

## II JORNADA DIBUJO CONTEMPORÁNEO

El dibujo contemporáneo desde las prácticas, metodologías y semánticas de lo gráfico.

Facultad de Bellas Artes  
UCM



**bellasartes**  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID



Madrid, agosto de 2021

Editado por el Grupo de Investigación DIBUJO Y CONOCIMIENTO perteneciente a la UCM con motivo de la II Jornada de Dibujo Contemporáneo celebrada en abril de 2021 en la Facultad de Bellas Artes de Madrid.

Equipo editorial:

Prof. Francisco Torrego Graña  
Prof. José María Bullón de Diego  
Doc. Marcos Casero

Editor principal y coordinador:

Prof. Ricardo Horcajada González

Imagen Portada Laura F. Gibellini

Esta edición pertenece al Proyecto de Innovación Educativa 99/2020

ISSN: 2695-9488



## INTRODUCCIÓN

¿Habría una historia del dibujo, una especie de desarrollo consecuente, un proceso de comprensión discernible entre causas y efectos, que pudiera hacernos vislumbrar una historia? Desde el punto de vista de la mera praxis, existen infinidad de itinerarios, caminos, recovecos, etc., que no necesariamente dejan huellas lineales o históricamente comprensibles. El proceso de dibujar habla de la existencia en potencia o germinal de posibilidades exponenciales, tres en cada dibujo o en cada dibujo posible, estableciendo descendencias o la creación de nuevos brotes esporádicos, sin más desarrollo o con la generación de familias consecutivas.

Todo este despliegue, esta amplitud de repertorio, puede fundamentarse en la memoria del dibujo, de tal manera que la generación de nuevos dibujos puede estar provocado por el impulso de dibujos antiguos, reviviendo al instante como contemporáneos y obligándonos a revisar aquellos con los ojos de la actualidad. La disciplina del dibujo supone un despliegue de medios corporales al mismo tiempo medios intelectuales de carácter generalmente irracional e incluso abstractos.

Estas II Jornadas de Dibujo Contemporáneo organizadas desde el PIE 99/2020 y dentro del GI "Dibujo, gráfica y conocimiento" han discurrido durante el mes de abril del 2021 de forma virtual debido a las condiciones sanitarias.

En este caso hemos podido disfrutar con las ponencias de David Abbasi, Eulalia Valldosera y Justo Isasi. Sus reflexiones transitaban por un espacio común que mostró desde formas muy diferentes cómo el dibujo nos permite acceder a determinadas formas de conocimiento.

Dr. Abbasi, investigador químico, ilustrador y divulgador científico, expuso la evolución de nuestra manera de mirar hacia lo más pequeño: I. Las convenciones, los protocolos y las tecnologías que nos permitieron ver aquello que siendo muy cercano era invisible. La sorpresa y, el desconcierto iniciales que esta mirada de lupa producía, obligaban a un orden, que venía naturalmente, de la mano del dibujo.

El Profesor Isasi, arquitecto, escritor y ensayista nos mostró el campo semántico organizado a lo largo de nuestra historia en torno al dibujo. Las marcas, las rayas, como sistema de ordenación y transferencia de la memoria, pero también como forma de imaginar eficazmente otra realidad.

Eulalia Valldosera, artista, nos hizo un recorrido por su obra gráfica. Esta se compone de dibujos absolutamente alejados de este mundo y completamente enraizados en él. Usar el cuerpo como medio de acceso a planos de significado y narración que están en un plano de invisibilidad para traerlos a presencia y construir una narración divergente.

Junto a estas ponencias se convocó la recepción de propuestas sobre lo gráfico entendido este término en un sentido amplio de transversalidad, investigación y aplicación. Las comunicaciones seleccionadas han sido organizadas en tres grandes grupos:

- 1.- El dibujo en las prácticas artísticas
- 2.- El dibujo como metodología de investigación
- 3.- Hacia una semántica de lo gráfico

De forma natural, la mayor parte de los textos tienen como objeto de reflexión las relaciones de las prácticas gráficas con el cuerpo. Entendidas estas relaciones desde formatos, campos y estrategias muy diferentes. De esta manera se dota a las prácticas artísticas - eminentemente humanas- de una perspectiva biológica.

Este sentido de la biología aplicada a la práctica artística describe a esta como consciente del cuerpo o los cuerpos que habitan dentro de un mismo cuerpo, construyendo herencias que transmitiremos o enfoques muy diferentes que -dentro del propio cuerpo- se manifestarán de una manera u otra: el cuerpo social de profesor, el cuerpo femenino que otorga cuidados, el cuerpo del padre incrustado en las pupilas juzgando, cuerpo de la experiencia aprendida, etc., todos ellos hablan de diferentes maneras de expresarse dentro de una misma disciplina y dentro de un mismo cuerpo. Todas las prácticas artísticas biológicas son disciplinas, todas son conscientes de los cuerpos que habitan en el cuerpo. De los que nos pertenecen y de aquellos que heredamos, de esos cuerpos de los que también seremos transmisores ignorados. Y es desde aquí que tenemos que construir un cuerpo para dibujar, porque no dibuja igual mi cuerpo social de profesor que mi cuerpo femenino que otorga cuidados, no son los mismos dibujos aquellos que están realizados bajo la atenta mirada de mi padre incrustada en mis pupilas juzgando cada uno de los gestos de mi mano, ni tampoco aquellos dibujos en los que distingo aterrado, trazos que me han sido inculcados y en los que no me reconozco.

Cualquier modo de la disciplina es elegida libremente por el ejecutante. Así, el acceso a las diferentes posibilidades de nuestros cuerpos-en-el- cuerpo para dibujar discurre de manera aleatoria, consciente e intuitiva.

Por otro lado, este dibujar lo que uno tiene a mano y con lo que uno tiene a mano, supone primero una toma de conciencia de los propios límites, un ejercicio absoluto y necesariamente materialista; y segundo, un ejercicio que tratará de hacer mucho con poco. Ambas limitaciones -de una radical austeridad- definen la propia idiosincrasia del dibujo, llamada por Artaud como "Subjectile" respecto a la extensión del soporte necesario para hacer aparecer el sentido tanto en lo intelectual como en lo experiencial acumulado en el proceso gráfico.

Este término -subjectile- nos presenta el dibujo como esa práctica capaz de aglutinar extremos contrarios en sí, contradicciones, repeticiones, representaciones miméticas que vicarialmente se refieren a alucinaciones, convirtiendo así el dibujo en una situación, un ambiente sensible "environment", donde pueden relacionarse aspectos de la realidad que no encontrarían otro lugar para hacerlo.

El dibujo viene a ser la posibilidad de ese espacio sensible en el que coexisten interactuando realidades alejadas. Dibujar así es unir. Pero no unir encajando, ni cosiendo, sino amasando. Creando mediante este gesto una amalgama. Un objeto nuevo que no sea la suma de dos o más dibujos y en el que se pueden reconocer cada uno de los integrantes y a la vez definir claramente la relación isomórfica que los une.

Si dibujar ha sido tradicionalmente sajar, cortar, abrir surcos, construir un mundo mediante rayas, actualmente la función del dibujo es relacionar: unir. Construir narraciones, entornos y atmósferas. Todo ello precariamente, de modo temporal, ya que esta forma de dibujar tiene que ver directamente con lo orgánico. Y como tal, se rige por las mismas leyes que la vida, por lo que cualquier posibilidad de dibujo es precedera. Por supuesto, y es aquí donde hacemos uso del subjectile artaudiano, que el soporte permanece, y los materiales empleados sobre el mismo, y los gestos, y las borraduras. Pero no puede permanecer la realidad que ha diseñado, esta es momentánea, temporal, precaria. La idea, y aquí usamos una acepción del lenguaje de Wittgenstein, sólo existe y sólo tiene valor durante su uso. Luego queda el resto, el recuerdo, el dato, el objeto ..... Como reliquia u objeto histórico, como bien mueble, como señal o indicio de lo que fue o pudo ser, pero ya nunca como dibujo completo.

Queremos agradecer a los tres ponentes por su magnífica disponibilidad y generosidad y también a todos los que han contribuido con tus excelentes comunicaciones a esta segunda Jornada y esperamos que sirva como un peldaño más en el desarrollo de estas jornadas y que pueda contribuir a la reflexión sobre el dibujo y al interés de los lectores

EL EQUIPO EDITOR

PONENTES II JORNADA DIBUJO CONTEMPORÁNEO 2021



# VISUALIZANDO LAS PEQUEÑAS COSAS DE LA VIDA

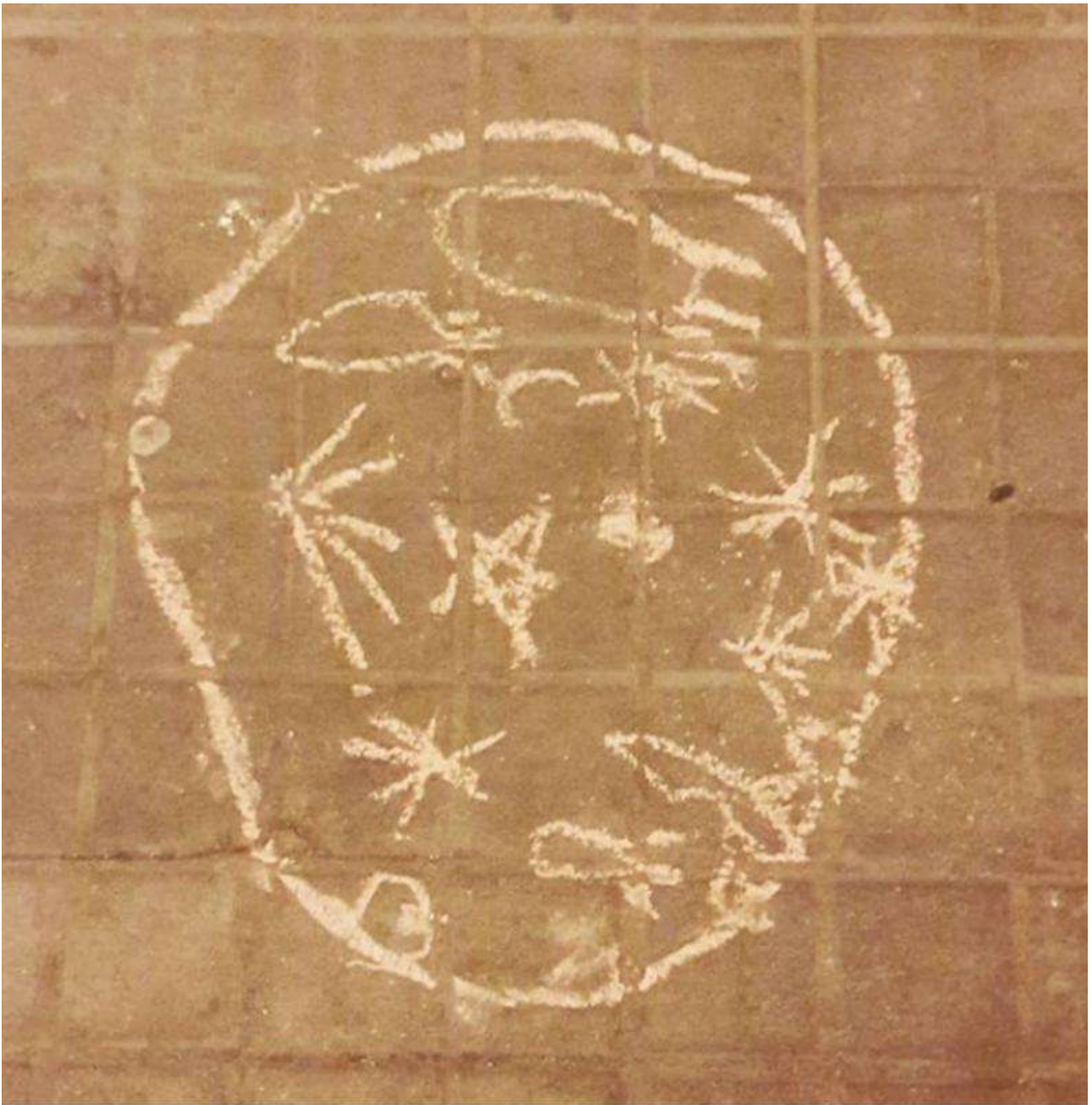
David Abbasi Pérez



**bellasartes**  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID



II JORNADA SOBRE DIBUJO CONTEMPORÁNEO  
FACULTAD DE BELLAS ARTES UCM



## EL SENTIDO DE LAS RAYAS JUSTO ISASI



DIBUJO Y CONOCIMIENTO

**bellasartes**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID



II JORNADA SOBRE DIBUJO CONTEMPORÁNEO  
FACULTAD DE BELLAS ARTES UCM



**Dibujar, una forma de canalizar**  
**Eulalia Valldosera**



DIBUJO Y CONOCIMIENTO

**bellasartes**  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID



**II JORNADA SOBRE DIBUJO CONTEMPORÁNEO**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES UCM**



## 1.-EL DIBUJO CONTEMPORÁNEO EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

---

### **Pero no el mundo. O el problema de dibujar la acción comunicativa**

LAURA MESA LIMA

PDI Area dibujo. Universidad de La Laguna.....15

### **Hotel Palenque (remake). A Line Made by No-walking: una caminata gráfica hacia el hotel Palenque de Robert Smithson**

ISABEL CARRALERO DÍAZ

PAD Dept. Dibujo y grabado Facultad Bellas Artes UCM .....27

### **Dibujo inmersivo, una nueva frontera**

JAVIER CHOZAS

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Doctorando.....44

### **Redibujar la historia. Dibujo contemporáneo y construcción de narrativas históricas alternativas**

LAURA DE LA COLINA

Dept. Pintura Facultad de Bellas Artes UCM

DANIEL VILLEGAS

PDI Area dibujo Universidad La Laguna .....57

## 2.- EL DIBUJO COMO METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

---

### **Lo que hace mi mano al dibujar. Una reflexión sobre el dibujo como herramienta útil en la investigación artística**

IRENE ORTEGA LÓPEZ

Investigadora.....80

### **El dibujo contemporáneo dentro de la experiencia artística: cruces y conexiones**

FRANCISCA BENEYTO RUIZ

PAD Dept. Dibujo y grabado. Facultad Bellas Artes UCM.....95

### **Dibujar-durar. Tiempo y performance en la práctica del dibujo contemporáneo: una revisión de los *Circle Drawings* de Carali McCall**

SALVADOR JIMENEZ- DONAIRE

Investigador predoctoral contratado PIF. Fac. Bellas Artes, Universidad de Sevilla.....107

### **J. S. BACH. Dibujo y geometría**

CARLOS FERNÁNDEZ HOYOS

PA Dept. Diseño Facultad de Bellas Artes UCM.....119

### **Los dibujos junguianos de Pollock**

JUAN G. D'ATRI

Artista e investigador.....126

## 3.- HACIA UNA SEMÁNTICA DE LO GRÁFICA

---

### **Estudio de casos específicos de la anatomía comparada**

CARMEN PÉREZ GONZÁLEZ.

