



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

DIBUJO SIN PIGMENTO

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

PRESENTA:
MIRIAM URBANO ALONSO

TUTOR PRINCIPAL
DR. AURELIANO SÁNCHEZ TEJEDA
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

MTRO. JAVIER ANZURES TORRES
MTRO. ALFREDO RIVERA SANDOVAL
MTRO. SERGIO KOLEFF OSORIO
DR. DARÍO ALBERTO MELÉNDEZ MANZANO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX. JUNIO 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE:

INTRODUCCIÓN.....	3
-------------------	---

CAPÍTULO I. SITUACIÓN ACTUAL DEL DIBUJO: LAS POSIBILIDADES DE SU DEFINICIÓN.....	7
--	---

1.1. Complicaciones para lograr la definición del dibujo.....	8
1.1.1. Algunas definiciones del dibujo a partir de su proceso.....	9
1.1.2. Algunas definiciones históricas.....	14
1.1.3. Algunas definiciones del dibujo, considerando la técnica y el material.....	23
1.1.4. Algunas definiciones del dibujo como una disciplina autónoma.....	25
1.2. Las publicaciones actuales del dibujo.....	32

CAPÍTULO II. EL TERRENO DEL DIBUJO ACTUAL.....	39
--	----

2.1. Aperturas conceptuales: procesos “modernos” en relación con otras disciplinas.....	40
2.2. Las posibilidades matéricas del dibujo.....	54
2.3. El dibujo y su relación con otras disciplinas artísticas.....	56
2.4. El dibujo sin pigmento.....	67

CAPÍTULO III. EL PAPEL COMO MEDIO Y SOPORTE DEL DIBUJO.....	68
---	----

3.1. Katharina Hinsberg (Alemania, 1967).....	69
3.2. Soo Kim (Seúl, Corea del sur, 1969).....	74
3.3. Patricia Brentano (19¿?).....	80
3.4. Diferencias entre los proyectos.....	84
3.5 Vinculación del proyecto.....	85

CAPÍTULO IV. PROPUESTA DE UN DIBUJO SIN PIGMENTO.....	86
---	----

4.1 El uso del papel en el contexto de la producción de obra.....	88
4.2. Intervenciones en el papel.....	89
4.2.1. Cortar el papel es también dividirlo.....	90
4.3. Las experiencias: salir y caminar por la selva.....	100
4.3.1. Variación de papeles.....	101
4.4. Presentación teórico-formal de la obra.....	102
4.5 La poética de la obra.....	107

CONCLUSIONES.....	115
-------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA.....	118
-------------------	-----

INTRODUCCIÓN

Antes de iniciar este proyecto de investigación, concebí la idea de realizar un «*dibujo sin pigmento*», para la cual realicé una primera serie de dibujos. En aquel momento creativo identifiqué varios elementos formales de otras disciplinas artísticas que tienen relación directa con el dibujo, como la pintura o la escultura. De esta manera, se consolidó un cúmulo de conceptos que, al no pertenecer todos al dibujo, tenían que ser entendidos y justificados para el desarrollo de piezas posteriores en la elaboración de las mismas. Lo generado hasta este momento de la producción me condujo a una idea preliminar de intentar definir la disciplina que aquí compete. Posteriormente, para la investigación teórica realicé la búsqueda de material bibliográfico especializado en las distintas bibliotecas de la Facultad de Artes y Diseño (FAD), el Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), ambas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). También revisé las publicaciones de catálogos físicos y electrónicos en otras latitudes; para crear un parámetro de temporalidad, consideré los trabajos publicados a partir de 1995, con el fin de que la información fuera reciente y contuviera ejemplos de la disciplina.

Todo este conjunto de información ayudó a identificar la gran variedad de planteamientos y desarrollos de proyectos que en el nombre del dibujo pueden desprenderse. Con lo cual, se planteó el primer capítulo de la presente investigación; ya que al observar los ejemplos se reconocen grandes núcleos de la disciplina, que se englobaron en un cúmulo de posibilidades para identificar definiciones organizadas por medio del análisis; hasta hoy no he encontrado un trabajo similar que se enfoque a la clasificación de estas definiciones actuales del dibujo, que son en un periodo de revisión corto en donde la disciplina ha tenido una revaloración dentro de los circuitos artísticos y que ha generado nuevas concepciones de la disciplina, por tan motivo considero que el aporte realizado al análisis del dibujo pueda traer otras revisiones más precisas que identifiquen los problemas planteados por el dibujo hoy.

En varios catálogos actuales de dibujo, se puede observar que los artistas han tenido un cambio importante en la búsqueda de los materiales y soportes que utilizan para la realización de sus proyectos. Como se describe en el primer capítulo, la historia del dibujo tiene variaciones en cuanto a los soportes y lugares donde se registran los trazos; en algunos casos, el propio artista realiza acciones performáticas con el material, es decir, el momento de la ejecución toma particular interés junto con otros elementos conceptuales.

En el segundo capítulo, además de desarrollar el entendimiento de la apertura de la disciplina hacia otras áreas artísticas, se revisa también la postura de los editores y artistas que recopilan o muestran esta variedad bibliográfica, lo cual no se presenta bajo una forma cronológica consecutiva, pues, demuestran un vaivén temporal en varios momentos del siglo pasado y del actual, donde se presentan las distintas preocupaciones de los artistas por la materia y las propuestas que han alterado la definición del dibujo como disciplina artística, e incluso algunos editores establecen que hay que evitar cualquier tipo de definición para poder justificar la permanencia de ciertos proyectos en sus publicaciones.

Los artistas han retomado desde la segunda mitad del siglo pasado la producción del dibujo como arte independiente, y no tanto como guía o estructura para desarrollar otro tipo de proyectos en las artes. Fue tan importante este tipo de pensamiento que el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA), consideró en 1970 organizar un departamento dedicado exclusivamente a esta disciplina, creándose en forma en 1971; fue hasta ese momento que los dibujos fueron recogidos con el fin de mejorar el entendimiento del espectador sobre los procesos de escultura y pintura

Como institución, el MOMA se cuestionó si su función era la de conservar la obra de arte para su preservación o poner a disposición del público las piezas que sobre papel tienen repercusiones al ser expuestas a la luz.¹

Fue en 1977 cuando se generaron distintos espacios especializados en la disciplina, como el salón de Londres, en respuesta a un compromiso renovado con los artistas cuyos dibujos no habían sido acogidos en los lugares públicos de Europa. Otras iniciativas han promovido con éxito el medio, como el Centro de dibujo de la Universidad de Arte de Londres.²

El dibujo en su historia actual, menciona **Bernice Rice**, en el catálogo de la exposición del **MOMA: *Drawing Now*** de 1976, donde Jordi Hauptman sugiere que esta expansión en los términos del dibujo comenzó hace cien años:

[...] Since the 1880s artists have sought to interrupt these seemingly unbreakable links between mark, hand and imagination, and to unseat the sacred status of paper. Defying long- held traditions of drawing and rejecting traditional materials, modern artists invented a host of practices, altering not only the field of drawing but art- marking more generally.³

Es así como la bibliografía que seleccioné presenta la revaloración en el campo del dibujo. Artistas de todo el orbe se concentran en estas ediciones, agregando valores plásticos y propuestas distintas a la disciplina, y que generan todo un núcleo de un nuevo entendimiento de la misma, lo cual provoca conflictos con los editores en el momento de intentar clasificar o definir las obras. La experimentación con los materiales y la generación de nuevas estrategias de trazo — ***partiendo de la apertura en la consideración de distintas herramientas para producir el mismo***— ha traído diversas consecuencias en la manera de pensar la génesis del dibujo, sus cualidades, características formales que cada nueva manera de esbozar ha aportado a la obra resultante.

¹ Tania Kovats, *The drawing book. A Survey of Drawing. The Primary Means of Expression* (Londres: Black Dog Publishing), 23[...]. desde 1880 los artistas han tratado de interrumpir estos vínculos aparentemente inquebrantable entre la marca de la mano e imaginación, y para sacar el estatus sagrado de papel. Desafiando las tradiciones de largo tiempo y el rechazo de materiales tradicionales, artistas modernos inventaron una serie de prácticas, alterando no solo a la esfera del arte, del dibujo, sino que también modificaron la manera de concebir las disciplinas. " [Traducción propia].

² *Idem.*

³ *Idem.*

Sin embargo, son de particular interés aquellos casos que tienen entera relación con la utilización del papel como el material de soporte y herramienta que sincrónicamente interactúan para estructurar la obra final, lo cual se tratará enteramente en el tercer capítulo. Se identificaron a las tres artistas cuyo trabajo tiene principal interés en la utilización del papel, y que bajo diversos conceptos, modifican el material para desarrollar distintos proyectos; ya sea, la intervención a manera de instalación que ocupa un espacio determinado de la galería, o la alteración de una fotografía a partir de recortes, para enfatizar ciertos elementos de la imagen. Las relaciones formales que pueden encontrarse en vinculación con la producción realizada para esta investigación, identifican los elementos más exactos que tienen que ver con el corte y la alteración del material. Así también, se presentan las distancias conceptuales que cada proyecto establece cuando se relaciona con el propio.

En el capítulo cuatro, la investigación se acompaña con el registro fotográfico de una selección de piezas realizadas durante los dos años de permanencia en el Programa de Posgrado en Artes y Diseño de la UNAM. Es ahí donde se presentan los elementos formales que bajo un orden y estructura aluden a paisajes selváticos, con cualidades distintas de la alteración del material. En los momentos de producción, existió cierta libertad en cuanto al cuestionamiento de si lo hecho era realmente dibujo o correspondía a otra disciplina, lo que se fue aclarando junto con la formación del lenguaje visual, que podía ser analizado bajo los lineamientos de otra área artística, pero que al dejar abierta la definición, podría incluirse en la disciplina que aquí presento: **el dibujo**.

CAPÍTULO I

*SITUACIÓN ACTUAL DEL DIBUJO:
LAS POSIBILIDADES DE SU DEFINICIÓN*

Para realizar esta investigación se establecieron lazos temporales para el análisis del dibujo contemporáneo; en específico, se revisaron publicaciones de 1994 a la fecha, con el fin de identificar las variables acontecidas en los últimos tiempos dentro de esta materia.

Al revisar los ejemplos y las maneras de pensar el dibujo, me di cuenta de la gran apertura que ha tenido la disciplina tanto en su producción como en la variedad de medios y soportes donde se desarrolla, de tal manera que para una primera revisión de la bibliografía se planeó establecer varios núcleos que almacenarán ejemplos similares, con la finalidad de poder encontrar algunas de las principales maneras de construcción, en donde cada una puede entenderse como una definición, o no de esta disciplina.

1.1. Complicaciones para lograr la definición del dibujo

Son tantos los artistas que hablan de la definición del dibujo que se puede suponer que no existe una exclusiva. Esta constante se presenta también en publicaciones recientes de esta disciplina; las cuales justifican el contenido de sus escritos, argumentando que no establecerán definiciones contundentes para el estudio de esta actividad artística, permitiendo de esta manera entender desde cada contexto lo que para ellos significa la acción de dibujar. Otros autores plantean diferentes definiciones en un mismo libro, las cuales se complementan entre sí para distinguir un núcleo general de la postura del autor frente a esta disciplina; incluso, publican distintos textos para abordar el problema desde varios orígenes, como es el caso específico de **Juan José Gómez Molina**, quien menciona que **«el dibujo es crear una serie de secuencias e interrupciones que establecen las partes de lo que se puede nombrar y de lo que no»**.⁴ Como si el dibujante fuera y viniera entre la visión del mundo exterior representado y el dibujado, presentándose en todo momento la necesidad de describir, siendo esta una constante en muchas de las definiciones establecidas en estas publicaciones.

⁴ Juan José Gómez Molina, *El manual del dibujo. Estrategias de su enseñanza en el siglo, XX, 5a ed.* (Madrid: Cátedra, 2011), 38.

Partiendo del acto de pensar en un proyecto artístico, los autores citan a varios productores de arte para reforzar sus propias definiciones, con lo cual reafirman su postura o la sustentan bajo esos análisis.

A continuación se presentarán cinco grandes núcleos de definiciones del dibujo, los cuales se identificaron de manera concreta tras la revisión de textos recientes de la disciplina. Cada una de estas tiene su propio origen de análisis, de acuerdo con su autor. Sin embargo, se establecen las características generales de cada postura.

1.1.1. Algunas definiciones del dibujo a partir de su proceso

El dibujo, al ser una actividad creativa que ha realizado el hombre, permite establecer un análisis de sí mismo a través de los distintos procesos que lo conforman.

Algunos investigadores de la materia, quienes han publicado una cantidad considerable de documentos al respecto, como la editora Tania Kovats⁵, o los miembros del grupo de investigación de Juan José Gómez Molina,⁶ por mencionar algunos, dan especial importancia al proceso del dibujo durante su ejecución, en donde muchos aspectos intervienen o se desarrollan no solo dentro del dibujante, sino también en el momento específico cuando se realiza el trazo. Hay quien menciona que la existencia de la interpretación del dibujo es el vínculo estrecho entre la mente, la mano y la línea, y bajo esta perspectiva, el artista logra expresar su forma individual y legítima, donde exterioriza sus aspectos espirituales, físicos y emocionales.

Para abordar este tema, y explicar el dibujo como proceso, se presenta la transcripción y definición de este término, publicado por María Zambrano, en una de sus recopilaciones especializadas de Gómez Molina, donde se menciona lo siguiente:

⁵ En su obra: *The drawing book: A Survey Drawing: the Primary Means of Expression*,

⁶ En sus obras: *La representación de la representación: danza, teatro, cine, música. La representación de la representación: danza, teatro, cine, música, El manual de Dibujo. Estrategias de su enseñanza en el siglo XX, Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo, Las lecciones del dibujo.*

*[...] es un camino a recorrer una y otra vez: un camino que se ofrece en modo estable, asequible, que no ofrece a su vez preparación ni guía alguna, lugar de llegada más que de partida, lugar de convivencia, por lo que lo ha hecho necesario y posible ha sido borrado, cancelado previamente[...]*⁷

Es decir, el momento de efectuar el método creativo, puede considerarse como una actividad que se realiza de manera solitaria, repetimos las acciones en este lugar abstracto, y es ahí donde registramos los momentos de nuestra actividad artística. De esta manera, durante el acto del trazo se registran los movimientos sobre el material empleado (ya sea arena, papel, agua o cualquier otro soporte), y a través de ellos podemos comprender — dependiendo del caso — sobre la representación conceptual de las cosas; al respecto menciona Gómez Molina que:

*[...] los sucesos visuales admiten instaurar un ordenamiento jerarquizado de lo que se aprecia. Por medio de éstos, el dibujo, al mismo tiempo que estructura un pensamiento, transmite y notifica la percepción individual del dibujante a través del fenómeno de lo dibujado, y al mismo tiempo presenta su importancia simbólica.*⁸

Para todo individuo que se instruye en el campo del dibujo, el proyecto está determinado por el nombre de la acción que realiza; ya que éste no solo obliga su vínculo con el ente dibujado, sino también con el proceso de dibujar. El creador de dibujos Saul Steinberg mencionaba: ***“lo que dibujo es el dibujar, dibujar precede al dibujo”***⁹; les podemos dar nombre a las líneas que surgen como el concepto que determina la idea de la cosa que trazamos: manzana, paisaje, hierbas; pero acompañado a esto se encuentra el movimiento que realizamos para hacerlo: línea, trazo, etc., ahí es donde se localiza el valor real de lo que se dibuja, la acción en el ambiente de nuestros movimientos; también se puede nombrarlo a él mismo: dibujo, diseño, trazo; “y a su vez también se puede definir como lo que se representa en su proceso de estructuración del concepto: ***esbozo, boceto, apunte [...]***”.¹⁰

⁷ Ibid., 82.

⁸ Ídem.

⁹ Juan José Gómez Molina, *La representación de la representación: danza, teatro, cine, música*, 2a ed. (Madrid: Cátedra, 2007), 28.

¹⁰ Ídem.

Juan Bordés, Lino Cabezas, Juan José Gómez Molina, José María Bullón de Diego,¹¹ entre otros, describen la importancia del procedimiento de esta disciplina, los nombres que lleva a cabo cada parte del desarrollo; pues al encontrarnos solos ejecutándolo, no pensamos en esos nombres, pensamos en lo que vemos y en los problemas para representarlo, a lo que agregamos estrategias, decidimos soluciones, y también, nos introducimos en otros mundos, dibujar es también un ejercicio de tácticas y fuerzas, en donde los ordenamientos de conciencia son más grandes que los pensamientos sobre el objeto que proponen. Entender estos ordenamientos intelectuales nos guía a posibles avances en el dibujo y sus partes; aunque también engañados de tal manera que nos impide observar sus fronteras.

Gómez Molina, hace una pequeña descripción de este proceso vinculándolo de manera muy hábil con una alegoría hacia la cacería, donde el dibujante permanece en un estado anónimo:

*Es un prado en donde necesitamos transformarnos en otro, para eso buscamos que el dibujo no nos vea, apropiarnos de eso que aún no somos pero que queremos ser, admitimos sus pautas, y nos movemos desplazándonos como si estuviéramos en un ceremonia misteriosa, la ceremonia de nuestro botín. Hay un dibujo, que se construye bajo las sospechas de los trazos que se presienten, de los que no tenemos aún un dominio, y que nos mantiene a nosotros como cazadores en el acecho, de aquel instante donde lo anhelado surge inesperadamente, y apenas con una leve variación del fondo. Esto trae consigo un sinfín de elecciones analizadas con anterioridad, dispuestas con dificultades, lo que nos permite tirar la flecha con anticipación y siguiendo el recorrido previsto, de en el blanco. Esto quiere decir que es una actividad que requiere una pauta, un desarrollo tenaz, y entender la materia empleada, así como las herramientas, la ubicación de nuestro cuerpo, e identificar nuestras pisadas, pero siempre teniendo la entereza de saber esperar ese instante repentino en donde hemos capturado a la presa.*¹²

Existen esos momentos cuando frente al modelo y con las herramientas de trazo dispuestas, comienzan a aparecer las partes que intentamos representar de la realidad, un esfuerzo profundo por, si es el caso, mantener la fidelidad de los detalles observados. Nuestro pulso y respiración están enfocados a lo que vemos, mientras poco a poco aparece sobre el soporte aquella marca o registro que nos va dejando sentimientos mientras surge.

11 En sus obras: La representación de la representación: danza, teatro, cine, música. La representación de la representación: danza, teatro, cine, música, El manual de Dibujo. Estrategias de su enseñanza en el siglo XX, Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo, Las lecciones del dibujo.

12 Ibid., 48

Elaborar un dibujo al igual que la cacería es una actividad de espera, paciencia y constancia, pareciera ser lo que engloba esta descripción del proceso de dibujar; sin embargo, hay quienes de manera determinante describen que se puede **«entender el dibujo como proceso para la acción de un acto creativo»**¹³ de esta manera la imagen resultante es la prueba de todo el progreso.

Como se explicó en la metáfora del proceso del dibujo, todo el desarrollo de la acción de dibujar tiene varios elementos importantes que se pueden considerar. Es posible tomar en cuenta los siguientes factores:

*[...] que el dibujante se introduzca, en ocasiones arriesgadamente, en un abismo mental, en donde el artista lucha por desprenderse de cualquier manera del límite externo de las cosas. Eliminar el aspecto así como su dimensión, cae a las profundidades de la materia, con el fin de desvelar las modalidades secretas o larvarias no son para el artista operaciones emprendidas en busca de un conocimiento objetivo, sino aventuras provocadas por el deseo de apresar el sentido de su universo plástico.*¹⁴

Este sentido de apoderamiento, tal vez sea la etapa inicial de un proceso de suma conciencia de las partes que intervienen cada momento de la producción, sin embargo:

*[...] es complejo establecer un camino único que defina la acción de dibujar, ya que otra parte de esas fases es precisamente identificar distintas rutas al realizarlo, esa apertura que surge de una sospecha, que abre otras posibilidades, otros modos, que si tiene una finalidad, aunque ésta puede ser aun desconocida, donde el azar a veces es quien nos guía, y cuando terminamos se presentan ante nuestros ojos elementos que no habíamos visto nunca antes salir de nuestras manos y que esas lejanas sospechas por fin se materializan.*¹⁵

¹³ José María Bullón de Diego, *Dibujo interno: Un ensayo sobre el dibujo* (Madrid: Cultiva libros, 2010), 9.

¹⁴ *Ibid.*, 193

¹⁵ Gómez Molina, *op. cit.*, 53.

El grupo de investigación dirigido por Gómez Molina menciona que una vez realizados los dibujos, nos damos cuenta de las maneras y sus nombres que utilizamos para ejecutarlos, el boceto, el croquis, el apunte, el estudio y sus distintos soportes son estrategias primordiales del desarrollo que determinan el proyecto; así, el dibujante transita de una manera a otra, cada una con su estructura y forma de pensamiento; estructura que puede llegar a convertirse en la obra final dependiendo de la profundidad reflexiva que contenga, y genere una conciencia de los conceptos que en ella se encuentran.

El proceso creativo no necesariamente surge a partir de lo trazado, también existe un momento previo en la de realización este primer trazo. Los distintos teóricos y artistas mencionan la importancia del estado mental que tiene el dibujante antes, durante y después de haber dibujado. Tania Kovatz describe que uno se encuentra:

[...]The mental state when making drawings is most commonly one of total absorption, withdrawing and removal of attention from anything other than the drawing; the sense of draw meaning to extract. The world is reduced to the piece of paper and becomes a depository for thought, speculation, observation and projection.¹⁶

Sin embargo, es importante mencionar que a lo largo de la historia,

[...] There are numerous grounds utilized throughout history: the cave wall, bark, skins, pottery, fabrics, papyrus, papers, notebooks, backs of envelopes, and coming full circle, returning to the cave in the direct use of the gallery's white wall[...].¹⁷

En el libro Dibujo Interno de José Bullón, se presenta también la importancia que tiene la evolución al momento de dibujar, pues es un intento determinante en donde se observa que:

[...] dibujar es simplemente ese proceso , el autor establece más que una consecuencia, el resultado definido del proceso, el cual es observable por medio de las marcas de grafito o cualquier otro material, como tal; por ello al momento de dibujar realizamos infinidad de movimientos dirigidos a apropiarnos de la esencia de las cosas.¹⁸

¹⁶ Kovatz, op cit., p. 9. [...] «El estado mental al realizar dibujos es más comúnmente de absorción total, retiro y eliminación de la atención de cualquier otra cosa que no sea el dibujo; El sentido del dibujo significa extraer. El mundo se reduce al pedazo de papel y se convierte en un depósito para el pensamiento, la especulación, la observación y la proyección. [Traducción propia].

¹⁷ Ídem. « Existen numerosos motivos utilizados a lo largo de la historia: la pared de la cueva, la corteza, las pieles, la cerámica, las telas, el papiro, los papeles, los cuadernos, el dorso de los sobres y el círculo completo, regresando a la cueva en el uso directo de la pared blanca de la galería. »

¹⁸ Bullón de Diego, op.cit., 63.

Realizamos tácticas que pretenden quitar lo que persiste escondido en el interior del dibujante. Todos los dibujos pretenden apoderarse de la esencia de los conceptos.

Tania Kovats lo describe de la siguiente manera: **«Any drawing is a static object but contains the trace of actions carried out of time [...]»**¹⁹. Es decir, que cualquier registro del dibujo nos describe las partes del proceso que realizó el dibujante: sus dudas, correcciones, determinaciones, hallazgos y reconocimientos.

El dibujo encierra muchas partes ajenas entre sí que se congregan en un resultado físico. Sí, existen múltiples pensamientos que se suceden sin orden aparente. El primer acercamiento con el modelo, la observación cuidadosa del objeto a representar, si es el caso, para después sentir las limitaciones físicas, la lucha interna entre lo que se registra en el soporte que no corresponde a lo que tenemos enfrente y, a eso, sumar las cualidades matéricas que el propio componente presenta y demuestra.

1.1.2. Algunas definiciones históricas

Antes de entrar de lleno en el análisis, se considera pertinente aclarar que al mencionar definiciones históricas no se pretende hacer una revisión sobre un periodo específico de la historia de la disciplina, sino que, en la bibliografía revisada, se encontraron otros momentos historiográficos del dibujo, que son los que aquí se recopilan, después se realizan saltos a otras etapas del proceso creativo del dibujo. De esta manera se logrará obtener un panorama general de cómo se ha pensado el dibujo a lo largo de su historia.

