



Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Artes y Diseño

**El soporte en el dibujo y su desgaste como consecuencia  
de la incidencia del trazo**

Tesina  
Que para obtener el Título de:  
Licenciado en Artes Visuales

Presenta  
Oscar Noé Covarrubias Ortiz

Director  
Maestro Alfredo Rivera Sandoval

CDMX 2016



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.

Para Santiago y, a pesar de lo fortuito que pueda ser...  
a todo su porvenir

## Agradecimientos.

Les agradezco enormemente a mi director Alfredo Rivera y a mis sinodales Claudia Gallegos, Patricia Soriano, Marco Sandoval y Miriam Urbano por todas las observaciones y el gran apoyo otorgado en la realización de esta investigación, pero sobre todo, les agradezco las valiosas enseñanzas que me compartieron en sus clases, su admirable dedicación y respeto por nuestra profesión. Su amistad, es algo que nunca tendré como agradecerles. De igual manera doy las gracias a la fundación Covarrubias-Ortiz (mis padres) por la enorme y caritativa beca que me han concedido en todos estos años en apoyo a mi carrera, así como por intentar hacer de mí una persona medianamente buena, por todo su amor y su coraje entre muchas otras cosas, algunas más notables que otras, pero siempre por ser infinitos e incansables. Estoy agradecido también con Alberto Mendoza y con su esposa Valeria Pérez por el diseño de esta tesina, por las comidas en su casa y por ser los responsables de que ahora tenga a una de las mejores y más parlanchinas pequeñas amigas que pude encontrar. Gracias a Ana Carol Ortiz se logró la encuadernación de este pequeño librito, gracias a ella se logró también que durante mucho tiempo todos los amigos nos reuniéramos cada jueves como si se tratara de algún tipo de rito o tradición, y jugáramos a ser felices. De la misma forma, demuestro mi agradecimiento a mis amigos Carlos Favila y Archivaldo Ramírez, con quienes además he trabajado y expuesto dentro de la producción en el dibujo. A ellos les dedico las siguientes líneas de Cabrera Infante; “-¿Tú crees que hay trapecista que se pregunte, en el aire, haciendo un doble o triple salto mortal: Soy yo serio o por qué estoy haciendo estas cabriolas inútiles y no algún trabajo serio? -Imposible. Se caería...”

## ÍNDICE

---

INTRODUCCIÓN 13

1. PLANTEAMIENTO DE UN MÉTODO DE PRODUCCIÓN 16

2. EL DIBUJO COMPRENDIDO COMO PRÁCTICA Y COMO PRODUCCIÓN 22

3. PRIMERA SERIE: DESMATERIALIZACIÓN 25

4. SEGUNDA SERIE: BACHES 39

PRIMERA ETAPA 39

SEGUNDA ETAPA 47

5. CONCLUSIONES 69

ENTREVISTA COMPLETA A FRANCISCO QUESADA GARCÍA 72

REFERENCIAS 79

BIBLIOGRAFÍA 79

ARTÍCULOS DE PÁGINAS WEB 80

ENTREVISTA 80

*...Vamos componiendo una figura absurda, dibujamos con nuestros movimientos una figura idéntica a la que dibujan las moscas cuando vuelan en una pieza, de aquí para allá, bruscamente dan media vuelta, de allá para aquí. Es lo que se llama movimiento browniano, ¿ahora entendés?, un ángulo recto, una línea que sube, de aquí para allá, del fondo al frente, hacia arriba, hacia abajo, espasmódicamente, frenando en seco y arrancando en el mismo instante en otra dirección, y todo eso va tejiendo un dibujo, una figura, algo inexistente como vos y como yo, como los dos puntos perdidos...que van de aquí para allá, de allá para aquí, haciendo su dibujo, danzando para nadie, ni siquiera para ellos mismos, una interminable figura sin sentido.*

Julio Cortázar  
Rayuela

## INTRODUCCIÓN

---

**E**sta investigación surgió a partir del proceso de producción de dos series de dibujo que realicé en dos distintos periodos que inician cuando cursaba la carrera de Artes Visuales y concluyen tiempo después de que egresé. A dicho proceso le confiero importancia tanto por el planteamiento como por ser el desarrollo ordenado de mi producción, lo que me llevó a una determinada conclusión (no en el sentido de “fin” habitualmente designado a este término) en cuanto a entender que la producción artística requiere de investigación y se ensaya por prueba y error y aunque esto es un procedimiento en parte empírico, le concedo el valor de método.

Es por este motivo que he decidido que aquel proceso esté contenido en la presente tesina, la cual se divide en cuatro principales apartados referentes a cuatro diferentes temas. En el primero, hablo sobre un método de producción que he utilizado en los últimos años y que considero como una parte esencial en mi obra, ya que me ha permitido saber cuáles son los aspectos fundamentales que he debido considerar para poder realizar mi producción, como son el reconocimiento de un problema que se origina en lo vivencial, la manera sintomática de reportar y señalar este problema, y que

este señalamiento debe generar en el espectador un interés el cual el artista no puede dirigir. Lo relevante de este método, es que a través de él se reconoce a la vivencia como parte principal e indispensable para el trabajo artístico, porque por medio de lo vivencial se pueden valorar y plantear más a fondo las peculiaridades del problema a señalar, lo que a su vez es el principal objetivo que se busca en una pieza de arte. Para ello, en este primer apartado presento de dónde ha surgido mi método, cómo lo defino y la posibilidad de ser propuesto como un modo de producir.

En el segundo apartado destaco dos distintas maneras en que comprendo al dibujo: la primera es como práctica (desde su ejercicio) y la segunda como producción; esta última me permite entenderlo como un área disciplinar artística. Estas dos maneras de entender y hacer dibujo están estrechamente relacionadas entre sí, sin embargo, su diferencia fundamental radica en lo que se puede obtener de cada una. A grandes rasgos, defino la parte práctica como el momento en donde se aprenden y llevan a cabo ejercicios formales (contorno ciego, contornos cruzados, masa, etc.) en los que se pueden reconocer los recursos (aspectos gráficos) propios del dibujo; y la parte de producción en donde estos recursos son empleados para señalar un problema específico. A partir del tercer apartado, hablo directamente sobre dos series de dibujo que produce y de las cuales presento su proceso. En la primera serie titulada **Desmaterialización**, hago una estimación inicial del soporte como problema, abordándolo a partir de su aspecto matérico el cual destaco después de hacer una valoración de su desgaste como material; lo que ocurre debido a la afectación generada por los materiales que son empleados sobre el soporte.

En el cuarto apartado trato la segunda serie que se titula **Baches**, en la que retomo el problema del desgaste del soporte en el dibujo, pero en esta ocasión puntualizo que además de que éste se obtiene por el material que es usado, también considero que la manera en cómo se dibuja lo puede generar.



Además del desgaste, en esta segunda serie me interesó plantear el problema de la representación figurativa en el dibujo, en donde mi principal propósito se centró en definir al dibujo como un resultado visual que puede estar alejado de esta forma de representación.

Para concluir esta introducción, ciertamente parto de la noción de que las problemáticas con las que trabajo en mi producción dentro del dibujo ya han sido abordadas y presentadas por otros artistas en diferentes momentos y áreas disciplinares, lo que yo hago es tratar de dar otra posible solución a ellas.

## 1. PLANTEAMIENTO DE UN MÉTODO DE PRODUCCIÓN

---

La función de una obra de arte, es señalar un determinado problema por medio de aquello que mejor pueda ejemplificarlo. Este señalamiento se puede tratar de obtener de una manera metódica, término definido por el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española como: Modo estructurado y ordenado de obtener un resultado. En principio se podría creer que en el arte no existe un método, que no se puede desarrollar una manera de “hacer” arte, porque comúnmente se piensa que un método es un “recetario” que predetermina, pero sobre todo, facilita la búsqueda de un objetivo. A pesar de ello, el trabajo artístico es altamente metódico cuando se intenta conocer a fondo cada uno de los momentos del proceso de producción (incluso la técnica contiene método) y en la mayoría de los casos se vuelve multi-metódico, pero son métodos individuales, que no pueden ser copiados por alguien más y que en muchos casos tampoco pueden ser retomados en su totalidad por quien los desarrolla, ya que son métodos que deben estar en constante cambio porque son procesos para producir un determinado tipo de obra, una pieza en particular, y que además, lo que se intenta lograr es que cada pieza que se realiza, en una serie por ejemplo, deba ser una manera específica de presentar el problema que se intenta señalar.

A continuación escribo sobre los diferentes aspectos que considero medulares para plantear un método de producción, aunque siendo coherente con lo escrito en el párrafo anterior, debo aclarar que aquel sólo es una posibilidad entre la diversidad de métodos que cada artista en particular podría desarrollar en su vida productiva, y es con el que yo he trabajado. Este método está basado en uno que practica en sus clases el maestro Francisco Quesada García, profesor del taller de Experimentación Visual III y IV en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México, quien me diera clases en el quinto y sexto semestre de la carrera de Artes Visuales. El método que enseña este maestro, está fundamentado de manera práctica y solamente cuando se lleva a cabo se puede entender de dónde surge y los resultados que pueden y no obtenerse con esta manera de producir. Para hablar acerca de lo que este docente destaca como método, lo hago a partir de los distintos puntos que creo importantes sobre la parte metódica alternados con una entrevista que le realicé al profesor Quesada el 23 de abril del 2014, esto como una forma de ir a la fuente directa.<sup>1</sup>

Este método considera en primera instancia lo vivencial, esto es, otorgar importancia a la experiencia personal en la cotidianidad y es relevante porque de este modo se reconoce el problema que afecta de manera personal al individuo, por lo tanto se puede hacer una valoración mucho más concreta y directa de la problemática.

*“La vivencia es algo que de repente pierde presencia frente a la programación, como si no fuera necesaria, como si tú ya tuvieras un sistema muy fuerte, muy sólido, entonces para qué te preguntas sobre cómo te fue, qué te pasó, si todo aquello que te sucede está ya programado. La vivencia sólo se puede dar a través de esa parte*

---

<sup>1</sup> Para consultar la entrevista completa a Francisco Quesada García véase pág. 72.

## 1. Planteamiento de un Método de Producción

*individual y cómo uno la reporta, es también desde lo personal. Por eso me interesa plantear que la obra que uno construye se presenta en términos sintomáticos, no en términos generales, aunque tiene una estructura que te permite involucrar al espectador y lo haces de diferentes maneras a diferentes niveles.”*

Lo anterior permite reconocer al problema de la siguiente manera:

*“El problema es de lo más diverso, por eso hablábamos que el asunto es reconocer que en la estructura cultural hay un espacio indefinido, una vivencia que no está significada. Esas condiciones que estamos viviendo que no alcanzan estructura simbólica dentro de nuestra cultura aparecen como una necesidad, como una ausencia. Si nosotros reconocemos esas ausencias en nuestra cultura o esas presencias en nuestra vivencia, lo que estamos planteándonos es que allí hay un asunto de trabajo, y el cómo me lo encontré comienza a ser determinante para el cómo lo presento.”*

Por esto, es necesario reconocer desde la vivencia el problema que intentamos puntualizar, pero procurando que esta valoración se haga desde lo peculiar, o sea, a partir de los elementos característicos, propios o privativos del problema y que mejor lo ejemplifican, para evitar cometer el posible error de que el problema sea presentado de manera anecdótica, lo que seguramente le restaría importancia al señalamiento que se propone en la pieza. Sin embargo, las peculiaridades del problema reconocido en la vivencia se perciben por medio de lo sintomático, lo que supone que estas peculiaridades son asimiladas como un síntoma por quien las presenta.

*“La presentación que uno realiza de la obra siempre va a ser sintomática: como cuando uno va al doctor y le expone cómo se siente, pero la obra no va a ser el diagnóstico que hace el médico, digamos que*

*el artista se maneja como paciente, como el que dice cómo se sienten las cosas, pero no es el interés del artista el dictar la verdad, el decir “esto es lo que explica el fenómeno”. Lo que me importa es cómo me siento y que esa posibilidad es la que comparto, porque hay otros que también se sienten así, y en ese sentir en común se nos puede reconocer como comunidad.”*

Hasta este momento la valoración del problema sólo se considera a partir de lo que es “importante”, es un problema que sólo importa a quien lo reconoce. Si lo que interesa es que éste sea puntualizado y presentado como pieza, ello implica que debe haber un esfuerzo por parte del artista para volverlo trascendental.