Prof. Titular Dept. Dibujo y Grabado. Facultad Bellas Artes UCM.....143

### **La importancia del dibujo en el panorama actual: Jenny Saville y el dibujo a gran escala**

MAURO HERNÁNDEZ TADEO

Investigador y artista. UCM.....159

### **La mirada de acuario. Breve ensayo sobre el dibujo contemporáneo**

EL K COLECTIVO

.....168

### **El empleo de espejos para la creación de ilusiones ópticas en el dibujo expandido**

MARÍA DEL CARMEN RODRÍGUEZ JIMÉNEZ

Doctoranda Facultad de Bellas Artes, UCM.....178

## 1.-EL DIBUJO CONTEMPORÁNEO EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS



**LAURA MESA LIMA**

**PDI Area dibujo  
Universidad de La Laguna**

**Pero no el mundo. O el problema de dibujar la acción comunicativa**

**Resumen**

Este artículo recoge la investigación teórica y proyecto artístico de una reflexión en torno al pensamiento habermasiano que establece que pensar el final compromete el final, pero no el mundo. En este sentido, el filósofo establece una dicotomía entre un final, transformable, y un mundo, aparentemente, inalterable. En base a esta dualidad se plantea un desarrollo artístico fuertemente unido a una indagación, de manera paralela, en conceptos como la relación entre verdad y veracidad; la importancia crítica del lenguaje; y la representación contemporánea. Estos planteamientos derivan en un recuestionamiento del dibujo contemporáneo, en relación a estos asuntos, pero también a su propio lenguaje y características. Todo este proceso dio como resultante la exposición *Pero no el mundo*; instalación compuesta por piezas de dibujo contemporáneo, dibujos sólidos que no hacen otra cosa que cuestionar la propia veracidad del dibujo y del mundo.

**Palabras clave:** dibujo, dibujo sólido, grafito, tinta, lenguaje, mundo, realidad, representación

Vivimos en un mundo en el que la relación entre la realidad y su representación está totalmente tensionada. El movimiento entre ambos conceptos los lleva, unas veces, a fundirse en casi un único ente y, otras veces, los distancia hasta tal punto que pareciera que son conceptos fuertemente antagonistas. Estamos rodeados de imágenes metarrealistas que, en verdad, no responden a la lógica de lo real pero que, paradójicamente, construyen un mundo en el que nos sumergimos constantemente. Son imágenes generadas a través de novedosas tecnologías que ofrecen mucha más información de lo que somos capaces de leer o percibir. Se trata de la más alta sofisticación de simulacro que el ser humano ha sido capaz de generar hasta ahora. Se trata de la vida imaginada que nos rodea, y la vida real que nos limita.

Allá por la década de los 60 del s.XX Popper desarrolla una nueva teoría que posiciona nuestro constructo de realidad en relación al mundo que habitamos y que erigimos desde la abstracción de la conciencia. Así, propone la doctrina de los Tres Mundos en la que presenta, seccionada, la verdad de lo que vivimos en una categorización de un *lo social*, un *lo objetivo* y un *lo subjetivo*. Con este marco estructural dibujado, el autor nos posiciona en relación a las distintas experiencias de realidad que nos circundan y nos permiten ser; por un lado, planteando matices de verdad en cuanto a la relación del individuo con los demás y con lo inanimado, y por otro permitiendo cierta desafección por parte del individuo para con la misma tarea de pensar aquello que percibe. El interés de su formulación en este proyecto no radica tanto en los mundos distintos, como en la relación que se establece entre ellos y que genera un mapa de criterios de verdad. Una verdad que se fragmenta en mundos, y de esa manera, su representación queda complejizada y cuestionada.

Esta cuestión popperiana constituye una especie de precuela que sostiene el punto de anclaje teórico, inicial, que desde un punto de vista histórico y del desarrollo de esta investigación, nos permite realizar un cierto abordaje del tema que nos trata. El mundo es pues, y de momento, una división.

Pensador de estos límites intramundanos Habermas observa y acaricia las grietas generadas en el pensamiento de Popper –en muchas ocasiones a través de la mirada analítica de Jarvie–. Retoma esta categorización y la circula hasta proponer un mundo de la vida, que distingue claramente del sistema. Si bien para Popper, el criterio de verdad queda establecido como algo contrastable frente a lo que él denominaba abuso del lenguaje, Habermas (1998) apunta que “cualquiera que sea el lenguaje que elijamos, siempre partimos intuitivamente de la presuposición de que la verdad es una pretensión universal de validez” (pp.89-90). Esta validez en torno al lenguaje, a la acción comunicativa, posiciona a esta en el centro de la noción compartida de verdad. Incluso de veracidad.

El bordear el paisaje de la verdad para atravesarlo con el lenguaje supone, sin embargo, depositar esta topografía a manos de un consenso comunitario, previo y global. De sobra está matizar aquí lo utópico de esta pretensión. Se torna prácticamente inimaginable que se dé un acuerdo común y sin fisura, ya no solo en este aspecto, sino ante cualquier condición que pretenda o requiera de una alianza global. Las diferencias que nos permiten diferenciarnos del otro, de lo otro –y por tanto generar una identidad indispensable para ser individuo–, se traducen precisamente en escollo ante el consenso. Sin embargo, a pesar de cualesquiera de las diferencias culturales, sociales o religiosas, Habermas establece, transitándolas, una estructura de comprensión de lo que somos y cómo nos relacionamos, que permite que los conceptos de verdad y veracidad queden alejados del disenso. La propuesta que plantea se centra en diferenciar de esta manera lo que él denomina el sistema del mundo de la vida. Y lo hace de tal manera que, visitando no solo a Popper, sino también a autores como Parsons, Marx o Weber, dibuja un mundo de la vida protagonizado por la relación real y directa –imprescindible, también– entre las personas participantes de una sociedad. Esta suerte de relaciones florece como consecuencia directa de la acción comunicativa, que no por obvia se debe dejar de nombrar. Las relaciones interpersonales, subjetivas de hecho, pero posibilitadoras en cualquier caso de los sistemas más complejos y abstractos, son las que van forjando presentes que en muchos casos se convertirán en costumbres compartidas, en cimientos colectivos. De hecho, Habermas (1998), colocando un giro autorrecurrente entre la interacción lingüística y social establece que: [...] la tradición cultural compartida por una comunidad es constitutiva del mundo de la vida que los miembros individuales encuentran ya interpretado en lo que atañe a su contenido. Este mundo de la vida intersubjetivamente compartido constituye el trasfondo de la acción comunicativa (p.119). Nos remite el autor así a la particularidad de las sociedades arcaicas, en las que los roles de cada una de las personas y los sistemas de relación y organización coincidían en gran medida con lo que podríamos llamar “vida natural”. En palabras de Habermas (1992): El mundo de la vida es, por así decirlo, el lugar trascendental en que hablante y oyente se salen al encuentro; en que pueden plantearse recíprocamente la pretensión de que sus emisiones concuerdan con el mundo (con el mundo objetivo, con el mundo subjetivo y con el mundo social); y que pueden criticar y exhibir los fundamentos de esas pretensiones de validez, resolver sus disentimientos y llegar a un acuerdo (p.179).

Por otro lado, establece una relación mucho más directa entre el concepto de sistema y el del tercer mundo establecido por Popper, presidido este por las relaciones e instituciones de carácter social, con fines teleológicos y que puede –y de hecho así es en numerosas ocasiones– estar al margen del consenso normativo. Basándose en Parsons, Habermas (1992) establece que: Un sistema es un conjunto ordenado de elementos que tiene la tendencia a conservar la organización de que dispone, y poca cosa más. Los estados del sistema debían analizarse desde el punto de vista de si cumplen, y de qué modo lo hacen, las funciones necesarias para el mantenimiento de las estructuras del sistema (p.321).

Ambas categorizaciones –base y superestructura– se hallan unidas, en principio, mediante los mecanismos de parentesco. Sin las funciones, necesariamente comunes para que se dé la unidad, de las tareas de reproducción cultural, de integración social y de socialización (Habermas, 1992), se da una ruptura entre estas relaciones de producción resquebrajándose la posición individual entre una integración social y una integración sistémica.

El mundo, por tanto, sigue siendo una división. Si antes con Popper el autorretrato del individuo queda definido por el reflejo que arrojan los tres mundos recogidos en su teoría, ahora, Habermas, lo relaciona con dos categorizaciones, micro y macro, que definen su existencia en relación a las mismas. Así: el desacoplamiento de integración social e

integración sistémica solo significa, por de pronto, una diferenciación entre diversos tipos de coordinación de la acción, coordinación que se cumple, o bien a través del consenso de los participantes, o bien a través de nexos funcionales de la acción (Habermas, 1992, pp.263-264).

Derivado de estas abstracciones se torna pertinente el planteamiento de lo que somos entonces, en un momento histórico repleto de estructuras sistémicas de ámbito global. Estas nos atraviesan en distintas direcciones, inciden en distintas capas de los estratos del ser, y cada vez dejan menos margen a la capacidad de interacción subjetiva por medio de un lenguaje autorreferido, esto es, en relación al propio carácter natural del ser humano. Sin embargo, lo que Habermas denominaba mundo de vida, es un territorio de subjetividad que, irónicamente, capacita el acuerdo, la discusión y el ejercicio –en derecho, y pleno– de la acción del habla. Esto nos podría conducir a una reflexión en torno a la sofisticación de nuestra relación con la abstracción de lo que somos en tanto somos lenguaje y, por ende, comunicación.

Es relevante apuntar cómo, precisamente, es la integración sistémica la que permite que el conjunto de individuos que componen una sociedad pueda tener la capacidad de cuestionarla. Esto es, la estructura social apuntalada en el sistema (político, económico, etc.) ha terminado vertebrándose como un ecosistema que, prácticamente prescinde del individuo y su realidad empírica. Como apuntábamos con anterioridad, la existencia del sistema termina recayendo sobre sí mismo, lejos de ampararse en finalidades pertenecientes a la acción y a la relación interpersonal. Pero, sin embargo, es esta integración sistémica del individuo, la única que es factible de ser transformada. A pesar de que estos macrosistemas se expandan hacia la abstracción –dada su inabarcabilidad por parte de un sujeto–, a la postre, esta misma abstracción ingente, queda herida si cuestionamos, paradójicamente, su propia estructura. La construcción del mundo a partir de sistemas nacionales o macroestatales es posible solo en relación a la pervivencia del propio sistema, lo que le obliga a una continua adaptación, a un constante cambio en función de la evolución de las condiciones socio-históricas. Es esta capacidad de mutabilidad la que posibilita por un lado su continuidad, pero por otro acrecienta su complejidad, y, por tanto, el distanciamiento con respecto a las necesidades concretas del individuo.

El mundo de la vida, en cambio, a pesar de ser subjetivo, es tan necesario, tan vital para el desarrollo humano, que es expuesto como algo incuestionable. Un mundo de vida lleno de contradicciones individuales, de relaciones arcaicas, de parentescos ancestrales, nos puede llevar a pensar en una categorización un tanto volátil o, al menos, falta de equilibrio. Pero, lejos de ser así, este ámbito de capacidad relacional inserta fuertemente sus raíces en lo necesario para impedir así que pueda ser prescindible. Se trata del poder de la flexibilidad. De la fortaleza de aquello que es capaz de adaptarse a formas o necesidades externas no intencionadas. Y así se experimenta y se razona como una categorización intelectual del mundo –generado por el propio ser humano– tremendamente incontrovertible.

En este punto es posible plantear el núcleo del inicio del proyecto artístico que nos ocupa, enlazando con unas observaciones Amelia Valcárcel (Fundación Cajacanarias, 2019, 14m 53s) en torno al pensamiento habermasiano. A partir de aquí la investigación deriva hacia la idea de que pensar el final compromete el final, pero no el mundo, y nos posiciona ante una reflexión, incluso desde la perplejidad, ante lo que entendemos por mundo, – empíricamente, desde su veracidad–, y como éste se muestra como un complejo mapa – casi ilegible pero aparentemente veraz y riguroso– de sistemas.

## **Es pertinente pensar el mundo.**

Vivimos en un momento histórico sin precedentes, donde todas las sociedades del planeta se ven inmersas, casi sin querer, en una red sistémica sumamente intrincada. Nuestros datos, físicos y virtuales, engrosan estructuras normalmente supranacionales. Hay quienes afirman que somos nuestros datos, y que una persona del s. XXI queda totalmente radiografiada a partir de ellos. No es necesario el matiz que aporta la ética, las inquietudes o las dudas del individuo, los grandes emporios tecnológicos crecen gracias a que, prácticamente, son capaces de leer nuestras mentes. Es abrumador; nunca antes el ser humano se había enfrentado a algo así. El presente abre un abismo ante nuestros pies; cada vez más normativizado, falto de autodeterminación, de intimidad, de capacidad de autogestión y decisión.

Pero Habermas plantea la posibilidad de comprometer el final pensado, y de ese modo nos regala una contingencia. Nos brinda la reflexión como llave de la posibilidad de cambio, o al menos de cuestionamiento de un final en el que nos capacita para diferenciar entre la verdad ligada a la rectitud normativa, y la veracidad subjetiva. Nos permite el comprometerlas a ambas gracias no solo al lenguaje, sino también a la acción comunicativa, a las capas de lectura que nos permite la comunicación. Sin embargo, el mundo queda fuera de este juego porque ya es previamente dado y necesitado para ser.