Es importante mencionar que han existido artistas cuya manera de estructurar su pensamiento y materializarlo en obras de arte ha sido muy importante, no solo para la historia del dibujo, sino también para la historia del arte. José M. Bullón hace una revisión de los pasos realizados por Da Vinci, donde narra parte de la visión renacentista que se concebía sobre el dibujo: **«Tal es el caso de Leonardo Da Vinci, quien con**

¹⁹ Kovats, op cit., 11. «Cualquier tipo de dibujo es un objeto estático sino que a su vez contiene la traza de las acciones que lleva a cabo en el tiempo» [Traducción propia].

su manera de pensar y hacer la disciplina que esta tesis compete, describe su metodología y explica la manera de observar la realidad».²⁰

Es en este periodo histórico cuando los artistas comienzan a darse cuenta de la importancia de la materia como disciplina autónoma, es decir, funcionaba como desarrollo de una idea que desembocara en una obra de otra disciplina como la pintura o escultura. Es así que este artista presenta los requerimientos que debe tener el dibujante, donde la capacidad de observación permite adentrarse en los procesos naturales, y de esta manera darse cuenta de lo que está uno registrando en el dibujo y, como consecuencia, se dibuja con plena lucidez lo que se está representando.

El dibujo y el análisis de las formas llegan a un gran nivel en este artista, no solo a un grado sublime sino que él mismo consideraba a esta actividad como una deidad, de tal manera que le permitiera realizar una búsqueda bien dirigida para describir lo que el lenguaje no podría, y cuyo caso extremo es la anatomía.²¹

El caso de la anatomía no fue el único que tuviera importancia para el dibujo, José .M. Bullón refiere además que

[...] para Leonardo, existe también su entendimiento a los efectos de la luz, y su incidencia en las túnicas o ropajes que pretendía representar, él llega a realizar esta observación de manera tan científica, que en vez de "designare" detalla los signos de la escritura, "disegna" con los signos gráficos de la representación.²²

En el Renacimiento los artistas identifican elementos de la vida cotidiana, por ejemplo, ***«Leonardo, investiga, analiza, disecciona los diversos elementos que constituyen la realidad particular usando herramientas del dibujo».***²³

²⁰ Bullón de Diego, op. cit., 43.

²¹ Ibid., 44.

²² Ibid., 45.

²³ Idem.



Imagen 1: Da Vinci, Estudio para patas traseras de caballo, sanguina y carbón, ca. 1508, 38.7 x 25.3 cm.©

José M. Bullón continúa con su análisis histórico del dibujo hasta llegar al siglo XVII, él comenta sobre otro cambio importante surgido en la época, y es donde el proceso gráfico no se comprende sólo por la linealidad y su contorno, sino también por su forma de expresión, **«por la apertura a experimentar y la posesión del lenguaje gráfico - plástico»**.²⁴ (Véase la Imagen 2.)

²⁴ Ibid., 67.

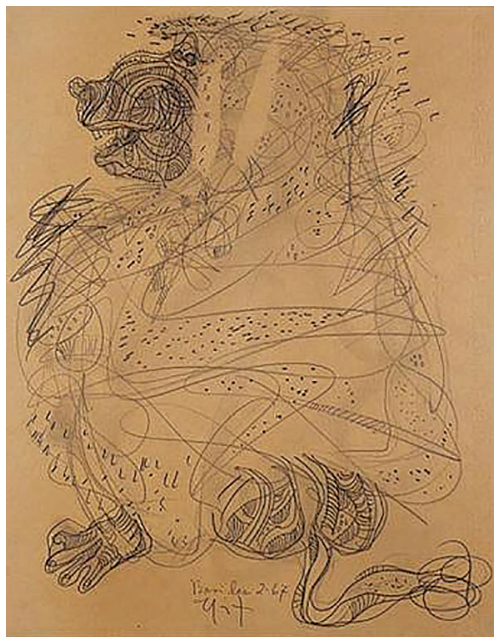


Imagen 2: Rodolfo Nieto, Mandril III, lápiz sobre papel, 1967, 45.9 x 36.7cm. |©

A partir del siglo XX otros autores consideran que lo importante de la creación de los dibujos — que son piezas modestas y de un trabajo secundario— sientan las bases de una creatividad donde existe la espontaneidad, la expresividad, la inmediatez, bajo una visión personal y de diversidad técnica, lo cual ha permitido una apertura para generar nuevas maneras de pensar el dibujo y las artes. Autores que, con una manera específica de realizar sus trazos, plantean en su propia producción los fundamentos del dibujo que poco a poco se han ido reconsiderando en la actualidad.

Uno de estos artistas, que fuera también gran pensador del arte del siglo XIX y XX, fue Henry Matisse,

*[...] quien menciona que mientras se realiza el trazo se realiza la transcripción más inmediata entre las emociones, siempre y cuando el medio lo permita: consideró el dibujo, no como instrucción específica, sino por encima de todo es una exteriorización de sensaciones íntimas y de estados de ánimo.*²⁵

²⁵ Ibid., 163.

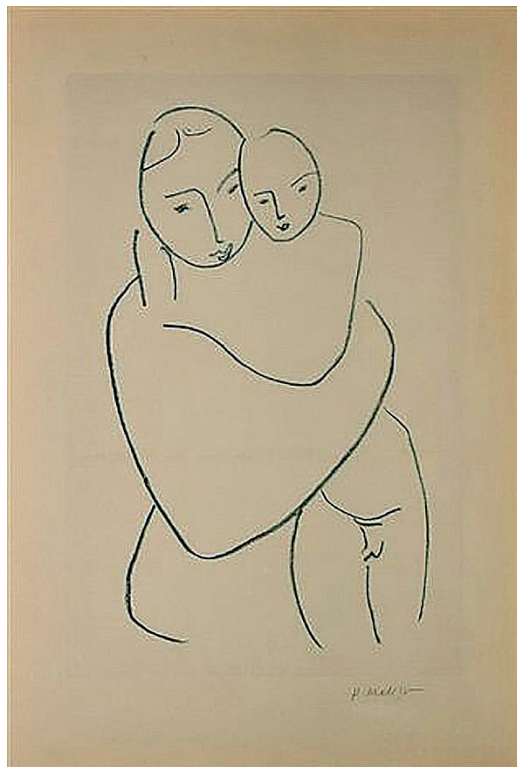


Imagen 3: Henry Matisse, (Fauvismo francés), 1869-1954, Virgen e infante, litografía sobre papel, dimensiones desconocidas.©

En el siglo pasado, — en los momentos en donde la pieza artística se comprometía con los eventos descriptivos de la narración, en los cuales se reproducían hechos alegóricos, simbólicos y hermenéuticos de la sociedad— la importancia estética estuvo relacionada con la presencia anterior de la narrativa literaria-religiosa, por medio de la cual se permitía la edificación de la realidad. Los autores lo mencionan como **«una muestra que presenta cierto acontecimiento obtuvo la aptitud de instaurarse como un ejemplo de proyección y clasificación, lo que ha generado en otras disciplinas la especialización en otras prácticas de la industria y el conocimiento».**²⁶

²⁶ Gómez Molina, *El manual del dibujo...*, op.cit. 141.

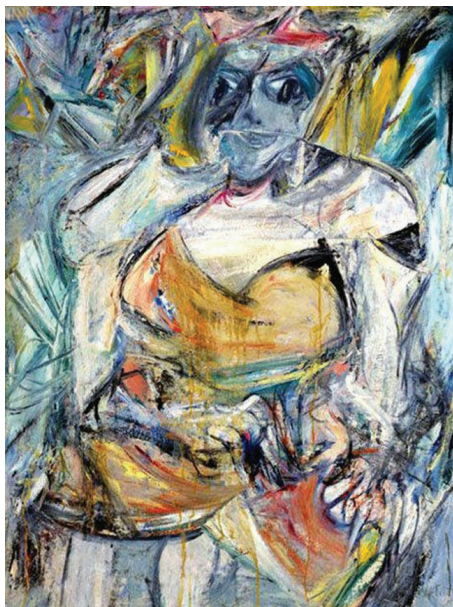


Imagen 3: De Kooning, Woman (Green), óleo sobre lienzo, 1955-1956, 76.8x 58.7cm. [e]

El transcurrir de las vanguardias, a principios del siglo XX, fue determinante para el desarrollo subsecuente del arte. La presentación del manifiesto Neoplasticista en 1918 pronosticaba este cambio en el nuevo arte:

**** No describirá ningún acontecimiento.***

**** No describirá nada, pero escribirá y recreará en la palabra el conjunto de los acontecimientos: unidad constructiva del contenido y de la forma.***²⁷

Avanzando un poco más en la historia, en el aspecto contemporáneo el dibujo puede llegar a entenderse bajo dos aspectos:

El primero se relaciona con la idea preliminar de estructurar una idea artística y también la representación de la realidad, es decir, se le atribuye el aspecto formal, al establecer ideas y por otro lado, como el de la acción física que cada individuo puede realizar, resultando ser variable durante éste proceso de trazado.²⁸

²⁷ Ibid.

²⁸ Gómez Molina, op. cit., 353.

Es en el siglo XX

[...] en donde las actividades artísticas tienden a unirse y pierden sus propias definiciones, se establecen casos importantes como el de Jackson Pollock, «Pollock erased the distinctions then pertaining between drawing as a discipline and drawings».²⁹



Imagen 5: Pollock, Number 26 A, Black and White, pintura gliceroftalica sobre lienzo, 205 x 121.7 cm. ©

Según los especialistas en sus pinturas de gran formato, el dibujo es velado por las líneas que operan entre la descripción y la no-descripción, uniendo así estas dos disciplinas en una misma obra.

²⁹ Kovats, op. cit., 18. «Pollock borró las distinciones entre el dibujo como disciplina y los dibujos.» [Traducción propia].

Otro caso importante es el analizado por Lawrence Alloway, cuando revisa las paredes llenas de dibujos realizados por Sol LeWitt. Alloway menciona que se perciben como una brillante reconciliación pues vincula el dibujo como toque de contenido intelectual.³⁰

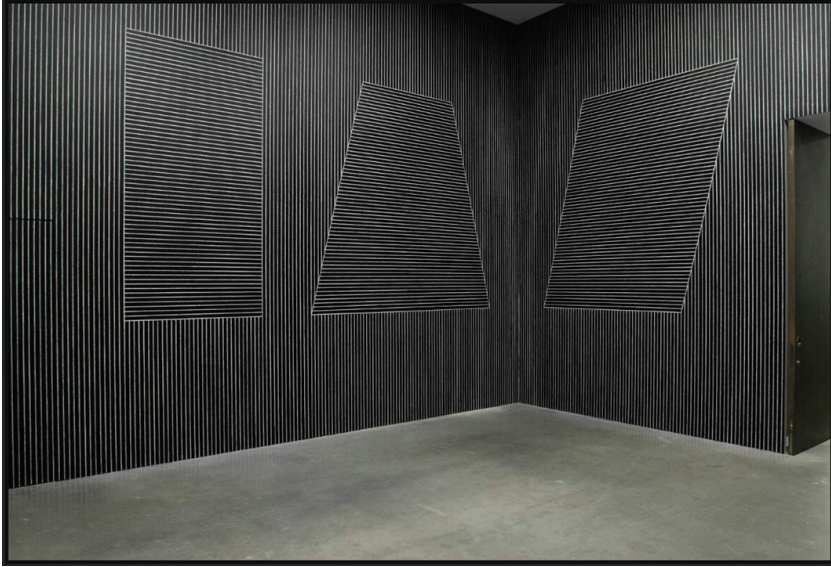


Imagen 6: Sol LeWitt, Six Geometric Figures, gis sobre muro, 1980. ©

Otra actitud relacionada con las maneras de entender el dibujo durante el siglo pasado es observar el registro de la pieza de Richard Long con su Línea hecha al caminar de 1967, donde se expresa una filosofía completamente diferente del trabajo, que es casi invisible, o solo a pie. **«Long utiliza la tierra de una manera gratuita, sin esa necesidad obsesiva de crear un objeto que le pertenezca».**³¹

³⁰ Margaret Davidson, *Contemporary Drawing. Key Concepts and Techniques*, (Nueva York, EEUU: Watson_Guption Publications, 2011), 125.

³¹ Ibid, 24.



*Imagen 7: Richard Long, A line made by walking,
prado pisado por el autor, 1967.©*

Algunos editores y ensayistas de las publicaciones recientes de dibujo coinciden en que su producción, demuestra el potencial de los artistas y la expansión que ellos han realizado en el campo; la diversidad de medios y soportes, ha creado un universo creciente donde aún no se identifican sus confines. Artistas que dibujan nubes con nubes, que realizan sus trazos sobre globos o jarrones que ocupen el espacio tridimensional dentro de la galería. En contraste con la década de 1990, se presenta ahora como tendencia del dibujo contemporáneo para realizar la presentación de obras tangibles, ya que los dibujantes — en su mayoría— se enfocan en realizar procesos intensivos en cuanto a la mano de obra se refiere.

En este caso la referencia que se hace a esta pieza de Richard Long es analizada en razón a la importancia de momento de trazar, a la relación específica que sucede entre el cuerpo del dibujante con la marca o huella. En la disciplina del dibujo y su modo de pensarlo en los últimos tiempos, se aleja en algunos casos de la habilidad o desarrollo de técnicas, por eso es importante ***A line made by walking***, pues resulta ilustrativo la importancia del concepto al realizar la pieza- trazo.

1.1.3. Algunas definiciones del dibujo, considerando la técnica y el material.

Volker Adolphs entre otros teóricos considera a **«la línea como principal elemento de la estructura del dibujo»**.³² Este tipo de trazo se presenta como el límite entre la materia y lo etéreo aunque también llega a presentar otras cualidades como las que se describen a continuación:

*[...] puede ser marcado con distintos materiales como una vara sobre la arena, con carbón o grafito, con nuestro propio dedo sobre el aire, es línea y al mismo tiempo una idea, pero ésta necesita depositarse sobre algún otro material, para que los trazos puedan entonces presentarse. En muchos de los casos, puede ser un trozo de papel, pero puede ser cualquier soporte o material, transformando el espacio; éste sigue su propio movimiento, un trazo sin finales concretos, un viaje un desenlace dudoso, donde la línea desea seguir siendo trazada incluso por el observador.*³³

La importancia del trazo, siempre estará relacionada con un material, en ningún caso evita la plasticidad o el movimiento. Una y otra vez, la presencia del dibujo estará caracterizada por la plasticidad de la técnica.

Bullón describe el acto de dibujar en distintas partes durante su texto; menciona que percibimos entonces el universo de los materiales que resultan idóneos para poder ser empleados como medios del dibujo. Los primeros acercamientos del dibujante con el dibujo pueden ser de búsqueda para entender las características del objeto y materializarlo mediante el trazado de la idea previa.³⁴ Bajo esta dinámica, en el arte contemporáneo es normal que se desarrollen distintos medios para realizar ese inicio del proceso creativo, se presentarán cantidades suficientes de posibilidades que generan una concepción distinta a la idea académica del hecho de dibujar, es decir, observar un problema del mundo exterior e intentar representarlo sobre un soporte con materiales específicos. Podemos decir que, de acuerdo con la concepción sobre lo que será su obra, cada artista tendrá que iniciar con el elemento físico que mejor se acople a su idea particular.

La sustancia que conforma y transforma la pieza artística, se presenta en ella misma y es donde los artistas establecen su comunicación, marcando las propias cadencias y sus principales maneras de creación: forma, materia y creación son inseparables. Asimismo, el material adquiere una relación estrecha con lo místico, para volverse un solo elemento entre la materia, el dibujo y viceversa.

32 Adolphs Volker, «El laberinto del mundo-El dibujo en el arte contemporáneo» (trabajo presentado en el Museo del Banco de la República, Bogotá Colombia, 2014), acceso el 22 de enero de 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=xYu6T7h1sUs>

33 Ídem.

34 Bullón de Diego, op. cit., 198.

Una de las definiciones que se considera, y que permite entender el amplio fenómeno del dibujo, es la realizada por José María Bullón, quien afirma:

*Un dibujo se constituye por cualquier tipo de mancha, línea, color, gesto, movimiento, utensilio, proceso o estrategia inicial, e inmediata, que consigue dotar de una corporeidad a la esencia de la idea alojada en el interior del artista, independientemente del soporte o medio elegido.*³⁵

El mismo autor replantea una segunda definición, y es que en la propuesta de variedad de materiales y utensilios de trazo, se tomarán en cuenta como estructura de la táctica de la solución del dibujo. Igualmente, el dibujante puede convertirse en un explorador, que revisa las propiedades íntimas de la materia, convirtiendo así el dibujo en un símbolo expresivo per se. Esto genera un evento indiscutiblemente separado entre los recursos comunicativos y el pensamiento del dibujo como la base de donde surgen las ideas.

Entendemos entonces que:

*[...] el uso de los materiales y herramientas pueden tener relación directa con la obra final y con su proceso. Sin embargo, también es posible que determinen una técnica específica y ésta esté regida por la intención que tenga el artista para crear su pieza, planteando diferentes maneras o posibilidades de acercamiento del experto al momento de la creación.*³⁶

Para la creación del dibujo, sobre todo después del Renacimiento, fue importante reconocer el valor de las sombras y claroscuros generados en la naturaleza; Gómez Molina menciona que cuando surge el análisis de la sombra, comienza una ruptura entre el dibujo y la pintura. Lo cual es determinante para el estudio y definición de ambas disciplinas. La sombra, como cualidad, deshace los límites objetuales que presentan una perturbación en la presencia de las cosas.³⁷

³⁵ Ibid., 201.

³⁶ Gómez Molina, op. cit., 19.

³⁷ Ibid., 21.

En el caso de la siguiente descripción que corresponde a dos campos: el del proceso y el del material, se especifica la actividad realizada por Henry Matisse quien desarrolló la idea de recortar con tijeras las siluetas de sus modelos, utilizando papeles de colores, para después superponerlos en **collages**. Esta herramienta de corte es empleada como un lápiz donde el autor pretendió encontrar las emociones que transmitían los colores puros en los ahora conocidos como **papier collés**. Con esta actividad, Matisse pretendía expresar los estados de ánimo de acuerdo con los colores recortados. Esta actividad provocó que el artista estableciera un estado mental purificado, el cual lo mantenía tranquilo y recreaba para sí un lugar donde todo podía percibirse como algo nuevo, así fuera un objeto de uso común.³⁸

De alguna manera, se puede sugerir que cada artista necesita para el desarrollo de un proyecto en específico, una idea creativa a la que tenga que corresponderle una técnica y transporte al experto hacia un acto principalmente **poético de íntima necesidad**.³⁹ El dibujo se vuelve una herramienta de indagaciones y pruebas.

Hay autores que entran en conflicto al querer definir dos disciplinas artísticas, Matisse, por ejemplo, se preocupó por generar una definición que engloba los dos campos, sosteniendo así que el **«[...] el dibujo es una pintura hecha con pocos recursos [...]»**.⁴⁰

1.1.4. Algunas definiciones del dibujo como una disciplina autónoma

Hasta esta parte del documento, se han clasificado las definiciones de acuerdo con tres grandes vertientes. En esta última parte, la intención es describir la definición del dibujo, analizada desde este mismo campo. Es posible que me encuentre de acuerdo o no con ciertas concepciones, sin embargo, lo importante es reconocerlas, considerando las posibilidades que el campo nos permite establecer para su estudio. Además, resulta importante revisar estos términos que también pertenecen o fueron realizados por los propios dibujantes o pintores que hablaron sobre los momentos de creación.

38 Bullón de Diego, op. cit., 163.

39 Ibid., 68.

40 Ibid., 71.

Un primer acercamiento a esta actividad artística fue a través de los dibujos primitivos en donde Tania Kovats describe que estos no están guiados por una exploración visual del espacio, sino que se rigen por una exploración del movimiento: *«At this origin, graphic expression is blind»*⁴¹

Una de las primeras definiciones que encontré corresponde a Paul Klee citado por Bullón, en donde describe:

*[...] lo primero al dibujar es colocarle nombre a los objetos basándonos en líneas. O mejor dicho: designar un nombre con ayuda de un trazo a una forma unida a lo eminente con una presencia imprecisa, o sin linderos específicos que se encuentran aún por establecerse.*⁴²

Bullón enfatiza también este término de nombrar las cosas para crear uno de sus acercamientos a la definición del dibujo, en donde además hace clasificaciones de este campo, por ejemplo: menciona que existe un dibujo interno que también asigna nombres a lo dibujado una vez que se realiza el trazo y que, a su vez, otorga materialidad a lo que él llama **dibujo interno**, esta acción crea la presencia del **dibujo externo**.⁴³ De esta manera, el dibujo se realizará con el manejo de los distintos materiales — que aparecen de manera vertiginosa pero siempre indicando que el dibujante pueda utilizar la manera más espontánea y en completa relación con lo emocional y sentimental. El autor, menciona a su vez varias características y posibilidades del dibujo como herramienta, pues para el artista es un utensilio básico que por su presencia instantánea ayuda a que la intuición de los productores del dibujo se manifieste de la manera más directa.

Otra definición bastante amplia del dibujo es en la que también se le relaciona con el proceso, sin embargo, en este caso, Bullón, se refiere más a la fase de reflexión creativa, que al proceso del dibujo como acontecimiento propio, por eso se decidió colocar la definición en este gran núcleo. Señala que una parte determinante que se presenta en el desarrollo es que el dibujo continúa apareciendo como el aparato del pensamiento creativo plástico, presentando así el resultado de este acontecimiento, permitiendo que se exprese como un arte independiente.⁴⁴

41 Kovats, op. cit., 8. «En el origen, la expresión gráfica es ciega». [Traducción propia].

42 José M. Bullón. Dibujo Interno. op. cit....163.

43 Idem.

44 Ibid., 167.

Asimismo Gómez Molina se ha encargado de describir parte de ese desarrollo creativo donde enuncia que es rara la ocasión en que este pensamiento se presenta de manera organizada, sino que también el ánimo que en los dibujantes puede desembocar en ideas que antes de hacer el dibujo no fueron planteadas, ni pensadas. Estos aspectos son importantes de considerar, al igual que los recursos limitados que se tengan al momento de trazar.⁴⁵

De esta manera suceden muchas variables al momento de dibujar, puede ser que nos encontremos determinados por los materiales, por nuestro ánimo o por nuestras capacidades técnicas. Gómez Molina indica que el momento de dibujar es ese instante donde se intenta atraer la comprensión de lo que percibimos, al mismo tiempo que lo observado transita en nuestro organismo por medio de sistemas ópticos muy complejos, pero que en el resultado trazado se presentan procedimientos **comunicables y transferibles** que al establecerse como medio de comunicación con otras disciplinas muestran la cultura gráfica de ese momento entre la observación y el trazo.

Este intento de trazar lo que percibimos alrededor de nosotros, se convierte en una actividad imposible, pues no podemos apropiarnos del mundo exterior, sino que simplemente lo representamos con ayuda de diferentes lenguajes. De esta manera los dibujos no son meros garabatos de lo que vemos, sino que se vuelven un intento por describir el mundo, de tal modo que el grupo de investigadores — que trabajaron liderados por Gómez Molina— presentan otra importante definición:

*El dibujo se establece como hecho esencial desde el origen de la actividad humana, a través de la cual no solo representamos la realidad, sino que la construimos. Existe por tanto un dibujo eficaz y transparente que nombra los hechos y el conocimiento que tenemos de ello. El dibujo nombra las transformaciones, él mismo es puro movimiento. Mattise lo definía como Línea con memoria.*⁴⁶

45 Gómez Molina, op. cit., 160.

46 Gómez Molina, La representación..., 14.

Para André Malraux el dibujo o las artes no nacen para cubrir la necesidad de decir algo, sino que surgen a partir de copiar otros dibujos. Los dibujos crean tal fascinación en nosotros, que por eso nos cautivan y es lo primero que queremos imitar, después iniciamos una búsqueda a través de las diversas herramientas y materiales, para construir nuevos sentidos y experiencias que distinguen al dibujo y a las otras disciplinas. Según Malraux, **«Ese primer dibujo trazado, aún encasillado por nuestras limitaciones o incapacidades del dibujante, se va modificando poco a poco, después de evolucionar al adquirir la experiencia y práctica, comienza a organizarse y se empiezan a estabilizar las actitudes»**.⁴⁷

La actividad de dibujar es realmente compleja, pues permite múltiples posibilidades para definirse. Gómez Molina describe que **«precisar el dibujo, es ante todo establecer un respiro»**, un sitio de tranquilidad del que partiremos para **nombrar** nuevas regiones, se transformará en un **orden** temporal desde donde se intentará manifestar la **realidad**.⁴⁸ De esta manera, surgen muchas situaciones mientras el trazo aparece sobre el soporte,

[...] ese intento del dominio del dibujo también puede considerarse como un acto de soberbia con el que finalmente creamos un vínculo con los objetos dibujados, una actividad que se dirige a contradecirse de manera inmediata, pues deja cuestionamientos, tiende a preferir el gesto, pero siempre dejándose abierto para presentar una nueva interpretación».⁴⁹

Lo anterior ocurre cuando haya una preocupación por el dibujo con modelo, pero entendemos también con los ejemplos que las variaciones y las finalidades de la disciplina varían en sus concepciones, generando distintas problemáticas.

