017696/407017696.pdf#search=%22dibujo%22>
- ANZURES TORRES, Javier. *Gilberto Aceves Navarro. Maestro de dibujo*. Consultado el 19/02/18, disponible en <http://132.248.9.34/ptd2008/julio/0629347/0629347.pdf#search=%22dibujo%22>
- BINGYI. *Bingyi Works*. Consultado el 19/05/2020, disponible en <http://www.bingyi.info/works/>
- BINGYI, *Bingyi*. Consultado el 11/05/2020, disponible en <https://www.inkstudio.com.cn/artists/75-bingyi/overview/>
- BINGYI, *Bingyi Art*. Consultado el 11/05/2020, disponible en <https://www.inkstudio.com.cn/artists/75-bingyi/works/946-bingyi-wanwu-metamorphosis-2013/>
- DOMÍNGUEZ, Sebastian. Blog: Sebastian Domínguez Art. Consultado el 15/05/2020, disponible en <https://sbtmdmnart.blogspot.com/>
- FALFAN, Maura. *Maura Falfan*, Consultado el 11/05/2020, disponible en <https://www.artslant.com/global/works/show/594025>
- FLORES PEÑA, Alejandro. *La expresión gráfica de la figura en el dibujo gestual*. Consultado el 19/02/18, disponible en <http://132.248.9.34/pd2001/295679/295679.pdf#search=%22dibujo%22>
- LEWITT, Sol, *Wall drawings*. Consultado el 03/03/2020, disponible en <https://proa.org/esp/exhibicion-proa-sol-lewitt--wall-drawings--textos.php>
- ORTIZ ARMAS, Ricardo. *El dibujo, cualidades y posibilidades*. Consultado el 19/02/18, disponible en http://132.248.9.195/ptb2011/marzo/0667680/0667680_A1.pdf#search=%22dibujo%22
- PANI, Sandra. *Sandra Pani, árboles y cuerpos*, Consultado el 11/05/2020, disponible en <http://sandrapani.blogspot.com/2010/06/arboles-y-cuerpos.html>
- PIENE, Chloe. *Chloe Piene Art*. Consultado el 11/05/2020, disponible en http://www.chloepiene.com/drawing_28.html
- REDACCIÓN DE STAFF, *Orozco y los Teules*, consultado el 11/05/2020, disponible en <http://www.nl.gob.mx/noticias/llega-orozco-y-los-teules-al-centro-de-las-artes>
- ROBLES MEJÍA, Mariana A. *El carácter cognitivo del dibujo artístico*. Consultado el 19/02/18, disponible en http://132.248.9.195/ptb2011/agosto/0671586/0671586_A1.pdf#search=%22dibujo%22

- TIRADO ROBLES, Betsabé Y. *Análisis del dibujo en la posmodernidad: Flexibilización disciplinar, prácticas artísticas y modelo curricular*. Consultado el 19/02/18, disponible en http://132.248.9.195/ptb2011/agosto/0672099/0672099_A1.pdf#search=%22dibujo%22
- Video: Bingyi: Fuchun, 2012.05. Consultado el 22/02/19, disponible en <https://youtu.be/A5ZXRfioUzc>
- Video: Drawing Now: 2015 | 15 Minutes – Finissage | Chloé Piene. Consultado el 18/05/2020, disponible en https://youtu.be/6EM_ky_hkZg
- Video: “El arte expresionista por Marta Traba” Consultado el 23/08/18, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Oteenw8dUv0&index=4&t=0s&list=FLmTp7sT1SdKg0wJsOjLK9QA>
- Video: “El expresionismo abstracto por Marta Traba”. Consultado el 24/08/11, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ZPHaAbQmLZw&index=3&t=0s&list=FLmTp7sT1SdKg0wJsOjLK9QA>
- Video: “El laberinto del mundo – El dibujo en el arte contemporáneo”. Consultado el 13/08/18, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=xYu6T7h1sUs&list=FLmTp7sT1SdKg0wJsOjLK9QA&index=6&t=0s>
- Video: Hijos de Saturno. Melancolía y creatividad – Vicente Quirarte en el MUNAL. Consultado el 20/09/19, disponible en <https://youtu.be/tBL6RKfZDkY>



*La muerte es una
experiencia ajena que
presenciamos a través
de los demás.*