Abordar el pensamiento acerca del fin, de su verdad-veracidad, y de su posibilidad de cambio, no tiene cabida, de momento, en esta propuesta. Tal vez lo sea en un futuro. Este proyecto, en cambio, se detiene en reflexionar acerca de un mundo que no puede ser comprometido, un mundo aparentemente estanco e inmóvil por necesario.

## **Pero no el mundo.**

Con todo lo expuesto con anterioridad, esta afirmación final, pero no el mundo, se estableció como origen de un proceso de una búsqueda, esta vez más empírica, husmeadora de datos y conceptos a través del presente, o más bien, de lo que entendemos por presente. El interés por el final de esta sentencia tiene que ver con aquello que señala el matiz como la parte fundamental de una reflexión. Normalmente, tras las conjunciones se esconden los verdaderos giros de pensamiento, los acentos, la diferencia que permite a lo que le sigue a continuación ser asimilado por el oyente –o lectora o lector– como lo profundamente significativo. Articulaciones como esta aportan el valor de la verdad, o tal vez de la veracidad necesaria, para una correcta articulación del pensamiento transmitido. Con lo que “pero no el mundo” explicita la validez de la primera proposición –aquello de “pensar el final compromete el final”– al completar el enunciado del que forma parte.

Decía Wittgenstein (2017) en el punto 4.024 de su *Tractatus Logico-philosophico* que “Comprender una proposición quiere decir saber lo que es el caso si es verdadera. (Cabe, pues, comprenderla sin saber si es verdadera.) Se la comprende si se comprenden sus partes integrantes” (p.78). Es sabida la influencia del giro lingüístico propuesto por Wittgenstein en Habermas y cómo las expresiones lingüísticas tienen sentido en tanto son identificadas en relación a las posibles situaciones de uso. De tal modo, tal y como apunta Ferreira de Lima (2012) en su acción comunicativa: se inaugura un ideal de *normatividad* para el lenguaje cuyo presupuesto indica que el hablante experimenta una obligación inmanente a los actos del habla, más concretamente la *obligación de probar la verdad*, o sea, demostrar en las consecuencias de sus acciones lo que realmente quería (p.91).

Así, la búsqueda de una definición, no solo del mundo, sino también del posicionamiento del ser humano en el mundo, su relación con él y con la otredad, marcaron el comienzo de una reflexión en torno al concepto de un mundo consolidado e inmóvil –en esa obligación casi ética de probar la verdad, apuntada por el mismo Habermas–. La utilización de términos como invariable o fijo nos lleva a pensar en una visión del mundo exenta, en caso de que esto sea posible, de las distintas perspectivas derivadas de subjetividades particulares, sean estas individuales o colectivas. Habermas (1992), en relación a la sociología, habla de un mundo objetivo, un mundo social y un mundo subjetivo, sin embargo, hace hincapié en que, a pesar de que la acción comunicativa se refiera simultáneamente a los tres, “en su manifestación *sólo subrayen* temáticamente *uno* de estos tres componentes” (p.171). El mundo pensado, entonces, se enclavaría en relación a ese mundo objetivo, construido a base de normas y acuerdos que posibiliten su comprensión común.

La Organización de las Naciones Unidas (ONU en adelante) es un buen ejemplo de integración sistémica del individuo en una estructura de carácter globalizante en la que la identidad, a pesar de ser retratada, queda realmente difuminada. Tal y como reza la presentación que la propia ONU (La Organización) expone en su página web, esta organización es “Un lugar donde las naciones del mundo pueden reunirse, discutir problemas comunes y encontrar soluciones compartidas” (s.f.). Sin embargo, y por otro lado, en este mismo portal digital están publicadas, accesibles a cualquier persona que tenga interés, decenas de páginas Excel que recogen el mundo en datos. Índices demográficos, tasas de natalidad y mortalidad, porcentajes de población analfabeta por edad y género, los IPC por países, tasas de escolarización, nivel de riqueza o pobreza por naciones, etc. radiografían el mundo de lo que somos. Es abrumador como cada uno de estos datos responde a una realidad lógica, a un punteo de individualidades, a un conjunto de realidades personales.

La ONU, en el imaginario colectivo, refiere rigor, seriedad y solvencia, de tal modo que los documentos que genera se establecen rápidamente como referentes de una verdad no cuestionable. Sin embargo, una honda paradoja es generada con su colección de archivos, porque, a pesar de la validez de su estrategia comunicativa, esta no responde a la realidad, o más bien realidades, que permiten que esos datos sean los que son. Carecen de veracidad. Porque si entendemos la verdad del mundo –o incluso en el mundo– como una proposición que responde a la realidad, la deshumanización que supone el hecho de racionalizar de este modo los múltiples escenarios que conviven en el planeta sería, de facto, una incoherencia. El análisis de la verdad del mundo, esto es, de lo que es el mundo, conlleva necesariamente la búsqueda de los porqués, el análisis de los motivos y las particularidades de cada contexto. Poner el acento en el resultado es, de alguna manera, negar la existencia de un mundo de la vida, de un mundo subjetivo y relacional –ecosistema primitivo y necesario para que las personas puedan ser tales–. Los datos que se vuelcan son válidos, ya lo hemos dicho, pero insuficientes para dibujar el complejo paisaje sistémico, social y natural existente. Utilizando, además, el lenguaje lógico de las matemáticas, se establece en este mapeo del mundo una racionalización del proceso cognitivo de comprensión del mensaje. La buscada objetividad se ve reforzada en un cifrado lingüístico que no da cabida, en principio, a la interpretación.

Este conjunto de datos, rigurosamente ordenados y categorizados, y que se cuelan y adaptan, con una plasticidad asombrosa, a las grietas de los conceptos teóricos hasta este momento reflexionados, permiten acoger el inicio, en este punto, de un proceso de investigación paralelo de carácter artístico (Fig. 1). La filosofía permite reflexionar con el



precisamente se pone el foco en la tensión conceptual de este hecho? Como respuesta, se plantea una instalación de dibujos sólidos, tridimensionales, un conjunto de pequeñas piezas construidas con los materiales básicos y propios de la expresión dibujística como son el grafito –en relación al grafismo–, la tinta china –en relación a la mancha– y el papel, como soporte por antonomasia. Así, en la pieza central y clave de esta propuesta artística, denominada *pnem* (Fig. 2), se dibujan pequeños cúmulos, estratificados, de datos. Para comenzar, y en base a los datos publicados por la ONU; se da un estudio de cuatro parámetros claves para aproximarnos a la comprensión de lo que cada país es –otra reflexión vendría de la mano del concepto de país, de su viabilidad y reconocimiento en la comunidad internacional. Pero esa es otra deriva que no cabe aquí–. Los datos referidos a la natalidad, la esperanza de vida, la población urbana, y el número de bienes declarados patrimonio de la humanidad, son los cuatro taxones investigados. A través ellos se puede establecer una suerte de gráfica nacional que nos regala una especie de paisaje nacional relevante, pero quedan atrás las particularidades sociales, ambientales, económicas, políticas, etc. determinantes para que ese número sea el que es. De esta manera si, por ejemplo, el país más longevo del mundo es Japón, con 84 años de media de esperanza de vida, se genera una estratificación de 84 papeles, en cada uno de los cuales es depositada una gota de polvo de grafito acumulado. La construcción de estas piezas permite adquirir la conciencia de ese dato en tanto que volumen, durante el proceso no solo de creación –lento y repetitivo– sino también de contemplación –que necesita de un acercamiento físico de la persona que observa que esa pieza, efectivamente, está compuesta por un número considerable de papeles con grafito–.



Fig. 2) *pnem*, Galería Artizar. Laura Mesa, 2020 (Laura Mesa)

Por medio de una acción reiterada y conceptualmente deleuziana se genera una especie de cartografía lingüística. Decía Deleuze (2017) que: vemos bien que la repetición no es una conducta necesaria y fundamentada más que con respecto a lo que no puede ser reemplazado. La repetición como conducta y como punto de vista concierne a una singularidad no intercambiable, insustituible (p. 21). Así, el espectador ha de recorrer, a modo de lectura, cada una de las piezas, irremplazables a tal punto que, de hecho, se refieren a cada uno de los datos extraídos de los documentos Excel publicados por la ONU, es decir, de los datos de un mundo que, finalmente, sí que se nos presenta como inmutable y absolutamente construido y sólido.

En un afán de tensionar transversalmente la propia propuesta, y de poner en valor la propia acción comunicativa, la paradoja del lenguaje, se establece un diálogo entre esta pieza y la –una– imagen de la misma –*pnem.2* (Fig.3)–. Cada una de las piezas construidas en papel tienen su réplica exacta en polvo de grafito aglutinado, en un intento de cuestionar aquella aproximación a la verdad, en una contraposición original-copia que no queda resuelta. Decía Habermas (1998) que “la adecuación de una imagen del mundo lingüísticamente articulada es función de los enunciados verdaderos que son posibles en ese sistema de lenguaje” (p.90). En ese sentido, se proponen dos enunciados supuestamente verdaderos, que, en el fondo, lo que tratan es de poner en jaque el propio sistema de comprensión de la realidad.



Fig. 3) pnem.2, Galería Artizar. Laura Mesa, 2020 (Laura Mesa)

Pero, más allá de las consideraciones teóricas, en toda obra artística cabe fondear alrededor del cómo es abordado el propio objeto del arte o de discusión. Reflexiona Habermas (1998): Pero sí que nos interesa la circunstancia de que Popper ponga en tela de juicio en ambos casos la convicción fundamental del empirismo según la cual el sujeto se enfrenta al mundo sin más mediaciones, recibiendo sus impresiones de él a través de las percepciones de los sentidos, o interviniendo en los estados del mundo mediante su acción (p. 112). El autor centra su atención en torno a la experiencia empírica, sensorial, clave, también, en la resolución plástica de este proyecto. El arte capacita a la o el artista a intervenir directamente en el mundo. Y va más allá, al permitirle intervenir, a su vez, en la mirada y comprensión del mundo de quien se posicione ante obras de arte de una manera honesta y comprometida. Apoyado en este baluarte, el dibujo se presenta, con una presencia de la materia mucho mayor, en la pieza *pnem.extremos* (Fig. 4). En ella no solo el grafito aglutinado, sino la tinta china solidificada, son constitutivos de una reflexión en torno a las distintas integraciones sociales y sistémicas que son capaces de generar distancias, en algunos casos atroces, entre los valores más bajos y altos de cada una de las categorizaciones investigadas. De nuevo queda establecida la evidencia de un cuestionamiento entre lo real y su representación dado que las piezas de tinta son idénticas a las de papel, pero, esta vez, con bloques de materia, con bloques de dibujo que las reposicionan en una cartografía en la que el lugar ocupado tiene mayor relevancia y presencia. En este sentido, la mayor objetualidad, podríamos decir que subrayada, de

esta pieza, enlaza con esa experiencia vital humana que nos hace pensar en la materia. Y esta materialidad del objeto artístico no es baladí. Ni siquiera para Wittgenstein. “Por lo tanto, para el Wittgenstein del Tractatus la sustancia es aquello que existe independientemente de lo que es el caso, en la medida que los objetos son la sustancia del mundo o sea lo invariable del mundo” (Sandoval, 2014, p.116).



Fig. 4) pnem.extremos, Galería Artizar. Laura Mesa, 2020 (Laura Mesa)

La fisicidad de estos dibujos evidencia de una manera muy clara su ser objeto, pero, como ya quedaba apuntado con anterioridad, la verdad de su existencia, la capacidad para mostrarse al, y en, el mundo, categorizando su propio devenir, no es necesariamente sinónimo de su sentido de veracidad. En este sentido, la práctica artística se sitúa entre los polos de tensión generados alrededor de estos nodos verdad/veracidad. “Un consenso no puede producirse cuando, por ejemplo, un oyente acepta la verdad de una afirmación, pero pone en duda la veracidad del hablante o la adecuación de su emisión [...]” (Habermas, 1992, p.172). La importancia de la acción de dibujar, en este caso, queda entonces acentuada, no solo como acción comunicativa, sino por la honda intención de generar una obra veraz en su efectividad. Esta propuesta no puede, entonces, dejar de actuar, de algún modo, como una conjunción, como ese *pero* con el que se inicia el desarrollo de la investigación que nos ocupa. De tal manera que este hecho dirige la reflexión y el foco hacia una parte de los datos recogidos en las páginas Excel de la ONU sumamente importantes; los inexistentes.