*“Yo trato de distinguir lo importante de lo trascendente porque estoy tratando de establecer diferentes niveles en la reflexión de nuestro trabajo en donde está el individuo y la comunidad. La sensibilidad es individual; lo que tú percibes no lo haces como comunidad. En un esfuerzo de aprendizaje, tenemos que reconocernos a nosotros mismos y darnos cuenta que para nosotros es importante “algo”, pero no necesariamente a lo que nosotros le damos importancia también le resulta importante a algún otro, esa importancia hay que construirla. Entonces hacemos ejercicios donde presentamos lo que nos interesa a nosotros mismos, y toda vez que nos reconocemos como un individuo actuante, nos planteamos que el problema puede ser más complejo, donde lo que quiero es presentar “eso”, lo que me importa, invitando al otro a que participe. Cuando logro una estructura que no solamente me interesa a mí, sino que afecta al otro, podemos hablar de una situación trascendente, pero que en la formación del artista es muy importante reconocernos individuos, por lo mismo hay que hablar desde lo importante.”*

## 1. Planteamiento de un Método de Producción

La presentación del problema en cuestión se hace por medio de una estructura simbólica en correspondencia con la parte vivencial, es decir, después de reconocer este problema inicial, se determina la disciplina artística y la elección de los recursos con los cuales trabajar, con base en que en ella también se ha encontrado un problema que se relaciona con el primero, por lo que sirve de ejemplo. No obstante, la presentación del problema es sólo una invitación hacia el espectador, sólo una posibilidad en que dicho problema puede ser presentado.

*“Una obra tiene que, de alguna manera, considerar a un interlocutor; es un espacio de reflexión que implica que uno dialoga consigo mismo, pero es finalmente la concreción de una estructura simbólica que se vuelve cultural. Entonces, invitación implica que hay otro -individuo- que se ve afectado o que se interesa en lo que tú estructuras. Como es necesario ese interés, el problema sucede cuando te planteas cómo lo generas. Como ese interés supone que hay una práctica común, lo relacionamos con el suceso; -Algo sucede que no me sucede sólo a mí, sino que les sucede a los demás también, pero a mí me sucede de una manera particular. esa particularidad va a suponer justamente la condición de ejemplo. Las dos situaciones están involucradas, lo particular y lo colectivo en el trabajo, por eso es un asunto de provocación o invitación, te invito a la “fiesta”, y lo hago a través de una condición ejemplar, pero la invitación es a la “fiesta”, no es la fiesta misma, porque cuando tú desarrollas la acción interpretativa, entonces generas la condición vivida, la “fiesta” como diríamos.”*

Para concluir este apartado, remarco que he considerado necesario producir por medio de un método, y en específico de éste, por ser un proceso de producción que está fundamentado en el reconocimiento del problema a través de la vivencia, lo que genera que el principal referente en

mi producción sea esa vivencia y no una técnica, tema o disciplina artística específica. Pero además, este método de trabajo es ordenado ya que se divide en tres principales momentos; valoración de la vivencia personal en donde se reconocen las peculiaridades del problema que es de interés, la búsqueda y elección del ejemplo que contiene y representa estas peculiaridades, y la manera en cómo el problema vivencial se relaciona con un problema que surge desde la disciplina del dibujo. Este orden me ha permitido evitar situaciones poco efectivas en mi trabajo como la búsqueda anticipada de soluciones gráficas previas a la definición del problema. De la misma forma, este procedimiento de producción me permite contar con una manera de registrar un proceso específico de trabajo.

El reconocimiento y la conservación de este proceso de trabajo ha potencializado mi producción, porque puedo saber de qué manera replantear, afectar y modificar el método (mi modo de producir) para obtener una pieza, pero también para poder tener un seguimiento elocuente en mi trabajo en cuanto a las problemáticas que intento señalar, los medios y recursos que retomo de una disciplina artística para este propósito de señalización, en este caso el dibujo, y que mi trabajo en su totalidad tenga una congruencia entre sí para un mejor desarrollo del señalamiento del problema, por lo que no necesariamente he tenido que volver a replantear por completo el problema inicial que me interesa presentar cuando trabajo en la siguiente pieza o serie. En los siguientes tres apartados de la tesina, continuaré hablando sobre el método pero cuando es puesto en práctica, poniendo como ejemplo mi propia producción.

## 2. EL DIBUJO COMPRENDIDO COMO PRÁCTICA Y COMO PRODUCCIÓN

---

**D**espués de realizar algunos ejercicios y los primeros trabajos en las clases de dibujo mientras cursaba la carrera de Artes Visuales, ello me llevó a pensar que se puede hablar de dos tipos de dibujo; el dibujo como práctica y como producción.

Dentro de la parte práctica en el dibujo -que en muchos casos comienza en una determinada etapa escolar como ocurrió conmigo- se habla siempre del aprendizaje y la educación visual que se obtiene por medio del ejercicio reiterado de dibujar, es decir, se propone como una actividad que puede significar un primer acercamiento con la forma. Por medio de esta actividad denominada dibujo podemos “aprender a ver”, lo que ocasiona que nuestra sensibilidad<sup>2</sup> se desarrolle y modifique, lo que nos puede ser útil para discernir aspectos formales en la misma práctica de dibujar y al trabajar en áreas

---

<sup>2</sup> Hablo de la sensibilidad de un modo perceptual, entendiéndola como nuestra capacidad de diferenciar y discernir una cosa de otra, lo que hace entenderla como el nivel de atención hacia diferentes problemáticas y una forma de obtener conocimiento.



disciplinares como la pintura, la fotografía, escultura y grabado. Esto se debe en gran parte a que el dibujo tiene ciertas características que pueden considerarse como facilidades técnicas, como son la plasticidad de sus materiales que es lo que sucede con el carboncillo, que sería el equivalente al barro en la escultura, además de que el dibujo es directo e inmediato, ya que muchas veces no se necesita de ninguna preparación previa en sus materiales, herramientas y soportes. Así es que el dibujo es una herramienta fundamental dentro de un determinado proceso visual y cognitivo en la enseñanza de las artes plásticas.

Para alguien que decide mantener al dibujo como parte esencial o finalidad en su producción, la práctica de dibujar tiende a ir más allá de la etapa escolar y sigue desarrollándose posteriormente. En este sentido la práctica dentro del dibujo adquiere una fuerte importancia desde su consideración como apunte, boceto, pero también como pieza. Sin desmerecer su importancia, este proceso de enseñanza y aprendizaje escolar en el dibujo puede ser entendido sólo como un paréntesis en la vida productiva de un artista, además de que en la mayoría de dichas clases escolares se busca que el resultado obtenido como dibujo sea de carácter figurativo dejando de lado aspectos como lo experimental, por ejemplo, por lo que posteriormente puede dejar de interesar a quien dibuja, ya que de este modo se puede generar un “academicismo” por ser una manera muy específica de estudiarlo y entenderlo, lo que a su vez puede significar un modo predeterminado de producirlo, porque el dibujo no se adopta totalmente como una herramienta, ni es enseñado como un fin.

## 2. El dibujo comprendido como Práctica y como Producción

En mi caso, la práctica en el dibujo me ha llevado a entenderlo no sólo como ejercicio sino también como producción, lo que lo convierte en un área disciplinar artística, pero tratando de ser coherente con la valoración de la vivencia cotidiana que el método que utilizo pretende, es una práctica que se realiza como un ejercicio consciente en donde hay una preocupación por reconocer y entender los resultados que el dibujar arroja junto con sus lógicas y dinámicas, por lo que es más que una actividad que sólo se repite todos los días.

De este modo reconozco que ambas partes (práctica y producción) están estrechamente relacionadas. Al mencionar esto me refiero a que los problemas del dibujo he podido plantearlos, entenderlos y desarrollarlos con base en sus propios ejercicios, sus componentes gráficos (línea, mancha, etc.) y la consciencia de aquello que puedo obtener por medio del dibujo. Así que esta es la apreciación del dibujo que además de su parte práctica me ha interesado. Cuando decidí adentrarme en esta posibilidad, supuse que tenía que haber algo que a pesar de su relación diferenciara a ambos tipos de dibujo. La pregunta era ¿Cómo incursionar en el dibujo valorándolo como producción, cuál era el problema que podría desarrollar y a partir de él poder trabajar para lograr este propósito? Esto es, buscar la manera en donde el ejercicio previo obtenga acaso, un mayor sentido como señalamiento de un problema y sea una finalidad como obra, donde el dibujo no sea sólo una herramienta que nos permite desarrollar nuestra capacidad de observación.

### 3. PRIMERA SERIE: DESMATERIALIZACIÓN

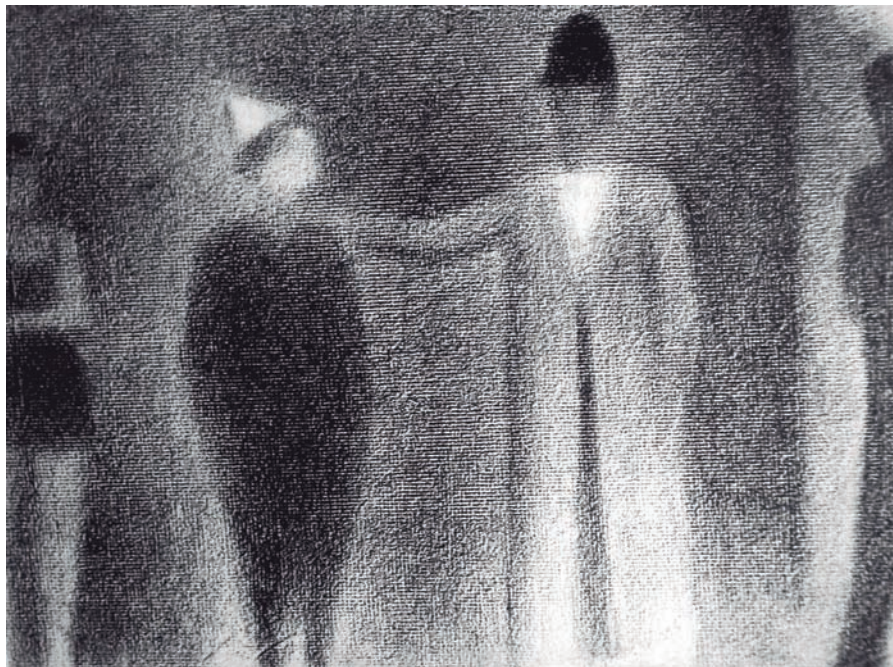
---

**E**l contenido de los dos siguientes apartados de la investigación corresponde en cada uno a dos series de dibujo que comencé a realizar desde que cursaba la carrera de Artes Visuales y posteriormente cuando finalicé ésta. Asimismo, hablo sobre las problemáticas en el dibujo que desarrollé y mi proceso de trabajo en estas dos series. Para hablar un poco sobre el problema que es de mi interés y con el cual he trabajado, lo hago de manera muy sintética debido a que hacerlo de forma extendida podría dirigir la investigación hacia un margen anecdótico que no creo conveniente para esta investigación. El principal problema que encuentro en mi vivencia es el desgaste, pero más allá de apreciarlo en objetos o espacios específicos, lo he reconocido a partir de mi experiencia en las relaciones personales, en la manera en cómo estas relaciones comienzan, se desarrollan, terminan y se pierden, proceso que yo considero se relaciona al que ocurre en el desgaste de algún determinado material.

### 3. Primera Serie: Desmaterialización

Para trabajar y abordar al dibujo como producción, consideré al soporte como problema inicial, un aspecto habitual en el dibujo que debía ser transcendido o explorado de diferente manera. La decisión de trabajar con el dibujo este problema, en principio era por la “transparencia”, la permeabilidad que puede obtenerse con una posible economía en el trazo, o trazos simplemente, y que permite una fácil observación de su soporte (la hoja de papel, la pared, la lámina de metal) así el dibujo es visualmente reconocible, pero también su material y su superficie.