Esta inquietud es posible que se haya convertido en una forma de expresión propia e independiente de las demás artes.

47 Ibid, 49.

48 Ídem.

49 Ídem.

*[...] on the one hand; and on the other hand, the interest and curiosity that artists have for the techniques of drawing, their different approaches and their specific processes, make the medium is in a process of self-definition and self-assertion, raising its own limits and defining its characteristics basic.*⁵⁰

Como dibujantes nos encontramos siempre en medio del desarrollo creativo y la materia utilizada para el trazo, que trae como consecuencia el proyecto.

Hasta este momento se ha revisado la importancia que tienen los materiales y el estado anímico del artista, en ciertas definiciones, se llegan a entender muchas de las variables que se implican al momento de dibujar, pero hay un aspecto en específico que puede determinar la obra:

*La eficacia de los dibujos está inversamente relacionada a su capacidad simbólica, cuanto más transmite los contenidos conceptuales de su propuesta, menos capacidad tiene de reflexionar sobre el sentido mismo de su construcción.*⁵¹

Otro aspecto importante revisado en la bibliografía es, como lo dice Tania Kovats, esa posibilidad de describir al dibujo en relación con el momento de observar la realidad, sin embargo, las dos acciones no son lo mismo, ya que el dibujo representa una realidad visual que depende de nuestra capacidad de estructurarse sobre la superficie donde se va a representar, es decir, de la capacidad analógica de nuestra mente, de reconocer y dar forma a lo visto, de asignar ese nombre apropiado y volver nuestra experiencia transmisible, como un vínculo con el lenguaje. El dibujo tiene la posibilidad de ocupar un lugar específico entre estos aspectos de traducción de la realidad, justo en ese lugar donde las cosas no son tan claras. En este espacio se pueden imaginar soportes como el **«aliento sobre un vidrio o espejo ahora empañado por lo que antes fue claro»**.⁵² Entre las disciplinas artísticas, es común que el dibujo se considere un acto creativo privado y reservado, pues muchos dibujos ni siquiera contienen la intención de ser expuestos, porque llegan a representar hechos eróticos o pensamientos íntimos, que el dibujante no desea exponerlos a un público.

50 Kovats, op. cit., 9. [...] por un lado; y por otro, es el interés y la curiosidad que los artistas tienen por las técnicas del dibujo, sus diferentes aproximaciones y sus procesos específicos, hacen que el medio esté en un proceso de autodefinition y de autoafirmación, planteándose sus propios límites y definiendo sus características básicas.» [Traducción propia]

51 Gómez Molina, op. cit., 28.

52 Ídem.

A continuación expondré algunas definiciones recopiladas a lo largo de las fuentes consultadas; estas nos presentan visiones particulares que demuestran la complejidad del estudio sobre el dibujo. Aunque, en algunos casos, las definiciones son muy amplias y dejan en claro el universo que comprende la disciplina en la actualidad, existen otras que se entienden de acuerdo con su contexto, pero pueden llegar a quedar obsoletas con respecto a las piezas que se presentan en exposiciones actuales de dibujo.

Para ejemplificar esta característica importante sobre la trascendencia del dibujo, y de la apertura del campo hacia otras maneras de crear, se establece como indispensable presentar una definición realizada por Walter Benjamin reomada por Kovats: [...] ***when a drawing entirely uses or covers its supporting ground it can no longer be called a drawing.***⁵³

Para contraponer esta postura, se presenta la definición del dibujante sudafricano William Kentridge, quien considera que el dibujo es fluidez: puede haber una idea preconcebida de lo que se quiera dibujar, pero todo se desarrolla en el proceso, en donde se alteran, se solidifican o se desechan dichos planteamientos. De este modo, el dibujo es una prueba de las ideas que van fluyendo, es un registro del ***movimiento del pensamiento***, que nunca llegan al dibujante como una fotografía.⁵⁴

Esta última idea tiene una importancia principal, ya que el propio artista no solo habla de su proceso, sino que describe lo sucedido al momento de crear. De esta manera y alejado de la postura filosófica de Walter Benjamin, Kentridge puede describir con certeza y precisión lo que sucede durante el desarrollo artístico creativo.

53 Kovats, op. cit., 18. [...] cuando un dibujo utiliza o cubre completamente su base de apoyo, ya no puede llamarse dibujo». [Traducción propia]

54 Ibid., 35

En la revisión que hace Tania Kovats sobre el trabajo de Richard Serra, considera que es un registro completo y detallado del proceso creativo y del grado de concentración que se logra mantener mientras eso sucede. Lo considera uno de los actos o acciones que puede realizar con mayor conciencia, y también una de las pocas cosas que considera le ayudan a comprender el impulso de su labor artística. Para el artista, los materiales contienen también una estructura simbólica, suele ser el vínculo entre un tema del cual partimos a una representación de lo trazado en el papel. Resulta importante para el autor tomar en cuenta el material, cualquiera que este sea. Desde el hueso negro, caseína, aceite de linaza, leche, café, tierra, sangre o semen. Igualmente, el artista plantea la posibilidad de no utilizar tanta fuerza en la obra que dejemos todo en un primer impacto, sino que nuestros ojos y movimientos deben seguir poco a poco las huellas solicitadas por el dibujo.⁵⁵

Para expertos como Marc Vally encontramos una definición tan abierta como la siguiente: **«[...] Drawing is somehow the most subjective thing you can do»**.⁵⁶ Vally entiende el fenómeno del dibujo contemporáneo, no solo desde su relación con otras disciplinas, sino también con otras tecnologías, por ejemplo: describe que la posibilidad de dibujar a mano no puede ser repetida por ninguna computadora, pues mientras dibujamos se realiza un acto de lectura de la mente. Una vez trazada una línea, esta puede funcionar como un puente directo entre el aparato sensible entre el dibujante y la realidad representada, para el autor **«es la ruta más corta entre lo físico y lo semántico»**.⁵⁷ De esta manera existe un fuerte vínculo en cada trazo y su significado. No solo en lo que representa, sino también en cómo fue trazado y en su relación con las partes.

Una última definición del dibujo en relación con la pintura, es aquella realizada por Joao Vilhena, quien describe esta delicadeza y sutileza que puede llegar a tener esta disciplina, pues según el autor tiene mucho menos presencia que la pintura y esto determina que no existan obras maestras en nuestro campo de estudio.⁵⁸

55 Ibid., 28.

56 "el dibujo es de alguna manera la cosa más subjetiva que puedas hacer" [Traducción propia] Ana Ibarra y Marc Vally, *Walk the line: the Art of Drawing* (Londres: Laurence King, 2013), 7.

57 Ídem.

58 Ibid. 11

Para concluir con este apartado, considero de gran importancia la siguiente cita:

*Lo importante es que valoremos que el dibujo nunca puede ser reducido, exclusivamente, ni a la técnica ni a la acción de dibujar, aunque ella como dibujo "externo", en palabras de Zuccari, o "práctico", en las de Palomino, sea el vínculo imprescindible de la materialización de la idea. Los materiales, los procesos, orientan y predisponen a la aparición de ciertas cualidades de la representación, creando la estrategia que van a ser visibles los problemas de la obra.*⁵⁹

1.2. Las publicaciones actuales del dibujo

La revisión de los textos nos ayudan a entender ciertas similitudes entre el dibujo y otras disciplinas, una de ellas es: *«The relationship between writing and drawing is something pressing down heavily on me as i write this introduction. The Greek word Graphe does not distinguish between drawing and writing. The manuscript, or the notebook, diary, or rough copy is a site where the writing process can be seen ti spill over onto spaces of the page.»*⁶⁰

Lo que se pretende con esta parte de la tesis, es presentar de manera general las características de ciertas publicaciones sobre el dibujo actual donde se describen los conceptos fundamentales, haciendo un análisis de las relaciones que se puedan dar entre lo que se presenta como un fenómeno editorial; ya que se ha logrado identificar que las casas editoriales se citan y regresan a revisar sus propias publicaciones, lo cual hace que la información quede, desde un punto de vista, centralizada. De esta manera, se ha obtenido una identificación de tres grandes grupos de investigación sobre el dibujo: uno era dirigido por Gómez Molina, quien en España realizó varias publicaciones con la colaboración de varios estudiosos de la misma disciplina, y el resultado de su trabajo produjo diversos libros sobre el tema.

⁵⁹ Gómez Molina, op. cit., 39.

⁶⁰ Kovats. op. cit., 8. «La relación entre la escritura y el dibujo es algo que presiona fuertemente sobre mí en el momento de escribir esta introducción. La palabra griega Graphe no distingue entre dibujo y escritura. El manuscrito o la libreta de apuntes, el diario o la copia es un lugar en el que se vierten los trazos sobre las páginas.»

También, existe otro equipo de trabajo llamado TRACEY correspondiente a la Universidad de Diseño en Loughborough en el Reino Unido, en donde además de presentar exposiciones sobre dibujo bajo una selección de artistas a nivel internacional, también produce los catálogos de dichas muestras, en las cuales redactan ensayos del tema en relación con las imágenes presentadas en la segunda parte de estos documentos. Este grupo de investigación también cuenta con una página electrónica oficial donde publican las exploraciones que hacen sobre la disciplina y discusiones sobre algún tema relacionado al dibujo.

Algo que se considera importante mencionar es que pareciera que las imágenes de los catálogos son un refuerzo de lo que no se puede aclarar con el texto, ya que algunos ensayos se transforman en descripciones sobre las obras de los artistas y en algunas ocasiones sobre sus procesos creativos, y sirven como acompañamiento de las fotografías a las que se refieren y que se presentan a gran detalle en las mencionadas publicaciones.

La última casa editorial que se ha identificado se encuentra en Nueva York:

*[...] es la perteneciente a las publicaciones del Museo de Arte Moderno o por sus siglas en inglés MOMA, que ha realizado una serie de exposiciones, como lo menciona el curador en jefe en el área de dibujo, Gary Garrels, al percatarse de la importancia que para ellos ha tenido el surgimiento de la producción del dibujo en la escena artística internacional.*⁶¹

Aunque esta tesis no tiene como objetivo último definir este fenómeno editorial en el campo, estudio o análisis de la producción del dibujo actual, sí plantea esta observación como un posible análisis que enriquece lo aquí planteado.

Con todo esto no se pretende demostrar que no existen otros países donde también se presente este seguimiento sobre el auge que ha tenido esta disciplina en las últimas décadas, pero es importante señalar que son los grupos de investigación los que por la cantidad de sus publicaciones han tenido más presencia en el aspecto editorial.

61 Laura Hoptman, *Drawing Now: eight propositions*, (Nueva York: MOMA 2003), 6.

En estas publicaciones existen varias constantes a considerar, pues se debe considerar que ninguna publicación realiza una definición concreta, todos los autores, (sean editores, artistas, galeristas, curadores o investigadores) no encierran el término dibujo bajo una supuesta definición, sino todo lo contrario, algunos se protegen desde los primeros párrafos, por ejemplo: en *Drawing Now: **Eight propositions***,⁶² no se menciona ni se establece ninguna posición particular sobre el dibujo o lo que el dibujo debe o no ser, sino que hace preguntas sugiriendo direcciones a una posible investigación sobre la materia.

Otros textos prefieren, desde otro punto de vista y muy acertadamente, marcar una distancia entre lo escrito en su publicación y prefieren dejar que los artistas expliquen sus obras con sus palabras, por medio de entrevistas, ejemplo de esto son las publicaciones *Hyperdrawing: beyond the lines of contemporary art* o *The Drawing Book*.

Un aspecto que también considero importante, es el de los escritos que comienzan a realizar un análisis del dibujo a partir de su comparación como una de las actividades más primitivas que el hombre pueda seguir realizando, en algunos casos mencionan su relación con el lenguaje, pero especificando la importancia que ha tenido para la humanidad el hecho de registrar un trazo sobre algún material: el dibujo significa la comunicación simbólica más primitiva. Otros mencionan que **«el dibujo también se describe como una tecnología primitiva que es fácilmente accesible a través de la visualización»**.⁶³

Sin embargo, el dibujo se constituye como un fenómeno fundamental en el comienzo de la actividad humana, y con su ayuda no únicamente se replantea la realidad, sino que también se vuelve a edificar. Por lo tanto, hay varios tipos de dibujos, desde los translúcidos y efectivos que nos dan la noción que tenemos de ellos. **«El dibujo nombra las transformaciones, él mismo es puro movimiento»**.⁶⁴

62 Ibid, 12

63 Gómez Molina, op., cit., 19.

64 Idem.

Gómez Molina comienza su relato del dibujo en su texto, donde describe que en el Paleolítico superior fue importante la contemplación del perseguidor — que se ve reflejada en el entendimiento de la presa— , en la cual se realiza un ensayo de la acción física del fenómeno de la cacería, con la intención de adueñarse de las características del animal deseado. Esta acción se vuelve un acuerdo, que a través del tiempo y de los continentes se ha extendido de manera cultural, donde analizamos el movimiento y la operación de nuestra extremidad, así como la del ser retratado; un trazo que evoca y celebra este hecho de repetición:

*[...] una representación universal de una época que se establece en un solo sistema imaginario. Una representación deudora también de la tradición analítica que desde épocas muy tempranas, ha estado vinculada al pensamiento especulativo a través de los esquemas y los diagramas que generaron las bases de la infografía y los sistemas de señalización.*⁶⁵

En el análisis realizado en estos textos, pareciera que los autores describen este acto de hacer el dibujo para resaltar las características del dibujo actual. Esa posibilidad de realizar un acto creativo de la manera más libre y sin cuestionamientos, que deja aperturas en su estructura y definición.

Para situarnos en un contexto histórico más cercano a nuestro tiempo, se identifica que distintos autores coinciden en que el arte contemporáneo ha permitido abrir el universo de la producción plástica hacia nuevas estrategias y nuevos medios, en este sentido, el campo del dibujo no fue la excepción: **«La materia ha sido en sí misma parte fundamental de éste nuevo lenguaje, permitiendo a los artistas abrir su capacidad de expresarse, — dibujar— a través de la propia materia».**⁶⁶

Es posible que esta flexibilización de los campos disciplinares corresponde al fenómeno posmoderno. Betsabé Tirado describe este periodo de la historia del arte y revisa el fenómeno del dibujo en la posmodernidad, en el cual se escribe:

⁶⁵ Ibid., 93.

⁶⁶ Bullón de Diego, op. cit., 81.

La historiografía y época de arte de occidente se hallaría alrededor de 1300 y hasta la década de 1980, donde la pintura tuvo hegemonía sobre la base de los relatos. Por otro lado, el límite de la historia, ese lapso temporal donde se analiza la narración del arte en su forma más limpia e independiente, se situaría en las últimas décadas modernas, entre 1960 y 1970. Al concluir el fin de los relatos **«no había límite ni condiciones algunas que dictaran lo que el arte debería de ser. La posthistoria sería una era en la que todo es posible, pues los artistas no habían tenido tanta libertad»**.⁶⁷

Una de las características que se describen para esta época del arte posthistórico, según Danto:

*[...] es esta democracia sin precedentes, que solo se logró por el acrecentamiento por la libertad. Dado por terminado el relato que tenía como fundamento los medios artísticos puros, los productores de arte los utilizaron en sus creaciones, asimismo sucedió con otros medios pertenecientes a otras etapas históricas. Una vez concluido este proceso se cierra con la idea de mimesis y de arte limpio e independiente.*⁶⁸

Es posible que estas características hayan llegado hasta la historia del dibujo a la par que en la pintura, pero las fechas de las exposiciones de los catálogos aquí revisados abarca hasta 1992, cuando Bernice Roce propone la exposición en el Museo de Arte Moderno en Nueva York:

Allegories of Modernism: Contemporary Drawing,⁶⁹ en la que se revisa de manera más institucionalizada la condición de crear dibujos en este contexto. De ahí siguieron otras más que han establecido el panorama de la actividad del dibujo desde aquella época, ya que, como lo mencionan los artistas y escritores de estos ensayos, en relación con lo que señala Kuspit: en esta época se analizan las partes internas del proceso creativo, donde se crean procedimientos que tienen como resultado ver la parte interna del arte como un ordenamiento.⁷⁰

67 Betsabé Yolotzin Tirado Torres, "Análisis del dibujo en la posmodernidad: flexibilidad disciplinar, prácticas artísticas y modelos curricular". Tesis de maestría, (México: Escuela Nacional de Artes Plásticas/UNAM, 2011), 43.

68 Arthur Danto, Después del fin del arte, (Madrid: Paidós, 2009), 34

69 Kovats Tania, op.cit., 15.

70 Tirado Torres, op. cit., 55 - 66.

Se observa de manera general, que las colecciones de instituciones como escuelas de arte y academias, museos, bibliotecas, etc., muestran, poco a poco, sus inventarios sobre el tema del dibujo; las publicaciones de este tema han tenido un aumento considerable, que responde a una curiosidad que ha ido creciendo, la cual es esencial para el estudio del arte.⁷¹

En la opinión de Bullón, el dibujo se ha transformado en una manera de manifestación peculiar y aislada de las otras artes. La inclinación e indagación que los productores de arte han desarrollado por el dibujo y sus técnicas, cada uno con distintos acercamientos y métodos definidos, **«hacen que el medio sea un proceso de autodefinition y autoafirmación»**,⁷² **«estableciendo sus confines y determinando sus propiedades elementales»**.⁷³

Entender que la evolución de la misma disciplina como cualquier otra ha llevado a establecer lineamientos de acuerdo con elementos históricos que transforman la manera de pensar, es parte importante de como se aborda la información aquí revisada. En la actualidad no se presentan los confines del dibujo; en el área de estudio sus límites son imperceptibles. El procedimiento del acto de dibujar ha llegado a lugares en donde antes no se imaginaban, pues se pensaba de una manera más rígida. Esto como consecuencia de que el campo del dibujo se ha apropiado de tácticas y operaciones pensadas para otras disciplinas de creación y expresión artística.⁷⁴

Una visión más actualizada del fenómeno del dibujo es su análisis desde dos aspectos fundamentales, en primer lugar se encuentra lo relacionado con la idea previa al acto artístico, y la costumbre de relacionarlo con la representación. Desde este análisis, al dibujo puede entenderse desde el punto de vista formal. Otro aspecto **«es su referencia autográfica, consecuencia de un acto físico personal, fiel con el acto que desemboca en la obra mientras se es trazada»**.⁷⁵

71 Bullón de Diego, *Dibujo interno...*, 151.

72 *Ibid.*, 152.

73 *Idem.*

74 *Ibid.*, 197.

75 Gómez Molina, *El manual del dibujo...*, 353.

Los análisis de la prehistoria aparecen con frecuencia como la explicación del primer dibujo concebido:

La primera obra de este tipo (plástica), la hizo en arcilla el alfarero Butades de Sición, en Corintio, sobre una idea de su hija, enamorada de un joven que iba a dejar la ciudad: la muchacha fijó con líneas lo contornos del perfil de su amante sobre la pared a la luz de una vela. Su padre aplicó después arcilla sobre el dibujo, al que dotó de relieve, e hizo endurecer al fuego esta arcilla con otras piezas de alfarería. Se dice que este primer relieve se conservó en Corinto, en el templo de las Ninfas [...].⁷⁶

Dentro de este pequeño relato, se reconocen numerosas características que conforman el dibujo. Aquí tenemos una acción inmediata, con un seguimiento, el concepto de un contorno, un acto dentro del espacio. También podemos ver los primeros dibujos generando una forma, a través del trazo realizado por su padre, es decir, crea una imagen a partir de la definición inicial.

A manera de cierre de esta primera parte, se puede considerar que no hay una manera de definir al dibujo, sino que al ser también un acontecimiento, puede entenderse y analizarse desde cualquier de sus partes. Desde la acción del dibujante con su determinada intención, hasta los materiales que utiliza para llevar a cabo el registro de sus ideas. Definiciones de distinta índole se presentarán e incluso contrapondrán, pero todas estas variables son también las consideradas o no por los artistas que en estas épocas producimos, abriendo de tal manera los campos disciplinares y que es imposible enfocarse a una sola definición que englobe o permita entender todo el fenómeno que conlleva la acción de dibujar.

Al no haber una definición concreta del dibujo, puesto que se puede describir cada parte de su proceso, y cada tipo de dibujo, se presentarán varios análisis realizados por los editores de las publicaciones, para entender de manera general el pensamiento circundante a esta disciplina, y cómo los artistas han aprovechado esta apertura del campo artístico que les ha permitido abordarlo desde sus múltiples maneras de pensarlo, construirlo y autodeterminarlo.

⁷⁶ José. M. Bullón de Diego, *op cit.*, 21.

CAPÍTULO II

EL TERRENO DEL DIBUJO ACTUAL

Aunque pareciera ser que por siglos el dibujo estuvo sometido a un soporte específico, como el papel (que es un invento de uso reciente en la historia de la disciplina), esto no es realmente así; mucho antes de la utilización de este soporte, existieron otros materiales que sirvieron para depositar el registro de las acciones de los hombres.

En este capítulo se hace una revisión panorámica de recientes publicaciones sobre lo que ha sido el dibujo para el desarrollo del arte desde la segunda mitad del siglo pasado hasta nuestros días. Se presentan bajo la postura de distintos editores, las series de acontecimientos artísticos que ejercieron consecuencias fundamentales sobre todo en el arte de occidente. En ellas se realiza un análisis del comportamiento de los artistas al momento de producir sus distintas obras, éstas con ciertos acercamientos a otras maneras de planteamientos, como la instalación, el performance o el Land Art, ahora incrustadas en libros de dibujo contemporáneo como puertas de apertura.

El dibujo es una actividad fundamental para el hombre desde sus inicios y sigue siendo importante como actividad cotidiana. Muchos han sido los humanos que han transitado del dibujo a la escritura, esta conducta se ha repetido por milenios a lo largo de la historia: todos hemos trazado marcas desde niños, para después dominar las herramientas y estructurar un lenguaje, es en ese lugar donde la escritura y el dibujo se separan.

2.1. Aperturas conceptuales: procesos “modernos” en relación con otras disciplinas

En su contexto de génesis, se puede observar que los artistas no tuvieron la inquietud de clasificar aquellas piezas, sino que, en algunos casos, estuvieron más preocupados por el concepto de la obra que por el resultado plástico. De ahí el aspecto cronológico que Tania Kovats explica con mayor detenimiento en *The Drawing Book*, ejemplificando con obras y autores específicos lo que ha sucedido en diferentes momentos históricos del dibujo.

Como primer suceso, la autora menciona la postura de los expresionistas abstractos, quienes argumentaban que en su proceso artístico resultaba innecesario aprender a dibujar, ya que utilizaban los trazos del dibujo como pintura y así ambas disciplinas tendrían el mismo nivel.⁷⁷ Acontecimiento que al parecer nunca se había presentado en la historia el arte ni en la historia del dibujo occidental.

En las décadas de los años cuarenta y cincuenta, los artistas dejaron atrás la figuración; entonces la línea tendría un uso de la evidencia cruda de la expresión emocional. ***«In these Paintings the scale of drawing is blown up a line operates between description and non- description».***⁷⁸

Sin embargo, una década más tarde, comenzó el cambio de pensamiento como lo menciona Kovats:

«As the object dematerialiser throughout the late 1960s and early 70s drawing became a way of recording an action or intellectual statement. It became the medium of choice, alongside writing, for expressing art as idea, and has remained at the core of this enduring strand of contemporary practice.»⁷⁹

Algunos casos de estos autores, quienes relacionan la utilización del dibujo con esta apertura disciplinaria serán mencionados a continuación, y se podrá distinguir en primera instancia la revaloración del dibujo como disciplina, además de los conceptos, tan distintos entre sí, que fueron transformándose hasta llegar a la concepción del dibujo actual.

Fueron muchas las posturas adoptadas por los artistas de aquella época, hasta cierto punto se conservaba este afán de realizar piezas innovadoras que fueran en contra de los lineamientos ya difusos que establecían el arte de aquel momento, provocando ahora la apertura a nuevas maneras de plantear no solo el dibujo, sino todas las disciplinas artísticas.