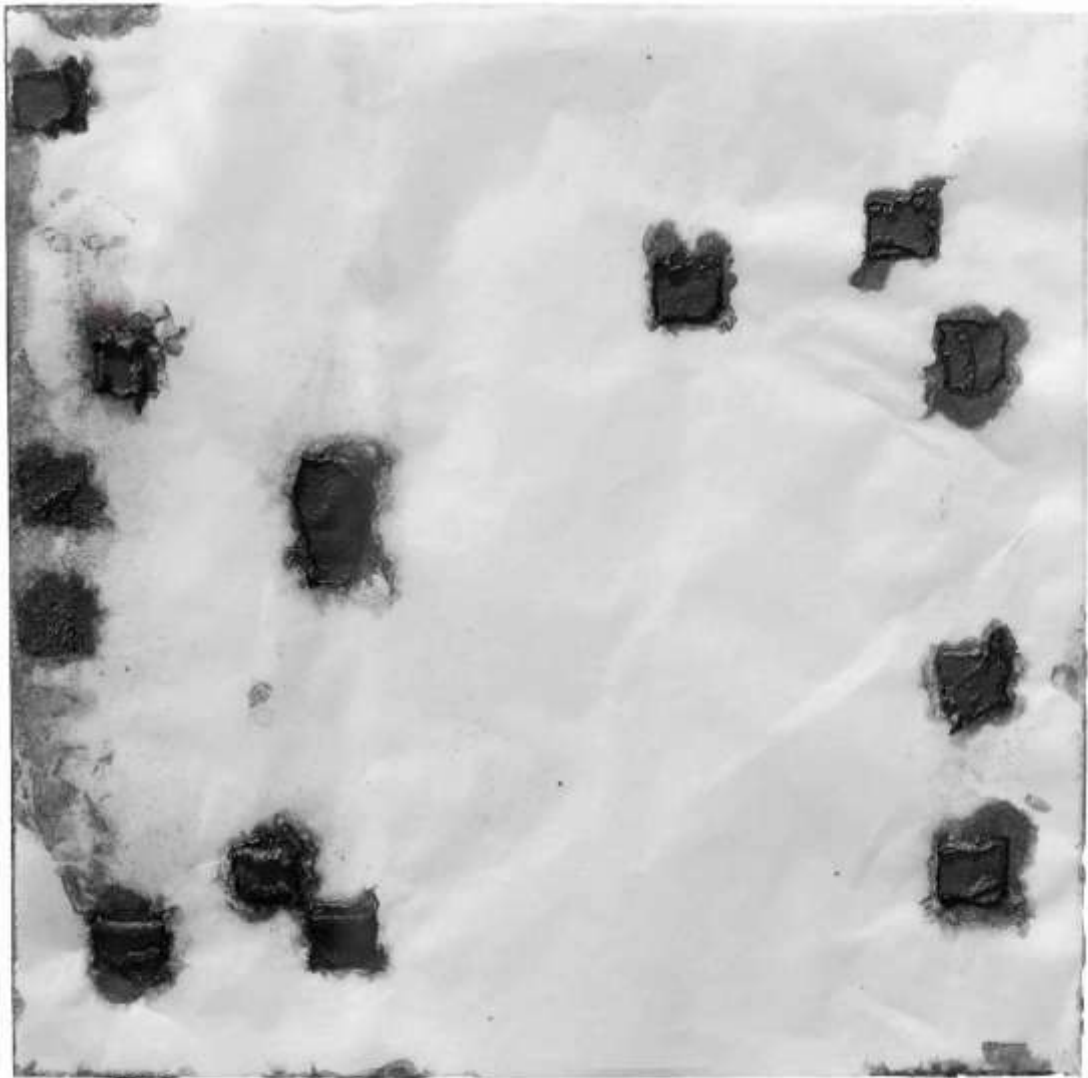


Fig. 5) pnem.vacío, Galería Artizar. Laura Mesa, 2020 (Laura Mesa)

*pnem.vacío* (Fig. 5) reflexiona en torno a la presencia de lo que no es, no se ve o no se nombra. Decenas de datos no aparecen recogidos en este paisaje sistémico y construido de lo que dice la ONU que somos. Unos porque los países afectados no los comparten (podemos pensar rápida y claramente en el caso de Corea del Norte), otros porque la estructura sistémica de esos mundos objetivos no está preparada para pensar en una lógica matemática, o simplemente, no tienen los recursos para ello. Se podría cuestionar, pues, la validez de la construcción de esta cartografía excelliana, o, tal vez, y en otro sentido, podríamos asumir esa ausencia de valores como un *glitch* del sistema, no como un fallo, sino como una característica no prevista. En cualquiera de los casos esta ausencia cuestiona el intento de representación lógica de la realidad y, por tanto, su lenguaje. Así, y sin abandonar la solidificación del dibujo, estas piezas deambulan entre la ortodoxia del dibujo y su solidificación, cuestionando –como contrapunto al resto de la instalación– el propio concepto del dibujo y su lenguaje de facto y en potencia.

Decíamos antes que vivimos en un mundo en el que la relación entre la realidad y su representación está totalmente tensionada, en el que la capacidad de acción pasa por el lenguaje y la comunicación, y en el que la práctica artística se establece como prototipo de posibilidad de acto. La cuestión pasa por la reflexión y la acción, sin embargo, queda cuestionada por cuando se establece una estratificación sistémica que pone en jaque la realidad vivida del individuo. Esta propuesta se enfrenta a la tarea de hablarlo, trata de

dialogarlo porque, si el mundo no queda comprometido a través del pensar –como si sucede con el fin–, tal vez aún tengamos la posibilidad de dibujarlo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alegre, Javier. (2012). Propuestas y diferencias pragmáticas en torno del lenguaje como institución: Wittgenstein y Habermas. *Discusiones Filosóficas*, 13(21), 207-224. Recuperado en 11 de abril de 2021, de [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0124-61272012000200012&lng=en&tlng=es](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0124-61272012000200012&lng=en&tlng=es).
- Deleuze, Gilles. (2017). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Diaz, J. S. S. (2014). Análisis de la crítica al lenguaje privado de Wittgenstein y su postura antimentalista en psicología. *Límite: revista de filosofía y psicología*, 9(29), 180-190.
- Díaz-Montiel, Z.C. y Márquez-Fernández, Á. B. 2008. «La modernidad en Habermas: Del "sistema" (represor) al "mundo de la vida" (liberador).» *Revista de artes y humanidades Única (Universidad Católica Cecilio Acosta)* 9 (21): 71-97.
- Fundación CajaCanarias (6 de agosto de 2019) Amelia Valcárcel y Wolfgang Streeck: Foro Enciende la Tierra CajaCanarias 2019 [archivo de vídeo] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=epC65gVi5co>
- Habermas, Jürgen. (1998). *Teoría de la acción comunicativa I*. Madrid:Taurus
- Habermas, Jürgen. (1992). *Teoría de la acción comunicativa II*. Madrid:Taurus
- Heidegger, Martin. 2018. *Ser y Tiempo*. Madrid: Trotta.
- Lima, Aluísio Ferreira de. (2012). Consideraciones sobre la influencia y consecuencias del giro lingüístico en el pensamiento de Jürgen Habermas. *Alternativas en Psicología*, 16(26), 85-95. Recuperado en 11 de abril de 2021, de [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1405-339X2012000100009&lng=pt&tlng=es](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-339X2012000100009&lng=pt&tlng=es).
- ONU. La Organización (s.f.). Recuperado en 7 de abril de 2021, de <https://www.un.org/es/about-us>
- Santillana Andraca, Arturo. (2011). Del mundo de la vida al sistema: el poder integrador del poder. *Andamios*, 8(16), 161-185. Recuperado en 10 de abril de 2021, de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-00632011000200011&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632011000200011&lng=es&tlng=es).

ISABEL CARRALERO DÍAZ  
PAD Dept. Dibujo y grabado Facultad Bellas Artes UCM

**Hotel Palenque (remake). A Line Made by No-walking: una caminata gráfica hacia el hotel Palenque de Robert Smithson**

RESUMEN

A través de aplicaciones de geolocalización, en abril de 2020 iniciamos un viaje hacia Palenque en busca del mítico hotel de Robert Smithson. El viaje duró varias semanas extendiéndose a medida que se prorrogaba el Estado de Alarma debido a la situación de emergencia sanitaria provocada por el COVID-19. El objeto de nuestro viaje era, en primer lugar, concebir aquel recorrido virtual como una experiencia estética y, en segundo lugar, desarrollar un proyecto gráfico a partir del dibujo de Smithson titulado *Map of the Hotel Palenque*. Este texto recoge el proceso y los resultados de dicha investigación, realizada gracias al registro vía satélite de las sucesivas transformaciones del hotel a través de Google Maps, Google Street View o las fotografías de sus huéspedes publicadas en redes sociales y buscadores de hoteles. Es a través de estos medios que aunamos con la gráfica, en un plano, las diferentes temporalidades de un mismo espacio.

PALABRAS CLAVE: dibujo; recorrido virtual; experiencia estética; Google Maps; Hotel Palenque; Robert Smithson;

## 1. El primer desplazamiento (o cómo llegar hasta Palenque)

La experiencia del lugar suponía gran parte de la experiencia estética de la obra en sí. No era el objeto, sino llegar al objeto lo que formaba parte de la experiencia artística. (Virginia Dwan en Meyer, 2017, p.65)

Dibujar en un espejo / escribir desde el dibujo / dibujar desde el desplazamiento / dibujar los procesos de transformación / dibujar el tiempo. (Isabel Carralero, anotaciones para hacer este texto, cuaderno personal, 2020)

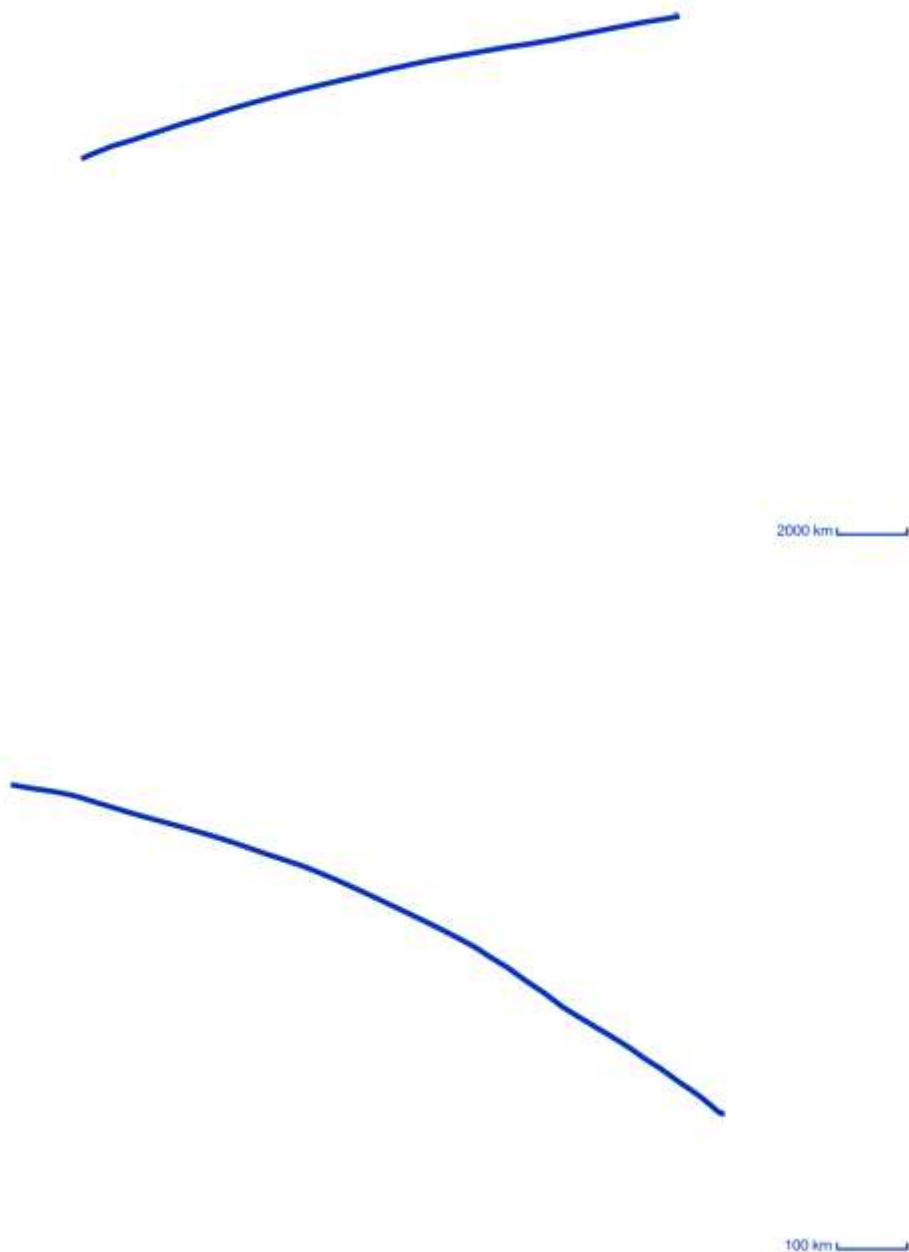
Palenque es una ciudad de Chiapas, México. Tiene una extensión territorial de 1.123 Km y se sitúa cerca del río Usumacinta, que significa "lugar de monitos". La zona es conocida por un yacimiento arqueológico ubicado a 7 km, uno de los más importantes de la cultura maya. A Palenque puede llegarse a través de las carreteras 190 y 199 en un trayecto de aproximadamente seis horas desde Tuxtla Gutiérrez, la Capital del Estado. El clima es generalmente cálido y húmedo, y llueve frecuentemente.

En abril de 1969 el artista norteamericano Robert Smithson viajó a Palenque en compañía de Nancy Holt y la Galerista Virginia Dwan. El viaje formaba parte de un recorrido por la península del Yucatán en el que realizó *Nine Mirror Displacements*, nueve piezas *site-specific* documentadas en su célebre foto-ensayo *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatán* (*Artforum*, 1968). Este mismo viaje inspiró una conferencia en el auditorio de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Utah en 1972 conservada hoy en cinta magnética con el nombre *Hotel Palenque (1969/1972)*. En aquella conferencia Smithson mostró treinta y un diapositivas a color sobre el estado de abandono y, al mismo tiempo, de renovación de uno de los hoteles donde se alojaron, dejando a un lado las ruinas de los templos mayas y otras atracciones turísticas que habían visitado. Aprovechó este sugestivo público y formato para reflexionar sobre su estructura inconexa, un lugar que describió como *entrópico, descentrado* (era muy difícil comprender la lógica del lugar) con estructuras inconclusas, techos derribados, escaleras que desaparecían y suelos que no conducían a ninguna parte. Lo definió como una *especie de "desarquitecturización"* que seguía evocando todos los miedos y temores de los antiguos mayas (Smithson, 2011, p.12).

Con un ejemplar en la mesa de la pequeña publicación del Museo Rufino Tamayo de 2011 *Hotel Palenque: 1969-1972* que incluía un facsímil del dibujo de Smithson sobre la planta del hotel, una copia digital del libro editado por Jack Flam titulado *Robert Smithson: The*

*Collected Writings* y una edición de bolsillo del libro de John Lloyd Stephens *Incidents of Travel in Central America, Chiapas, and Yucatan* (1845) cuyas excelentes descripciones de ciudades en ruinas y magníficas reproducciones de los dibujos de su acompañante Frederick Catherwood inspiraron al artista, tomamos rumbo hacia al Estado Mexicano de Chiapas. La velocidad del *wifi* era de 10 Mbps, el viento soplaba del Noroeste a 16 km/h y la temperatura era de 8°C. Abrimos Google Maps en el navegador y, a la vez, la Guía de Viaje en versión *e-book* de Chiapas. Escogimos la "Ruta Maya y Selva Lacandona" en la página 16; el tono de la guía era verdaderamente prometedor: "adentrarse en el fascinante mundo chiapaneco es penetrar, literalmente, en una frondosa selva colmada de caminos insospechados" (Jiménez, 2009, p. 7).