El soporte es importante para que el dibujo exista y pueda ser conservado y revisado, pero éste ha cambiado, primero por una necesidad de movilidad, de economía, de difusión, o por la facilidad con que puede ser afectado; cuando una mayor cantidad de materiales afectan en mayor medida la superficie donde se depositan, ésta es más valiosa como soporte dibujístico, como ocurre con los diversos tipos de papel, aunque también es importante que la superficie realmente resista el material que incide en ella y cumpla su función como tal. La superficie donde se trabaja puede pensarse inicialmente como un espacio neutro y blanco que está por ser afectado, a pesar de ello siempre afecta el resultado, siempre condiciona el modo de trabajar sobre sí mismo, en su formato y su manera de ser empleado, pero hay ciertos aspectos que condicionan mucho más que otros, como sus características (prefabricados, prediseñados, su propio desgaste) la resistencia de sus materiales o el fácil manejo de ellos. En el dibujo esta condición es tema de trabajo, los soportes que cuentan con peculiaridades propias en los cuales lo que se pretende dibujar parte o es afectado por estas características previas, o también aquellos que puedan ser construidos y que se trabajan a la par del dibujo.



1) Dibujo de George Seurat; Study for “La parade de cirque”, imagen tomada del libro “Masters Drawings”, ed. Richard Burton, p. 157.

De esta manera, el soporte no sólo es visto como la superficie sobre la que se deposita el material con o sin herramientas. Si pensamos en los dibujos de Georges Seurat, ¿Por qué es que tienen la misma lógica de sus cuadros, pensando en la saturación de puntos? Seurat dibujaba en mancha con conté y crayón, pero sus dibujos parecen haber sido hechos punto por punto, que en algunas zonas sólo están sugeridos y otras se saturan de ellos. Lo que remarca esta distribución del trazo es la textura del papel, cada poro en donde entra la carga del material hace que parezcan puntos.

### 3. Primera Serie: Desmaterialización



- 2) Dibujo de Georges Seurat, imagen tomada del sitio <http://arthistorynewsreport.blogspot.mx/2013/01/georges-seurat-drawings.html>

Teniendo en cuenta este tipo de ejemplos y ante mi interés de dejar de lado la parte académica de la enseñanza en el dibujo, mi cuestionamiento era: ¿Qué otras alternativas de soporte pueden ser trabajadas? Ante estas observaciones pensé en que esto se podría abordar en principio trabajando con distintos

soportes de diferentes materiales -metal, cemento, madera- y a su vez estos deberían ser trabajados de múltiples maneras –soldar, emplear ácido nítrico, cortar, calcinar- y con diversas herramientas en contraposición de las que son conocidas en el dibujo como el grafito o el carboncillo, porque en parte, eso justificaría también su uso y permitiría un resultado diferente al que se obtiene con la hoja de papel, pero además, pretendí aprovechar los recursos que ya son dados por la propia materialidad de un soporte específico durante su desgaste y que siempre son vistos como afectaciones, pero en realidad pueden ser también peculiaridades o valorados como características dibujísticas.

Por ello consideré la importancia de tener conciencia de la superficie sobre la que se dibuja pensando en el cambio de soporte, del más usado que es el papel, a uno que hiciera una referencia directa con la materia como problema. Es decir, si en principio el soporte se constituye de material, me pareció que podía ser únicamente considerado, en lo mayor posible, desde su ámbito matérico. El problema de lo matérico ha tenido mucha importancia en la escultura, la instalación, la pintura, así que la siguiente pregunta era: ¿Qué ocurre en el dibujo al respecto de este problema? De hecho el término ni siquiera existe en esta área disciplinar, se habla de la gráfica expandida, por ejemplo, pero no del dibujo matérico. Para este propósito pretendí trabajar la parte matérica del soporte a partir de su desgaste, cuyo término el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española define como: Deterioro progresivo de la materia como consecuencia del uso o del roce entre dos partes; y la afectación que aquel genera en la superficie sobre la que se dibuja. Cuando en una hoja de papel se hace un trazo con lápiz, por muy bajo que sea su valor tonal, ya está considerado como una afectación, ahora ¿Hasta qué punto se puede llegar a afectar desde su consideración como material?

Para este objetivo, utilicé como referente visual fotografías de los coches empleados en los atentados de la guerra en Medio Oriente como un ejemplo

### 3. Primera Serie: Desmaterialización

de desgaste generado en un determinado tipo de objeto, en el que asimismo se supone una resistencia al deterioro y al desgaste debido a los materiales que lo conforman. Para trabajar en la parte del soporte necesitaba uno que tuviera, a diferencia de la hoja de papel (bond, marquilla, ilustración etc.) una mayor resistencia como cuando se intenta doblar, cortar, romper, trazar sobre él, y que de igual forma se pudiera destacar una mayor carga de material; el papel tiene estas características matéricas, pero consideré que en otro soporte, con otros materiales y herramientas, pudieran ser más evidentes. La elección del soporte la determiné tratando de que su material fuera el mismo o estuviera muy relacionado con el de los coches bomba (metal) representados en las fotografías de los atentados.

Para lograr esta relación, elegí la lámina negra como superficie de dibujo, porque el metal era el mejor material para trabajar (o eso creía) ya que su desgaste puede ser mucho más evidente comparado con el del papel, pero sobre todo es más complicado o difícil que se consiga, lo que lo acentúa, esto a su vez podría establecer el porqué de su uso, aunque sea empleado en un campo “distinto” al del dibujo. También decidí que el dibujo utilizado fuese contorno puro, porque comprendí que usar un tipo de dibujo como el gestual, por ejemplo, provocaría una “complicación” en lo formal, si pretendía que la forma fuera muy “obvia”, muy descriptiva en un principio para entender al objeto que estaba planteando, porque desde su sola presentación y por su estado físico como resultado de una explosión, un coche bomba es ya algo indefinible como imagen.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Todas las fotografías que cuentan con ficha técnica y que no están enumeradas, son imágenes de piezas de mi propia autoría.





“Bagdad, 19-septiembre-2010”  
Plumón sobre metal  
90 x 90 cm.  
2010

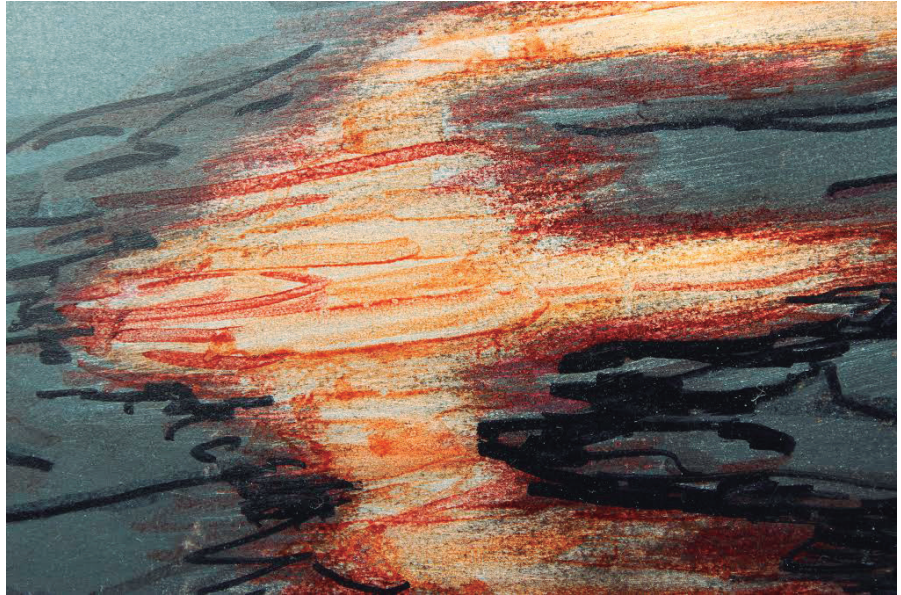
### 3. Primera Serie: Desmaterialización



3) Detalle del trazo en la pieza "Bagdad, 19-septiembre-2010".



4) Detalle del lijado en la pieza "Bagdad, 19-septiembre-2010".



5) Detalle del trazo en la pieza “Bagdad, 19-septiembre-2010”.

También me interesó que este soporte distinto al papel, fuera afectado gradualmente de menos a más por los materiales empleados, esto para destacar el progreso de su desgaste, de manera que primero dibujé con plumón sobre la lámina, hasta que las herramientas y procesos que utilicé fueran propios del trabajar con dicho material, como soldar, oxidar (véanse imágenes 6 y 7) usar cortadora de plasma, lijas, barniz aguafuerte. Ante la necesidad de trabajar cada distinto material y herramienta junto con su afectación por separado y al reconocer que me es difícil reunir todas las peculiaridades del problema en una sola pieza, decidí elaborar un conjunto de ellas. A este grupo de piezas es a lo que se le conoce como serie. En mi caso particular, este modo de trabajo es importante porque el desgaste del soporte lo presento

### 3. Primera Serie: Desmaterialización

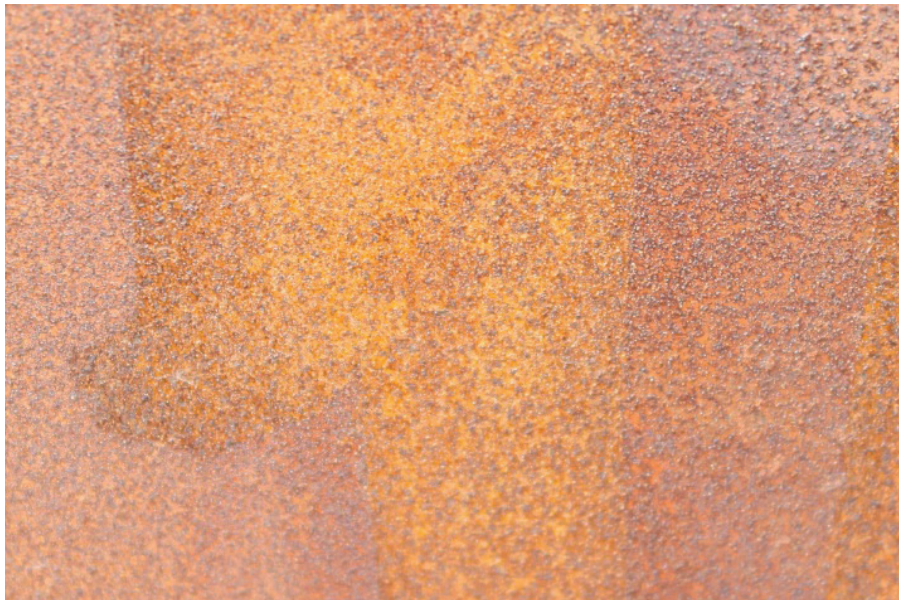
como un suceso progresivo, en donde cada pieza forma parte de un todo constitutivo muy estrechamente relacionado, a lo que incluso me ha llevado a pensar que trabajo cada serie como si se tratara de una sola pieza, sólo que en sus distintos momentos y desarrollos. Consecuentemente con lo anterior, decidí trabajar el problema del desgaste en el soporte con una serie de dibujo.



“Afganistán, 25-agosto-2010”  
Ácido nítrico y pintura auto-motiva sobre metal  
90 x 90 cm.  
2011



6) Detalle de la oxidación producida por agua en la pieza "Afganistán, 25-agosto-2010".



7) Detalle del efecto del ácido nítrico en la pieza "Afganistán, 25-agosto-2010".

3. Primera Serie: Desmaterialización



“La Rioja, 23-octubre-2011”  
Plumón, pintura auto-motiva y recortes de lámina sobre metal  
90 x 90 cm.  
2011

Posteriormente decidí que cuando el deterioro del soporte fuera más severo daría como resultado que el formato se volvería irregular y el dibujo indefinido, esto como una manera de destacar cómo el desgaste modificaba y afectaba el resultado. Debido a ello el dibujo cambia de ser una representación figurativa, a una que comprende más la parte gestual, en el entendido de que ambos, dibujo y soporte, lleguen a un estado indefinido como forma. Esto dependió de su manera de realización y su trazo, su manera de ser dibujado.