⁷⁷ Kovats, op. cit., 14.

⁷⁸ Ídem. «En estas pinturas, la escala del dibujo salta y la línea opera entre la descripción y no-descripción».
[Traducción propia].

⁷⁹ Ídem. «A medida que el objeto desmaterializador a lo largo de finales de los años 60 y principios de los 70, el dibujo se convirtió en una forma de registrar una acción o declaración intelectual. Se convirtió en el medio de elección, junto con la escritura, para expresar el arte como una idea, y ha permanecido en el centro de este capítulo permanente de la práctica contemporánea.»

Uno de ellos es Robert Rauschenberg (1925-2008) que en 1953 inició la propuesta de la pieza ***Dibujo borrado de Willem De Kooning*** proponiéndole a su maestro, el ya consagrado pintor y dibujante del mismo nombre, elegir un dibujo para borrarlo y hacer con esta acción su propia obra, declarando como lo menciona Garrels: « ***Delete the drawing, the symbol of artistic authenticity, declare that the work of art can be an act of negation, and the direct hand of the artist will no longer be necessary.***»⁸⁰

De Kooning, teniendo conocimiento de la propuesta de su estudiante, eligió un dibujo con intensa carga matérica debido a los trazos repetidos y registrados en la superficie de su soporte: el papel. (Véase la Imagen 4)

Una vez seleccionada la pieza a intervenir, le tomó a Rauschenberg varias semanas lograr eliminar los trazos, evitando dañar el soporte; de este modo la obra se dio por terminada cuando, el estudiante después de numerosos intentos cedió al material donde permanecieron algunas siluetas de los trazos realizados por su maestro.

Desde el campo del dibujo, esta pieza resta e intenta eliminar la importancia que durante siglos tuvo el trazo sobre el papel, ambiciona no solo negar el registro de una de las acciones fundamentales del dibujo, sino que además hace el esfuerzo por desmaterializar la obra de un artista reconocido, con todas sus implicaciones y consecuencias. Negar la acción que ya había sido realizada por un artista importante como De Kooning, fue determinante para la pieza, pero la eliminación de los trazos hizo que se convirtiera en el aspecto principal e importante de una pieza de dibujo; esto fue contundente para considerar la apertura de la disciplina hacia un pensamiento conceptual.⁸¹

80 Gary Garrels, *Drawing from the Modern 1945-1975* (Nueva York : Museum of Modern Art, 2005), 25. «[...]Borrar un dibujo, el símbolo de autenticidad artística, declara que el trabajo del arte puede ser un acto de negación, y la mano directa del artista ya no será necesaria[...].» [Traducción propia]

81 SF MOMA, San Francisco Museum Of Modern Art. Phyllis C. Wattis, SF MOMA, [WEB], [1998], acceso el 22 de junio de 2016, <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298>



Imagen 8: Rauchenberg/De Kooning, Erased De Kooning Drawing, dibujo borrado, 1953, 64.14 x 55.2 x 1.27 cm. ©

Otro autor, que tuviera una formación en el dibujo, pero que su desarrollo profesional fue enteramente en el campo escultórico fue Richard Long (1945), con una etapa creativa reconocida a partir de 1970, en su natal Inglaterra realizó recorridos a pie en prados y valles; efectuaba alguna acción o modificación del paisaje con los materiales que la naturaleza in situ le ofrecía, para dejar huella de su tránsito por aquel lugar. En la obra *Five stones*,⁸² el artista hizo rodar cinco piedras por la ladera de una colina hacia el fondo de un valle, su viaje no fue constante ni controlado por lo que se realizaron una serie de puntos de lo que parecen ser cavidades sobre la tierra u hoyos, donde se detuvieron cada una de las rocas. Esta secuencia de asentamientos puede leerse como trazos que emergen de cinco puntos muy próximos a la parte inferior del formato horizontal de la fotografía. Desde esos lugares se suceden innumerables puntos que van recorriendo direcciones diversas, hasta que en algunos momentos se cruzan, mientras dibujan líneas sobre el prado gris, cualidad derivada del tratamiento fotográfico que se le dio el autor al registro del acontecimiento.

82 Ibid., 117.

De esta manera, la fotografía se convierte en único registro de la obra, de la cual puede hacerse una triple lectura: la primera es con respecto a la escultura que se desarrolla alterando la superficie de la tierra y el registro abre paso a la segunda lectura, la fotografía, medio por el cual son consumidas este tipo de piezas, ya que son realizadas en latitudes de difícil acceso al observador tradicional que acude a las galerías o museos en las metrópolis; y la tercera es el dibujo.

Con esta obra, el autor es incluido en diferentes libros que recopilan un universo considerable de la producción del dibujo a lo largo del siglo pasado y del presente. Sin embargo, la propia clasificación en la página electrónica del artista se encuentra bajo el rubro de escultura. Esta pieza, como otras del autor, puede llegar a ser una muestra de la confusión que mantienen tanto las casas editoriales como los teóricos, si es el caso, ya que no se logra concretar una postura o definición que englobe el fenómeno del dibujo desde la segunda mitad del siglo pasado, demostrando así las aperturas que existe en las artes.

Regresando a la descripción de la imagen realizada por Richard Long, en la parte superior de la misma imagen, se distingue la orografía del lugar en donde desaparecen los últimos puntos creados por las piedras y éstas últimas nunca se hacen presentes dentro de la fotografía.⁸³



Imagen 9: Richard Long, Five Stones, piedras rodando por la ladera de una colina, 1974|© www.richardlong.org

⁸³ «Richard Long», Richard Long, acceso el 22 de junio de 2016, <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/five-stones.html>

El último ejemplo que se considera para ilustrar estos confines difusos, es el de Paul McCarthy, nacido en 1945 en Utah, Estados Unidos, erróneamente se le ha considerado como accionista vienés, esto por realizar eventos de auto transgresión, pero él mismo se define como un payaso del arte. Intentó terminar con las limitaciones de la pintura al convertirse en un pincel viviente, este evento lo llevó a ser considerado en libros de dibujo contemporáneo. McCarthy no sólo utilizó su cuerpo, sino que las acciones realizadas durante los años 1970-75, también fueron video-grabadas en presencia y ausencia de público, donde se identifica al autor dentro de su estudio, él se arrastra sobre una mancha de pintura blanca y humedeciendo su rostro y cabello va avanzando, dejando una línea sobre la superficie del piso.⁸⁴ Sobre este trazo se reconoce el gesto de su cuerpo. Con este ejemplo *Black and white tapes*, McCarthy registra la línea en un espacio físico real, y al videograbar utiliza la acción del dibujo como acción performática.⁸⁵



Imagen 10: Paul McCarthy, Black and White Tapes, pintura fresca sobre cabeza, 1970-75. |© www.modernamuseet.se

A partir de este momento histórico, los artistas se percataron que una línea podría salir del soporte tradicional como el papel y pudieron entonces proyectarse al caminar en un prado, o en dividir una casa.⁸⁶

⁸⁴ *Ídem.*

⁸⁵ «Moderna Museet», Moderna Museet, Works and exhibition, acceso el 21 de junio de 2016, <http://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/painting-as-action/works-in-the-exhibition/>

⁸⁶ *Ibid.*, 15.

En el siglo pasado, los teóricos han encontrado constantes que encajan temporalmente en décadas específicas, generando distintas preocupaciones que los artistas mantienen en este periodo temporal; Kovats, establece las siguientes posturas:

** In the 1980s, painting and sculpture became more dominant as an artist returned to the object-based practice.*

** By the 1990s an artist working with video or sculpture was not necessarily directly involved in producing their work, as new technologies in fabrication and new media were employed. Yet during this decade certain artists began to champion drawing, attracted once again by the direct creative experience it offered.⁸⁷*

También refiere los siguientes aspectos: **«Algunos artistas reutilizaban las imágenes de los periódicos para crear sus obras, como Sabina Bauman. En la década pasada los artistas entraron a una gran competencia por el dibujo, ya que como disciplina ofrece una gran experiencia».**⁸⁸

Estas aperturas en el campo del dibujo, y en su ejercicio creativo, han traído como resultado la casi imposible presentación de una definición que englobe todas sus posibilidades. Los libros sobre dibujo actualmente muestran este universo aún indefinido. Ya que las contribuciones que el arte contemporáneo ha aportado, sobre todo, a la apertura de nuevos medios y sus expresiones plásticas, ha determinado y generado nuevas estrategias para crear dibujos, dicho de otra manera, **«se han abierto al lenguaje de la materia: ha comprendido y asimilado la materia como portadora, en sí misma, del lenguaje plástico ineludible [...]».**⁸⁹ Todo esto ha traído como consecuencia que el artista y en este caso el dibujante pueda expresarse a través de la propia materia.

87 * [...] en los años '80 la escultura empezó a ser más dominante provocando que los artistas se basaran de nuevo en objetos.

* En la década de 1990, un artista que trabajaba con video o escultura no estaba necesariamente involucrado directamente en la producción de su trabajo, ya que se emplearon nuevas tecnologías y nuevos medios de comunicación. Sin embargo, durante esta década, algunos artistas comenzaron a defender el dibujo, una vez más gracias a la experiencia creativa predominante. [Traducción propia]

88 Ídem.

89 Bullón de Diego, op. cit., 81.

A partir de esta observación emerge una gran cantidad de preguntas con respecto a las consideraciones que tienen los editores sobre el contenido de las publicaciones del dibujo, así como a los límites de su relación con otras disciplinas. Desde el punto de vista de esta investigación y de acuerdo con la idea de generar **un dibujo sin pigmento**, resulta interesante la utilización e inclusión de obras con estas características en varios libros de dibujo contemporáneo.

También es cierto, como lo menciona Bullón, que el dibujo ha tomado cierta independencia y se ha vuelto una expresión propia. Los artistas han tenido una nueva inclinación por el dibujo y sus técnicas, así como distintos acercamientos a sus procesos específicos, **«[...] hacen que el medio esté en un desarrollo de autodefinición y de autoafirmación, planteándose sus propios límites y definiendo sus características básicas.»**⁹⁰

Las posibilidades de creación del dibujo en la actualidad presentan distintos acercamientos de los artistas a esta disciplina, quienes, en su mayoría, muestran obras que tienden a lo multidisciplinario. Es decir, existe una preocupación de liberar al dibujo de la superficie bidimensional que en los siglos pasados se desarrolló con mayor frecuencia; de esta manera, ahora el dibujo puede ser considerado una acción, una intervención espacial, un acontecimiento meteorológico, etc.; permitiendo que los artistas que desarrollan esta materia no se encuentren con alguna limitante que corresponda al soporte, sino que la elección de este soporte es lo que determina su apertura y la del campo en sí mismo.

Al parecer todo esto ha traído como consecuencia la permisión y expansión en su definición. Sin embargo, una constante que presentan la mayoría de estos dibujantes es la intención, definida o no, que tienen frente al desarrollo de cada proyecto de dibujo, como lo menciona Margaret Davidson:

[...] incluso aquellos que tratan de crear un azar sin previsión, y esta elección de hacer cosas al azar o dejar guiar la posibilidad de que su mano todavía está eligiendo los caminos de construcción de dibujo, sigue siendo un acto intencional e intencional.⁹¹

⁹⁰ Ibid., 152.

⁹¹ Margaret Davidson, op. cit., 10.

Bajo una revisión general de la bibliografía aquí consultada, puede distinguirse que el campo del dibujo, además de su revaloración en exposiciones, colecciones y análisis teóricos, ha ampliado la complejidad de sus posibilidades de construcción. En los últimos años, la disposición que los artistas han presentado con relación a la producción del dibujo, ha elaborado infinidad de obras y sucesos que aún necesitan ser analizados bajo cierta postura por parte de los teóricos y editores de la categoría artística. Empero, es trascendental identificar esta figura por parte de las casas editoriales, pues resulta pertinente reconocer los parámetros de selección para crear estas recopilaciones de la creación del dibujo.

Es posible que muchos factores intervinieron en este desencadenamiento para la elaboración de este tipo de arte, tendencia que se presentó desde el 24 de septiembre de 1977, en la exposición **Pictures**, donde ya existía cierta predilección por el manejo del dibujo como disciplina, siendo dos de los cinco artistas que expusieron, Robert Longo y Philip Smith⁹², quienes recurrieron a este medio como parte fundamental de su obra y de su propuesta en aquella presentación. No obstante, el uso del dibujo y su proyecto no resultó alejado del trazo con un material tintante sobre la superficie de un papel, sino que fueron los temas representados los que ejercieron un aspecto relevante al momento de exhibirlos. Se hace referencia tácita a este evento, ya que fue aquí donde los teóricos Kuspit o Krauss consideran el parteaguas en la manera del pensamiento que años después se llamara el inicio de la Posmodernidad en el Arte.

Para Margaret Davidson, la importancia del dibujo ha tenido tantas consecuencias por la separación del cómo y del qué, qué es lo que hace que el dibujo contemporáneo tenga una manera significativa y capaz de valerse por sí mismo, siendo que los artistas no se preocupan por elaborar una imagen mimética o abstracta, sino en cómo será el dibujo resultante, en cómo lo van a dibujar y no en que lo van a elaborar.⁹³

92 Winer Hellen, *PICTURES*, Artists Space, Comité for Visual Artist Inc, 1977.

93 *Idem*.

Más de dos décadas después, los soportes y la manera de pensar el dibujo desde 1990 a la fecha, presentan cualidades distintas. Por un lado, el artista solo piensa en realizar trazos, registros o acciones sobre un soporte o superficie, demostrando en algunos de los casos, la importancia de las características matéricas; y por otro lado, la apertura a estas posibilidades de registrar los trazos. Bajo estas cualidades, en algunos casos la materia se transforma en el medio de expresión con la finalidad de entender su estructura, y esta **«[...] se transforma en obra o en símbolo expresivo de sí misma, lo cual implica un acercamiento completamente libre de los medios formales al concepto del dibujo como medio primario de la gestación de las obras».**⁹⁴

El dibujo actual nos muestra los distintos orígenes y maneras de gestarse a través de los procesos creativos de sus ejecutantes. La apertura del campo gracias a la constante ejecución de los dibujantes de obras tan variadas y amplias en cuanto a sus metodologías, materiales y soportes, han dejado en claro que la definición de la materia entra ahora en conflicto, pues las recopilaciones de los editores se han abierto hasta englobar una serie de eventos considerados como piezas representativas de la producción del dibujo actual, sin embargo, evitan la definición de la categoría como tal.

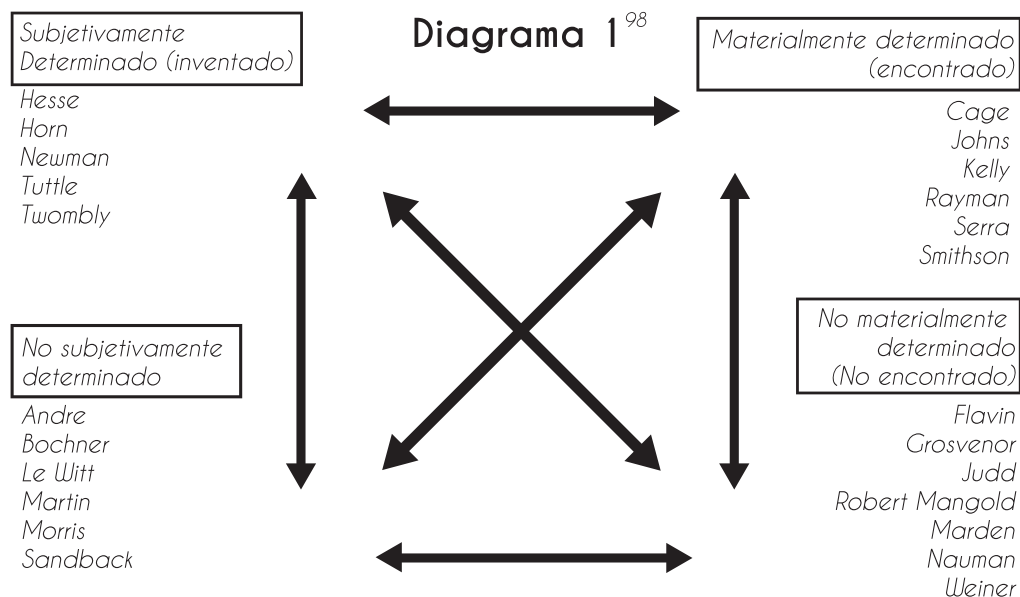
Es de notable importancia, reconocer la existencia de otros teóricos que tienen cierta preocupación por el estudio de dicha disciplina. Un ejemplo de ellos es Dieter Schwarz, quien al parecer es de los pocos teóricos que tienen cuestionamientos más formales o contundentes con respecto a la disciplina; explica en su ensayo ***Not a Drawing, Some Thoughts about recent drawing*** que antecede a la muestra de la exposición ***Drawing is another kind of language***,⁹⁵ en el considera que **«no se puede clasificar en un formato, soporte, medio, género o motivo, y tampoco resulta apropiado, ya que provoca dificultad al definir el dibujo como concepto, sino que es el resultado de la encarnación y personificación de cada artista».**⁹⁶

94 *Idem.*

95 Schwarz, Dieter, "Not a Drawing" Some Thoughts about Recent en: *Drawing Pamela Lee y Christine Merhring, Drawing is another kind of language. Recent American Drawings for a New York Private Collection* (Massachusetts: Harvard University Art Museums, 1999), 14.

96 *Ibid.*, 16.

Finalmente Schwarz, hace una propuesta de cómo clasificar ésta disciplina, y presenta un diagrama donde hace una clasificación por categorías basado en el análisis de la producción de ciertos artistas, argumentando que **«corresponden a la producción reciente de dibujo»**.⁹⁷



En el diagrama anterior, se consideran varios términos que el teórico Schwarz utiliza para organizar dos conceptos fundamentales en la gestación del dibujo, de acuerdo con la producción de los artistas ahí mencionados: en la parte superior se encuentran estos conceptos en cada esquina del cuadro (lado izquierdo, dibujo **subjetivamente determinado-inventado-**), y arriba (lado derecho **matéricamente determinado - encontrado-**). Mientras que en la parte de inferior, se encuentran los opuestos a cada uno de estos conceptos; es decir, si un dibujo puede ser creado bajo una intervención subjetiva, no está materialmente determinado y si un dibujo está materialmente determinado, no fue inventado. De esta manera todos los conceptos pueden relacionarse y excluirse, según el autor.

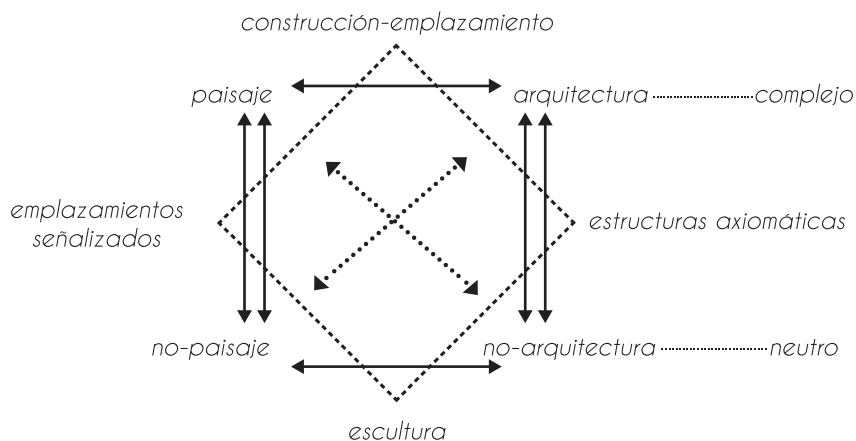
⁹⁷ Ibid., 11.

⁹⁸ Ibid., 17. [Traducción propia].

Aunque es una manera de identificar las obras del dibujo, resulta interesante que el autor no menciona la estructura que Rosalind Krauss publicara veinte años antes en la revista **Október**⁹⁹, donde en su momento se establecieron los rubros que la autora considera se puede estudiar la escultura, de acuerdo con las obras y su apertura en cuanto a las distintas metodologías que presentan los autores y que la complejidad de las piezas lleva a una reestructura de análisis.

Rosalind Krauss plantea en su diagrama un análisis sobre la manera de pensar la escultura y su vínculo con otras disciplinas, constante que retomará Schwarz, que además de utilizar otros conceptos específicos para el entendimiento de la disciplina, plantea a varios autores significativos cuya producción va ligada a los términos por él establecidos. Para Krauss existe una estructura romboide donde la base es la escultura, el diagrama se puede describir de la siguiente manera:

1. Hay dos relaciones de contradicción pura, que se manifiestan en 2 ejes. El complejo y el neutro.
2. Estas relaciones, se encuentran señaladas por flechas con doble punta
3. También existen unas relaciones de implicación, las cuales son señaladas con flechas discontinuas



99 Rosalind Krauss, *La escultura en el campo expandido. La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (Madrid: Alianza Editorial, 1996), 289.

Es posible que el dibujo haya sufrido un fenómeno similar, pero su reflexión y teorización ha sido elaborada por muy pocos autores.

Para esta investigación no solo resulta interesante la postura del ensayista frente a la organización de los conceptos dentro de la disciplina del dibujo, sino que también mantiene una postura frente a los catálogos y publicaciones de la disciplina: **«Estos dos aspectos de la producción del dibujo pueden ser usados para construir e iluminar el paradigma basado en la subjetividad y la invención, y por otro lado, el amplio sentido que puede llamarse materialidad determinada.»**¹⁰⁰

Al ser los términos tan amplios en su clasificación, se promueve cierta flexibilidad para utilizarlos y el ordenamiento de la materia aquí estudiada viene de nuevo a crear aperturas en los límites descriptivos del dibujo.

Sin embargo, es importante mencionar que cada publicación tiene su manera particular de enunciar las clasificaciones dentro de la materia. El caso del título *Hyperdrawing*,¹⁰¹ señala que los artistas de este nuevo periodo, inician una búsqueda y desarrollan preferencias por la producción de este campo disciplinar, como consecuencia, una búsqueda de la asignatura que estableciera una posición, y les permita indagar en coyunturas de las áreas que no estaban claramente definidas.

De este modo se encontraban en una problemática con relación a la inflexibilidad de la definición, comenzando a manifestarse como una posibilidad que, aún estando fuera del área, quedara comprendida como una actividad dentro del dibujo. Estas fisuras encontradas por los artistas provocaron — como es el caso de Ellen Gallagher ¹⁰² — que se clasificara sus obras en el área de la pintura, durante una primera época, para después reconsiderar su producción artística y reclasificarlas dentro del dibujo.

¹⁰⁰ Lee, op. cit., 9.

¹⁰¹ Russell Marshall y Phil Sawdon, *Hyperdrawing: beyond the lines of contemporary art*, 2a ed. (Londres: IB Tauris, 2012), 8.

¹⁰² Ídem.

Otras publicaciones mencionan que los nuevos medios permitieron generar (en este entusiasmo por el dibujo) la adquisición de imágenes a través de Internet o buscadores como Google, y colocarlas directamente sobre la superficie del dibujo a manera de collage. Sin embargo, en ambos casos, los artistas empiezan a entender dicha disciplina como un nuevo evento. De esta manera, y en el contexto actual, ya no solo se entiende el dibujo como un trazo de cualquier material sobre el papel, sino que se ha abierto a un sinnúmero de estrategias que partiendo desde la predominancia de la acción de trazar, realizan una instalación con base en objetos que intervengan el espacio e incluso realizar imágenes fotográficas como registro de momentos de construcción de la obra del dibujo. Lo cual reconoce, también, la relación del dibujo con otras disciplinas; en muchas obras y momentos específicos se hace presente el desvanecimiento de los confines de la relación del dibujo con estas otras artes. Dentro de todo este universo de producción, finalmente existen grandes grupos de obras que pueden llegar a identificarse bajo características afines, las cuales ayudan a su estudio o análisis. Uno de ellos y que presenta principal interés para esta investigación es el uso del papel como medio y soporte, autores que por diversas circunstancias se condujeron al empleo de este material, el cual les permitió no solo entender las cualidades del mismo, sino que partieron de él para estructurar una estrategia que construyera las nuevas formas de pensar el dibujo. De esta manera, tal vez circunstancial, de acuerdo con el momento histórico vivido, se generó una relación particular entre la producción del dibujo y la ejecución de piezas de arte contemporáneo en distintas locaciones a nivel mundial, las cuales logran convivir y relacionarse con varios enfoques que los productores han logrado establecer bajo la dinámica del material.