Tuxtla Gutiérrez se encuentra en el extremo oeste del valle central de Chiapas, a 269,3 km de Palenque, pero desde nuestra localización era imposible llegar hasta ella sin pasar por el Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México. Una vez cruzado el Océano, en un abrir y cerrar de ojos, aterrizamos en el Aeropuerto de Tuxtla. Estas son las dos primeras líneas que trazamos (Fig. 1):



*Fig. 1 A Line Made by No-walking: Madrid-Ciudad de México, Ciudad de México-Tuxtla Gutiérrez. Isabel Carralero (2020)*

Dibujar dos líneas en aquel mapa fluctuante de Google dirección Madrid-Ciudad de México, Ciudad de México-Tuxtla Gutiérrez resultó una experiencia reveladora, una forma de traspasar los límites entre lo móvil y lo inmóvil, la realidad y la representación como sólo el dibujo, de una forma casi performática, es capaz de hacer. Un dibujo centrado solamente en el "acto de dibujar" que, como los viajes y algunos paisajes, para su completo entendimiento debe ser experimentado y no solo contemplado. La partitura de este dibujo es:

1. Busque en el mapa el emplazamiento de la ciudad de Tuxtla Gutiérrez.
2. Trace una o varias líneas desde su ubicación hasta este destino.

Algunas de las obras más emblemáticas del Land Art tienen su génesis en un viaje o en una experiencia gráfica en el paisaje. Para Smithson era habitual escoger el emplazamiento de sus obras visitando lugares que, de algún modo, habían sido alterados o destruidos, los cuales podían recuperarse en forma de arte (Smithson, 1996, p. 165). "Cuando haces un viaje necesitas un montón de datos precisos, así que solía trabajar con mapas de cuadrantes (...); el trabajo con los mapas seguía al viaje" (Bonet, Heizer, Oppenheim, Smithson, 2000, p. 39).

Nuestro mapa se abría en la pantalla marcándonos el camino serpenteante desde Tuxtla Gutiérrez hasta Palenque; era un mapa infinito como el de Borges, una red enmarañada de píxeles llamadas "carreteras", blancas y amarillas, confrontadas con líneas azules que sorteaban la jungla de Chiapas. Hicimos zoom con el cursor del Street View hasta situarnos en la ruta 190 dirección Ocosingo. Tanto la 190 como la 199 eran carreteras federales de doble sentido donde las camionetas llevaban cinco o seis personas de pie, en la parte de atrás, agarradas a una especie de jaula abierta. Avanzamos poco a poco siguiendo las indicaciones del Google Street View. Desde la pantalla del ordenador la selva verde esmeralda parecía rancia y blanquecina.

Si bien partíamos de una posición aséptica, estática y contemplativa, de una ventana albertiana cuyo primer paisaje era un paisaje-objeto, nuestra relación con aquel otro mundo ficticio y pintoresco proyectado en nuestras retinas pronto se convirtió en una actitud activa, en un paseo imaginario, en una línea, en un territorio que, aún fragmentado, era cada vez más cercano y orgánico, hasta el punto en que a veces olvidábamos que no estábamos allí.

Comenzamos a dibujar hacia adelante, sin mirar atrás, pero sabiendo que caminábamos tras las huellas de muchos otros caminantes, y no sólo de arqueólogos como Stephens, dibujantes como Catherwood o *paisajistas* en su término más amplio como Smithson, sino también sobre los pasos de los chiapanecos que atravesaban diariamente estas carreteras en sus quehaceres cotidianos. Nuestro *desplazamiento* por este plano era como "dibujar sobre el fondo de un dibujo borrado" (Horcajada, 20, p. 34).

El recorrido, en sí, fue bastante ambiguo. Al principio había bosques de pinos o encinas pero llegado a un punto, la vegetación apenas nos permitía discernir más allá de los bordes de la carretera perdiendo el horizonte por completo. John Lloyd Stephens (1845) describió la selva de Chiapas como un lugar salvaje, tan salvaje "como antes de la conquista española" (p. 273). En su camino hacia Palenque hablaba de un bosque impenetrable donde los matorrales eran tan altos que se apeaban de las mulas para abrirse paso a machete; a veces "el bosque parecía muerto por el calor" (p. 273).

En alguna parte entre San Cristóbal de las Casas y Ocosingo la espesura de la selva se agotó en unos claros que en verdad eran campos de maíz; la palabra *maíz*, del taíno *mahís* (una lengua indígena), significa "lo que sustenta la vida". Esto nos pareció algo maravilloso. Los mayas lo consideraban un alimento sagrado cuya siembra, crecimiento y recolección merecía ciertos sacrificios humanos (Smithson, 2011, p. 32). En uno de los grabados de Catherwood podías ver el maíz creciendo entre las ruinas. Según las palabras de Stephens (1845), había sido cultivado y cosechado por una familia india descendiente de la realeza (p. 183). Desde aquella panorámica mortífera que nos ofrecía Google Street View leímos en voz alta a Robert Smithson e inspeccionamos detenidamente las reproducciones de las obras de Catherwood en busca de más restos o indicios de aquella crueldad oculta en la tierra mexicana; pero en los grabados del libro de Stephens los indios yacían tendidos, despreocupados y de espaldas a las ruinas; desde la

mirada decimonónica e imperialista de Stephens y Catherwood, se mostraban indiferentes a la cultura e historia de sus antepasados indígenas (Roberts, 2000).

Continuamos por la 199 sin pena ni gloria durante un tiempo indefinido. Cada instante que pasaba era una marca, un gesto concreto sobre la realidad-virtual de la selva, sobre el cristalino vidrio de Leonardo a través del cual transferíamos nuestros pasos digitales. Y lo hacíamos con cierto ritmo, deteniéndonos únicamente para contemplar las obras en construcción que salían a ambos lados de la carretera. En realidad, era muy difícil saber si se trataba de una obra o un edificio finalizado porque ambos podían tener el mismo aspecto fragmentado y abierto, pero este es un asunto que desarrollaremos más adelante.

Muchas de estas construcciones "a medias" tenían puestos de *comederos* (nos percatamos de ello por carteles del tipo "pollo de rancho", "antojitos", "venta de quesos", "venta de maíz", "café molido", abarrotes "Mendez" o abarrotes "Lupita") y también lo que los nativos llaman "vulcanizadoras" (talleres mecánicos) llenos de garrafas apiladas de gasolina. En cualquier caso, continuamos nuestro viaje porque no necesitábamos nada de eso, todo nuestro ahínco era llegar lo antes posible a Palenque.

Este fue el dibujo de dicho recorrido (Fig. 2):

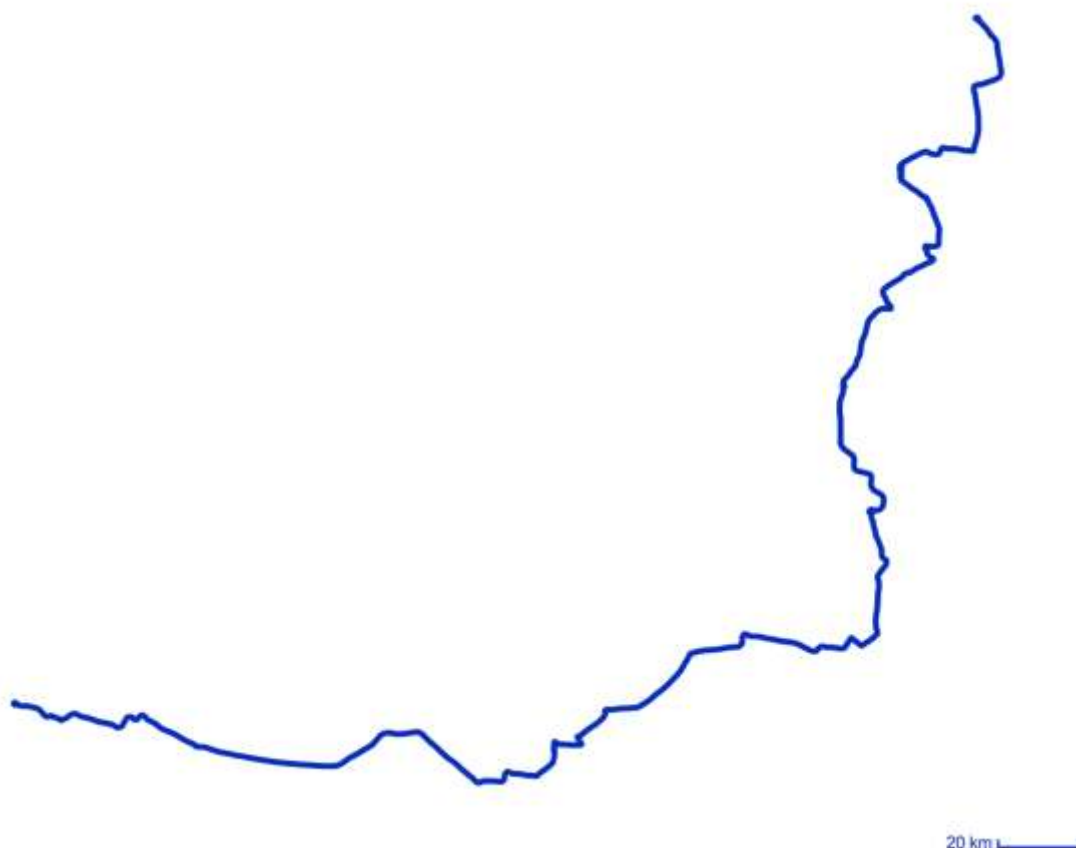


Fig. 2 A Line Made by No-walking: Tuxtla Gutiérrez-Palenque. Isabel Carralero (2020)

## 2. Segundo desplazamiento (de espejos): el Hotel Palenque

La existencia de la mayoría de estas ruinas era completamente desconocida a los habitantes de la capital (...); estaban desoladas y cubiertas con árboles. Durante un breve espacio de tiempo, la quietud que reinaba alrededor de ellas fue interrumpida, y luego fueron nuevamente abandonadas a la soledad y el silencio. El tiempo y los elementos están acelerando su completa destrucción. Tras

algunas generaciones, grandes estructuras, sus fachadas cubiertas por ornamentos esculpidos ya rajados y bostezantes, caerán para convertirse en meros montículos sin forma. (Stephens, 1843, p. iii)

Bordeamos la ciudad de Palenque por el oeste dejando a un lado la 199, cogiendo en una rotonda la calle Benito Juárez con dirección Segunda Avenida. Palenque era la más romántica de las ciudades mayas, sus ruinas se alzaban en la selva con una decoración exquisitas, pero Palenque, la ciudad moderna en la que nos encontrábamos, era descrita en las guías como un lugar caluroso y aburrido cuyo único interés residía en servir como base para visitar los parques arqueológicos (Jiménez, 2009, p. 840). El nombre de Palenque es español; no guarda relación alguna con el nombre antiguo, *B'aakal*, que significa "hueso", aunque lo interesante aquí es que en su conferencia Smithson (2011) afirmaba que antes era conocida como "la ciudad de la serpiente" (p. 6).

El Hotel Palenque era el más antiguo de la ciudad. Para llegar a él bastaba con coger la Quinta Avenida Norte Poniente y luego, a la derecha, la calle Central Norte hasta la esquina con la calle Central Oeste. Estas indicaciones son importantes porque en nuestro mapa el hotel se inscribía en el territorio de forma confusa. En la web oficial indicaban: Avenida 5 de Mayo número 15, Palenque (Chiapas), junto a la Iglesia Católica Santo Domingo de Guzmán. En Google Maps, en cambio, rezaba: 1ª Avenida Sur Poniente número 15, Palenque (Chiapas). Así es cómo en nuestro mapa, en efecto, existían dos hoteles *Palenques* ubicados en una misma vía dividida por el Parque Central. El hotel "verdadero" se situaba en la calle Central Oeste número 15; el resto eran solo sus reflejos.

El viaje de Smithson, Nancy Holt y Virginia Dwan hacia Palenque fue una parada más de un recorrido por la península del Yucatán. El itinerario fue planeado por Smithson; Dwan y Holt se encargaron de las provisiones. El viaje duró dos semanas y media. Salieron desde el aeropuerto Kennedy de Nueva York a bordo del vuelo nº 67 de Pan Am con destino Fort Myers un martes 15 de abril de 1969. Después de una visita fugaz a Robert Rauschenberg en la Isla de Captiva, atravesaron el Golfo de México hasta Mérida y alquilaron un coche.

Nuestra confusión con la geolocalización del hotel nos recordó a los *Mirror Displacements* de Smithson. Estas obras conformadas por doce espejos colocados en distintos puntos de su viaje eran mucho más que doce espejos dispuestos en un lugar, eran los espejos y, al mismo tiempo, sus reflejos. Cada *Mirror Displacements* era una obra creada *site-specific*, es decir, inseparable de su contexto, el cual determinaba su sentido y ordenación formal;<sup>1</sup> y así es como nuestro hotel actuaba en el mapa, como un espejo cuyos reflejos dependían de la luz, el tiempo y el contexto, complicando e invirtiendo nuestra percepción visual. Aquella mañana, el Hotel Palenque se reflejaba a sí mismo en una infinita tautología cartográfica: un lugar real convertido en un espejismo.