“Puerta de auto”  
Barniz aguafuerte y cortes sobre metal  
170 x 110 cm.  
2014

### 3. Primera Serie: Desmaterialización

En esta serie alcancé varios objetivos en cuanto a la utilización del soporte y su materialidad, en que había una mayor intervención en la superficie por lo que tendía a ser cada vez más afectada. La elección de las imágenes de los coches fue sólo de carácter formal y sirvieron como un primer ejemplo de la materia y el desgaste que se presenta en el momento de estallar, por lo tanto, pueden ser consideradas como un pretexto que me permitió el desarrollo de un problema en una primera fase. ¿Qué logré señalar con esta primera serie? ¿Cuál fue la búsqueda o el concepto que desarrollé? Hay una parte de ambos; por un lado fue una búsqueda inicial para saber cuáles son las problemáticas que pueden hacer que el dibujo se considere como producción, en esta búsqueda pude plantear que el problema de lo matérico y el cambio de soporte en el dibujo puede ser un motivo de trabajo, pero esa idea se puede considerar parte de un concepto que la vuelve una problemática que en principio no ha sido “propia” del dibujo, pero que desarrollé y resolví desde él.



#### 4. SEGUNDA SERIE: BACHES

---

**E**n este cuarto apartado de la investigación, me es necesario señalar que lo he escrito dividiéndolo en dos distintas etapas. La primera corresponde a la manera en que retomé y presenté nuevamente el problema del desgaste en una primera fase de trabajo. En la segunda etapa, hago referencia sobre los cambios en el método que empleé y en mi manera de abordar el problema, en el que estas variaciones me permitieron realizar piezas en donde el desgaste generado por la acción de dibujar es mucho más evidente.

##### Primera etapa

En este siguiente período de trabajo con el soporte y su desgaste, decidí dejar de lado a la fotografía o algún otro tipo de imagen como referencia inicial, ya que este tipo de imágenes (como en el caso de los coches bomba) contienen una carga visual, política y cultural que no entiendo por completo o ni siquiera me interesa, debido a que no las valoro desde un sentido vivencial, al grado de que mi elección sobre ellas en un momento dado se volvió aleatoria. En la serie anterior de **Desmaterialización** puede parecer que hay una preocupación hacia el conflicto armado en Medio Oriente, lo cual no era

mi principal propósito y que provocó una distracción de lo que realmente intentaba denotar. Así que considero que este método de trabajo no me sirve del todo. Por otra parte, esto redundaba en que las piezas se limitaban al parámetro del atractivo visual y no de la trascendencia. De igual modo, el resultado que obtuve como dibujo con la referencia visual de estas imágenes fue de carácter figurativo, lo que ahora también me interesó dejar de lado para centrar toda mi atención al desgaste como producto de una acción de dibujar sin representar a un objeto, lo cual podría ser ilustrativo. En este punto definiré imagen figurativa como el resultado visual en el que de inmediato se pueden reconocer los elementos formales de lo que se representa, debido a la semejanza formal y evidente que imagen y objeto representado guardan entre sí.<sup>4</sup>

Así mismo, en lo relativo al soporte y sus materiales me interesó trabajar con aquellos que fueran de los más comúnmente usados en el dibujo, por lo que consideré al papel y la tinta para trabajar. Si la pieza de arte se presenta a través de un ejemplo, aquello que sirve para llevar a cabo un señalamiento, en ese momento me era importante encontrar lo que mejor pudiera ejemplificar el desgaste en un soporte. En este caso los baches que se originan en la vía pública fueron el mejor ejemplo y pretexto inicial, porque los consideré como un suceso que se produce por el uso en una determinada superficie, en este caso el suelo. Pero hay que entender primero que el piso se presenta como un todo, sin puntos de referencia por sí mismo, realmente no tiene delante, atrás, derecha, izquierda, sin embargo, sus diferentes deterioros y desgastes pueden ser acentos o peculiaridades. Hay distintos desgastes que puede contener un suelo, pero el que verdaderamente hace poner atención en él (el piso y su

---

<sup>4</sup> Fernando Zamora Águila, *filosofía de la imagen*, México; Espiral, ENAP-UNAM, 2007, p.297.

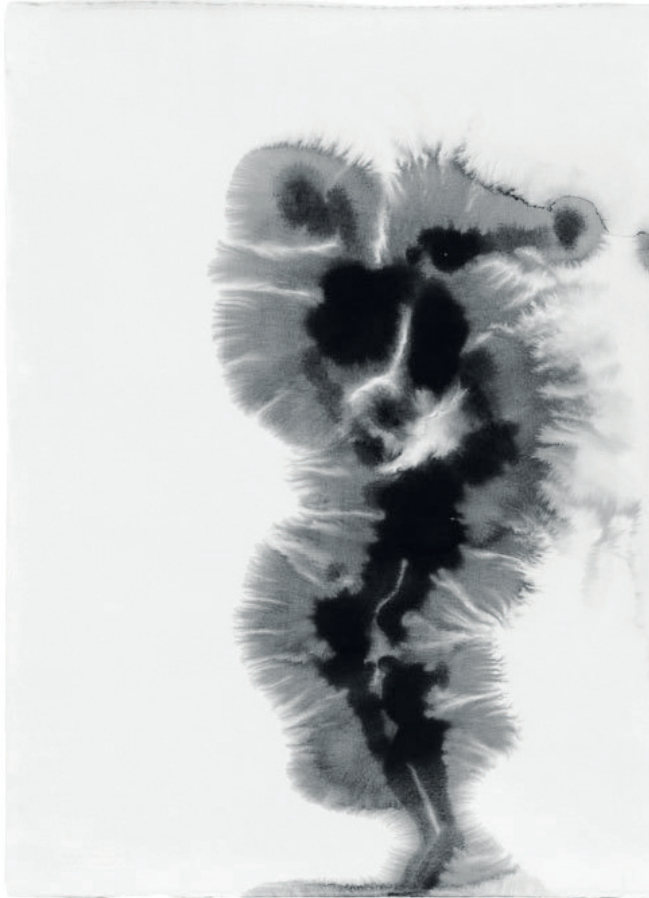
desgaste) es el que crea tanta afectación que vuelve al suelo intransitable. Uno de estos mayores desgastes que puede encontrarse en el suelo es el bache, pero además, para que el bache tenga mayor importancia, debe tomarse en cuenta que su afectación se da por tres principales aspectos; la superficie que abarca, la cantidad de baches que se pueden generar y la profundidad de éstos.

Pero el bache también tiene ciertos procesos de desgaste, de manera que puede comenzar a insinuarse desde el inicio de la grieta, hasta que se hace más presente como afectación cuando se entiende como un hueco, como una pérdida de material, una ausencia. Esta ausencia se acentúa cuando el bache incrementa su tamaño, así como su afectación en el suelo, en el soporte. También hay que tener en cuenta la relación muy estrecha que existe entre la calle y el bache, una relación que se da por la ganancia y pérdida de terreno. Entre mayor sea el desgaste, o sea el bache, mayor es el terreno intransitable, y entre mayor sea el terreno de la calle que no presenta desgastes o las reparaciones hechas, mayor es el terreno que se habilita. Podemos decir que hay un espacio positivo que es el que ocupa la calle, y uno negativo que es el que se pierde con la aparición del bache.

Para señalar esta ausencia que genera el bache, opté por el dibujo de silueta positiva y negativa como solución para destacar esta relación entre lo que se gana y se pierde, porque el dibujo de silueta positiva hace presente el espacio dentro del objeto, esto es, el espacio que ocupa, y el de silueta negativa al que se encuentra fuera del objeto, el espacio que lo ocupa. En este tipo de dibujo podemos ver la capacidad de los objetos de contener y ser contenidos por el espacio. En el dibujo de silueta positiva y negativa sólo interesa denotar esta cualidad, por lo que cuando se realiza alguno de estos dos tipos de dibujo no se particulariza en aspectos, no hay una definición detallada de la forma

#### 4. Segunda Serie: Baches

del modelo, por lo que se trabaja a partir de la saturación de trazos. Los trazos deben guardar una uniformidad uno con otro para no generar una variación notable en sus valores tonales, además de que ambas siluetas (positiva y negativa) dependen entre sí mutuamente, sabiendo que para que un espacio positivo sea destacado, debe estar sugerido a través de su negativo y viceversa.



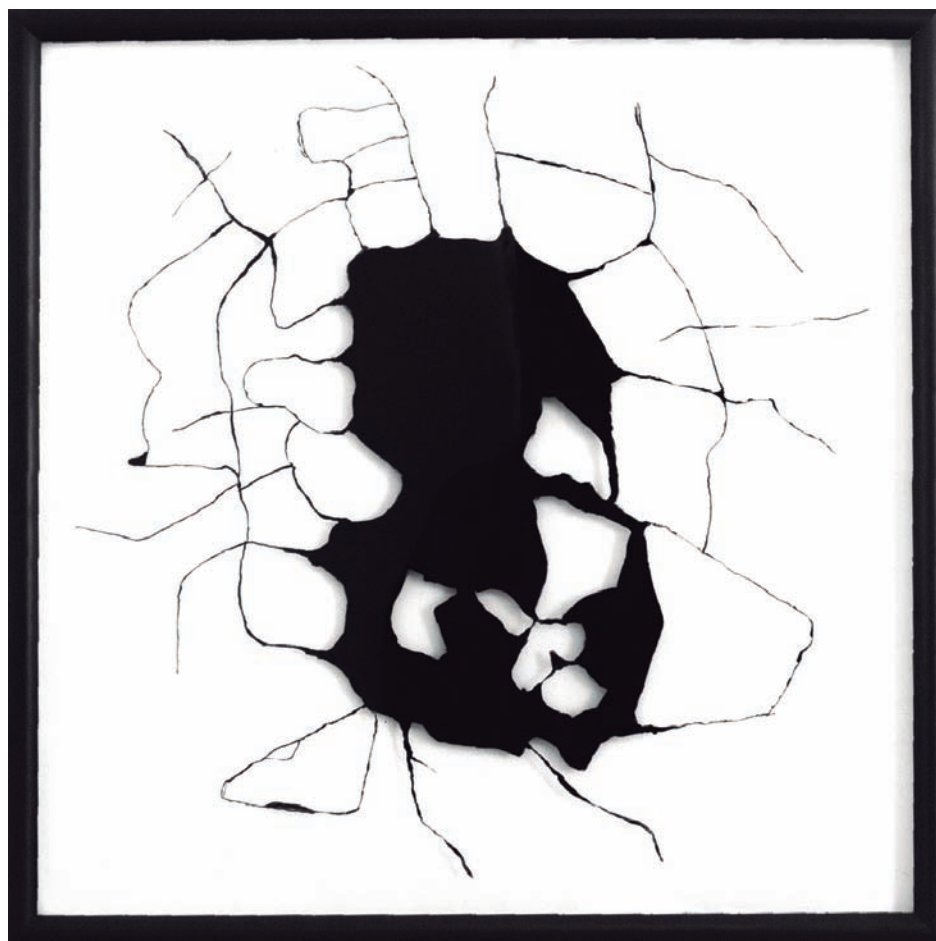
8) Dibujo de silueta positiva de Antony Gormley, imagen tomada del sitio <http://wewastetime.com/tag/antony-gormley/>



9) Dibujo de silueta positiva y negativa de Anthony Gormley, imagen tomada del sitio <http://www.antonygormley.com/drawing/item-view/id/197>

En las primeras piezas que trabajé con el bache como desgaste, continué utilizando imágenes de baches reales que me encontraba en la calle y que fotografiaba y registraba, porque creí que por medio de la silueta positiva y negativa lograría el alejamiento de la figuración que buscaba. Estos dibujos los trabajé tomando en cuenta la totalidad del área que se presenta en el soporte como indicio del terreno que se tiene en un principio y el que posteriormente se va perdiendo.

#### 4. Segunda Serie: Baches



“Silueta positiva”

Pintura auto-motiva sobre vidrio

90 x 90 cm.