Con todo esto, aseguro que el uso del papel como medio y soporte ha sido utilizado únicamente en esta etapa de la historia del arte o en la historia del dibujo mismo. Como ya se mencionó en el capítulo anterior, existieron distintos artistas de diversas épocas que también lo han utilizado como base para su obra productiva en vinculación con otras disciplinas, y que la selección realizada para su análisis tiene singular importancia para la relación que a esta tesis compete.

2.2. Las posibilidades matéricas del dibujo

Puede suponerse que el dibujo siempre busca obtener un resultado de registro, acción o trazo realizado por el artista, valiéndose de cualquier material o herramienta que le permita explorar la huella de esta operación. De esta manera, los dibujantes se han adaptado a la utilización de instrumentos tecnológicos que van extendiendo las posibilidades; desde el seguimiento de un trazo con ayuda de un sistema de posicionamiento global y su vía satelital, hasta el propio cuerpo del artista y sus limitaciones físicas para la ejecución de una marca. Pero, como bien lo menciona Margaret Davidson: « **Lo que es la superficie determina la naturaleza de la marca.**»¹⁰³

De esta manera, y bajo esa relación tan estrecha, los artistas hoy en día han encontrado infinidad de materiales con los cuales realizar distintos registros del dibujo, ya que han trabajado con superficies como: ropa, piedras, plantas, madera, etc., para lograr establecer el resultado de la ejecución.

Es posible que al buscar maneras distintas en el momento de realizar un trazo, se siga aquel ímpetu producido por las ya lejanas vanguardias artísticas, sin embargo, el campo del dibujo tardó en desarrollarse por ser una disciplina con poca consideración en los grandes museos del mundo. Por lo tanto, aquel momento de búsquedas es de suma importancia por la cualidad de apertura de los campos disciplinares que obtuvieron los artistas, es decir, no solo se desarrollaron en una especialidad, sino que descubrieron la riqueza en la vinculación de dos o más actividades artísticas y de materias ajenas a esta disciplina, lo que amplió los lenguajes de cada actividad.

En la actualidad, con la aparición de los productores del dibujo contemporáneo, cuyos trabajos presentan constantes en cuanto a la manera de abordar la problemática de dicha disciplina, se nombran a ciertos antecesores que desde la mitad del siglo XX, comenzaron a abordar de otra manera los elementos formales del dibujo.

103 Margaret Davidson, op. cit., 10. [...]

Esto también lo reafirma la misma editora y dibujante al mencionar que:

*[...] « Every contemporary drawing artist behaves intentionally, even those who try to create randomly and without forethought. Choosing to do things randomly or letting chance guide your hand is still choosing, it is still an intentional act. »*¹⁰⁴

Estructurando así un universo poco estudiado y comprendido por teóricos, historiadores, e incluso, por los propios dibujantes.

Por otro lado, existen teóricos que comienzan a realizar su análisis partiendo del rompimiento de la disciplina como tal, relacionando la producción de personajes de gran peso, como Joseph Beuys, Felix Dross y Hanns Schimansky entre otros, quienes según Herbert Köhler,¹⁰⁵ fueron los que se cuestionaron la manera de transportar el dibujo de una superficie bidimensional hacia la tercera dimensión. **«Tema que según el teórico es la segunda gran transformación en su historia desde la perspectiva planteada en el Renacimiento».**¹⁰⁶ Estos autores trajeron consigo el rigor de cambiar la manera particular de trazar, es decir **«crearon una relación de la geometría plana con la búsqueda de la intervención del espacio. Por lo tanto, sus trazos son doblemente gráficos como un sistema de navegación artística»**,¹⁰⁷ de esta manera la relación del dibujo realizado a partir del Ojo-Mano, se ve dividido por un tiempo específico y más amplio de pensamiento y construcción de una estrategia por parte del artista ejecutante. A partir de aquel momento, la expansión del dibujo producto del acto Ojo-Mano ya no tiene solo una superficie bidimensional sino que el artista lo entiende como un entorno gráfico, sin embargo, continúa utilizando los siguientes adjetivos durante su proceso: separa, **«distingue, decide, resiste y evalúa»**.¹⁰⁸

104 *Ídem.* [...] Todo artista de dibujo contemporáneo se comporta intencionalmente, incluso aquellos que intentan crear de forma aleatoria y sin premeditación. Elegir hacer las cosas al azar o dejar que el azar guíe tu mano sigue eligiendo, sigue siendo un acto intencional. [Traducción propia]

105 Köhler, nacido en Alemania en 1953, historiador del arte y doctorado, Miembro de la Asociación Internacional de Los Críticos de Arte (AICA).

106 Köhler, "Katharina Hinsberg", *Künstler Kritisches Lexicon der Gegenwartskunst*, vol. LXXIV, Núm. 10 (Alemania: 2º Cuarto, 2006), 11.

107 *Ídem.*

108 *Ibid.*, 6.

También se toman en cuenta participantes de movimientos como el Minimalismo y Land Art como Richard Long, Walter de Maria, Fred Sandback, Jan Dibbets o Jan Fabre, así como otros autores que tienen esta preocupación actual como Francis Alÿs, Claude Heath, Jeppe Hein, Heike Weber, Christoff Zwiener, a quienes se les considera dibujantes del espacio, porque han optado por utilizar un mínimo de elementos de trazo o por alterar superficies del paisaje con elementos del mismo, crearon piezas decisivas que ahora se entienden y se leen desde el campo de la disciplina que compete a esta investigación.

2.3. El dibujo y su relación con otras disciplinas artísticas

Los autores de varios escritos ya no analizan al fenómeno del dibujo bajo una definición, sino que los intentos por cercar el término dibujo abren infinidad de posibilidades para su esclarecimiento; de esta manera Bullón menciona:

*Un dibujo se constituye por cualquier tipo de mancha, línea, color, gesto, movimiento, utensilio, proceso o estrategia inicial e inmediata, que consigue dotar de una corporeidad a la esencia de la idea alojada en el interior del artista, independientemente del soporte o medio elegido.*¹⁰⁹

Es decir, que pueden presentarse cualquiera de estas características bajo cualquier tipo de medio o soporte, permitiendo al artista utilizar desde tecnología de vanguardia, pasando por su propio cuerpo, emplear animales, el espacio aéreo, o toda herramienta que deje o registre alguna de estas cualidades. Desde hace poco tiempo, el campo del dibujo es más extenso y sus límites más etéreos. El desarrollo del dibujo toma nuevos dominios que anteriormente no pertenecían a esta idea, como él lo escribe: **«Esto sucede porque el dibujo asume estrategias o acciones que en un principio podrían pertenecer a otros campos de expresión».**¹¹⁰

¹⁰⁹ Bullón de Diego, op.cit., 63

¹¹⁰ Ibid., 43.

En la medida en que muchas obras pueden ser consideradas dibujo, sin importar la relación con otras disciplinas, se describirán a continuación los procesos de distintos artistas que han utilizado el performance, instalaciones u otros medios para la generación de las piezas.

Considerado en varios de estos catálogos de dibujo, John Court, — quien en la actualidad tiene una producción constante de **dibujo - performance**—, y su registro cotidiano en video, nos permite observar la importancia que este autor establece al momento de ejecutar el dibujo, así el momento de dibujar es considerado un performance, el cual es realizado por el artista **in situ** dentro del museo o galería. Haciendo un registro videográfico queda constancia del proceso y el dibujo resultante se muestra en la exposición.

John Court (Helsinki, Finlandia, 1969) ha establecido su relación con el dibujo a través de la acción. El artista utiliza distintas herramientas, como plumones o carbón, para realizar marcas o registros de su movimiento corporal, generando registros que se transforman paulatinamente en dibujos.

Es importante comentar que se realizó la revisión de la obra del artista en su página electrónica, ahí ordena de manera cronológica su producción se que sus piezas tempranas son todas dibujos, y mientras va acercándose a fechas más recientes, los dibujos van cambiando su concepción hasta volverse performances.¹¹¹

Un ejemplo de esto es la pieza **8 hours performance**, en la que utiliza una superficie de aglomerado de madera (MDF), de 240 cm x 500 cm, y lo sitúa sobre el piso a manera de plataforma. El artista dibuja durante ocho horas continuas para esta acción, donde pretende cubrir toda la superficie del material con palabras escritas con su mano izquierda (mano que normalmente no utiliza para sus actividades cotidianas), mientras que su otra mano la tiene inmovilizada sobre la espalda. Se hinca sobre este espacio y comienza a trazar directamente sobre la superficie de la madera.

111 «John Court», John Court, acceso el 22 septiembre 2018, <http://www.johncourtnow.com>

De este modo, cuando el autor cubre con una capa de palabras la superficie, comienza otra encima de la primera; de manera sucesiva, la superficie se va cubriendo de rastros caligráficos. Sin embargo, a pesar del tiempo transcurrido y de la saturación del material, Court logra identificar varias palabras de su declaración, como elementos aislados que él los califica como **«un concepto individual en el arte»**, provocando de esta manera, y según su concepción, una declaración filosófica que valida el peso de estas ideas.

Se reconoce entonces la importancia que para algunos artistas ha tenido el performance como parte fundamental del dibujo, el registro del proceso a la largo de una temporalidad específica. Esto ya se había establecido en el primer capítulo. Lo importante aquí es identificar el nivel de utilización de otras disciplinas para distinguir lo que sucede en el dibujo.



Imagen 11: John Court, ART TRA, performance de 8 horas de duración, 2008, 3 x 7m. |©

Abraham Ferraro (Nueva York, Estados Unidos, 1969), en su página electrónica se autodenomina escultor, instalacionista y artista del performance; más no dibujante. En esta muestra parte de los proyectos que ha elaborado en su trayectoria artística. Varias son las disciplinas utilizadas por el artista para establecer su producción, performances interactivos e instalaciones con una dirección a los negocios.

Ferraro utiliza elaboradas maquinarias que se relacionan con acciones específicas que él repite, y cuyo mecanismo va realizando los trazos del dibujo. Un ejemplo de esta relación con los artistas y las máquinas es Stationary Climbert que es una estructura compleja de mecanismos que funcionan como la herramienta de trazo; se encuentra compuesta por varias tablas se unen en una banda sin fin que es colocada verticalmente (tal vez tenga unos 4 metros de alto), sostenida por una estructura metálica, se encuentra vinculada por varios cables e instrumentos que registran el movimiento del autor.

Sobre estas tablas existen clavados soportes como los utilizados para escalar muros. El artista se coloca unos cables en la cintura, los cuales transmiten sus movimientos realizados por cada una de sus extremidades, en donde los ancla él mismo con ganchos a unos lazos previamente amarrados a su cuerpo. En una mesa situada al lado de esta estructura, la cual recibe la información de los datos sobre dichos movimientos, hay una tabla circular pintada de blanco que gira al mismo tiempo que la banda de Möbius lo hace, es decir, su movimiento está determinado por la velocidad que tenga el artista al subir por este muro.

Mientras tanto, los plumones localizados en el otro extremo de los cables conductores, registran los movimientos del cuerpo del artista, generando así una composición total de todas las acciones realizadas por el autor.

Puede considerarse como una especie de sismógrafo, el cual reconoce toda la actividad física ejercida por el artista. Sin embargo, el uso de tantos elementos para llegar al trazo sobre el papel es muy elaborado; así, los dibujos no solo dependen de la intención del artista, sino de todos los mecanismos y herramientas necesarias para su construcción.



Imagen 12: Ferraro, Stationary Climbert, instalación, 2006. |©

Tim Knowles (Londres, Reino Unido, 1969) a lo largo de su producción ha generado distintos proyectos donde relaciona la alta tecnología con la naturaleza como parte fundamental de su obra. A lo largo de su producción se encuentra una constante del registro, por medio de diferentes instrumentos sobre el movimiento del viento y su recorrido sobre la superficie terrestre.

Un ejemplo de esto es su serie de dibujos titulada ***Dibujo de árboles***; situado en jardines o bosques, el dibujante instaló plumones negros en el extremo de ramas de distintos árboles; muy cerca de estos, colocó superficies con papeles blancos de distintos formatos, en los cuales se recarga la punta del plumón, de esta manera con el viento las ramas van moviéndose en distintas direcciones, mientras realizan los trazos que en su conjunto forman distintos dibujos, (es posible que el papel tenga formatos irregulares o específicos). Así se logró observar los movimientos que intervinieron en las ramas a causa del viento.

Para realizar esta serie, el autor no solo pensó en colocar un soporte debajo de las ramas, sino que buscó ramas cuya terminación no fuera completamente perpendicular al piso, ya que puede percibirse que el artista fue adecuándose con la ayuda de caballetes colocados sobre ríos o prados, de tal manera que no se modificó la posición de la rama y esta pudo hacer el dibujo sobre la superficie señalada.

Aunque Knowles colocó todos los elementos para que el dibujo se realizara, no tenía control sobre el registro de las ramas de los árboles, el cual queda hecho por la intervención del viento sin que el artista altere o modifique el resultado. De acuerdo a esto, el producto no se puede controlar, y la dirección del viento así como su intensidad son los factores que interceden directamente en el resultado de la obra.

Por este motivo es importante considerar el material y las herramientas utilizadas así como la temporalidad, pero más relevante es la relación entre cada uno de estos elementos; que en este caso el artista mantiene con la vegetación de distintos lugares. La importancia que le asigna al viento y su interacción con los árboles hace que los dibujos resultantes se entiendan de otra manera muy distinta si contamos con la lectura completa de la obra. El artista coloca, tanto en sus exposiciones como en su página electrónica, la imagen fotográfica del árbol intervenido con plumones «dibujando» sobre el papel.



**Imagen 13: Tim Knowles,
Recopilación del proyecto Treedrawings,
Tinta sobre papel ,
2012, 8000 x 2200 x 300mm. |©**

Heather Lewis (Estados Unidos, 1969), su trabajo tiene particular interés con las sombras, defiende que estas tienen las mismas cualidades que el dibujo:

[...] «An image of the shadow could be seen as a drawing of an agreement with traditional media, which describes a situation in 3D in 2D format, as seen from a particular point of view, the use of edges, value and a kind of perspective.

Unlike a traditional drawing, each object is continuously created in its own image in real time. The image does not have a physical substance, it is not connected to its support, and it can be created or destroyed instantly, without leaving a trace. The image depends on energy, the sea, the sun or electricity ... and can be controlled by time (or randomly) or that work with coins meters (intentionally).

A difference of a traditional drawing, the image is a totally accurate representation of reality, but it is not a recognizable sea, and it is not an illusion of reality.»¹¹²

¹¹² Russell Marshall y Phil Sawdon, op. cit., 9. «Una imagen de la sombra podría ser visto como un dibujo de un acuerdo con los medios tradicionales, que se describe una situación en 3D en formato 2D, como se ve desde un punto de vista particular, el uso de bordes, valor y una especie de perspectiva. A diferencia de un dibujo tradicional, cada objeto se crea continuamente en su propia imagen en tiempo real. La imagen no tiene una sustancia física, no está conectado a su apoyo, y puede ser creado o destruido al instante, sin dejar rastro. La imagen depende de la energía, el mar, el sol o la electricidad ... y puede ser controlado por tiempo (o al azar) o que funcionan con monedas metros (intencionalmente).

Una diferencia de un dibujo tradicional, la imagen es una representación totalmente exacta de la realidad, pero no es un mar reconocible, y no es una ilusión de la realidad.»[Traducción propia]

Los ejemplos aquí seleccionados, son una muestra de esta generación de artistas que de una u otra manera se han inclinado por el dibujo como disciplina predominante en su producción, y en su vinculación con otras disciplinas, se encuentran características que abren el concepto del dibujo hasta casi poder dejar en claro que en estos días no se puede llegar a una definición que lo limite, sino que los procesos y los conceptos ilustran un universo de sucesos alrededor del acto del dibujo.

Cada libro, catálogo y tesis revisado plantea distintas posibilidades de definir la disciplina que aquí estudiamos, no solamente con la presentación de las obras, sino que los textos exteriorizan nociones del dibujo de acuerdo a su proceso de concepción, metodológico o de ejecución, y a su definición histórica, establecida en algunos casos por una exposición específica.

Sin embargo, esta tesis, además de identificar algunos de los fenómenos de la disciplina en la actualidad, plantea la propuesta de realizar un dibujo que no utilice pigmento como registro del trazo, partiendo del análisis de obras de otros autores que relacionan el dibujo con el uso de papel para poder estructurar dicho proyecto. Todo esto trajo como resultado la presentación de distintas estrategias o acercamientos para estructurar métodos del pensamiento artístico. Una mayor presencia de este tipo de reflexión se vio desarrollada con más énfasis después de la segunda mitad del siglo pasado; como lo menciona Davidson:

[...] « the artists of these generations realized the enormous possibility they had to expand the field of each artistic discipline. It is important to recognize that even when the drawing has been related to these behaviors, it has its own form and has been consolidated under its own characteristics, not only as a merely preparatory tool for a painting, sculpture or project proposal, but also its own concepts and elements have fortified it as an independent specialty.»¹¹³

¹¹³ Margaret Davidson, op. cit., 8. los artistas de estas generaciones se dieron cuenta de la enorme posibilidad que tuvieron para expandir el campo de cada disciplina artística. Es importante reconocer que aún cuando el dibujo se ha relacionado con estas conductas, éste tiene su propia forma y se ha consolidado bajo sus propias características, ya no solo como una herramienta meramente preparatoria para una pintura, escultura o planteamiento del proyecto, sino que sus propios conceptos y elementos lo han fortificado como especialidad independiente. [Traducción propia]

En la actualidad, la aparición de productores de dibujo contemporáneo, cuyos trabajos presentan constantes en cuanto a la manera de abordar la problemática de dicha disciplina, aluden a ciertos antecedentes que desde la mitad del siglo XX, comenzaron a abordar de otra manera los elementos básicos del dibujo. Fueron esos los artistas pioneros en la búsqueda de elementos de trazo que permitieran modificar el lenguaje. Rodín y Matisse, entre otros, dispusieron de herramientas de corte para reemplazar los trazos de herramientas pintantes.

Se entiende entonces que la apertura del campo permitió a los artistas trazar en cualquier superficie, con cualquier material, o con el propio cuerpo. Siendo este campo tan amplio, surge la intención de dibujar con el papel sobre el papel, y en total ausencia del pigmento, lo cual se intervendría bajo ciertas acciones y herramientas para desarrollar las piezas que se presentan en el último capítulo.

Tania Kovats, hace una pequeña referencia en el cambio los dibujos que comenzaron a hacer distintos escultores, quienes comenzaron a realizar diversos dibujos que crean obras tridimensionales ayudándoles en la realización conceptual y física de sus piezas. De esta manera mientras ellos se encuentran en la etapa de planificación, pueden idear las partes que formarán el cuerpo de la pieza final.¹¹⁴

En la investigación bibliográfica encontramos fuera de estas publicaciones a otros autores que por alguna razón no se incluyeron, y que su importancia en la historia del dibujo es preciso mencionarlos. Tal es el caso de Mira Schendel (Zurich, Suiza, 1919 – São Paulo, Brasil, 1988) su religión judía la determinó a migrar hacia distintos países de Europa; pero al estallar la Segunda Guerra Mundial se vio obligada a salir del continente y se dirigió hacia Brasil, donde llegó a inicios de la década de los cincuenta. Con una abundante producción de dibujos (comenzados desde 1930), sus creaciones se ven enfocadas a la figuración y el modernismo. Para 1953 su trabajo se sitúa en el centro del debate entre la figuración y la abstracción; lo cual contribuye con el movimiento de ruptura que se estaba gestando en aquel país latinoamericano.

114 Tania Kovats, op. cit., 17..

Como soporte general de su producción, se encuentra el papel japonés; las capacidades físicas de este soporte llevan a Mira a explorar las posibilidades del material. En algunas series utiliza trazos caligráficos que se pueden ver desde los dos lados del papel; esto trajo como consecuencia que la artista suspendiera las obras para que el espectador pudiera observar ambos lados de la obra. Al parecer (y a reserva de que se localice otra fuente) Mira comienza con la suspensión de dibujos en 1965 con su **Trenzinho** (tren pequeño): por medio de un cable que atraviesa varios dibujos de pequeño formato se afectó el espacio. La autora lo determinó como escultura pero se consideran dibujos.



Imagen 14: Mira Schendel, Graphic Objects, Instalación con papel japonés, 1968. |©

Otro ejemplo puede ser Russell Crotty (San Rafael, Estados Unidos, 1956 -), quien creció en la costa californiana de Estados Unidos de América. La temática del sur influyó en su producción a lo largo de su vida.

A temprana edad le fue diagnosticado diabetes, provocando que mantuviera largos periodos de reposo, esto trajo como consecuencia su interés por el dibujo. Siendo adolescente pierde a su padre y su madre le obsequió un telescopio, que será este otro gran tema en la producción de Crotty quien utilizara esferas semejantes a las bóvedas celestes sobre las cuales dibujó paisajes astrales y terrestres.



Imagen 15: Russell Crotty, Astonomical globes, instalación, 2003. ©

A sus casi 60 años, Crotty ha logrado unir estos dos campos de estudio: el arte y la astronomía, la que lo llevó a hacer un trabajo que se reconociera a nivel internacional, pues comenzó haciendo dibujos planos con cielos profundos, que de manera frecuente tenían un formato circular, que era el resultado de la observación a través del lente del telescopio.

Esto generó una progresión natural hasta llegar a las esferas suspendidas, que en la década de los noventa Russell comenzó a elaborar; en ellas logró establecer efectos escultóricos tridimensionales que no se habían presentado en su producción anterior. Después de esto, inició la adición de textos a los dibujos donde él considera que son descripciones poéticas de los paisajes y al mismo tiempo los signos caligráficos describen parte de este tema; sin embargo, él lo determina como *«la mala poesía»*.

*«Los globos están fabricadas en fibra de vidrio y luego cubiertas con papel de archivo por conservadores de papel profesional. Russell dibuja directamente sobre el globo recubierto con un bolígrafo de archivo especial sobre una colada de acuarela, a continuación, se aplica un sellador. Los tamaños de los globos van desde 20cm hasta 180 m de diámetro.»*¹¹⁵

¹¹⁵ «Russell Crotty », Russell Crotty, acceso el 23 de septiembre 2019, <http://www.russellcrotty.com/astro.html>. The globes are fabricated in fiberglass then covered with archival paper by professional paper conservators. Russell draws directly onto the coated globe with a special archival ball-point pen over a wash of watercolor, then a sealant is applied. Globe sizes range from 8 inches to 72 inches in diameter. [Traducción propia]

2.4. El dibujo sin pigmento

Si el dibujo puede entenderse como un registro de una acción, idea o concepto realizado con cualquier material sobre cualquier superficie e incluso en ausencia de esta, no es difícil idear una o varias maneras de crear un dibujo sin pigmento. Se pueden recurrir a diversos materiales y todos ellos permitirán la anotación del trazo o puede que este esté determinado por el soporte y sea ahí donde desaparezca o perdure. En el caso de la producción aquí desarrollada se eligió el papel como medio y soporte de los trazos; cambiando las herramientas para marcar, de aquellas donde su función es depositar pigmento sobre un soporte o superficie, a otras que afectarán la estructura física del mismo, admitiendo así dejar una huella. Los utensilios destinados, fueron navajas, lijas y alfileres que permitieran el registro de trazo o la acción realizada, de tal manera que el material se vio afectado por cierta cantidad de modificaciones, las cuales fueron entendidas bajo una lógica formal que estructuraran los dibujos de vegetación.

En el siguiente capítulo se ejemplifican a otros autores que trabajaron de igual manera con el papel, pero que no fueron una influencia directa en las piezas presentadas. Empero, hay muchas similitudes en cuanto a los temas elegidos, pero esto no determinó la producción ni los problemas a resolver, ya que solo se tomaron como ejemplos contemporáneos en cuanto a la manera de pensar el dibujo.

CAPÍTULO III

EL PAPEL COMO MEDIO Y SOPORTE PARA EL DIBUJO

Sin importar las latitudes o las distancias físicas entre la producción de arte y sus creadores, es posible que existan vínculos entre las estrategias de solución a un problema artístico, estas pueden relacionarse con el tema, con algún material o la manera conceptual de resolver aquel conflicto plástico. Es entonces cuando al revisar la bibliografía para la presente investigación, se encontraron las producciones de tres autoras, quienes aún teniendo distintas formaciones profesionales y culturales, desarrollaron un estrecho vínculo en la creación y uso del papel como medio y soporte para la ejecución de sus piezas. Con esto se pretende establecer un análisis enmarcado en el contexto y en las maneras de pensar el dibujo y el vínculo con la producción contemporánea de esta disciplina.