Los mayas y aztecas utilizaban espejos de obsidiana. La obsidiana es un vidrio volcánico formado por el enfriamiento rápido de lavas incandescentes con alto contenido de sílice y

---

<sup>1</sup> El primer *Mirror Displacements* ocurrió entre Uman y Muna. Era un campo "chamuscado" en el que Smithson fue colocando los doce espejos de forma paralela sobre el terreno. Las cenizas en el aire y el polvo suspendido rompían los reflejos del cielo. Al acabar su instalación Smithson tomaba algunas fotografías, guardaba los espejos en una caja y se marchaba. En ese momento, realidad y abstracción, *site* y *non-site*, espejo y reflejo, se desvanecían. "Si visita los lugares —advertía— (una probabilidad dudosa), no hallará más que vestigios de la memoria, (...). Los espejos se encuentran en algún lugar de Nueva York. La luz reflejada ha sido borrada. Los recuerdos no son más que números en un mapa, memorias vacías que constelan los terrenos intangibles en proximidades suprimidas. Es la dimensión de la ausencia lo que queda por descubrir. (...) Yucatán se encuentra en otra parte" (Smithson, 1996, p. 133).

aluminio. El espejo de obsidiana o *tezcatl*, se usaba como instrumento de magia negra por hechiceros para contemplar a través de sus profundidades viajes a otros tiempos y lugares, al mundo de los dioses y de los antepasados. Como las obras de Robert Smithson, estos objetos eran capaces de reflejar *observador* y *objeto* a la vez (The Getty Research Institute, 2011). En su *Mirror-travel*, Smithson se identificaba con la deidad *Tezcatlipoca* ("espejo humoso"). El principal atributo de esta deidad *señor de la noche y de todas sus criaturas* era, precisamente, el espejo de obsidiana. El viaje de Smithson como *Tezcatlipoca* por Chiapas y Yucatán fue un viaje por superficies reflectantes que dislocaban constantemente su tiempo y espacio (The Getty Research Institute, 2011).

Desde Google Street View el pasado y presente de Palenque se nos ofrecía como siuviésemos el mismísimo espejo de obsidiana de *Tezcatlipoca*. Situamos el cursor en la entrada principal del edificio, en la fachada sur. Ahí estaba, imponente como los templos mayas: la escenificación espectacular y perfecta del tiempo, la arquitectura y la naturaleza, conformada en una fachada aparentemente hermética y pictórica, perfectamente acondicionada para los viajeros.

### 3. Tercer desplazamiento: la entropía gráfica

Cuando algo se descarapela o se desprende simplemente lo dejan así, y eso pasa a formar parte de la atmósfera del interior. (Smithson, 2011, p. 42)

El dibujo, el posmoderno acto de dibujar, esa forma innecesaria de perder el tiempo, se transforma por su levedad en forma de resistencia. (Horcajada, 2012, p. 29)

Cegadas por los destellos desplegamos el dibujo de Smithson titulado *Map of the Hotel Palenque* de la publicación del Museo Tamayo. Escaneamos la imagen a 300 ppp y comenzamos nuestra investigación comparándolo con las diapositivas utilizadas en la conferencia y las fotografías que los huéspedes compartían en las redes sociales y los buscadores de hoteles.

Tardamos un tiempo en percatarnos de que su estructura partía de una arquitectura más antigua con partes en ruina y otras en proceso de reestructuración; tal y como nos mostraban las diapositivas de la conferencia, ambas fases del edificio se aproximaban formalmente por su estado incompleto y fragmentado. Para Smithson esto comprendía la sublime imagen de la *ruina al revés*, un concepto que desarrolló en su ensayo *A Tour for the Monuments of Passaic, Nueva Jersey* (*Artforum*, 1967) y que equivalía a toda nueva construcción que sería eventualmente completada (Smithson, 1996, p. 72).

Los diferentes estratos y puntos de intervención hacían del hotel un lugar "in-diferenciado", sin rasgos aparentemente propios o concretos. Su construcción-destrucción se entrelazaba como una serpiente (como la misma ciudad que lo encarnaba), carente de un centro definido (Smithson, 2011, p. 6); un lugar "piranesiano" donde a veces los suelos no conducían a ningún sitio y "las escaleras desaparecían entre las nubes" (p. 12); esto lo convertía en un lugar tremendamente atractivo, pues mostraba el máximo grado de entropía que un edificio podía llegar a alcanzar:

Es evidente que en lugar de derribarlo todo de una vez lo derribaron sólo parcialmente para no privarnos de su situación de completa ruina. Para mí es perfecto, porque no todos los días tienes la oportunidad de contemplar edificios que están siendo derruidos y construidos al mismo tiempo. (Smithson, 2011, p. 16)

En las fotografías de Smithson aparecían varillas de hierro apuntando hacia el cielo, columnas sin sentido, habitaciones sin tejado, ventanas "inútiles" y un jardín abandonado con algo de "hierba humanizada". Estos elementos revelaban muchas verdades acerca del temperamento mexicano, decía, acerca de cómo siguen construyendo en Chiapas, es decir, con el mismo espíritu con el que los mayas levantaron sus templos □ donde se superponían fachadas y más fachadas sobre otras más antiguas □: aquella estructura "conservaba en cierta medida todo lo intrincado y terrorífico que se puede encontrar en un típico templo maya" (Smithson, 2011, p. 18).

En verdad, durante nuestro recorrido desde Tuxtla Gutiérrez hasta Palenque, ya habíamos advertido este sistema antes. Desde la carretera uno podía divisar el estado de las construcciones próximas, semejante a la del Hotel Palenque en 1969. Esta especie de *desarquitecturización* consistía en dejar abierta las posibilidades futuras de edificación de forma que, si en unos años (o décadas) quisieran seguir construyendo añadiendo más plantas y habitaciones en el edificio, pudieran hacerlo. Los arquitectos llaman "esperas" a estas varillas de hierro que sobresalen de las columnas de cimentación; su objetivo es empalmar o continuar tramos de construcción. Sin estas "esperas" podría haber problemas a la hora de seguir construyendo en los pisos sucesivos. Ciertamente es que este aspecto de "hierros salientes" y vigas a medias resulta algo agresivo para los huéspedes de turno como Robert Smithson, quien otorgó a sus estructuras un carácter terrorífico, inerte, cerrado y lejano como el de las cámaras funerarias de los templos mayas (Smithson, 2011, p.22).

El Hotel Palenque en el que estábamos, sin embargo, tenía un aspecto hermético y terminado. Habían levantado tres pisos más en su parte más alta, sin restos de "esperas" ni vigas salientes en sus laterales. Habían eliminado los andamios, la rampa de madera, los numerosos apuntalamientos con troncos, los sacos de cemento apilados o los montones de ladrillos que procuraban ese carácter tan espontáneo a la vez que tenebroso. En las fotos de los turistas recientes aparecía una piscina con tres cascadas y una pequeña techumbre con hamacas y plataneras (ni rastro de aquel jardín abandonado). La piscina era algo así como el centro del hotel lo cual le daba bastante lógica y sentido a su estructura. Dudamos si se trataba de la misma alberca que Smithson describía, pero no lo era. La antigua alberca de piedras afiladas (una especie de refugio para iguanas) seguía en el ala noroeste. No encontramos ninguna fotografía de su estado actual pero desde Google Street View, al otro lado de la calle, podías ver sus excelentes muros de piedra texturizados e intuir el recorrido del puente colgante cruzando hasta el bar abandonado y, después, al mítico salón de baile que Smithson fotografió con plásticos colgando.

En el lugar de aquel estanque para tortugas y caimanes del vestíbulo, junto a la recepción del hotel, habían instalado unos sillones enormes como para quince o veinte personas. La pared de piedras del estanque seguía intacta pero en el suelo se intuía un cambio de color que delataba el grotesco enterramiento. Muchas partes del hotel habían sido construidas con piedras de la zona. Según Smithson (2011) es una forma de construcción típica de los mayas, quienes no tenían que extraerlas de las canteras sino, simplemente, recogerlas del suelo, plagado de trozos de rocas (p. 26). Esto era algo así como una *maravilla geológica* que los chiapanecos sabían bien aprovechar.

El camino de baldosas negras y rojas que Smithson describía en su conferencia marcaba aún los recorridos del hotel que daban acceso a las habitaciones. Este hallazgo es importante porque, según el artista, sus losetas eran mucho más interesantes e imaginativas que la mayoría de las pinturas que se hacían en Nueva York a finales de los 60 (Smithson, 2011, p. 20), así que nos hizo ilusión comprobar que aún seguían allí.

También encontramos la célebre torre que contenía la escalera de caracol cuadrada por la que Smithson accedía a la primera planta; en Palenque todo eran serpientes y espirales retorciéndose sobre sí mismas por eso la estructura del hotel se entrelazaba y volvía a entrelazar desafiando cualquier indicio de funcionalismo.

Había un elemento novedoso en el hotel que, sin embargo, seguía situándolo dentro y fuera del tiempo; es decir, convirtiéndolo en algo que, por momentos, podía dejar de pertenecer a la tierra al mismo tiempo que seguía enraizándolo muy dentro de ella. Este elemento había surgido para satisfacer las necesidades de los turistas más despistados y, a la vez, de la acumulación de objetos que el hotel había acopiado a lo largo de los años: un Museo de Antigüedades. La peculiaridad de este museo es que sus piezas no solo estaban en la sala designada para ello, en la planta baja, sino que también se encontraban esparcidas por todo el hotel. Esto dejaba claro la percepción temporal y espacial de los dueños, expansiva a la vez que rizomática. Algunas de sus piezas eran realmente ambiguas como PCs de los 90, teléfonos grises de sobremesa con rueda, televisores y máquinas registradoras atemporales. Smithson se hubiera sentido muy orgulloso de este añadido. Su artículo *Some Void Thoughts on Museums* (*Arts Magazine*, 1967) predecía tal clase de anacronismos, artefactos rancios de nuestro pasado reciente que desechamos a la par que conservamos en museos "vacíos" como estos.<sup>2</sup>

No obstante, echamos en falta uno de los objetos banales que capturó Smithson. Hubiera sido perfecto encontrarlo en aquel museo. Se trataba de *la silla del salón de baile*, una silla conmovedora colocada en la curva donde antes tocaba la orquesta (Smithson, 2011, p. 30). Desde ese punto uno podía deleitarse con una buena vista de la estructura de madera con cuerdas y musgo español originario del sur de Estados Unidos (p. 28). Aquella silla solitaria en realidad "evocaba la fugacidad del tiempo y del universo" (p. 30), y esto es algo que nos hubiera encantado experimentar.

Desplazamos el cursor del Google Street View esperando entender algo de aquel laberinto o *punto muerto* que era el ala noroeste del hotel. Para sorpresa nuestra, el salón se había convertido en una especie de cafetería donde vendían "aguas frescas" y "fresas con crema"; en la puerta siguiente, en cambio, arreglaban aparatos de refrigeración y aire acondicionado. Al parecer las habitaciones o estancias de la planta baja del hotel se habían abierto hacia la calle para alquilarse como locales comerciales. En la fachada norte, por ejemplo, había un restaurante donde hacían *tortas gigantes* y también reparaciones de celulares; más adelante, una inmobiliaria y un despacho de arquitectura cuya única misión, esperábamos, era la de estudiar aquel extraño palimpsesto: toda una aliteración maya. En la fachada este, frente al Parque Central, quedaba un puesto de helados, una papelería, una pizzería y varias tiendas de artesanía. Por último, en la fachada sur, en la entrada principal, un cartel anunciaba: "se renta. Informes: recepción Hotel Palenque".

Estudiamos cada uno de estos cambios y los identificamos en una copia digital del mapa escaneado a 300 ppp de Robert Smithson, *Map of the Hotel Palenque*. Para ello borramos previamente las líneas que el artista había trazado dejando algunas guías o palabras claves que seguían sirviéndonos para situar el emplazamiento de los espacios; de nuevo, dibujamos sobre trazos eliminados.

---

<sup>2</sup> Al principio de su artículo *Some Void Thoughts on Museums* Smithson cita a George Kupler en su obra *The Shape of Time: Remarks on, the History of Things*: "Tomb furniture achieved apparently contradictory ends in discarding old things all the while retaining them, much as in our storage warehouses, and museum deposits, and antiquarian storerooms" (Smithson, 1996, p. 41).

Sobre este material empezamos a construir gráficamente mientras comprendíamos paulatinamente la metodología del lugar; un espacio que Smithson había entendido como una espiral, como un entretejido de nudos o una especie de "campo múltiple plural" donde ocurrían saltos y discontinuidades, superposiciones, anacronismos, contradicciones y azares incontrolables y multidireccionales; una arquitectura donde el pasado, el presente y el futuro sucedían no solo diacrónicamente, sino de forma sincrónica, "no solo uno detrás de otro, sino todos al mismo tiempo, anudándose en una simultaneidad temporal" (Hernández-Navarro, 2008 , p. 9). De hecho, cada una de sus obras (como aquellos *desplazamientos de espejos*) sería una batalla constante contra la linealidad, dirigidas hacia una teoría del tiempo y una visión alternativa de la historia de los lugares, hacia una heterocronicidad con la cual viajar del futuro al pasado y del presente general al específico (Carralero, 2018, p. 150).