2014

Posteriormente, el espacio negativo ya no lo denoto trazando en el papel (con bolígrafo o pintura) sino perforando directamente la superficie, porque consideré que cada perforación podría ser entendida como una silueta negativa; es decir, esta acción la consideré como una nueva



“Cantidad”  
Bolígrafo y papel kraft sobre papel marquilla  
50 x 50 cm.  
2014

ausencia, porque intentaba que el soporte se “perdiera” como muestra de un desgaste. El problema que surgió con esto era que no sabía de qué manera o a partir de qué referente visual o formal debía hacer estas perforaciones.

4. Segunda Serie: Baches



“Capas”

Bolígrafo y papel sobre vidrio

45 x 55

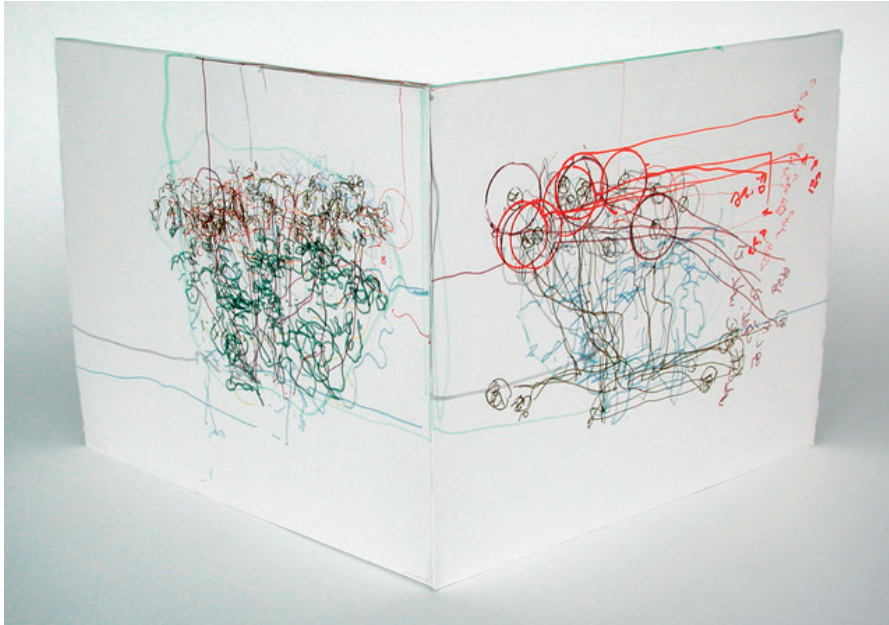
2014



## Segunda etapa

Hasta este punto seguía trabajando con el bache como referente visual inicial. Para lograr este alejamiento de una imagen referencial, revisé el trabajo de un artista que ya hubiera resuelto este problema. La mejor opción que pude encontrar, por el alejamiento de lo figurativo y por ser un claro ejemplo de dibujo, fue el artista británico contemporáneo Claude Heath, quien tiene una preocupación hacia la observación, los procesos del dibujo y el tipo de representación que de él resultan. Este interés por parte de Heath está dirigido a encontrar un modo de dibujar (y consecuentemente de representar) que no busca describir la forma del modelo que toma como punto referencial. Para este artista los distintos modelos que utiliza (cabezas, manos, frutas, flores, fuentes de agua) como pretexto inicial son importantes pero no son lo principal en su trabajo, para él éstos son la excusa inicial de la que se sirve, por lo que su elección sobre ellos puede parecer hecha sin ningún juicio. A él también le interesa -a pesar de que su dibujo no es figurativo- que el resultado dibujístico pueda contener las referencias y pormenores de aquello que se ha dibujado, porque aunque este dibujante entiende a los modelos como pretextos, ahonda en sus formas, se mantiene apegado al estudio de ellos, de hecho sin su consideración no podría trabajar. Para estos propósitos, Heath dibuja de manera estrechamente relacionada como se hace en el dibujo de contorno ciego, que en principio es un ejercicio recurrente en la práctica del dibujo.

#### 4. Segunda Serie: Baches



10) "Suculent, 2001", imagen tomada del sitio  
[http://www.claudeheath.com/drawings/b\\_plant\\_life/?directory=&currentPic=1](http://www.claudeheath.com/drawings/b_plant_life/?directory=&currentPic=1)

Para señalar qué es el dibujo de contorno ciego, me parece necesario hacerlo desde la propuesta como ejercicio y definición de Robert Kaupelis<sup>5</sup>, quien define sus diferentes aspectos y explica la manera en cómo se hace y las finalidades que se intentan conseguir con él. Según Kaupelis, se lleva a cabo tratando de dibujar un contorno a la vez, o sea, poniendo atención a un solo detalle de lo que se dibuja, observando en todo momento únicamente al modelo, sin mirar lo que la herramienta traza en el papel. Sin embargo, el contacto entre la herramienta y la superficie es muy importante, pero se debe

---

5 Robert Kaupelis, *Learning to draw*; Watson-Guption Publications, 1983.

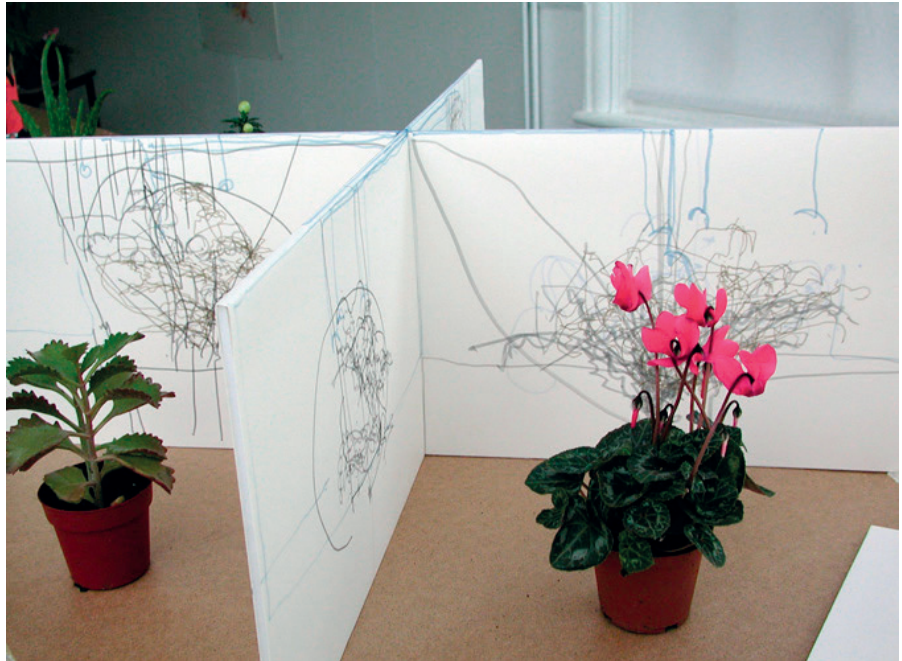
hacer un esfuerzo por imaginar que el reconocimiento no se hace entre ésta y el soporte, sino entre la herramienta y el objeto que se dibuja, es como si ésta tocara y reconociera directamente los bordes de la forma del modelo, ya que el aspecto táctil es muy importante para la realización de este ejercicio. Para esto el trazo siempre debe ser definitivo y seguro, aunque el resultado sea una forma distorsionada. Conviene en esta parte señalar los propósitos del ejercicio: la acción de dibujar debe estar libre de la preocupación ante la distorsión o desfase del dibujo en relación con su modelo, sin considerarlo como un error en el resultado de la forma, porque ésta no es la finalidad del ejercicio. El principal objetivo es observar de manera particular cada rasgo de la forma del modelo, y reconocer que este proceso de observación se relaciona con la mirada pero también con lo táctil y que se busca la correspondencia entre ambos.

Claude Heath trabaja con el dibujo de contorno ciego haciéndolo principalmente con línea, trazando detenidamente las formas de sus modelos en el papel, pero su observación va más allá del reconocimiento. Los dibujos de este artista parecen garabatos de alta densidad, son los resultados de un experimento gráfico. En ellos también es importante la manera en cómo dispone su papel, ya que lo hace creando una “barrera” que en ningún momento le permite ver lo que dibuja, además de utilizar marcadores o plumones porque son herramientas que no necesitan cargarse continuamente de material como sucede con un pincel, lo que le permite hacer un trazo ininterrumpido, coherente con la continuidad de su observación. El valor que encuentro en la obra de Heath, es el alejamiento del dibujo figurativo por medio de una manera de dibujar en la que se reconoce la constante observación y el aspecto táctil como elementos fundamentales del proceso, pero también como aquello que afecta al dibujo como resultado final; además de reconocer que el trabajo de este dibujante me permite entender al dibujo como un medio y un fin en sí y por sí mismo, ya que su tema de trabajo y a su vez el problema que es de su principal interés, surge del “cómo se dibuja”.

4. Segunda Serie: Baches



11) Manera de trabajar de Claude Heath, imagen tomada del libro  
"What is drawing?" Ed. Black Dog publishing limited, p.57



12) Soportes de Claude Heath, imagen tomada del libro "What is drawing?" Ed. Black Dog publishing limited p. 39

Volviendo al análisis de mi producción, además de no resolver por completo esta problemática de la representación figurativa, había trabajado sólo con la pérdida del espacio gráfico en el soporte, pero no había ahondado lo suficiente en su pérdida como material, que era lo que desde un principio me interesó. Para presentar ambas problemáticas (el desgaste y el alejamiento de la figuración) volví a hacer una valoración del bache como pretexto inicial, y encontré otras peculiaridades de éste que ampliaron mi interés: en el bache no se puede hacer una intervención tan directa para definir su forma, ubicación y tamaño, a diferencia de lo que sucede con una coladera que también es un hoyo provocado a nivel del suelo, por ejemplo, porque es un resultado obtenido de manera “accidental”, pero se puede reconocer que el área de la superficie que presenta rastros del tránsito de los automóviles, será a su vez la superficie que mayor probabilidad tiene de presentar estos desgastes. En este sentido, el bache dejó de importarme como referente visual, es decir, un modelo al cual representar, para volverse un muy buen ejemplo de desgaste en un determinado soporte, por lo que en sí “no dibujé” baches como en las piezas anteriores.

Para poder trabajar a partir de estas consideraciones, tuve que generar una manera de dibujar en la que el trazo se volvió sumamente importante. Esta manera de dibujar y trazar, consistió en contar con dos soportes de papel rectangulares de 8.3 x 28 cm. cada uno, medidas que responden a las dimensiones de mis manos para un mejor manejo de este soporte desde mi corporalidad, y debían ser rectangulares porque el dibujo se obtiene a partir de la dirección del trazo que es consecuente a la longitud del largo del papel, como sucede en una calle. En ambos papeles depositaba una carga de tinta, los unía del lado de la carga y posteriormente los frotaba uno contra el otro hasta que el papel, por la humedad y el frotamiento, se perforaba. Los dos soportes que integran la pieza que presento a continuación son de un formato más grande al mencionado anteriormente (8.3 x 28 cm.) porque me interesaba plantear a esta pieza como un acercamiento o *close-up* para una mejor observación de una de las partes que constituyen las piezas siguientes.

“Proceso de flujo y desgaste  
(papeles frotados)”  
Tinta sobre papel  
26 x 54 cm.  
2015



4. Segunda Serie: Baches



13) Detalle del desgaste en la pieza “Proceso de flujo y desgaste (papeles frotados).”



14) Detalle del desgaste en la pieza “Proceso de flujo y desgaste (papeles frotados).”



En un principio esto parecía un ejercicio o experimentación sin algún fin específico, pero comencé a darme cuenta de algunas cosas que eran importantes como la relevancia del soporte y los materiales con que trabajaba, como utilizar tinta sobre papel Bristol, un papel que no se recomienda para trabajar con este material porque no contiene algodón y su resistencia a la tinta es menor comparada con aquellos que sí contienen, pero que no obstante, su absorción y su integración formada en capas hace que este papel tenga un grosor que sí ofrece una cierta resistencia, pero este desgaste ocurrió sólo en la parte del soporte sobre la que había depositado la carga de tinta. En este sentido, el trazo lo entiendo como la acción inicial y corporal que genera un rastro y del cual se puede tener un registro sobre un determinado soporte, ya sea por medio de algún material o directamente de la herramienta. En este caso el frotamiento entre ambos papeles lo hago intencionándolo como trazo y por lo tanto, dibujo. Este modo de dibujar también me permitió obtener un resultado final no “planeado”, que no fue directamente definido por mí, ya que yo sólo determiné las condiciones.