Es importante recalcar que todos estos procedimientos tienen comportamientos específicos de acuerdo al material con el que se esté trabajando, pues los productores de este tipo de dibujos tendrán que vincularse con el material para entender sus cualidades y calidades; y de esta manera poder presentar su propuesta específica y su aportación a las propuestas actuales del dibujo.

3.1. Katharina Hinsberg (Alemania, 1967)

Varios han sido los autores localizados en los catálogos actuales vinculados con la ejecución del dibujo, diversas autoras han dirigido numerosas piezas a la utilización del papel en múltiples variables. La importancia en el caso de Katharina Hinsberg se debe a que desarrolla una manera de pensar desde una visión más analítica, ya que transforma o modifica la línea trazada con un material tintante que, al sustituirlo por el corte, incide una superficie de diversos papeles, debido a este tipo de planteamiento del trazo, Hinsberg ha sido considerada como una de las intelectuales del dibujo, pues lo que ha logrado con este tipo de alteraciones y su planteamiento espacial ha permitido que críticos importantes la consideren dentro de este grupo de artistas, quienes a partir de la mitad de los años noventa tuvieron la inquietud de conducir esta disciplina hacia un aspecto más razonado, pensando a su vez, en multiplicar las direcciones y vinculaciones de ésta con otras disciplinas.

Hinsberg también conforma y se relaciona como un miembro de esta generación de dibujantes; sin embargo, todos ellos siguen utilizando elementos gráficos básicos, como la línea y el contorno, pero ahora llevados al planteamiento del trazo a través del espacio. Su trabajo retoma nuevo este cuestionamiento para identificar las fronteras disciplinares y las propias definiciones de cada actividad artística.

En esta investigación se han considerado los trazos realizados con herramientas que no depositan pigmento, como es el caso del bisturí. Bajo las cualidades de trazo que tiene este instrumento se realiza un análisis en el proceso creativo de Hinsberg quien, con el uso de este tipo de utensilios de corte, ha logrado entender el dibujo desde su relación específica con el espacio, así como de las cualidades y calidades que tienen este tipo de trazo sobre las piezas realizadas.

En el momento en que un artista piensa en una idea, esta ya ocupa un espacio, aunque sea mental, puede desarrollarse de manera conceptual o materializarse en un proyecto que físicamente se presente en determinado espacio decidido o no por el autor. Las variables durante el desarrollo del proceso artístico pueden dirigir las piezas pensadas a otra dirección que el artista no contempló; así, Hinsberg entiende que la utilización de distintos objetos y componentes se vuelve parte fundamental de la presentación final de la obra, aunque estos en sus inicios, apenas fueron imaginados.

Esta artista ha iniciado su proceso desarrollando un tipo de escritura, pero esta ya no tiene una relación directa con los alfabetos, cuyo entendimiento depende de la convención social, sino que utiliza estos signos para llegar a la reflexión del dibujo desde una perspectiva relacionada con la dirección escénica por su vínculo con lo geográfico, utilizando como herramienta la unión entre el trazo de la geometría plana hacia la reflexión espacial.

La producción de esta artista es variada, pues utiliza el dibujo y los recortes como centro de su trabajo, los cuales pueden ser trazos de grafito que después son recortados en su contorno (como se muestra en la siguiente imagen).

Es decir, realiza el mismo trazo dos veces con herramientas y cualidades distintas: realiza el trazo con grafito, para después separarlo de la superficie del papel al recortarlo. **«La presentación de estos elementos tan pequeños suspendidos de la pared con ayuda de un alfiler, hacen que la observación del trazo tenga un cierto carácter entomológico»**,¹¹⁶ menciona Köhler, por su semejanza con esas colecciones de insectos suspendidos mostrando todos sus elementos.

El camino que recorre la autora en su proceder sobre el pensamiento del dibujo deja claro que entiende el corte del papel como un recordatorio de la línea que, a su vez, le permite utilizarlo como un pasaje hacia la tercera dimensión,¹¹⁷ según menciona ella misma. Toda la producción de estas piezas evolucionan hasta convertirse en trazos presentados como instalación interviniendo el espacio del museo o galleria, donde se ven alterados en su composición como resultado del transporte y su reorganización; Köhler considera que incluso pueden verse como ejercicios plásticos; sin embargo, él lo relaciona con esos primeros móviles realizados por Alexander Calder que en los años treinta **«Die Zeichnung wird auf den Weg in einen neuen Zusammenhang geschickt, wird zeichnerische Bewegungsform, zwar anders motiviert, aber ähnlich der »Mobiles«, die Alexander Calder (KLG 26/1994) in den 1930er Jahren entwickelt hatte»**.¹¹⁸

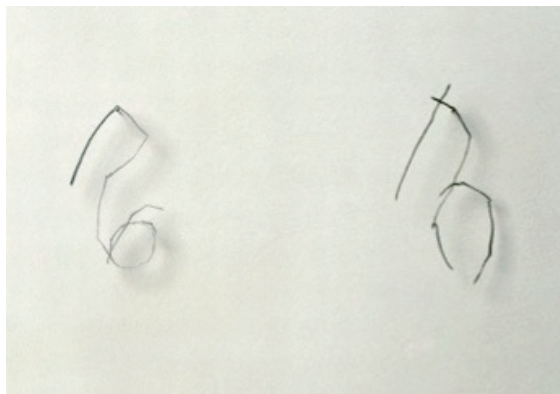


Imagen 16: Katharina Hinsberg, Découpagen, grafito sobre papel, cortado y detenido con un alfiler, 1998, 6 x 3cm. |©

¹¹⁶ Herbert Köhler, op. cit., 3.

¹¹⁷ Ídem.

¹¹⁸ Ibid., 6.

La utilización de papel cortado presenta condiciones específicas que le causan principal interés a la artista, pues considera que esta cualidad es la epidermis del material, «agrega espacialidad a una superficie plana y además también lo considera un acto de dibujo hay dibujos que ella realiza a mano alzada y tienen un fuerte impulso personal.

A continuación se describe de manera general el proceso que la artista desarrolla para la elaboración de las piezas: una vez que ella ha realizado el trazo gestual con crayón, recorta partes del dibujo, que en algunas ocasiones coinciden con el contorno del trazo, pero la acción de realizar el corte, la actitud que uno mantiene en esta situación, cambia, ya que **«Es erfordert viel Aufmerksamkeit, viel Zeit, Geduld und hinterfragt auch die Haltung der künstlerischen Geste und ihren Ausdruck».**¹¹⁹

Durante este proceso, y al utilizar distintos tipos de herramientas, Hinsberg **«ha desarrollado una manera singular de trabajar, ya que tiene en cuenta la transformación del dibujo, por lo que su comportamiento como su superficie real, tiene diferentes etapas en su evolución»;**¹²⁰ de esta manera considera que existe un momento durante el acto de dibujar donde se encuentra navegando entre pasajes de pensamientos previstos y la relación que hay en el tiempo, durante la transformación de un antes y un ahora. Después, entiende antropológicamente a la simultaneidad, es decir, el **Ojo-Mano**, y la relación que existe en todo el proceso de pensamiento que trae la pieza final.¹²¹

La producción general de la artista se encuentra clasificada en tres grandes series de obras, denominadas **Découpagen, Zirkumstanzen, Zeichnungen.**¹²² Hinsberg encuentra en el término francés **découpage** (corte) la palabra adecuada y, es precisamente, a partir de este que comienza a desarrollar toda la posibilidad plástica. Crea dos lenguajes, por un lado, el dibujo tradicional utilizando grafito sobre el papel; y por el otro, liberando este trazo al separarlo del papel, como lo menciona Martin Endres¹²³ en un breve análisis sobre la obra de la dibujante.

119 Köhler, op cit., 6. [...] se necesita mucha atención, mucho tiempo, paciencia y también re-cuestiona la actitud del gesto artístico y su expresión.» [Traducción propia]

120 Ibid., 6 – 7. « hat eine einzigartige Arbeitsweise entwickelt, da sie die Transformation der Zeichnung berücksichtigt, so dass ihr Verhalten als reale Oberfläche unterschiedliche Entwicklungsstadien hat.» [Traducción propia]

121 Ibid., 6.

122 Découpagen, del francés: corte. Zirkumstanzen, del alemán: es un juego de palabras entre circunstancia y circo. Zeichnungen, del alemán: dibujos. [Traducción propia]

123 Köhler, op. cit., 9.

Al realizar estos cortes nos hace ver la precisión de donde puede llegar a entenderse que no hubo la utilización de tijeras, sino de algo más minucioso, y así logra hacer de las líneas estén independientes de las superficies donde yacían trazadas.

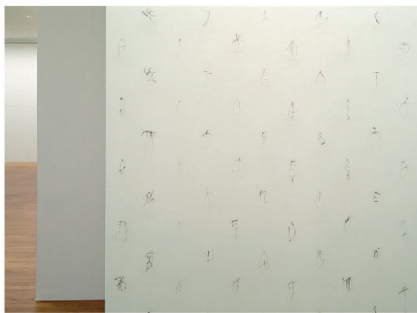


Imagen 17: Katharina Hinsberg, Découpagen, Grafito sobre papel, recortes sostenidos con alfileres, 1998, instalación. |©

En los Découpagen la artista se percató de la libertad generada como una condición necesaria del dibujo, pues hasta cierto punto se identifica en otros tipos de trazos a lo largo de la historia, que siempre tenía una limitante al relacionarse tan íntimamente con el papel, incluso siendo este su principal componente, desaparece su significado al eliminar toda esa superficie del trazo. Menciona que al iniciar este tipo de dibujos, sus trazos son rápidos, casi sin pensar en el resultado; sin embargo, una vez realizada esa trayectoria con el lápiz se dedica a recortar todas aquellas partes del dibujo que no son el trazo en sí, lo cual la determina en un cambio de actitud. Sus movimientos ya no pueden ser rápidos, sino que ahora existe otra exigencia, una concentración mental suficiente que la lleve a realizar finos cortes. Una vez realizados, estos no representan ningún objeto, sino por el contrario, remarca los lugares por los que transitó, presentando ausencias y huecos del material; asimismo, en los trazos realizados con la navaja, no elimina el trazo del grafito, tampoco lo copia ni lo transcribe. Dicho de otra manera, se apropia de los trazos para liberarlos. Es de suma importancia reconocer el valor que se agrega al suspender estos trazos y separarlos de la pared, con ayuda de un alfiler, presentando así una relación determinante con el espacio, por pequeño que este sea.

A pesar de utilizar un primer trazo con pigmento, este pierde su condición al ser recortado en su contorno. Con estos dibujos crea la división del espacio en una misma superficie del papel, sobrepone dos hojas de diferentes tonos sobre las cuales realiza un trazo que sea lo más preciso posible, y es en este recorrido con el bisturí donde la incisión se hace presente, *«Die Trennung zwischen der Abschnittsbezeichnung der Linie und der Umgebung zeichnet die Konturen der Striche mit dem Blatt, dann werden sie gleichzeitig auf ein Blatt übertragen[...]»*.¹²⁴

Este proceso tuvo ciertas variaciones, pues los trazos bidimensionales que consecuentemente se transformaron en instalaciones se convirtieron cada uno en *«Der Schnitt, der zu jeder Zeit angezeigt wird, erinnert an die Vorsicht beim Zeichnen einer Linie»*.¹²⁵ El trayecto de la producción de la artista se dirige al uso del espacio como soporte multidimensional de sus dibujos; a la relación del corte como trazo y a la utilización del papel, de ahí que establezcamos el punto de contacto entre la producción de Hinsberg, con la propia.

3.2. Soo Kim (Seúl, Corea del sur, 1969)

Su producción tiene cierta relación con los dibujos aquí planteados. Ganó el primer lugar de la Fundación San Francisco John Gutmann de fotografía en el año 2013. Las obras que fueron importantes para la consideración de otorgarle dicho premio, tienen como característica el uso del recorte e intervención de las imágenes fotográficas logrando agregar aspectos formales del dibujo, que le han acercado a los planteamientos de la disciplina y a ser considerada en los catálogos recientes de esta.

A continuación se presentan los pasos y etapas sobre la génesis de su obra: resulta estar alejada del dibujo como trazo inicial, por lo que ella realiza primero una serie de fotografías, una vez impresas, las altera haciendo cortes específicos que en algunos casos tienen relación estrecha con lo fotografiado, y en otros genera una relación entre el corte y los personajes retratados. Es importante entender que aunque el proceso del dibujo surja en otra disciplina, ya tiene al momento de realizarlo un contenido que se vincula con la materia que a esta investigación compete.

124 Ídem. [...] «la separación entre la designación de sección de la línea y el medio ambiente dibuja los contornos de los trazos con la hoja, después se transmiten de manera simultánea en una hoja.» [Traducción propia]

125 Kohler, op cit., 11. [...] «el corte que en todo momento es un recordatorio de la precaución que se tiene al trazar una línea.» [Traducción propia]

Desde este punto de vista, el trazo no se puede hacer sobre cualquier material o papel, resulta de suma importancia lo fotografiado e impreso para, entonces, comenzar con una intervención, por parte de la artista; de esta manera se crea una imagen completamente nueva al verse sobrepuestos los recortes de estas estructuras. Una vez construida esta segunda imagen, el espectador intenta discernir entre ambos discursos, lo que es real y lo que es cortado identificando el meticuloso trabajo elaborado con la lentitud exacta que determina cada corte o trazo sobre la fotografía y la presencia del dibujo al intervenir la superficie de la imagen revelada en el papel.



Imagen 18: Soo Kim, *After looking*, papel fotográfico impreso y cortado a mano, 2011, print: 46-5/8 x 50 inches, frame: 58 x 61-3/8 inches ©

En la imagen de arriba¹²⁶ distinguimos esta estrecha relación entre las dos expresiones: se observa el tema fotografiado e impreso en el respectivo soporte, después la artista vuelve a tratar el mismo tema pero ahora modificando la superficie, y es en la obra final donde se pueden analizar ambos lenguajes.

¹²⁶ S/A. *After Looking*, 2011. S/L. Obtenida de la página oficial de la artista: <http://www.sookim.org/#/misshapes/>



Imagen 19: Soo Kim, She seems to be trying to find the right words, papel fotográfico impreso y cortado a mano, 2011, acrylic paint, 2011 print: 50-1/4 x 50 inches, frame: 62 x 61-3/4 x 3-3/4 in |©



Imagen 20: Soo Kim, That was because this year of course will go on, papel cortado a mano, 2014, 60 x 61 inches; frame: 66 x 67-3/4 x 3-1/2 in |©

Al observar la imagen anterior, se considera como la pieza con más relación con la producción; pertenece a una serie titulada *That was because this year of course will go on*; la artista identifica que no es necesario despojarse por completo del corte, como se mencionó antes por su relación y formación con la escultura, de la cual no se hablará en este documento, entonces lo utiliza para generar otra sensación dentro de la obra. La incisión se aleja de la superficie a la que pertenecía; pero sigue manteniendo un contacto sutil y mínimo con la misma, de tal modo que se deja una especie de bisagra con los cortes y dobleces de la propia imagen. Es así que la fotografía alterada, al igual que los paisajes urbanos, crea una segunda pieza por el resultado de la intervención a partir del corte.

La experimentación y la adquisición de experiencia sobre el manejo de los materiales, desde el punto de vista de esta investigación, tiene importancia capital como la obra misma, pues es en el momento de alterar al material lo que nos permite como creadores comenzar con una estructura que se irá consolidando para producir las imágenes resultantes.

De regreso al análisis de la producción artística de Soo Kim, quien no tuvo una relación con la fotografía durante su formación universitaria, utiliza disciplinas como la escultura y para los temas que aquí se analizan, el dibujo, en donde se revisa el vínculo con las obras desarrolladas durante la investigación.

La fotografía de Soo Kim incluye un laborioso proceso de cortar las imágenes en capas, para crear una pieza completamente nueva, y muchas veces se puede entender que nos presenta las formas esqueléticas de lo fotografiado, la síntesis de los objetos: se identifica un meticuloso proceso que involucra al espectador a hacer un esfuerzo por identificar entre la imagen registrada y lo que se alteró a partir de la intervención de la imagen. En la obra *That was because this year of course will go on* se identifican detalles meticulosos: la artista reinterpreta la fotografía agregando cortes y sus consecuentes vacíos.

Cada artista y su manera de proceder ante el proyecto tiene distintas génesis, la cual es posible que sea de manera circunstancial por la relación con un proyecto previo, la apertura o desviación de una idea.

La producción de Kim inició bajo la revisión de escritos elaborados por arquitectos de la década de los sesenta, quienes retomaron este concepto de Le Corbusier de unidades habitables y comunidades utópicas, que permitieran una manera óptima e ideal de convivencia entre el edificio y las actividades cotidianas del hombre. Sin embargo, las fotografías realizadas por Soo Kim en 2005 son de lugares que presentan en su arquitectura y en la composición de la imagen misma un orden muy alejado a las supuestas ideas planteadas, pues se seleccionan tejados, paisajes urbanos con una fuerte presencia de elementos geométricos en su disposición, que ella interviene por medio de cortes realizados con bisturí.

En su serie *Midnight Reikiavik* (Media noche en Reikiavik), la artista selecciona paisajes panorámicos de aquella ciudad, mostrando la traza urbana desde cierta altura en donde no se distingue ningún ordenamiento ortogonal, y que desde este punto de vista, se generan un sinfín de planos entre los tejados, sus colores y las distintas alturas de los mismos.



Imagen 21: Soo Kim, Letting go of the Young woman, Layered, papel fotográfico impreso y cortado a mano, 2014, 60 x 61 inches; frame: 66 x 67-3/4 x 3-1/2 in |©

Una vez realizada esta composición, es posible, aunque variable, que la artista decida colocar otra capa o fotografía debajo, en donde al momento de cortar esta primera imagen interactúe con la inferior, creando un nuevo paisaje como resultado de la interacción entre las dos capas. Es peculiar que la obra resultante esté compuesta por varias imágenes. No obstante, la mayoría de las piezas constan de una sola fotografía intervenida, en donde, a través de los cortes, puede observarse el juego espacial que existe entre la obra y el fondo de un solo tono — normalmente blanco — que también se convierte en parte de la obra. Es notable mencionar que coinciden imágenes nocturnas o diurnas con el color del fondo que elige la autora para cada pieza, pues en todas las imágenes captadas en la noche, el fondo tiene un color oscuro; pero la selección de los cortes pertenece a lugares específicos que coinciden con luminarias o anuncios luminosos de las calles, haciendo que se resalte no solo el corte, sino también la intervención del fondo en la primera capa de la obra.

Bajo ciertas suposiciones del procedimiento que se describe a continuación, es posible que como creadora se percate de que el doblez del papel fotográfico tiene siempre registros de los logotipos de empresas que lo facturaron, es por esto que decide pintar con distintos tonos metálicos el reverso de la fotografía, para que al recortar de manera exacta estas secciones interactúen con plena libertad sobre este nuevo formato, evitando la presencia de los logotipos de las empresas fotográficas, eligiendo el tono adecuado que beneficien compositivamente la estructura de la obra terminada. Es donde se reafirman los dos lenguajes, por un lado la fotografía donde se realizan los cortes y por otro, los cortes quitan este aspecto fotográfico para transformarlo en un dibujo. Para Soo Kim, su trabajo habla de la lentitud que implica este tipo de labor, y no es necesario relacionarlo con el trazo paciente de recortar la imagen, sino también con el tiempo requerido para apreciar la obra por parte del espectador, con esto no se quiere decir que al espectador le tome tiempo identificar el proceso de construcción de la pieza, más bien implica poder recorrerla en cuanto al pequeño paisaje o espacio que ahí se recrea.

Todo este procedimiento se puede resumir en los siguientes pasos: primero el gesto de sustracción de hacer una fotografía (el encuadre, la elección, la edición) y luego la reducción futura de corte en la superficie de las piezas, hasta concluir en la eliminación física de algunas partes de la imagen.

3.3. *Patricia Brentano (19¿?)*

Ella tiene una relación más estrecha con la producción aquí presentada, puesto que utiliza de manera semejante las estructuras formales que componen los dibujos, siempre partiendo del corte como trazo. La solución de sus obras al tener semejanzas formales con la producción que acompaña esta investigación, deja en claro también los puntos de bifurcación entre ambos proyectos artísticos. Las relaciones entre ambos trabajos son el tema, el material y el modelado de la luz a través de capas de papel y de la utilización del corte como trazo, que permita la ausencia de pigmento para crear el dibujo.

La obra de Brentano presenta el trazo cortado, el cual no es la única manera de generar el dibujo, ya que también utiliza distintos planos, y los contornos de estos ayudan a generar las cualidades formales del dibujo. A pesar de visualizar esa capacidad en el trazo, muchas de las piezas de Brentano se sienten aún limitadas en las fronteras de los pliegos de papel, siendo que los dibujos transitan por los distintos pliegos. Sin embargo, la transparencia de la obra y los cortes en relación con el fondo crean otro tipo de elementos formales.



Imagen 22: Patricia Brentano, Layered Habitat, papel cortado, 2013, 180 m x 150 m |©

Se considera como un aspecto importante que la superficie no solo corresponda a la materialidad del papel, sino también al espacio donde se coloca la pieza; a veces, puede considerarse que este tenga más predominio en la pieza misma, pues la utilización de la luz sobre la obra es determinante para su conformación. Los papeles en su conjunto para hacer una pieza, se van organizando en capas donde, además de modelar la luz, van generando formas y espacios virtuales que representan partes de un paisaje de vegetación. Con ayuda de un bisturí, la autora cuelga estos lienzos de papel en la pared, y después de dibujar con grafito los contornos va cortando con trazos rápidos y seguros las líneas que formarán el paisaje. En este proceso reside la diferencia entre el proceder de esta autora estadounidense y los dibujos producidos en esta investigación, ya que en mi proyecto se alteran y agregan acciones al material para modificarlo. El simple corte le es suficiente a Brentano para crear su propio lenguaje interno del dibujo.

Cabe señalar que dentro del desarrollo de esta tesis se han involucrado otros factores al experimentar con el material, ya sea rasgado, picado o cortado con distintas herramientas, lo que ha generado un espectro más amplio en cuanto a la posibilidad de construcción de un alfabeto visual, que a su vez permita elaborar obras con más cualidades matéricas.

Es importante considerar que estas piezas son hechas para ser colgadas en interiores; y al sobreponer las capas de papel, la cantidad de luz va disminuyendo. Aunque en la mayoría de las piezas emplea papel blanco, existen algunas obras en donde la superficie fue coloreada para resaltar elementos del paisaje o vegetación, la artista utiliza esta cualidad para jugar con las tonalidades que tienen suma importancia en relación con la producción de dibujos. De esta manera, el tema resulta tener estrecha relación con la producción que se muestra al final de esta investigación.

En la producción actual de dibujo, se observa de manera constante la preocupación de los artistas por abrir los lenguajes disciplinares, bajo el uso de diversos materiales, estas aperturas han llevado a que los límites queden difusos, provocando que cada actividad artística resulte difícil de definir. El caso de las artistas aquí mencionadas no ha sido la excepción. Cada una con una formación y producción propia han abordado ciertas preocupaciones por la utilización del papel como fundamento de sus obras. Aunque, de génesis distintas y conclusiones varias, cada proyecto transita por distintos caminos; pero todos bajo un mismo medio. Desde la escultura y la fotografía, las artistas presentan diferentes problemáticas conceptuales para el uso del papel.

Lo importante es distinguir y reconocer la distancia conceptual entre los proyectos aquí revisados y el propio, y no olvidar que en todos los objetivos el papel como material tiene una función específica, que al mismo tiempo aleja entre sí a todas las propuestas artísticas.



Imagen 23: Patricia Brentano, Endangered Habitat Installation, papel cortado, instalación, 2013 |© New Jersey State Museum, Trenton



Imagen 24: Patricia Brentano, Side view of Bird Apocalypse, papel cortado, 2013, 10 in x 30 in |© Carl Burger Gallery, Kean University

3.4. Diferencias entre los proyectos

Una particularidad de todos los proyectos revisados es que ninguno utiliza otra herramienta o cualidad formal que la generada por la navaja o el corte. A las artistas les resulta suficiente el corte sobre cada uno de sus soportes; no necesitan de acción sobre el papel para desarrollar los proyectos, ya que el corte les permite plantear distintas dinámicas artísticas. A excepción de Soo Kim, quien sí pinta la parte trasera de sus fotografías, no hay otra intervención del material. Ninguna de las artistas perfora, moja, lija o altera de otra manera el papel y su superficie. También es importante señalar que los casos de intervención del espacio, por parte de Brentano y Hinsberg, tienen distintas cualidades. Cada una nos permite ver las diversas posibilidades de estructurar el proyecto, por ejemplo, el acercamiento realista con temas vegetales y elementos formales del dibujo enfocados en las líneas y el trazo. La utilización plástica del recurso del papel agrega distintos conceptos en su manera de utilizarlos.