Este es el desarrollo de tal proyecto gráfico (Fig. 3-4):

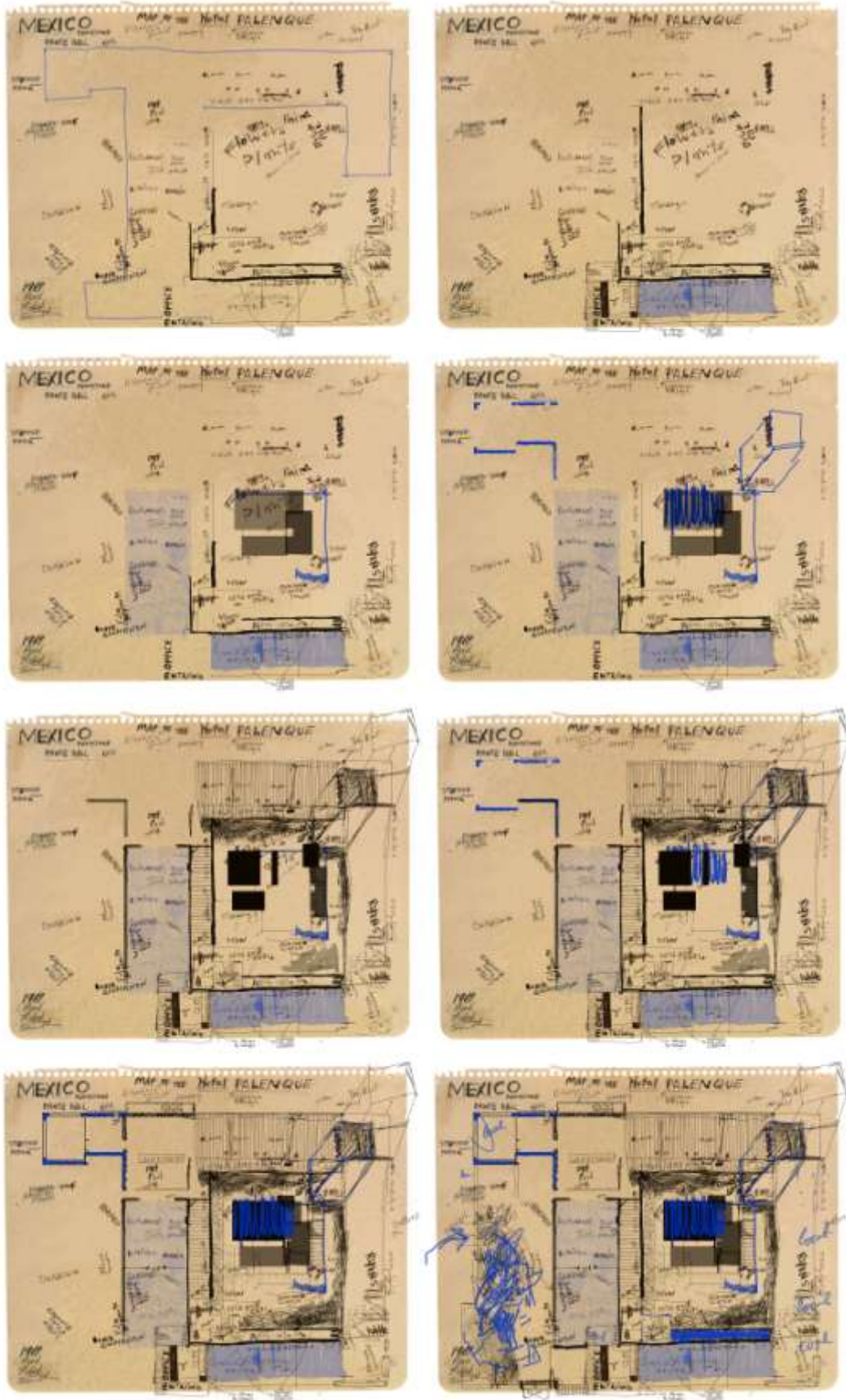


Fig. 3 Proceso de destrucción-construcción del Mapa del Hotel Palenque de Robert Smithson. Isabel Carralero (2020)

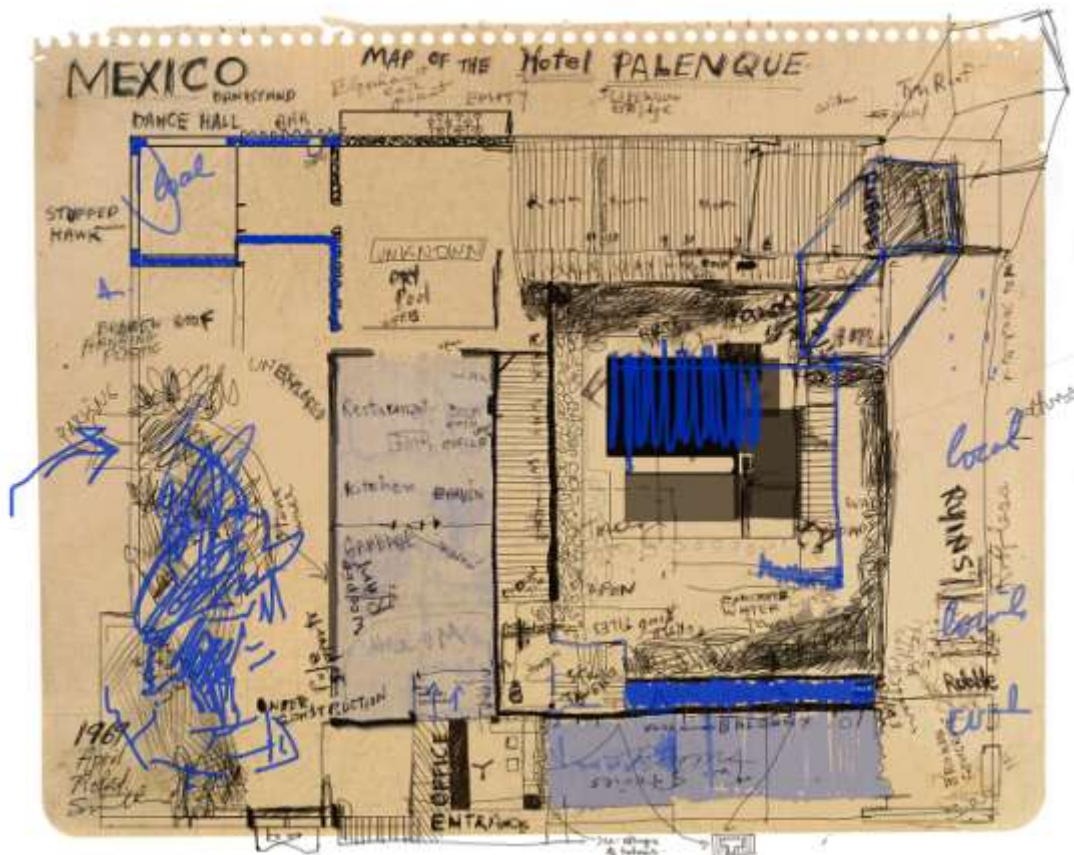


Fig. 4 Estados segundo y último del proceso de destrucción-construcción del Mapa del Hotel Palenque de Robert Smithson. Isabel Carralero (2020)

## Conclusiones

Nuestro viaje hacia Palenque a través de aplicaciones de geolocalización es una *anti-expedición*. Como aquel *Nine Mirror Displacements* cuyas piezas desaparecían en el mismo momento en que Smithson recogía del lugar los espejos, este *no-viaje* es el reflejo de una investigación realizada en un momento en el que el *desplazamiento* solo era posible a través de internet, nuestro *espejo negro de obsidiana*; un conjunto de redes de comunicación interconectadas y descentradas como la arquitectura del mismo hotel hacia el que nos dirigíamos.

Tal peregrinación digital o *mirror-travel* se ha convertido en una sucesión de escenarios indeterminados, especulares, cuyas imágenes diferían enormemente de la realidad que vivíamos, se convirtieron en un refugio, en una proyección, en un espacio de libertad en el que explorábamos a través de mil pantallas. Los paisajes-objeto por los que deambulábamos se transformaron rápidamente en un mundo fluido y paralelo que, aunque ficticio, traducía nuestros pasos digitales a líneas en un plano.

Con este recorrido continuamos con el propósito de Smithson de cuestionar la idea de viaje turístico, así como con su impulso en la búsqueda de lugares en proceso de transformación, deterioro y otras manifestaciones de entropía que también concernían al artista; es a través de estos emplazamientos que se aviva nuestra conciencia sobre la caducidad de la vida y la imposibilidad de una plena aprehensión de las cosas.

Nos dirigíamos hacia el Hotel Palenque porque en aquella conferencia para estudiantes de arquitectura de la Universidad de Utah, Smithson lo convirtió en un monumento en el que poder observar cómo en una misma estructura concluyen a veces sus polos más opuestos, la ruina y la construcción.

Nuestro acercamiento a este tercer paisaje pasó de la observación a la acción de dibujar/caminar digitalmente en su espacio, atravesándolo. El viaje, como el dibujo, fueron formas de reflexión y conocimiento, de resistencia, que junto con el sistema de navegación que utilizamos, nos permitieron trazar una ruta hacia el pasado con el fin de entenderlo y recordarlo.

La actividad gráfica ha sido pensada, más que como la búsqueda de una imagen final o la síntesis de una visión puntual, como la búsqueda de una temporalidad. El estudio de las sucesivas modificaciones del hotel a lo largo de los años nos llevó a la reconstrucción gráfica de su arquitectura actual esperando, precisamente, esta simultaneidad espacial y temporal que el dibujo nos permite. Se trata de un proyecto procesual, por tanto, anti-lineal en términos historiográficos, orientado a subrayar la experiencia que supone *dibujar el tiempo*, interpretar los cambios de un lugar a lo largo de su existencia.

Nuestro soporte, un archivo en png del dibujo de Smithson *Map of the Hotel Palenque*, se ha convertido en un espacio de acontecimientos que equiparábamos al espacio real estudiado, y que interveníamos a través de nuevas marcas y trazos o el sacrificio de los ya realizados por Smithson.

Aunque el Hotel Palenque había dejado de ser el lugar caótico y descentrado que visitó Smithson, su metodología de construcción y, por tanto, la de nuestro dibujo, seguía reflejando una superposición de acciones arquitectónicas confusas y enredadas, como por ejemplo, los límites entre el hotel y los locales alquilados o los espacios comunes ajardinados. En algunos detalles como la existencia de aquel Museo de Antigüedades aún podía apreciarse el permanente barullo estético y la anarquía arquitectónica de sus inicios.

En cualquier caso, el Hotel Palenque *actual* era una estructura aparentemente cerrada y terminada. La ausencia de "esperas" o conectores entre estructuras indicaba que, quizás, este fuera su estado "definitivo". Pero la entropía de Chiapas, el tiempo, el clima, la humedad, sus dioses... impedirían tal anacronismo.

En conclusión, nuestra peregrinación digital hacia el Hotel Palenque así como la reconstrucción gráfica de sus sucesivas modificaciones ha sido una experiencia estética-temporal materializada en una serie de dibujos realizados con técnicas digitales, los cuales no deberían separarse del recorrido virtual que los originó. Tampoco debería observarse este viaje como un viaje real sino, más bien, como un texto, como una abstracción o *non-site* de lo que fue, construido sobre la larga tradición de escritura y dibujo sobre viajes.

## Referencias

- Bonet, P.; Heizer, M.; Oppenheim, D.; Smithson, R. (2000). Conversaciones con Heizer, Oppenheim y Smithson. En P. Bonet (Ed.), *Naturalezas: una travesía por el arte contemporáneo* (pp. 37-49). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Carralero, I. (2018). *Representaciones, transformaciones e intervenciones en el paisaje de ruinas: de Roma a Passaic* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Hernández-Navarro, M. Á. (2008). Presentación. Antagonismos temporales. En A. Huyssen (Ed.), *Heterocronías: tiempo, arte y arqueologías del presente* (pp. 9-16). Murcia: Cendeac.
- Horcajada González, R. (2012). Un paseo sobre la nieve. Apuntes sobre el dibujo contemporáneo. En R. Horcajada González y J. F. Torrego Graña, *Estrategias gráficas contemporáneas* (pp. 9-61). Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social.
- Jiménez, V.M. (2009). *Chiapas, Guía de Viaje del Estado de Chiapas, Palenque, San Cristóbal de las Casas, Bonampak, Tuxtla Gutierrez, La Venta*. Madrid: Solaris Comunicación.
- Meyer, J. (2017). Arenas movedizas. Los Angeles to New York: Dwan Gallery, 1959-1971. *Concreta. Sobre creación y teoría de la imagen. Vol. 10 Arte y turismo*, pp. 64-75.
- Nobel, J., et al. (2005). *México*. Barcelona: Geoplaneta/Lonely Planet.
- Roberts, J. (2000). Landscapes of Indifference: Robert Smithson and John Lloyd Stephens in Yucatán. *The Art Bulletin*, 82(3), pp. 544-567. doi:10.2307/3051401
- Smithson, R. (1996). A Tour for the Monuments of Passaic, New Jersey. En J. Flam (Ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings* (pp. 69-74). Berkeley: University of California press.
- Smithson, R. (1996). Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape. En J. Flam (Ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings* (pp. 157-171). Berkeley: University of California press.

- Smithson, R. (1996). Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan. En J. Flam (Ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings* (pp. 119-133). Berkeley: University of California press.
- Smithson, R. (1996). Some Void Thoughts on Museums. En J. Flam (Ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings* (pp. 41-42). Berkeley: University of California press.
- Smithson, R. (2011). *Hotel Palenque: 1969-1972*. Trad. M, Arriola. México DF: Alias.
- Smithson, R. & Reynolds, A. (2003). *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Stephens, J. L. (1843). *Incidents of Travel in Yucatán*, Vol. I. New York: Harper & Collins.  
Recuperado de:  
<https://archive.org/details/incidentstravel37stepgoog/page/n11/mode/2up>
- Stephens, J. L. (1845). *Incidents of Travel in Central America, Chiapas, and Yucatan*. Vol. II. New York: Harper & Brothers. Recuperado de:  
<https://archive.org/details/incidentstravel38stepgoog/page/n14/mode/2up>.
- The Getty Research Institute. Obsidian Mirror-Travels. Refracting Ancient Mexican Art and Archaeology. Getty Research Institute Exhibition Gallery, Nov. 2010- Mar. 2011.  
Recuperado de:  
[http://www.getty.edu/research/exhibitions\\_events/exhibitions/obsidian\\_mirror/through\\_the\\_mirror.html](http://www.getty.edu/research/exhibitions_events/exhibitions/obsidian_mirror/through_the_mirror.html)



**JAVIER CHOZAS**

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid  
Doctorando

**Dibujo inmersivo, una nueva frontera**

**Palabras clave**

Dibujo expandido; espacialidad; experiencia inmersiva; Tomás Saraceno; Judy Pfaff; Chiharu Shiota.

**Resumen**

Este texto propone un acercamiento al dibujo expandido y más específicamente al dibujo espacial inmersivo. El texto toma como referencia de partida la exposición *On Line. Drawing through the 20th Century*, realizada en el Moma, y prolonga su investigación acerca del dibujo en una dirección poco explorada, la del dibujo espacial inmersivo. El objetivo de este texto es analizar las posibilidades de creación de nuevos espacios de desarrollo de la disciplina en la frontera entre el dibujo y la instalación artística.

## - El dibujo expandido

La exposición *On Line. Drawing through the 20th Century*<sup>3</sup>, realizada entre noviembre de 2010 y febrero de 2011, ha supuesto un punto de inflexión en la disciplina del dibujo. Dividida en tres grandes secciones, solo la primera de ellas (*Surface Tension*<sup>4</sup>) está dedicada al dibujo bidimensional, mientras que las otras dos (*Line Extension*<sup>5</sup> y *Confluence of Line and Plane*<sup>6</sup>) exploran el dibujo expandido, cuando éste abandona el plano en el primer caso y cuando además de lanzarse al espacio se inserta en el mundo real en la última sección.