La problemática planteada en la obtención de un resultado poco dirigido por quien dibuja o pinta y que trata de evitar lo narrativo y lo anecdótico por medio de un procedimiento azaroso, histórica y teóricamente se le conoce como accidente controlado y fue un problema en el que se fundamentó gran parte del trabajo de los Expresionistas Abstractos. Entre ellos, Robert Motherwell fue quien tuvo un mayor interés por este problema. Después de que Motherwell conociera el automatismo psíquico desarrollado por algunos artistas del surrealismo como Matta Echaurren, comenzó a interesarse por esto haciendo lo que él llamaba “dibujos automáticos”. En estos dibujos retomaba aspectos de la gestualidad del trazo en el Sumi-e y la escritura

#### 4. Segunda Serie: Baches

Zen<sup>6</sup> (abarcar toda la forma con la mayor economía de trazos posible y aprender a que la mano actúe por sí sola) que dan una gran importancia a la gestualidad del trazo, pero además, planteó esta problemática del accidente controlado desde el soporte y el material. En su serie de dibujos *Suite Lírica* en la que trabajó con tintas casi en su totalidad negras y azules, tomaba en consideración el comportamiento de sus medios, la manera en cómo la tinta que es depositada se esparce sobre el papel de un modo indeterminado y sin buscar un resultado figurativo, lo que incluso le llevó a que se mezclaran varias tintas generando nuevas tonalidades y halos de color rojo, naranja y violeta en los contornos de las manchas.

“Aparte de la voluntad del pincel, también tenía que tomar en consideración la voluntad de las tintas y, en especial, del papel que había elegido. En la interacción de estos elementos, la tinta en el papel tendía a esparcirse de modo consistente pero no siempre predecible [...] En consecuencia el abanico de colores y texturas es sorprendentemente amplio a pesar de la precisa limitación de los medios técnicos.”<sup>7</sup>

---

6 Jack Flam, *Motherwell*, Barcelona; ediciones Polígrafa, 1991, p. 11

7 *Ibíd.* p. 25.



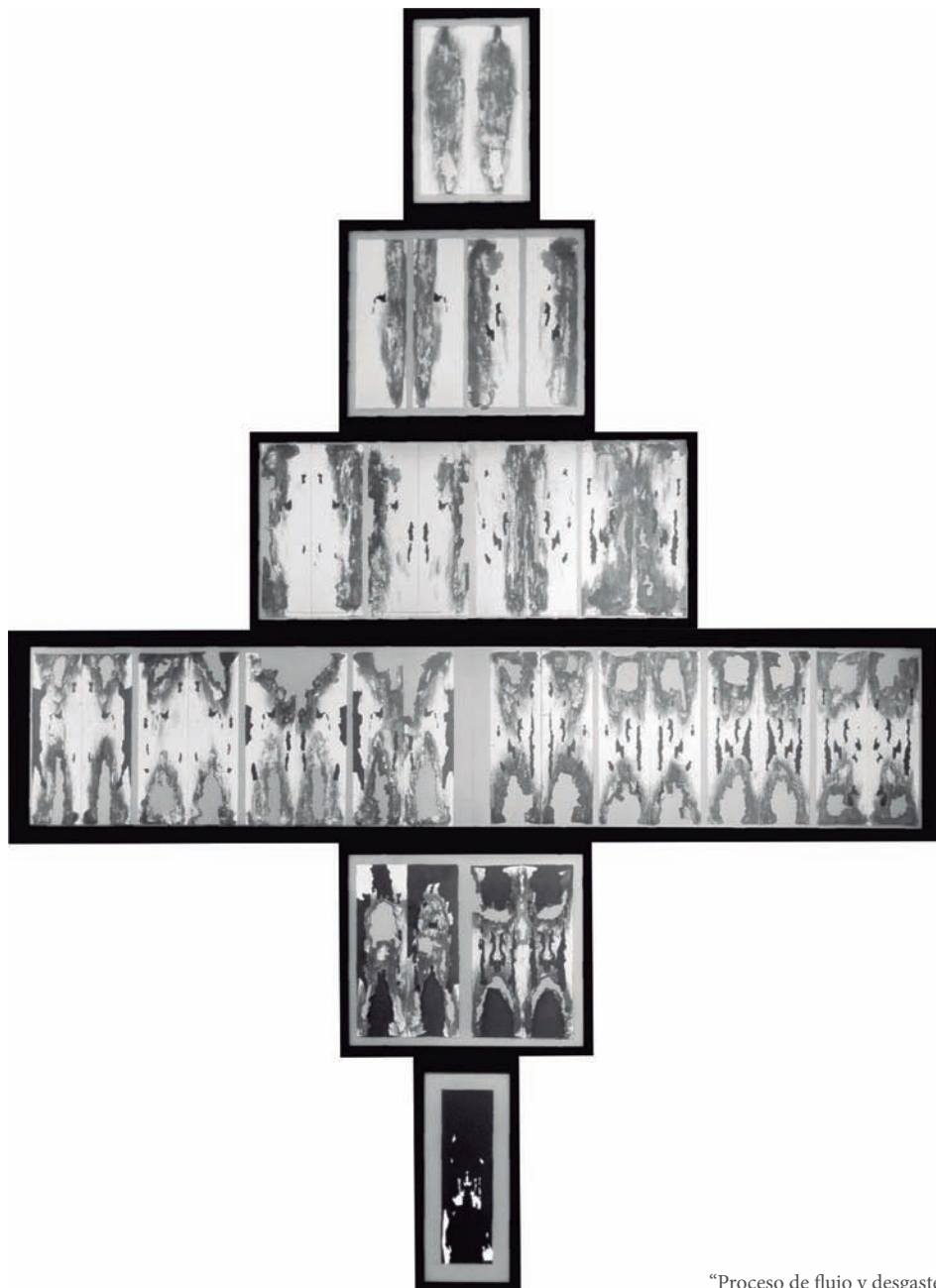
15) Dibujo de la serie Suite Lírica de Robert Motherwell, imagen tomada del sitio <http://wfae.org/post/robert-motherwell-centenary-exhibition>

Me parece que hay una relación entre el accidente controlado y el resultado que obtuve, en donde lo único que yo determiné fueron los materiales, los soportes y el tiempo en que frotaba ambos papeles. Además, por medio del frotado obtenía dos partes (ambos papeles) en principio similares pero con diferencias muy marcadas en cada una, como las manchas que se generaban con la tinta y las perforaciones en el papel como resultado del desgaste (véanse imágenes 13 y 14). Esta parte accidental fue lo que me permitió alejarme de lo figurativo, pero siendo consciente en todo momento del proceso a pesar de que el resultado que obtenía no era directamente manipulado por mí, ya que otra posibilidad que consideré para este propósito, fue hacer un trazo ininterrumpido con bolígrafo sobre el papel hasta romperlo, pero el problema que surgía era, en qué dirección debía seguir dicho trazo para no hacer referencia a ningún objeto, modelo, forma, figura geométrica, etc., pero que tampoco fuera un trazo relacionado con el automatismo.

Una dificultad que surgió como consecuencia de esta manera de dibujar, es que el desgaste que se genera en la superficie, provoca una pérdida del soporte cada vez más severa, lo que a su vez ocasiona que el dibujo no pueda ser conservado (como pieza) por lo que el registro de este suceso se convirtió en la herramienta que me permitiría conservar y mostrar todo este proceso de desgaste. Una primera posibilidad en la que pensé, fue tomar un registro fotográfico del proceso mismo, o fotocopiar y escanear los dibujos en cada una de sus etapas; pero conforme iba trabajando en las piezas entendí que el dibujo inicial y el desgaste que son el resultado del frotado eran originados por un proceso, que era sumamente importante destacar para señalar la manera progresiva en cómo se genera el desgaste. Por otra parte, por medio de otro tipo de dibujo (silueta positiva) el cual no necesitara de un proceso muy amplio en su elaboración, sino al contrario aprovechando la característica de la inmediatez con que se obtiene un registro en un soporte por medio del dibujo, podría hacer el registro de esta pérdida, lo que a su vez me dio la

manera de abordar cada siguiente pieza. De este modo, el dibujo lo valoro de dos maneras; primero, como el fenómeno por el cual produzco el desgaste en el papel (proceso y accidente controlado) y segundo, como un registro inmediato.

A grandes rasgos, el proceso en estas piezas consistió en colocar una carga de tinta en los dos papeles, después frotarlos uno contra otro: lo que provocaba una mancha y un desgaste en cada uno, como ya lo mencioné, posteriormente la forma de estos desgastes la registraba en otros dos siguientes soportes con silueta positiva, en los que nuevamente se depositaba una carga de tinta para ser nuevamente frotados (véanse imágenes 16, 17, 18 y 19). Decidí hacer el registro del desgaste con este tipo de dibujo, debido a que al hacerlo con contorno no tendría suficiente peso visual, lo que probablemente haría que el registro no fuera tan evidente, por otra parte, la silueta negativa cubriría la totalidad de la superficie de mi papel ocasionando que cada mancha inicial de tinta que posteriormente fuera frotada se perdiera. Así que cada uno de los dos soportes que obtenía daba lugar a dos nuevas partes, y por tratarse de un proceso que sólo ocurre con el frotamiento entre dos superficies, el desarrollo de las piezas se llevó a cabo en múltiplos de dos.



“Proceso de flujo y desgaste  
(I genitori)”

Tinta sobre papel

Medidas de cada uno de los paneles de manera descendente:

23 x 35, 43 x 35, 74 x 35, 170 x 35, 43 x 35, 18 x 38 cm.

2015



16) Detalle del desgaste en el primer panel de la pieza "Proceso de Flujo y desgaste (i genitori)"

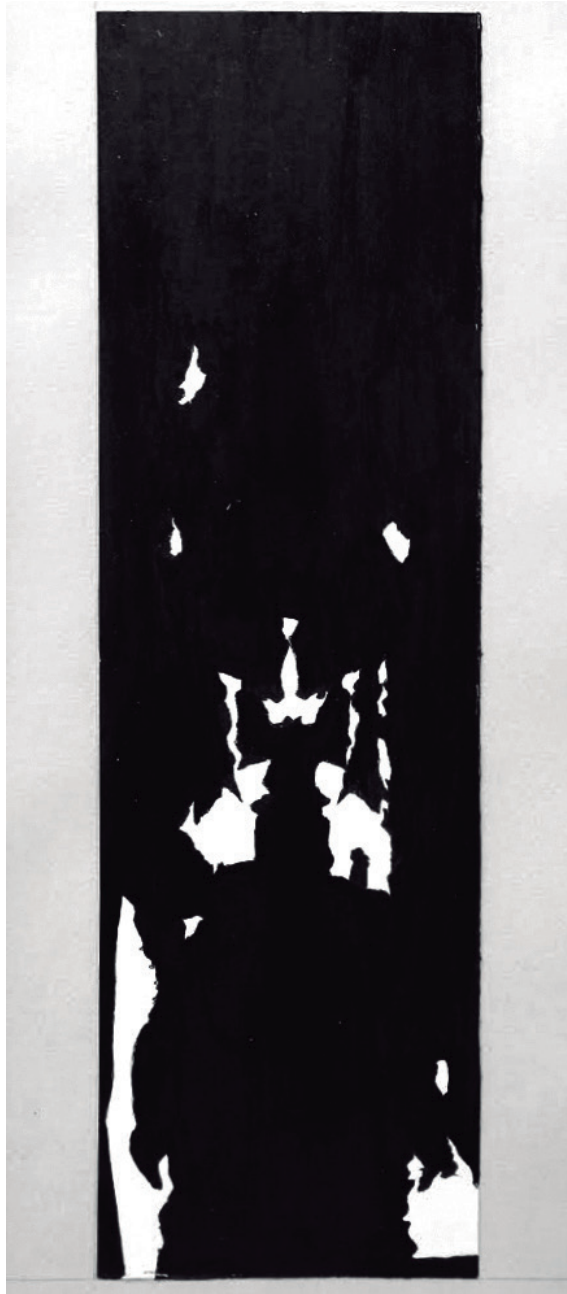


17) Detalle del desgaste y registro en el segundo panel en la pieza "Proceso de Flujo y desgaste (i genitori)"