Las dimensiones de las piezas utilizadas por cada uno de los proyectos son variables. En el caso de Hinsberg y Soo Kim, a pesar de su variación, hay trazos que se soportan en una superficie no mayor a los 85 centímetros. Siendo obras que pueden intervenir el espacio de hasta 4 por 6 metros. Sin embargo, en esos dos primeros casos, la utilización de una imagen impresa o un trazo previo realizado crea una diferencia determinante entre aquellas ideas y la propia.

El último proyecto de Patricia Brentrano tiene la diferencia sustancial entre las dimensiones y presentación de la obra, puesto que ella interviene las habitaciones y ventanales de sus piezas, generando así la separación del espacio y el modelado de este por medio de los planos recortados con temas vegetativos. El espacio tiene cierta iluminación a contraluz, la cual genera un juego de tonos y relación de cada plano con el que se encuentra a un lado o atrás. Mientras que en mi proyecto, los planos se encuentran sumergidos entre vidrios que eliminan esta relación con los otros elementos circundantes, pues el marco delimita esa relación de la obra con el espacio. Es interesante cómo cada artista fue encontrando sus maneras de utilizar el papel como medio y soporte de la obra.

En el capítulo siguiente presentaré las piezas que se generaron a lo largo de mi estancia en la maestría, y cómo la búsqueda de elementos formales que las compusieron me orillaron a realizar diversas actividades y adjetivos al material: el papel.

3.5 Vinculación del proyecto.

Todos los incisos precedentes a éste, han aportado a mi concepción del dibujo nombres y apellidos de ideas que se desarrollaron en cada una de las fuentes revisadas. Lo significativo para mí al realizar esta investigación fue haber adquirido el conocimiento y análisis del contexto de la disciplina y distinguir mi ubicación en este lugar así como los acercamientos a uno o más proyectos. Desde identificar las variedades de posibles definiciones de la disciplina, hasta la problemática de establecer núcleos que me permitieran una organización de estas descripciones.

Por tal motivo, ubiqué la propuesta del dibujo sin pigmento en relación al dibujo ya que la identificación de los elementos formales que lo establecen tienen un vínculo específico a la materia. Sin embargo, también existieron casos confusos, en donde la relación con la pieza y determinado planteamiento de autores, hacían considerar una relación; como fue el caso de Lucio Fontana que, en la serie de piezas llamadas Tagli abre toda una propuesta teórica en relación con la pintura y escultura; sin embargo, en este caso, preferí mantener esa distancia conceptual y no acercarme vínculo entre el dibujo y escultura.

Por otro lado también existen las influencias académicas en donde nos desarrollamos, pero este proyecto se estableció con la intención de negar cualquier manera de trazo parecida a mi propio desarrollo como dibujante, sin considerar a los profesores o sus proyectos; ya que nunca observé dibujos de los profesores que tuvieran alguna ausencia de pigmento; tal vez en el paisaje como tema si ha sido un pretexto utilizado por profesores cercanos, pero cada uno con planteamientos técnicos, formales, procedimentales y filosóficos propios y no tienen una vinculación directa con mi propuesta.

Habiendo establecido estas aclaraciones me dispongo a presentar mi obra en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO IV

PROPUESTA DE UN DIBUJO SIN PIGMENTO

Demostrar que la reapertura en el campo del dibujo ha tenido importancia, desde la segunda mitad del siglo pasado hasta nuestros días, fue uno de los principales temas generados como motor de esta investigación. Antes de continuar con la descripción del proceso que he desarrollado de la idea de dibujar sin pigmento, de esta presento a continuación una definición propia de la disciplina del dibujo:

“El dibujo es el proceso más primitivo del registro del pensamiento creativo plástico, que utiliza elementos abstractos con ayuda de diversas herramientas de trazos en diversos soportes.”

De esta manera se pueden identificar tantas herramientas y soportes como se imaginen, ya que cualquier rastro, huella o trazo sobre cualquier material, con una durabilidad o fugacidad de acuerdo al planteamiento del artista, permite el registro de una acción.

Esto ha permitido entender la creación de dibujos soportados en papeles, y con relación a estas maneras consideradas de trazar, se estableció la hipótesis de poder realizar trazos sin pigmento. Analizando aquellas maneras de ejecutar un dibujo, planear bajo una revisión bibliográfica un modo de utilizar el papel como medio y soporte para dar el impulso a una obra que perteneciera a esta disciplina. De tal manera que, al llevar a cabo el desarrollo del proyecto se localizaron varios artistas que también presentan este tipo de preocupaciones formales con el material; pero que la apertura de sus ideas y aportaciones tienen distintas direcciones.

En mi caso, ha sido poder establecer planteamientos plenamente formales en los que pueda presentar mi idea del dibujo sin pigmento, además del aparato conceptual que genera la sobreposición de papeles alterados para crear la obra.

4.1 El uso del papel en el contexto de la producción de obra

En el siglo pasado los soportes y las obras mismas se han visto modificadas en su génesis; desde las vanguardias, los artistas desarrollaron distintas problemáticas y maneras de solucionarlas, como ejemplos se pueden considerar los **ready mades**, y múltiples piezas que en la historia han cambiado su manera de presentar el arte, partiendo desde los formatos hasta lo que sucede dentro de estos, recordemos el caso Yves Klein y su serie de **Antropometrías**¹²⁷ (conjunto de piezas que incluso algunas enciclopedias lo consideran como el origen del performance), donde utiliza cuerpos femeninos como pinceles vivientes quienes recorren el lienzo que yace sobre el piso.

En los años sesenta surgió el **Minimal Art**, movimiento que buscó eliminar la identificación del artista sobre la pieza, con el fin de evitar que los espectadores identificaran a los autores.¹²⁸ Uno de los artistas pertenecientes a este movimiento fue Sol LeWitt, quien utilizó el dibujo para generar sistemas y trazos sobre papel que fueron el antecedente de muchos proyectos y desarrollo de otros trabajos. Sin embargo, él logró establecer el dibujo fuera de estos formatos utilizados desde hacía varios siglos e introdujo el concepto de **«dibujo en la pared»**, donde el espacio arquitectónico tuvo gran importancia ya que **«logró disolver cualquier distinción del dibujo y su soporte»**.¹²⁹ Es importante reconocer que LeWitt realizó los dibujos en papel, para luego instruir a otros dibujantes, quienes realizarían el mural dentro de la galería.¹³⁰ Este entendimiento particular entre el material y el soporte es de especial interés para el desarrollo de la producción artística aquí mostrada, y con ayuda de los ejemplos históricos del dibujo en autores del siglo pasado se corrobora este cambio del pensamiento en la concepción del dibujo. De esta manera, y regresando aún más en el tiempo, menciona Jennifer R. Gross que durante el siglo pasado la convención de dibujo fue interrumpida por la invención del **collage**, lo que Henri Matisse describió como **«dibujo con las Tijeras»**.

¹²⁷ Gispet, Carlos. *inchesogenic print: 30 x 30 Historia del Arte. Espal Arte. España del Arte. Espawsookip.2864*

¹²⁸ Jennifer R. Gross. *Drawing Redefined*. EEUU, Yale University Press, 2015 p.42-43.

¹²⁹ *Idem*.

¹³⁰ *Idem*.

Esta posibilidad de evitar por completo el trazo sobre la superficie cambió la visión no solo de Matisse, sino que, a partir de ese momento, se intensificó la búsqueda de redefiniciones de las disciplinas artísticas.¹³¹

De tal manera que se considera este factor como un punto de contacto entre los proyectos y la obra aquí desarrollada.

Bajo este análisis se genera un entendimiento del contexto en dicha disciplina y la ubicación concreta de la producción propia con las obras actuales de arte. También, se tiene entendida la relación entre este tipo de obras y las bifurcaciones que cada proyecto genera en sí. Por otro lado, y considerado como un factor no menos importante, se debe tomar en cuenta, al observar las obras aquí desarrolladas, que su discurso tiene una carga hacia el planteamiento formal más que hacia cualquier otro tipo de discursos, así es como han sido elaboradas y examinadas las creaciones que en este apartado se incluyen.

4.2. Intervenciones en el papel

El papel, componente utilizado y manipulado por los autores, ha permitido generar diversas maneras de explorar sus cualidades matéricas. Bajo otras dinámicas de vinculación, experimentación e interacción con el material, se han desarrollado sucesos casi inagotables de sus permisibles transformaciones. No obstante, la mayoría de los productores de arte han establecido un rasgo similar al momento de trabajar con dicho componente: el corte del papel. Esta acción ha sido repetida bajo distintos conceptos que determinan el desarrollo de cada proyecto y es importante señalar, que los resultados de un mismo acto, sobre un material semejante presentan diversos resultados.

El corte del papel, en la mayoría de los proyectos, se relaciona estrechamente con el trazo, donde interviene directamente la superficie del material, alterándola, ahora por la apertura física que genera esta ausencia, lo que puede abrir relaciones hacia vínculos con la espacialidad del mismo. Las artistas mencionadas en el capítulo anterior demuestran algunas de estas maneras de alterar la superficie del papel bajo diversas incisiones.

¹³¹ *Ibid.*, 9.

Partiendo de ellas, se ha decidido agregar ciertas acciones de injerencia directa al material, como planteamiento para la creación de un alfabeto visual que, en sus relaciones, permita la creación de obras elaboradas no solo a partir de papel, sino también con ayuda del empleo de diversas maneras de alterar su superficie, utilizando distintas herramientas de corte y otros instrumentos de incisión y erosión que contribuyan al enriquecimiento de diversos elementos formales que integren la obra.

4.2.1. Cortar el papel es también dividirlo

Como se entiende el proyecto en su parte de planeación, el papel es el componente principal de todas las partes de la obra, y no existe otro material que estructure el dibujo. Reconocer el material y su maleabilidad ha sido un factor predominante en el desarrollo y entendimiento de la idea de dibujar sin pigmento, esto se describe más adelante de acuerdo a las acciones realizadas al material.

De primera instancia, la preocupación básica por buscar la imitación de una herramienta que permitiera el registro de la línea, me llevó a encontrar el trazo realizado a partir de la acción de cortar el plano del papel, el cual, presenta varias cualidades que — de acuerdo con las técnicas utilizadas— pueden asemejarse al trazo con una herramienta que deposite pigmento, como el grafito, carbón, tinta, etcétera; sin embargo, también debe haber un entendimiento de las cualidades y características propias del trazo con navaja, las cuales se describen más adelante.

Una vez que se adquirieron los papeles se inició con el proceso de experimentación. Siempre partiendo del corte se comenzó por entender las posibilidades que cada papel ofrecía. Pero, dentro de este proceso, no existió ninguna otra alteración de la superficie del papel, más allá de lo que se lograba hacer con una navaja.



Imagen 26: Miriam Urbano, sin título, detalle de corte, 2016.

A lo largo de mi formación, siempre he tenido una predilección al tema del paisaje, pues la relación con el modelo es completamente distinta. Por obvio que parezca, se necesita acudir a ese lugar de interés para saber lo que ahí ocurre. La actitud que he desarrollado frente a este tipo de modelos, tiene estrecha relación con un vínculo emocional al situarme en esos lugares, ese momento en donde uno se encuentra inmerso en el modelo, como consecuencia la comprensión de esa referencia formal del mundo exterior es distinta; por otro lado las capacidades de organización de este tema con diversas acciones para intervenir el papel son abundantes y ayudan al planteamiento compositivo de la obra. Se realizó una serie de bocetos en los lugares visitados como jardines botánicos del interior de la República Mexicana, para después seleccionar la serie; luego de elegir aquellas imágenes que tuvieran ciertos problemas formales para resolver en un intento de trasladarlas al dibujo sin pigmento.

Poco antes de retomar este tema, al inicio de los estudios de maestría, consideré desarrollar la técnica utilizando retratos como pretexto, sin embargo, al realizar un par de ejercicios sospeché que el tema no portaba planteamientos formales demasiado complejos, por este motivo retomé el paisaje.

Poco a poco los paisajes fueron determinando la manera de representarlos, logrando que las estrategias se modificaran, es decir, que el uso de la navaja se veía limitado y el tratamiento del papel debía cambiar para asemejarse a aquello que se fotografió. Los follajes de los árboles, las ramas y sus múltiples direcciones, las hojas y las plantas más cercanas, más el tránsito de la luz en todos estos elementos, resultaron ser determinantes para comenzar con un entendimiento de las formas y realizar una traducción con elementos formales de la imagen fotográfica a los recortes de papel.

En un principio se entendió que las obras tenían la cualidad de poder ser observadas a contraluz. Durante este proceso los papeles se jerarquizaron y tuvieron una función del modelado del espacio dependiendo de la cantidad de luz que dejaran pasar. Cada ejercicio tuvo esas consideraciones formales, de tal manera que determinaban la concepción, previzualización, estructura y fin de la obra, todo siempre en función de su presentación final a contraluz.

El proceso metodológico que estructuró aquellas primeras obras, tuvo un ciclo muy específico que pronto derivó en una limitación. Por este motivo, se comenzó con la búsqueda de nuevas maneras de intervenir el material, que aportaran elementos gráficos a lo que se pretendió traducir en posibles trazos que aumentaran este vocabulario, y al mismo tiempo, interpretar lo observado en los paisajes.



Imagen 27: Miriam Urbano, Sin título, 2015, 35 x 28 cm. 2015



Imagen 28: Miriam Urbano, Sin título, fotografía digital, 2015

La importancia que mantiene la superficie a dibujar y su influencia directa en el trazo o marca realizada tiene tal relación que, en la mayoría de los casos, determina una a los otros. Como lo menciona Gary Garrels,

*[...] el acto de dibujar puede suceder sobre cualquier superficie, desde un papel muy fino, hasta las paredes de una habitación. Cualquier material que deje huella o marca puede ser utilizado para dibujar. Aunque en algunos casos es posible admirar la habilidad, también se puede llegar a admirar el toque singular de cada mano y la presencia de la inteligencia humana que destila. En la actualidad el dibujo es una opción del arte que confirma esa capacidad de recuperación de la imaginación.*¹³²

De esta manera, nuevos verbos se han agregado al vocabulario del proceder del dibujo que en su conjunto dialogan para generar las obras: raspar, mojar, rasgar, perforar, arrugar, lijar, intersectar, entre otras, han sido las palabras que se vinculan en diversas proporciones al momento de realizar el dibujo.

Desde el inicio de la investigación establecí la cantidad de papeles a intervenir (durante los cuatro semestres que conforman la maestría), sin admitir variaciones entre este material se pretendió explorar la plasticidad de los mismos.

Cada tipo de intervención en el papel tiene una cualidad particular, la cual es analizada como parte de los aspectos formales que intervienen en la generación de la obra, no para explicar su proceso de construcción, sino para establecer las partes formales que estructuran los dibujos que en este capítulo se presentarán como piezas finales de la producción. Las acciones pueden dividirse en dos grande grupos: las que tienen estrecha relación con los límites del plano — presentando distintas cualidades lineales— y las que alteran la superficie del papel — modificando su textura.

A continuación se describe un procedimiento para la generación de ciertos tipos de alteraciones, que incluye gran parte de estos elementos del dibujo, en estrecha relación con la obra.

Se decidió realizar un acercamiento a una parte de la obra que lleve varios de estos elementos formales, con el fin de no inundar el texto con imágenes repetitivas:

¹³² Ibid., 50.

1. Raspar
2. Mojar
3. Perforar o picar
4. Arrugar
5. Corte
6. Rasgar



1. *Raspar.* Con un trozo de papel de lija fino se realiza la fricción sobre la superficie del papel en movimientos relacionados a las direcciones o formas que tengan parecido con el objeto a representar, (si se traspasa la hoja, el contorno de esta tiene cualidades específicas), pues no tienen un límite tan duro o preciso como el del corte, sino que es diáfano y muestra las fibras del papel.

2. *Mojar.* Para realizar esta acción, es importante mantener el papel sobre la superficie de un vidrio, y rociarlo con un atomizador; de esta manera el papel se adhiere a la superficie y evita que el papel se enrosque en sí mismo. Una vez extendido y mojado se puede comenzar a rasgar con cualquier punta o herramienta. Así se puede dejar secar el papel y este toma una textura levemente ondulada, pierde esa textura plana que lo caracteriza.

3. *Perforar o Picar.* El trozo de papel se coloca sobre una superficie afelpada, que admita la perforación de una aguja o alfiler; de esta manera, no se afecta la punta de la herramienta y pueden decidirse muy bien los lugares a afectar con la aguja.

4. Arrugar. No implica otra cosa más que lo que describe el verbo. Se toma algún papel para realizar esta acción en cualquiera de las partes de su superficie. Siendo posible que un trozo de este tenga esta cualidad en una sección y en otra mantenga la misma planitud con la que fue fabricado.

5. Corte. Con la herramienta perfectamente afilada, y una vez bien pensado el trazo que va a dividir y afectar el papel, se comienza con el corte directo sobre el material, identificando las partes, direcciones y límites de esta acción. Tiene una equivalencia al trazo del contorno del objeto con el corte y es importante entender las consecuencias, o si con esta acción se afectará alguna parte específica de dibujo.

6. Rasgar. Esta acción debe ser sumamente controlada, dependiendo del grado de información que se necesite registrar, lo cual permite establecer direcciones y formas específicas que pueden relacionarse al trazo del contorno de los objetos, siendo tal vez, la única cualidad que pueda considerarse como semejante al trazo con una herramienta pintante. El corte normalmente delimita los bordes de los planos, pero en este caso su presencia abre por completo la superficie del papel, no puede reducirse a la cualidad lineal, pues deja ver lo que hay del otro lado. Los colores y objetos que existen ahí detrás se presentan y forman parte de este plano que intenta parecerse a la línea.

Otra particularidad de esta acción es su cero tolerancia al error. Antes de iniciar el trazo, este tiene que pensarse y tener suma conciencia de lo que va a acontecer sobre la superficie del papel, pues resulta contundente la acción. Prefigurar e imaginar el trazo, si transita por el contorno de los objetos y llega al punto de inicio, divide por completo el papel y lo separa en dos planos, lo que determina las distancias, direcciones y alcances; se debe entender que no en todas las circunstancias de desarrollo de la obra se necesitará la separación total de los planos detallados, sino que habrá momentos en los que se decida hasta dónde rasgar y si es la forma o contraforma la que edifique esa parte de dibujo.

Por otro lado, en algunos casos el papel es alterado a tal punto que generan huecos que atraviesan su superficie, dejando ver lo que sucede del otro lado del corte, aquí suceden varios factores a considerar; en una primera instancia tomar en cuenta lo que se vé a través de esos orificios y si esto interviene en la imagen construida con los trozos de papel, entonces se considera en la imagen final ese fondo y cómo debe relacionarse con el dibujo sin pigmento; si esto no resulta pertinente o favorecedor al dibujo entonces pueden plantearse posibles alternativas; primero eliminar esa interacción del fondo con un papel que aún con su presencia permita ese flujo espacial ahora a través de la luz, aunque en este caso sea la luz la que transite entre ambos espacios se utiliza como una pantalla y funciona además para eliminar todo rastro de color, si es que se encuentra en ese otro lado; en un segundo término se encuentra la transparencia que ahora juega parte de la composición de la obra; sin embargo, en estos casos, al momento de construir la pieza se piensa como un tono más tomando en cuenta el papel elegido y el tono que refleja al ser colocado a contraluz. Otra alternativa compositiva al momento de realizar la obra es, que desde el momento de elaboración de la pieza ya se piense en qué papeles se van a cortar y su consideración en función a la vista a contraluz, en ese caso todo el planteamiento y la lógica constructiva del dibujo sin pigmento cambia. Bajo este nuevo entendimiento la capacidad de los papeles de permitir que la luz pueda modelarse de acuerdo a los tipos y cantidades de papel. Toda esta lógica, puede corresponder al modelo observado o generar una construcción interna propia. Sin embargo, sí hay un entendimiento específico de la función que tiene cada papel visto a contraluz.

Sin embargo, las partes internas de los objetos o las texturas de los mismos, implica otra serie de pensamientos previos que necesitan que el dibujante prefigure y observe las dimensiones y distancias del corte, ya que es determinante la sección y sus bordes para no desprender toda la pieza.



Imagen 29: Miriam Urbano, Sin título, 2015, 28 x 16 cm.

El corte puede delimitar y construir la figura, pero las calidades lineales, tienen que pensarse muy bien antes de realizar el trazo definitivo, ya que esta acción puede corresponder al espacio negativo o positivo de la figura, esto determinará la dimensión y estructura compositiva del mismo, no hay posibilidades de ejecutar un error y repararlo. El corte se queda como marca de la acción



Imagen 30: Miriam Urbano, Detalle del paisaje, dibujo sin pigmento, 2015, 28 x 21 cm.



Imagen 31: Miriam Urbano, Imagen del paisaje, Dibujo sin pigmento, 2015, 28 x 21 cm.

Por lo que la elección de la superficie determina la elección del dibujo y sus materiales, todo esto tiene especial consecuencia en cómo se definirá el dibujo, es decir, lo que se verá como dibujo y lo que representa de sí mismo. Esta jerarquía entre las partes del material y la herramienta a utilizar son tan significativamente importantes que, al parecer, es la parte previa algunos artistas consideran antes de iniciar su proceso creativo.

4.3. Las experiencias: salir y caminar por la selva

Las experiencias son aquellas que no solo se fueron adquiriendo a lo largo del desarrollo del proyecto y de la producción, sino que también se dieron con la observación de las piezas que otros artistas han realizado con este material. Los elementos de cada proyecto dieron pie a mi entendimiento sobre conceptos específicos, de tal manera que la estructura de las piezas tiene una generación primordialmente formal para dirigir el análisis y las observaciones hacia las cualidades matéricas que cada papel desempeña.

Con anterioridad se había trabajado con temas de vegetación, distintas plantas de ornato como simple pretexto para el entendimiento del material; aquellas imágenes seleccionadas tuvieron un tipo de problemas formales y específicos, sobre todo en el entendimiento geométrico, al momento de representar una hoja como parte de la vegetación. Los temas formales se ampliaron cuando extendí el rango de visión a ser representado. Temas como el modelado específico de la luz en el espacio o la perspectiva generada dentro de la espesura vegetal, permitieron asemejar cualidades para su trabajo específico. Así las aglomeraciones de hojas en follajes presentaron este tipo de tratamientos, y la búsqueda de este, entre otros problemas formales, fueron parte del proceso. Identificar estas dificultades de representación in situ formaron parte importante del proceso de producción.

Las experiencias permitieron establecer la interacción en el desarrollo entre cada uno de los materiales y sus cualidades, para la generación de la obra identificando su transparencia, textura, y cualidades cromáticas particulares, con relación a los modelos vegetales del paisaje.

Tener la oportunidad de recorrer reservas botánicas fue una manera muy distinta de sentir el paisaje, en específico las reservas tropicales tienen elementos intrincados y muy característicos de la vegetación que los compone, por tal motivo los sentidos atmosféricos cobran singular importancia al momento de establecer los elementos compositivos de las piezas, ya que es un elemento fundamental al momento de pensarlas. Por ejemplo los papeles pensados en algunos momentos como planos espaciales dentro contexto seleccionado van estructurando las acciones de interacción con el papel con los elementos para generar un recorrido visual que intente transmitir aquella sensación estando observando el modelo.

De ahí que todos estos elementos provocaron en la producción un entendimiento para intentar traducir las cualidades al trabajo con el papel, y una aproximación a la representación de los elementos.

Una cualidad directa que interviene en la observación de estos paisajes es el espacio: las plantas determinan ciertos conjuntos de direcciones que se van desarrollando a lo largo del encuadre con diversas texturas y tonalidades; se trata, entonces, de recorrer el lugar y entender lo que sucede ahí, lo cual fue de fundamental importancia para el proyecto, pues los papeles son pensados, colocados e intervenidos bajo la observación de ciertos encuadres, en el lugar que son fotografiados, para luego realizar la obra con el debido detalle. De esta manera, se definen los papeles y sus condiciones dentro del espacio compositivo.

El tema del paisaje y de este tipo de ecosistema es muy amplio en formas, texturas y conceptos formales, que en su conjunto ayudan al enriquecimiento de intervenciones que pueden hacerse al papel. Por tal motivo, se eligió como tema central para la producción de la serie y de toda la producción durante la estancia en el posgrado.

4.3.1. Variación de papeles

En el planteamiento y desarrollo del proyecto establecí un máximo de cuatro papeles con distintas cualidades formales que se describirán a continuación.