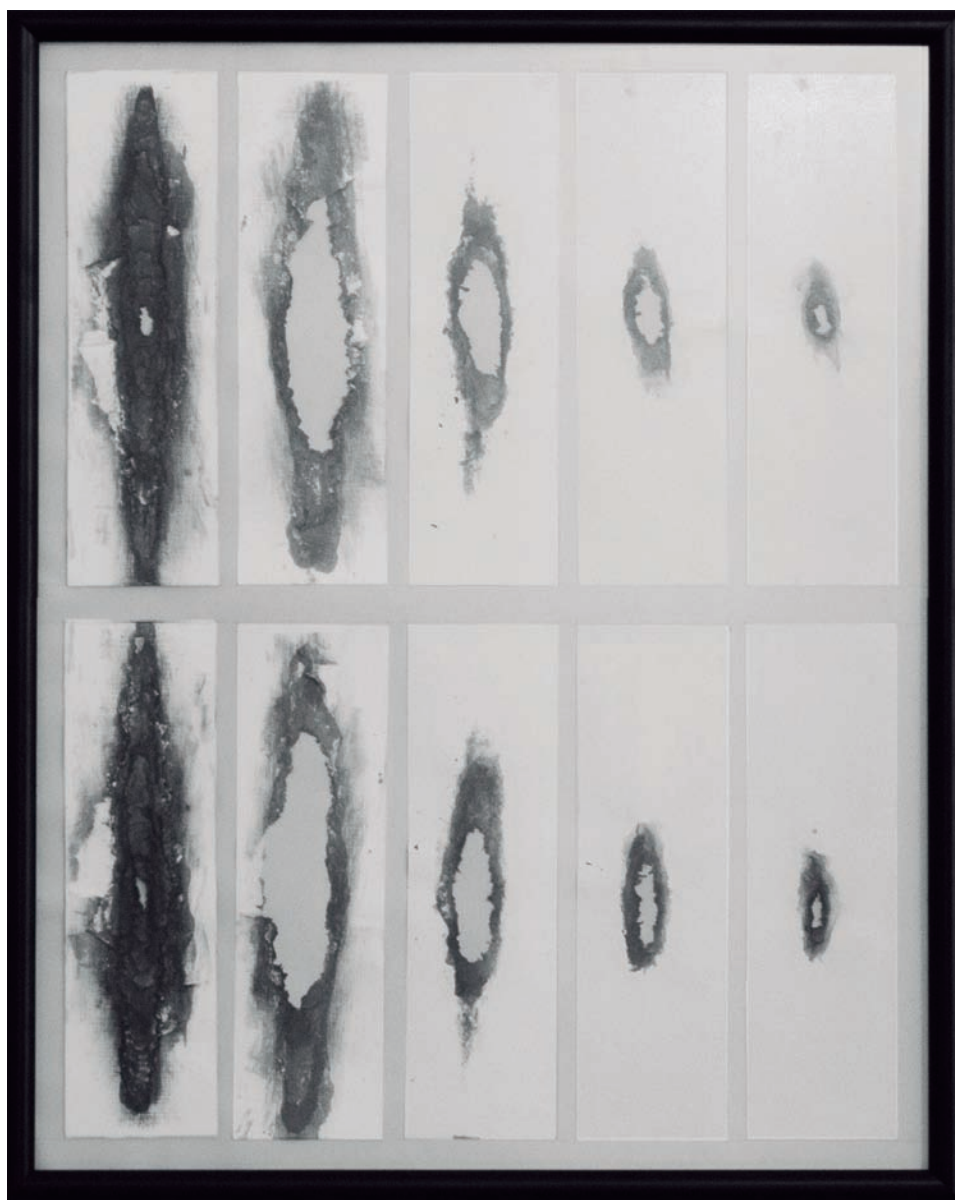




18) Detalle del desgaste y registro en el tercer panel de la pieza “Proceso de flujo y desgaste (igenitori)”



19) Detalle del registro de la totalidad del desgaste en la pieza "Proceso de flujo y desgaste (i genitori)"



“Proceso de flujo y desgaste (Desglosar)”

Tinta sobre papel

50 x 62 cm.

2015

4. Segunda Serie: Baches



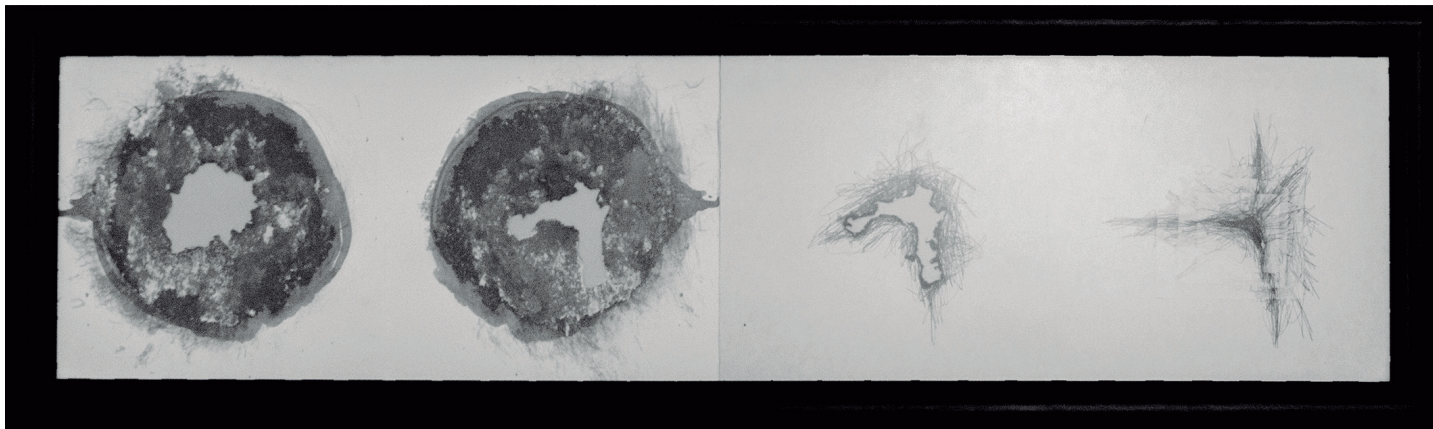
“Proceso de flujo y desgaste (pérdida)”

Tinta sobre papel

62 x 64 cm.

2015

Así obtuve tres partes importantes que integran mis dibujos: la mancha inicial de tinta, el desgaste que resulta de la humedad de ésta y de la acción de frotar y el registro de este desgaste. Me era importante seguir cuestionando al dibujo desde el soporte y la resistencia que ofrece, entendiendo que no sólo es afectado en la superficie sino de forma matérica para poder plantear su uso y agotamiento como material, pero comprendiéndolo también como el punto de partida de una pieza, como aquello que además de hacerla físicamente posible, en cuanto a ser el espacio sobre el que se desarrolla y se lleva a cabo, la determina gráfica y formalmente.



“Proceso de flujo y desgaste (Restauración)”

Tinta y bolígrafo sobre papel

88 x 22 cm.

2015

## 5. CONCLUSIONES

---

**L**as conclusiones que obtuve en esta tesina las presento en este último apartado con base en lo que pude lograr en mi trabajo, es decir, cómo se fundamentan (o no) mis planteamientos iniciales sobre el dibujo y mi producción en esta área.

Después de lo obtenido en la última serie **Baches**, considero que el problema del accidente controlado es sumamente importante en mi producción ya que me ha permitido obtener un resultado no figurativo, presentar un proceso en el que la reiterada incidencia del trazo genera un determinado desgaste en el soporte, y plantear al dibujo como el factor que provoca esta afectación y también lo que me permite registrar este proceso, pero además, me ha dado la posibilidad de comprender que por medio del accidente el resultado obtenido nunca es predecible. Este resultado lo considero azaroso porque nunca lo conozco previamente y no hay una intervención tan directa de mi parte en él, por lo que a pesar de usar el mismo proceso todo el tiempo, el resultado nunca es el mismo.

## 5. Conclusiones

En mi producción actual intento destacar aún más esta cualidad, al tratar de hacer continuo el resultado obtenido por medio del accidente, es decir, trato de hacer repetitivo el resultado en cada ocasión por medio de este método. El planteamiento de esta nueva etapa de mi trabajo, es que a pesar de repetir el mismo proceso (colocar una carga de tinta y frotar) pero ahora además sumado a la cuantificación de sus elementos (medir la cantidad de milímetros de tinta usada, definir un espacio específico en el que se coloca esta tinta, número de veces que ambos papeles son frotados y la cantidad de gramos del residuo que es generado) el resultado seguirá siendo distinto en cada caso.

Por ello, el nuevo problema en el dibujo con que trabajo, lo planteo proponiendo que la mejor manera de reproducir una forma, es si ésta es geométrica, definida y simple, así como calcarla. Haciendo una analogía sencilla, esto es como contar con un molde con el cual un resultado puede ser obtenido una y otra vez, por lo tanto, en este caso es totalmente previsible a diferencia de lo que ocurre con el accidente controlado, contraponiéndose así los resultados de estos dos modos de trabajar. En estas piezas cuento con un modelo previo que es un área de 3.1 x 20 cm. sobre mi soporte de 8.3 x 28 cm., e intento que las perforaciones ocasionadas por el desgaste coincidan con esta área rectangular dentro de mi soporte, primero geometrizando y calcándolas, y posteriormente intentando repetir las por medio del frotado. En los dos primeros casos, el resultado coincide perfectamente con su modelo en cuanto a tamaño, ubicación y forma, en cambio cuando utilizo el frotado, el parecido formal entre el modelo y su intento de copia se pierde casi por completo.

Cuando esto ocurre, hay un “error” en la reproducción del modelo que me interesa resaltar, haciendo para ello un registro que destaca el espacio del papel en el cual no ocurre la coincidencia entre modelo y resultado. Asimismo, a pesar de que el referente visual que utilizo no es una imagen figurativa -como un retrato o un determinado objeto- encuentro en este nuevo trabajo



un fuerte interés por el apego al modelo, en el que puntualizo la falla en su reproducción mediante un proceso de prueba y error. Como es de suponer, esta apreciación del accidente controlado como algo que no puede generar resultados repetitivos, me permite seguir indagando sobre el dibujo y mi obra, y sus aportaciones a mi producción fueron entendidas gracias al trabajo desarrollado y anteriormente presentado en esta tesina.

Por último, me gustaría hacer una aclaración. A pesar de que mi empeño es que esta investigación en conjunto con las piezas presentadas y las conclusiones anteriores sean expresadas de la manera más concreta y definida posible, mi producción en el dibujo conlleva un proceso de reordenamiento y reestructuración de las problemáticas, en el que sigo trabajando. Sin embargo, creo que he logrado tener conciencia sobre los problemas vivenciales (el desgaste) y sobre aquellos que son propios de esta área (el dibujo como registro y el accidente controlado) y que son de mi interés. No obstante, las incertidumbres que pueda tener y la búsqueda constante, son mi mayor motivación para continuar produciendo y seguir adelante con mi trabajo.

¿Por qué se considera a la pieza de arte en un principio como una invitación, que resulta ser ejemplar?

**FQ.** *Una obra tiene que, de alguna manera, considerar a un interlocutor; es un espacio de reflexión que implica que uno dialoga consigo mismo, pero es finalmente la concreción de una estructura simbólica que se vuelve cultural. Entonces, invitación implica que hay otro -individuo- que se ve afectado o que se interesa en lo que tú estructuras. Como es necesario ese interés, el problema sucede cuando te planteas cómo lo generas. Como ese interés supone que hay una práctica común, lo relacionamos con el suceso; -Algo sucede que no me sucede sólo a mí, sino que les sucede a los demás también, pero a mí me sucede de una manera particular. Esa particularidad va a suponer justamente la condición de ejemplo. Las dos situaciones están involucradas, lo particular y lo colectivo en el trabajo, por eso es un asunto de provocación o invitación, te invito a la “fiesta”, y lo hago a través de una condición ejemplar, pero la invitación es a la “fiesta”, no es la fiesta misma, porque cuando tú desarrollas la acción interpretativa, entonces generas la condición vívida, la “fiesta” como*

*diríamos. De modo que el artista no arma la fiesta, no en estos tiempos, en otros tiempos sí, cuando el arte es contemplación, entonces el artista dicta a través de una serie de cánones el valor que se ha establecido en la obra, el espectador-contemplador no participa creando desde su visión, sino haciendo un esfuerzo por compenetrarse en el valor o los valores que se le imponen. Entonces, en esos tiempos el arte era una fiesta mística, entregada. En nuestro momento esa propuesta no puede ser más que invitación, pero el evento que provoca está más allá de la obra misma, por eso lo que resulte ya no es trabajo del artista.*

¿Cuál es la importancia de lo vivencial y lo sintomático?

**FQ.** *La vivencia es algo que de repente pierde presencia frente a la programación, como si no fuera necesaria, como si tú ya tuvieras un sistema muy fuerte, muy sólido, entonces para qué te preguntas sobre cómo te fue, qué te pasó, si todo aquello que te sucede está ya programado. La vivencia sólo se puede dar a través de esa parte individual y cómo uno la reporta, es también desde lo personal. Por eso me interesa plantear que la obra que uno construye se presenta en términos sintomáticos, no en términos generales, aunque tiene una estructura que te permite involucrar al espectador y lo haces de diferentes maneras a diferentes niveles. Cuando tú haces tu obra, la presentas desde una perspectiva personal, pero en la construcción de la forma de presentación no sólo reportas lo que tú has logrado, sino que reportas también lo que otros muchos han logrado construir, entonces la obra es al mismo tiempo tuya y es cita de otros muchos autores, es comentario de la obra de otros. Lo que estás generando es sentido, y cuando digo sentido, lo que hago es plantarte que cuando tú te diriges hacia algún lado, asumes ese sentido, esa vía de desarrollo donde otros*

*tantos afluyen, y es a través de esa posibilidad que se genera un mayor sentido y que se vive la multiplicidad de existencias. La presentación que uno realiza de la obra siempre va a ser sintomática: como cuando uno va al doctor y le expone cómo se siente, pero la obra no va a ser el diagnóstico que hace el médico, digamos que el artista se maneja como paciente, como el que dice cómo se sienten las cosas, pero no es el interés del artista el dictar la verdad, el decir “esto es lo que explica el fenómeno”. Como artista no voy a imponerles la verdad, yo voy a decir la posibilidad, es como decir –Así me siento yo, así me duele por aquí y me retuerzo en las mañanas y me da calentura en las tardes -el médico podrá decir -Ah, es que usted tiene escarapela tercera.- Y qué me importa a mí, lo que me importa es cómo me siento y que esa posibilidad es la que comparto, porque hay otros que también se sienten así, y en ese sentir en común se nos puede reconocer como comunidad.*

¿Cuál es el verdadero sentido de la tematización, que se confunde con el “tema”?

**FQ.** *La idea de tematización frente al tema es un problema particular de esta institución, o de muchas otras, pero en principio de ésta, y tiene que ver con que no hay un reconocimiento de esta condición profesional, es decir –Nosotros como profesionales ¿Qué hacemos? Si el arte es cambio, entonces no podemos decir qué es, porque eso se presenta como obra, y no podemos decir qué será, porque no tenemos una “bolita mágica”, sino que sólo podemos decir qué fue. Si nosotros en la institución no tenemos clara la idea de que el arte es cambio, podemos confundirnos, como sucede, y suponer que el tema es algo previo a nuestro trabajo, como si el tema fuera algo que nosotros tenemos que saber y luego ilustrarlo y presentarlo. El asunto no es así. Nosotros no somos ilustradores, sino que vamos a construir esa estructura*

*significativa. El tema implicaría ¿Cuál es el asunto de investigación? no es el resultado o el motivo de la investigación, y aquí se confunde, en esta institución, el motivo con el tema, por ello en vez de hablar de los temas a mí me gusta hablar de los pretextos temáticos, porque ante un pretexto, un asunto ajeno a nuestra profesión en términos metodológicos, el motivo por el cual nos metimos en el problema, no es parte del problema directamente. Si dijéramos –Yo me puse a estudiar arte porque en mi familia, un día mi abuelita me aventó una cubeta de pintura. Sí, a lo mejor eso provocó que a mí me entusiasmara el color, pero no puedo decir que el asunto de volverse artista, tiene que ver con que la abuelita le aviente a uno una cubeta de pintura. Hay un pretexto que yo convierto en motivo, que me permite involucrarme en una metodología para explorar la parte sensible y la construcción de estructuras simbólicas en correspondencia. Mientras mi asunto no sea la relación entre sensibilidad y la presentación simbólica que le corresponde, no estoy metido en el “ajo” de la construcción artística. Si le quito la parte sensible y la construcción simbólica ya me quedé fuera del tema del arte. Por ejemplo, hay temas de la historia del arte, entonces sí puedes tener temas del bodegón, del paisaje, la escultura monumental, pero esos son temas de la clasificación de la obra, no definen las problemáticas.*

¿Cuál es la diferencia entre lo importante y lo trascendente?

**FQ.** *Yo trato de distinguir lo importante de lo trascendente, porque estoy tratando de establecer diferentes niveles en la reflexión de nuestro trabajo, en donde está el individuo y la comunidad. La sensibilidad es individual; lo que tú percibes no lo haces como comunidad. En un esfuerzo de aprendizaje, tenemos que*

*reconocernos a nosotros mismos y darnos cuenta que para nosotros es importante “algo”, pero no necesariamente a lo que nosotros le damos importancia también le resulta importante a algún otro, esa importancia hay que construirla. Entonces hacemos ejercicios donde presentamos lo que nos interesa a nosotros mismos, y toda vez que nos reconocemos como un individuo actuante, nos planteamos que el problema puede ser más complejo, donde lo que quiero es presentar “eso”, lo que me importa, invitando al otro a que participe. Cuando logro una estructura que no solamente me interesa a mí, sino que afecta al otro, podemos hablar de una situación trascendente, pero que en la formación del artista es muy importante reconocernos individuos, por lo mismo hay que hablar desde lo importante.*

¿Por qué se habla del desarrollo de un método en el arte, y cómo se organiza éste?

**FQ.** *Más bien se habla de que no hay método en el arte, porque el arte cambia, y sin embargo, a mí me parece que la producción artística es fuertemente metódica. Lo que pasa, es que lo que reporta el arte no es método, y eso es lo que la distingue fuertemente de la ciencia. La ciencia lo que reporta es método, eso implica que las situaciones se puedan repetir. La ciencia genera una serie de parámetros donde si esas condiciones se repiten, el fenómeno vuelve a aparecer, es la condición de lo repetible lo que nos importa. Pero en el arte justamente es lo que no se repite nunca, porque lo vas a presentar a modo de ejemplo, pierde importancia repetir un ejemplo. Si es un buen ejemplo, con una vez que lo digas es suficiente, y si es un mal ejemplo, aunque lo repitas veinte mil veces no va a ser mejor, el asunto es ejemplar.*

*Sí hay método, pero son métodos individuales. Aunque otro copiara tu manera de hacer la pieza no resultaría la misma, no resultaría completo el ejemplo, porque entonces está perdiendo sentido, está perdiendo vivencia, está perdiendo integridad, no pueden tomar tu manera de hacer la “cosa”. Ni tú mismo puedes tomar la estructura de tu dinámica de producción, pero tú te acuerdas de tus mismos procesos, tú afectas, modificas esa dinámica de construcción, eso a lo que llamarían el método. En cada pieza que construyes el método se transforma y en cada pieza que se concreta el método se agota, no es sino en el agotamiento del método que la pieza se concreta. Cuando lo que estás haciendo es ir integrando en una dinámica, peculiaridades de aquello que quieres estructurar como sentido, cuando logras esa estructura que las contiene y le sumas más, y le sumas más, y le sumas más peculiaridades, hasta que conviertes esa unidad en una estructura compleja, pero íntegra, y por lo mismo las peculiaridades se vuelven una condición característica. Eso es a lo que le llamamos concepto, la integración del concepto no es sino la suma de las peculiaridades. Cuando tú lograste sumar peculiaridades para construir el ejemplo lo que haces es agotar el método, ya no te sirve esa estructura porque con ella llegaste a ese ejemplo, si quieres hacer otra pieza que es otro ejemplo, necesitas otra estructura, aunque se parezca a la anterior. Pero es un método que no sirve para más cosa que la que hizo, entonces se tiene que empezar otra vez de cero. El trabajo es muy metódico, es disciplinado, y se dice -¡las disciplinas del arte, y la pintura es una disciplina!,- calificarla así significa eso, que tú te involucras fuertemente con tu trabajo. Es importante el método, pero el arte no lo reporta, reporta sensibilidad.*

¿Cómo se plantea el problema?

**FQ.** *El problema es de lo más diverso, por eso hablábamos que el asunto es reconocer que en la estructura cultural hay un espacio indefinido, una vivencia que no está significada. Esas condiciones que estamos viviendo que no alcanzan estructura simbólica dentro de nuestra cultura aparecen como una necesidad, como una ausencia. Si nosotros reconocemos esas ausencias en nuestra cultura o esas presencias en nuestra vivencia, lo que estamos planteándonos es que allí hay un asunto de trabajo. Y el cómo me lo encontré comienza a ser determinante para el cómo lo presento.*



## REFERENCIAS

---

### Bibliografía

- ACHA, Juan. (1999). *Teoría del dibujo; su ideología y su estética*. México: Ediciones Coyoacán.
- BERGER, John. (2011) *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FLAM, Jack. (1991) *Motherwell*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- GOMÉZ Molina, Juan José, coordinador. (1999). *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra.
- GOMÉZ, M. J. J.; Cabezas, L. y Bordes, J. (2011) *El manual de dibujo: estrategias de una enseñanza en el siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- KAUPELIS, Robert. (1983) *Learning to draw*. USA: Watson-Guption Publications.
- NICOLAÏDES, Kimon. (2014) *La forma natural de dibujar; plan de trabajo para estudiantes de arte*. México: Ediciones FAD.
- VERA, José Luis. (2009) Revista “Cuadernos de arte; dibujo”. Toluca EDOMEX: Facultad de Artes de la UAEM.
- ZAMORA Águila, Fernando. (2007) *Filosofía de la imagen; lenguaje, imagen y representación*. México: Espiral UNAM-ENAP.

### Artículos de páginas web

NARVAEZ, Patricia. (2010) *El dibujo líquido, tiempos líquidos*. Extraído el 23 de septiembre del 2011 de la página en internet de la dirección general de bibliotecas de la UNAM: <http://bibliotecas.unam.mx/index.php/catalogos>

ROMERO, Moscoso, Alberto, Carlos. (2010) *La restitución del objeto: de la deconstrucción del objeto pictórico a la hiper-estetización del mundo de los objetos*. Extraído el 26 de abril del 2014 de la página en internet <http://repository.urosario.edu.co/handle/10336/1779>.

TIRADO, Torres, Betsabé. (2011) *Análisis del dibujo en la posmodernidad: Flexibilización disciplinar, prácticas artísticas y modelo curricular*. Extraído el 4 de noviembre del 2011 de la página en internet de la dirección general de bibliotecas de la UNAM: <http://bibliotecas.unam.mx/index.php/catalogos>

### Entrevista

QUESADA, García, Francisco. (2014, Abril 23) Maestro del taller de Experimentación Visual III y IV (escultura en plásticos) en la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. Entrevista personal. México.

---

El diseño de este libro corrió a cargo de  
Alberto Mendoza y Valeria Pérez,  
y se encuadernó en el Taller Endosando Ideas  
que está a cargo de Ana Carol Ortíz.  
Se realizaron 8 ejemplares en papel couché de 150 gr.  
México, 2016

---