Estos agregaron distintos tonos a las diversas partes de los espacios representados. Cada uno presentó resistencia a la aplicación de distintas intervenciones, por tal motivo, el encuadre fotográfico representó cierta preocupación por enfatizar algún elemento y establecer una composición pensada en su transcripción al papel, es decir, se hizo un boceto sobreponiendo los papeles en un formato similar al del final de la obra. A manera de boceto se colocaron los diversos papeles para moverlos y presentar las múltiples posibilidades, considerando siempre las cualidades que pueden afectar a cada uno de estos elementos.

Cada uno determinó un plano y tuvo relación con el objeto que representó, entendiendo de qué manera se modificó y con qué cualidad formal se estableció la composición. Desde tonos blancos y translúcidos hasta tonos crudos o naturales, los papeles permitieron que la luz los atraviesa con distinta cantidad, generando de ese modo un modelado de la misma. Las intervenciones o acciones aplicadas a cada uno generó distintas cualidades, aún siendo la misma acción.

Es normal que en mi procedimiento metodológico utilice pocos materiales, sin considerar una relación concreta con el rigor teórico minimalista, he encontrado que se hace un esfuerzo mental de mayor profundidad al someterse a pocos materiales o conceptos, para de ahí socavar a las máximas posibilidades que pueda permitir el material y las limitantes que mi propia mente pueda plantear.

4.4. Presentación teórico-formal de la obra

Durante todo el proceso de producción no solo hubo variaciones en cuanto a temas y maneras de entender el proceso del dibujo, como lo mencioné en el inciso 4.2.1, la búsqueda comenzó primero en el tema del retrato y luego trascendió al paisaje. Cada planteamiento siempre se vió acompañado de varios cuestionamientos. La temática y los ejercicios fueron distintos en un primer año; sin embargo, el trabajo sobre el papel tuvo permanencia. El segundo año cerré el campo de la producción, centrándome específicamente en temas de vegetación selvática. La producción aproximada fue de 60 ejercicios tamaño carta y 5 de medio pliego de papel Sundan (30 x 40 cm.).

A continuación, describiré la parte teórica que compone el concepto que seguí para la construcción de las piezas seleccionadas en esta parte del documento; cada una de ellas reafirmó la distancia entre la producción del dibujo con pigmento del dibujo sin pigmento, generando un concepto propio que rige el entendimiento de este tipo de trazos.

La primera parte del planteamiento teórico será reconocer las herramientas de trazo cuyas acciones y huellas son determinantes para ambos tipos de dibujo. Un aspecto fundamental de todos los utensilios es que el trazo es irrepetible, y este momento es fundamental para la construcción del dibujo sin pigmento, ya que durante este tiempo — donde el dibujante prefigura— existe un análisis contundente de lo que se espera sea el resultado, se suponen muchos resultados; pero una vez entendido el material, se pueden conocer las consecuencias de la acción. Otro es el caso de las herramientas que contienen pigmento y considerando sus resultados es factible borrar o eliminar la huella hecha, es decir, existen otros instrumentos que nos permiten eliminar el registro de la acción sobre alguna superficie, lo que nos permite repetirla hasta llegar a un punto de satisfacción con el resultado trazado. Mas, ninguna acción realizada en el papel — con o sin herramienta— puede ser eliminada, la marca siempre se registra, por lo tanto, es de suma importancia reconocer las consecuencias derivadas del tratamiento. La variedad de efectos que se pueden aplicar al papel (cortar, pegar, rasgar, perforar, quemar, mojar, lijar, desbastar, etc.) no permiten equivocación, por lo tanto, se tiene que realizar una organización de las acciones a realizar sobre este.

Considero importante mencionar que pensé en dos dinámicas para la realización, por un lado la acción en sí, y por el otro, los tipos de herramientas que determinan la aplicación, de acuerdo a sus cualidades plásticas.

Al hacer estas acciones se modifica la estructura del material: de ser bidimensional, se agregan cualidades tridimensionales. El corte, aunque pareciera que solo separa la superficie, genera un borde en el material, que es perceptible y hace que se identifique una tridimensionalidad.

Por tal motivo, se tiene que considerar y organizar con respecto al modelo seleccionado qué cualidad tiene mayor pertinencia durante el proceso de realización del dibujo, pues es en ese momento donde se consideran varios elementos constructivos del material, considerando la estructura general compositiva de la imagen final. Las cualidades gráficas y plásticas que derivan de estas acciones son también una gran diferencia entre los resultados al realizar el trazo con pigmento del trazo sin pigmento, ya que en el primero — por sus propias cualidades— al no afectar de manera tridimensional al material siempre representa el efecto 3D, pues el pigmento solo se deposita en la superficie modificando su color original, pero todo lo que sucede ahí no tiene una relación con el espacio físico del material, sino que solo lo representa; mientras que las acciones propias del trazo sin pigmento presentan alteraciones físicas del material.

Para cada acción se pueden considerar varias herramientas que en su ejecución interviene al papel con diversas cualidades, por ejemplo, el corte se puede realizar con las manos, una navaja o una plegadera de hueso, entre otras, cada una agrega cualidades plásticas al material y se deben comprender las potencialidades de estas para poder crear un alfabeto visual donde se organicen en una imagen; en este caso corresponderá al dibujo sin pigmento. Se pueden utilizar una o varias herramientas.

El tipo de papel determinará la reacción derivada por la manera de aplicar los instrumentos. Es así que en el momento de la producción se establecen los planteamientos formales, y las operaciones mentales de cada evento realizado sobre el papel. Es importante considerar que para comprender el dibujo sin pigmento, existen otros elementos formales del dibujo que se suman a las cualidades descriptivas de la imagen.

A continuación haré una descripción teórico formal de una obra donde explicaré las partes que componen la pieza, así como las acciones realizadas para organizar esas partes.



Imagen 32: Miriam Urbano, Sin título, 2015, Dibujo sin pigmento, 32 x 24 cm.

La imagen arriba mostrada fue pensada para verse y a contraluz, existen 4 planos de diversos papeles que abarcan varias partes del formato; un plano general que actúa creando toda una atmósfera cálida por el tono beige que tiene (papel Sele LD de 25% de algodón), sobre este existen unas perforaciones realizadas con alfiler en la parte superior y en la parte media del lado izquierdo, intentando imitar esos pequeños haces de luz que dejan pasar las hojas, también en la parte superior izquierda, existen cortes largos y delgados intentando describir las hojas de las palmeras, este plano fue cortado con un abrecartas y en algunos contornos del rectángulo vertical se desprenden fibras del mismo papel.

En la parte superior del lado izquierdo, existe otro plano también un rectángulo vertical que no coincide con el papel del fondo, este rectángulo, está cortado con las manos en la parte inferior generando una diagonal irregular desde la parte central del formato hasta el lado izquierdo del mismo (papel Sundan Felt), este plano cubre los cortes de las palmeras y agrega un tono más oscuro a esa parte del formato. En otro gran plano intermedio, existe una hoja de papel sketch que cubre todas las incisiones que representan vegetación en el plano del fondo y al mismo tiempo presenta perforaciones y una textura de la yuxtaposición de estas en partes específicas del formato, generando una pantalla sutil y los cortes dejan pasar la luz en tonos claros casi blancos. En la parte inferior existe otro gran plano horizontal que se encuentra en declive hacia la derecha y que deja asomarse un poco del contorno rasgado en la parte inferior de todo el formato, este plano tiene cortes de hojas irregulares que fueron desfasados y encimados sobre este mismo lugar para crear esa sensación de vegetación densa, algunos de estos desfazamientos salen del plano y se extienden aun fuera de la superficie de donde fueron cortadas.

En la parte central de todo el formato, se recortaron con navaja unos pequeños planos con un máximo de 2 mm. de ancho que constituyen lianas y a su vez son líneas que recorren varias direcciones, pero que al utilizar papel Via Felt, generan un tono gris tenue y contraste con lo que tienen adyacente.

De esta manera se consideran los límites y herramientas para cortar cada plano, las cualidades de esos cortes y su organización al encimar uno u otro papel y las combinaciones de estos. Todo como una propuesta de crear los elementos formales del dibujo en una estructura organizada que genera un paisaje vegetativo.

4.5 La poética de la obra.

Desde el punto de vista subjetivo, describiré a continuación los elementos interpretativos que evocan las piezas del dibujo sin pigmento.

En particular el tema de paisaje para mí, siempre implica un viaje, primero al lugar en donde se vive al modelo y luego esa recreación de sensaciones y sentimientos al momento que se dibuja ese pretexto. Desde mi perspectiva hay dos momentos importantes para quien hace y para quién observa la obra. Por un lado, la preocupación por la representación vegetativa me mantiene en un estado de constante atención, de un flujo de pensamientos en cuanto a las posibilidades de construcción, sin embargo, cuando se trasienden esos momentos, comienzo de nuevo a recorrer y a vivir el lugar, recordando las sensaciones de lo que ahí sucede, ese momento es el que me deseo transmitir a los observadores.

La ausencia de pigmento y la elección de papeles claros permiten desde mi punto de vista, un libre tránsito visual por las partes que componen la pieza, aunque pueden ser resultado de acciones agresivas, siempre se organizan en elementos sutiles, que aluden a esas partes del modelo, con esto intento organizar las sensaciones, transporlas y transcribirlas con esta técnica del dibujo sin pigmento. De tal manera, que el observador pueda recorrer el espacio compositivo de la obra a través de la mirada.

En algunos momentos de la historia del arte, la representación mimética del mundo exterior fue determinante para las diversas disciplinas artísticas y las herramientas y soportes estuvieron relacionados a este tipo de conceptos. En este caso me interesó que los observadores puedan identificar a través de acciones las sensaciones que fueron establecidas por el modelo vegetativo, sin embargo, las posibilidades constructivas del papel, agregan otras cualidades que no siempre remiten a ese planteamiento de la vegetación, es en esos momentos que sólo surgen a través de la producción en donde se decide que elementos son los acertados para generar esas sensaciones.

Las transparencias agregan otro factor a las sensaciones, pero nunca deja ver lo que hay detrás, los tonos claros que permiten que pase la luz de un lado al otro del papel, establece elementos comositivos importantes y el recorrido visual se llena de esa aura.

En concreto, me interesa que los observadores puedan descubrir parte de los viajes realizados para plantear las obras, que su tránsito visual al observar la obra los lleve a un espacio desconocido lleno de sensaciones.



*Imagen 33: Miriam Urbano, Sin título, 2015,
Dibujo sin pigmento, 48 x 41 cm.*



*Imagen 34: Miriam Urbano, Sin título, 2016,
Dibujo sin pigmento, 28 x 21 cm.*



Imagen 35: Miriam Urbano, Detalle, 2015, Dibujo sin pigmento, 28 x 21 cm.



Imagen 36: Miriam Urbano, Detalle, 2015, Dibujo sin pigmento, 28 x 21 cm.



Imagen 37: Miriam Urbano, Sin título, 2015, Dibujo sin pigmento, 28 x 21 cm



Imagen 38: Miriam Urbano, Sin título, 2015, Dibujo sin pigmento, 28 x 21 cm.

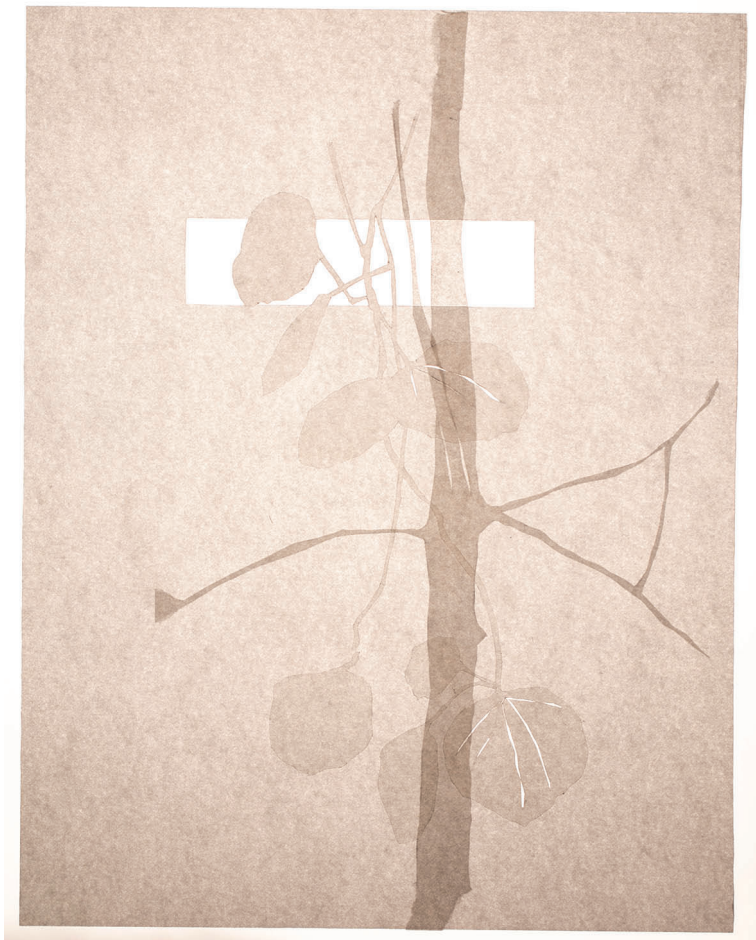


Imagen 39: Miriam Urbano, Sin título, 2016, Dibujo sin pigmento, 28 x 21 cm.



Imagen 40: Miriam Urbano, Sin título, 2015, Dibujo sin pigmento, 28 x 21 cm.

CONCLUSIONES

Después de llevar a cabo la revisión bibliográfica especializada en el área del dibujo, comprendida entre los años de 1995 a 2015, pude observar que en el último medio siglo esta disciplina ha tenido múltiples bifurcaciones, tanto en su concepción, como en su definición y, más aún, en su ejecución. El dibujo ha vivido una revaloración en las exposiciones, colecciones y ediciones donde es presentado; siendo que no puede haber tal auge si no existe una presencia de este tipo de trabajos de los artistas. Sin embargo, y considerando de suma importancia las publicaciones, se puede uno percatar, que son pocas las casas editoriales que recopilan lo producido en esta disciplina. De tal manera, que es difícil entender los parámetros de selección y contenido de dichas divulgaciones.

Es posible, que debamos entender a estas recopilaciones no tanto por los nombres de los artistas o su nacionalidad, si no como el análisis directo de las piezas que ahí se recopilan. En la actualidad la compilación de las distintas manifestaciones artísticas, ya no presentan como ocurría en siglos pasados, metodologías y técnicas, no hay una temática a seguir, ni publicaciones de manifiestos. La apertura de la disciplina es tan diversa que las propias definiciones son tan abiertas que difuminan los límites de las actividades artísticas. De tal manera que el dibujo no es la única disciplina que ha sufrido este tipo de modificaciones en su concepción.

Por un lado, hay artistas cuya producción tiene más presencia en otra disciplina, como la pintura o la instalación y se han acercado a la ardua producción del dibujo para crear proyectos que tienen especial interés en esta investigación; por el otro, existe un interés individual de los propios artistas por especializarse en el área del dibujo y volcar en la mayor parte de su producción. Esto ha generado un sinfín de piezas y proyectos, que tocan las definiciones de otras disciplinas, y es donde pareciera difícil entender los confines que esta disciplina abarca, ya que las recientes definiciones del dibujo se han visto modificadas y alteradas.

Los artistas se percataron de que los trazos hechos sobre cualquier superficie y con cualquier material ya tenían implicaciones del dibujo en sí, y esto demostró la gran posibilidad de crear piezas a partir de este simple concepto.

Cortar, caminar, marcar, cavar, y cualquier huella dejada con esa intención artística, establece que el concepto del dibujo se aleja en muchos casos al trazo con grafito sobre el papel, (esto como ejemplo del material que puede dejar un rastro sobre la superficie); y fueron estas premisas tan abiertas las que han provocado la mayoría de las piezas aquí presentadas.

El dibujo ya no solo es esa idea (tal vez renacentista) de ser trazos sobre papel, ahora las acciones, intenciones y conceptos que los artistas generan se consideran dentro de la concepción de lo qué es el acto de dibujar.

Durante mi formación en la maestría, comprendí la apertura que se ha creado en las maneras de pensar y construir el arte. Las posibilidades de trazar un elemento formal como la línea ha generado infinitos eventos en materia de soportes, componentes e ideas a desarrollar. Por tal motivo, también entiendo que la idea aquí planteada como un dibujo sin pigmento, es una de las muchas posibles respuesta, y que los acontecimientos recientes del dibujo describen otras variables para poder realizarlo.

Mi propuesta tiene la preocupación de resolver problemas de representación, de identificar preocupaciones en modelos observados en el mundo exterior e intentar crear ese lenguaje que resuelva el tema de la vegetación selvática. Entiendo que las soluciones pueden ser otras — con materiales y herramientas distintos— ; pero también es claro que las partes de un proyecto tienen diversas bifurcaciones, que debemos considerar para determinen nuestra ruta. Hasta el momento, considero que mi trabajo tiene varios aciertos, incluso se puede seguir interviniendo el material para crear otros conceptos, o derivar en otros proyectos.

Por estas razones realizar un dibujo sin pigmento, utilizando el papel, genera distintos elementos que sí tienen especial acercamiento a las cualidades gráficas del dibujo como tal. Este, como otras disciplinas artísticas, ya no tiene ese anclaje a las definiciones, como pudiera parecer el planteamiento del primer capítulo contenido en este trabajo, es más bien, una expansión de acciones que bajo diversos conceptos permite desarrollar infinidad de proyectos. Descubrir que la propia ausencia del pigmento iba a modificar mi manera de entender el dibujo, provocó la búsqueda de artistas y ejemplos que lo plantean de esa manera.

Acompañada de proyectos que a lo largo de la historia presentaron diversas soluciones, resultó interesante encontrar mis propios recursos formales alejados de aquellos autores, y dejando la posibilidad de crear una propuesta propia.

Dejar huellas o marcas sobre la superficie del papel puede llegar a ser la conclusión categórica de esta investigación, las maneras con sus cualidades, así como el planteamiento metodológico es el entendimiento más amplio que se desarrolló a lo largo de la producción.

BIBLIOGRAFÍA

Baldasari Anne. *Picasso: Working on paper*. New York: editorial, 2004.

Bullón de Diego, José María. *Dibujo interno: un ensayo sobre el dibujo*. Madrid: Cultiva libros, 2010.

Butler, Cornelia, Chaffee, Cathleen, Roberts, Veronica, Sullivan, Lexi Lee & Gross, Jennifer. *Drawing Redefined: Roni Horn, Esther Kläs, Joëlle Tuerlinckx, Richard Tuttle and Jorinde Voigt*. De Cordova Sculpture Park and Museum. Massachusetts: edit, 2015.

Danto, Arthur C. *Después del fin del arte*. Madrid: Paidós, 2009.

Davidson, Margaret. *Contemporary Drawings. Key concepts and techniques*. Pekín: Watson-Guption Publications, 2011.

Garrels, Gary. *Drawing from the Modern: 1975-2005: 2*. Singapur: Museum of Modern Art, 2005.

Garret, Craig. *Vitamin D2 New perspectives in drawing*. Pekín: Phaidon Press, 2014.

Gold Kohan, Bela. "El collage y las técnicas mixtas: como una alternativa del dibujo". *Tesis de Maestría*. México: Escuela Nacional de Artes Plásticas/UNAM, 1995.

Gómez Molina, Juan José, coord. *La representación de la representación: danza, teatro, cine, música*. 2ª ed. Madrid: Cátedra, 2007.

----- *El manual de Dibujo. Estrategias de su enseñanza en el siglo XX*, 5.ª Edición, 2011.

----- *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra, 1999.

----- *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Cátedra, 1995.

Hoptman, Laura, *Drawing Now: Eight propositions*, Nueva York: Museum of Modern Art, 2002.

Ibarra Anna & Vally, Mark. *Walk the Line: the art of drawing*. Londres: editorial 2013.

Ingold, Tim. *Lines a brief history*. Suffolk: Routledge, 2007.

Hauptman, Jodi. *Drawing from the modern: 1880-1945*, Tomo 1. Nueva York: Museum of Modern Art, 2007.

----- *Drawing from the modern: 1945-2005*, Tomo 2. Nueva York: Museum of Modern Art, 2007.

Kantor, Jordan. *Vitamin D: New Perspective in Drawing*. Pekín: Phaidon Press, 2016.

----- *Drawing from the Modern: 1975-2005, Tomo 2*. Nueva York: Museum of Modern Art, 2007.

Köhler, Herbert. "Katharina Hinsberg", *Küstler Kritisches Lexicon der Gegenwartskunst*, Vol. LXXIV. Berlin: Cuarto, 2006.

Kovats, Tania, *The drawing book A Survey of Drawing: The Primary Means of Expression*. Londres: Black Dog Publishing, 2007.

Krauss, Rosalind. *La escultura en el campo expandido*. Madrid: Alianza Editorial, 1996

Lee, Pamela M., *Drawing is another kind of language: recent american drawings from a New York Private Collection*, (faltan datos) 1999.

Lufthansa. *El dibujo contemporáneo Alemán*. Frankfurt: Lufthansa, 1982.

MacFarlane, Kate y Doyle, Mary. *La escuela peripatética: dibujo itinerante de América Latina*. Bogotá: MIMA, 2012.

Museo Nacional de Arte. *Vanguardia en papel: figura y abstracción*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010.

Maslen, Mick & Southern, Jack. *Drawing Projects: An Exploration of the Language of Drawing*. Washington, D. C.: Black Dog Publishing, 2011

Martin Herbert, Hermes, Manfred & Rattemeyer, Christian. *The Judith Rothschild Foundation Contemporary Drawings Collection*. Pekín, Museum of Modern Art, 2009

John Maddison Morton Maddison, John. *Drawing, Rooms, Second Floor, and attics a Farce, in one Act*. Edicion Kidle

Néret, Xavier Gilles. *Henrry Matisse: Recortes: Dibujando con tijeras*, Alemania: Taschen, 2009.

New, Jennifer. *Drawing from life: the Journal as art*. New York: Princeton Architectural Press, 2005

Marshall, Russell & Sawdon, Phil. *Hyperdrawing: beyond the lines of contemporary art*. 2a ed. Londres: IB Tauris, 2012.

Tirado Torres, Betsabé Yolotzin. "Análisis del dibujo en la posmodernidad: flexibilidad disciplinar, prácticas artísticas y modelos curricular". Tesis de maestría. México: Escuela Nacional de Artes Plásticas/UNAM. 2011.

Walker, Kara, Kara Walker narratives of a negres. EUA: Mit Press, 2005.

Winer, Helene. Director. Pictures, Committee for the Visual Arts Inc. Nueva York, 1977.

Recursos electrónicos

«Angeles Gallery», Angeles Gallery, acceso el 15 de enero de 2016, http://www.angles-gallery.com/ssp_director/artistgallery.php?id=129#5

Crotty, Russell. Russell Crotty. <http://www.russellcrotty.com/bio.html>
Douglas, Crimp. Pictures. X-Tra [En línea] Publicado por Art Space, 1977, disponible en:
<https://monoskop.org/images/7/72/Crimp_Douglas_1977_2005_Pictures.pdf >

«Court, John », johncourt.com, <http://www.johncourtnow.com/>

Fanpage «Spatien, la prima personale in Italia di Katharina Hinsberg», En la Galería Marie-Laure Fleisch, Roma, Italia, 2015, [WEB], [Fecha de consulta: 27/07/2015], https://www.youtube.com/watch?v=QXmhfs_YUTU

«Ferraro, Abraham » abezart.com, <http://www.abezart.com/>
«Hinsberg, Katharina» Bernhard Knaus Fine Art. <http://bernhardknaus-art.de/en/exhibitions/katharina-hinsberg/show/>

«Knowles Tim» Tim Knowles. <http://www.timknowles.co.uk/>

«Lewis, Heather» heatherlewis.net. <http://www.heatherlewis.net/>

«Long, Richard» Richard Long. <http://www.richardlong.org/>

«McCarthy, Paul» Paul McCarthy. <http://www.artnet.com/artists/paul-mccarthy/>

«Soo, Kim» Soo Kim. <http://www.sookim.org/#/misshapes/>

Volker, Adolphs, "El laberinto del mundo - El dibujo en el arte contemporáneo" (trabajo presentado en el Museo del Banco de la República, Bogotá Colombia, 2014), acceso el 22 de enero de 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=xYu6T7h1sUs> «Patricia Brentano», Pat Brentano, acceso el 21 de junio de 2016, <http://www.patbrentano.com/>