Las primeras obras de dibujo expandido en la exposición, cronológicamente, son las imágenes de la segunda exposición de primavera de la **OBMOKhU** (sociedad de jóvenes artistas) en Moscú 1920, en la que aparece entre otras una de las construcciones espaciales de Aleksandr Rodchenko. No obstante, el despegue espacial de la línea se produce en realidad mucho antes, al menos desde que en 1889 Demeny y Quénu, del laboratorio de Marey, fijan bombillas encendidas a las piernas de modelos y fotografían el dibujo que crean las luces en la oscuridad a partir del movimiento de los modelos. Si bien el registro de dichos dibujos son las fotografías (planas) de la experiencia, lo cierto es que el dibujo original se desplegaba en el espacio tridimensional. Desde entonces y hasta ahora son muchos los artistas que han usado el espacio como lienzo para dibujar en él, y un pequeño grupo de artistas han llevado recientemente los límites del dibujo un paso más allá al convertirlo en una experiencia inmersiva. En paralelo, el nacimiento de nuevos dispositivos de dibujo, que son capaces de dibujar en el espacio (los lápices 3d), ha abierto un nuevo campo creativo dentro de la disciplina del dibujo del que este texto explora una pequeña parcela.

## - Inmersión

“Sabemos esto: la gente quiere estar inmersa. Quieren involucrarse en una historia, hacerse un papel para ellos mismos, hacerlo suyo”<sup>7</sup> (Rose,2012, p.166)

La inmersividad está cada vez más presente y se extiende de forma transdisciplinar. Como argumentan los autores de *Immersivity: An Interdisciplinary Approach to Spaces of Immersion. Ambiances. Environnement sensible, architecture et espace urbain*<sup>8</sup>, la inmersividad se extiende en todas direcciones; por museos de arte digital como el Mori Building Digital Art Museum o parques temáticos como Terra Mítica, en propuestas de artes escénicas como ocurre con el trabajo de los pioneros La Fura del Baus o grupos más recientes como Punch Drunk, en la técnica fílmica, en el diseño de videojuegos, en espacios educativos gamificados y por supuesto en instalaciones artísticas.

Lo que comenzó con los Panoramas de Robert Barker en el S.XVIII ha evolucionado a un ritmo vertiginoso desde el nacimiento de la realidad virtual, especialmente en aquellas

---

<sup>3</sup> <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/online/#introduction>

<sup>4</sup> “Tensión superficial”. Traducción propia.

<sup>5</sup> “Extensión de la línea”. Traducción propia

<sup>6</sup> “Confluencia de línea y plano”. Traducción propia.

<sup>7</sup> “We know this much: people want to be immersed. They want to get involved in a story, to carve out a role for themselves, to make it their own”. En Rose, F. (2012). *The art of immersion: How the digital generation is remaking Hollywood, Madison Avenue, and the way we tell stories*. WW Norton & Company. p.166. Traducción propia.

<sup>8</sup> Freitag, F., Molter, C., Mücke, L. K., Rapp, H., Schlarb, D. B., Sommerlad, E., ... & Zerhoch, D. (2020). *Immersivity: An Interdisciplinary Approach to Spaces of Immersion. Ambiances. Environnement sensible, architecture et espace urbain*

direcciones que son lucrativas. En este sentido, y aunque no es objeto de este artículo, no es nada desdeñable el cambio de modelo económico que la acogida de instalaciones inmersivas ha incorporado a las instituciones artísticas dedicadas a tal fin, como por ejemplo ocurre con *Factory Obscura* en Oklahoma o con *Story of the Forest* en el National Museum of Singapore. El desarrollo medial en dirección al espectáculo ha crecido exponencialmente y también el número de textos académicos que analizan las oportunidades que la realidad virtual ha traído consigo. No obstante, el objeto de este texto es analizar el potencial del dibujo espacial e inmersivo, físico y no simulado. Hablamos de una inmersión analógica cuyo origen se remonta a los panoramas del siglo XVIII, en los dioramas de Philippe Jacques de Loutherbourg o en las *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) de Richard Wagner a mediados del S. XVIII.

El dibujo inmersivo, con la incorporación de elementos escenográficos y performativos al concepto de dibujo expandido, da un salto cualitativo en la disciplina acercándola a las artes vivas, produciendo espacios experienciales que transforman al espectador en un agente activo inmerso en un ecosistemas completos y abiertos, desencadenando nuevas formas de experiencia estética. Si para John Berger<sup>9</sup> el artista descubre mientras dibuja, ese privilegio se comparte con el espectador en el dibujo inmersivo, ya que es invitado a crear coreografías y secuencias narrativas de una obra abierta, una condición que emana directamente del papel activo del espacio en la experiencia estética.

En concreto, lo que nos interesa en este texto es analizar la capacidad del dibujo inmersivo para desencadenar narrativas y experiencias estéticas específicas y el modo también específico en que el espectador se relaciona con una obra cuando esta es una instalación inmersiva.

### - **Dibujo inmersivo**

Diremos que un dibujo es inmersivo cuando (1) utiliza la línea como elemento principal<sup>10</sup>, (2) cuando esta línea despegga del plano para desarrollarse y relacionarse con otras en el espacio y (3) cuando el dibujo constituye un conjunto completo que ocupa (4) un espacio delimitado que (5) permite al espectador transitarlo.

Nos alejamos así de un conjunto de propuestas que o bien se desarrollan en el plano, como en el caso de Oscar Oiwa<sup>11</sup>, o consisten en una propuesta ambiental<sup>12</sup> como en el caso de los penetrables de Jesús Rafael Soto. Nos diferenciaremos también de las propuestas escenográficas ya que el espectador no tiene ningún papel activo en ellas. En el dibujo inmersivo, al igual que en las instalaciones, la obra se completa cuando es transitada por el espectador. A diferencia de las instalaciones, que están compuestas de todo tipo de objetos en el espacio, el dibujo inmersivo se compone principalmente de líneas.

### - **Usos de la línea en el dibujo inmersivo**

---

<sup>9</sup> Berger, J., Savage, J., & Savage, J. (2005). *Berger on drawing*. Cork: Occasional press. p.7

<sup>10</sup> Esta es una restricción que hemos elegido para enfocar el objeto de estudio y alinearnos con una tradición académica en la que la línea es el elemento definitorio principal del dibujo.

<sup>11</sup> Oscar Oiwa, *Paradise*. Casa de Japón, Sao Paulo 2018. – *Drawing the Ephemeral*.

<sup>12</sup> Nos referimos a lo que en la cultura anglosajona se denomina *environment*.

De las posibles estrategias de uso de la línea en el espacio presentes en el dibujo inmersivo hemos elegido tres para estudiar en detalle en este artículo:

#### 4.1. Uso estructural de la línea

Dibujos inmersivos en los que la línea describe estructuras cerradas que juntas conforman un sistema. Esta estrategia está presente en algunos de los trabajos del artista argentino Tomás Saraceno, como en su obra *Galaxies Forming along Filaments, Like Droplets along the Strands of a Spider's Web* (2009) que presentó en la Bienal de Venecia de 2009.

#### 4.2. Uso descriptivo de la línea

Dibujos en los que las líneas representan elementos específicos que funcionan como descriptores de un contexto. Este es el caso de la obra *...All of the above* de la artista americana Judy Pfaff presentada en la Rice University Gallery de Houston en 2007. Este tipo de dibujos introducen al espectador en un espacio narrativo específico.

#### 4.3. Uso afectivo de la línea

Cuando la línea se utiliza con un valor puramente afectivo, es decir, cuando ni describe estructuras ni contextos, sino que despierta emociones, produce o recrea atmósferas, como ocurre en gran parte de la obra de la artista japonesa Chiharu Shiota, de la que analizaremos la obra *In Silence*, creada en 2012 y expuesta por última vez en el Museo de arte de Busan en 2019.

- ***Galaxies Forming along Filaments, like Droplets along the Strands of a Spider's Web***

*Galaxies Forming along Filaments, like Droplets along the Strands of a Spider's Web*, del artista Tomás Saraceno, fue presentada en la 53 Bienal de Venecia en 2009 comisariada por Daniel Birnbaum. La obra consiste en un conjunto enorme de gomas elásticas negras, tensadas y ancladas a las paredes que se cruzan entre sí definiendo las aristas de complejos poliedros huecos. Estas geometrías, de distintos tamaños, ocupan el conjunto del espacio como planetas de un sistema solar por el que el público puede transitar libremente como un meteorito no sujeto a las leyes de la gravedad. El espacio blanco níveo de cubo blanco perfecto contribuye a reforzar la sensación de ingravidez y de ausencia de horizonte de la instalación y las líneas que anclan los vértices a las paredes pueden ser leídas como rayos o emisiones de energía de unos cuerpos celestes a la deriva en el espacio sideral. En definitiva, la primera impresión que nos asalta en la instalación es la de que estamos en una especie de recreación del universo en la que somos espectadores omniscientes que todo lo observan desde una posición segura.

(Fig. 1)

Esta impresión de ingravidez sin duda concuerda con las intenciones del artista, cuyo interés en la astronomía le ha llevado a participar en el Programa Internacional de Estudios Espaciales en la NASA, a residir en el Centro de Arte, Ciencia y Tecnología en MIT (Massachusetts Institute of Technology) y en el Centro Nacional de Estudios Espaciales de París. Al transitar por el espacio de la instalación, el espectador no solo

entra en un espacio-tiempo sideral en el que las distancias se miden en años luz. Fuerzas invisibles como la gravedad o la materia oscura describen un sistema complejo en el que somos actores, en el que nuestra gravedad entra en liza en un espacio de elementos tensionados en el que unos afectan a otros conformando un ecosistema gigante. Existen precedentes de obras similares como las *Reticuláreas* (1969-1982) de la artista Gego<sup>13</sup>, combinaciones de estructuras realizadas con varillas de metal que aparecen como redes abiertas dentro de las que podemos caminar. Es interesante apreciar que si bien ambas comparten una apariencia que nos lleva a adentrarnos en el mundo de la astronomía, los contextos desde los que están realizadas son muy distintos entre sí. A la vocación espacial y astronómica de la obra de Gego tenemos que añadir la dramática transformación que ha sufrido un mundo a consecuencia del nacimiento de la era digital, que han dado lugar entre otras a la teoría de Peter Sloterdijk desde la que nos acercamos a la pieza de Tomás Saraceno.

Pero las estructuras de *Galaxies Forming along Filaments, like Droplets along the Strands of a Spider's Web* no solo parecen planetas, también podrían ser burbujas flotantes en el aire, como las que se producen cuando las olas chocan contra las rocas de los espigones. En ese instante, una alegre explosión certifica la transformación de la gota de agua en burbuja suspendiéndola en una nebulosa efervescente durante el breve instante que dura la acción. En esa brevedad es donde reside la belleza, en la certidumbre de la imposibilidad de repetir aquella experiencia de forma exacta. Sin embargo, Saraceno detiene ese instante y nos permite flotar entre burbujas, ser burbuja disidente, un Juan Salvador Gaviota<sup>14</sup> de las burbujas capaz incluso de cuestionarse como funcionan y llegando a tocarlas, algo que Bruno Latour confiesa haber hecho:

“Si evitaras la mirada atenta de los guardias y sacudieras cuidadosamente los tensores elásticos –algo estrictamente prohibido–, tu acción hubiera reverberado rápidamente a través de los vínculos y puntos de las trayectorias de las redes, pero mucho más lentamente a través de las esferas.” (Latour, 2011, p.3)

La condición espacial de la obra entra entonces en juego. Al tocar uno de los tensores las líneas cobran vida, vibran y resuenan llevando hasta el otro confín de la sala el sonido mitigado. Una línea se transforma en un instrumento musical, en una suerte de nota que transcurre por un pentagrama espacial en el que se cruza con otras notas configurando complejas estructuras musicales. Notas y sonidos imaginados que se detienen en los nudos antes de seguir su camino, nudos y conectores que a su vez nos acercan al mundo de las redes, más espaciales que nunca, que nos conectan a unos con otros. En esta imagen no es difícil imaginar cada nudo como un individuo con su sonido particular, emitiendo sonidos al espacio vacío de la red o de la constelación de planetas de este sistema, a la deriva en la claridad infinita del blanco puro de la sala de exposiciones. Para Bruno Latour uno de los grandes aciertos de esta obra es que no está adscrita a ningún dominio ontológico preciso y acepta por tanto acercamientos desde posiciones muy diversas. Por ejemplo, el sociólogo francés ve en la heterarquía (ausencia de jerarquía) de la obra una potente representación de la ecología política actual organizada en anidamientos locales frente a las antiguas jerarquías globales<sup>15</sup>. Esta lectura estructural bien se puede aplicar a la diferencia entre el pensamiento moderno y el postmoderno o a las pautas de relación con la naturaleza, que según esta estructura de pensamiento dejaría de ser la gran entidad acogedora de todo lo que habita en el planeta para pasar a ser una unidad más en un entramado complejo de ecosistemas interdependientes. Este

---

<sup>13</sup> Gertrud Goldschmidt (1912-1994).

<sup>14</sup> Bach, R. (2013). *Juan Salvador Gaviota*. B DE BOOKS.

<sup>15</sup> *Ibídem* p.4

acercamiento a la obra de Saraceno nos acerca inevitablemente también al pensamiento de Sloterdijk, que considera la civilización como un titánico esfuerzo conjunto de climatización de la raza humana<sup>16</sup>. En efecto, las estructuras elásticas y flotantes ilustran con bastante fidelidad los rasgos generales de su teoría de las esferas, como anota Bruno Latour en su ensayo. Las estructuras elásticas pero cerradas que antes veíamos como planetas en tránsito sideral pueden ser leídas como una representación de las islas antropógenas<sup>17</sup> de Sloterdijk, un espacio de nueve dimensiones que definen la antroposfera. Así, las condiciones físicas de la obra, como la espacialidad, la textura o la composición, pasan a adquirir la condición de elementos representativos de diversos *topoi*<sup>18</sup>. Por ejemplo, las condiciones elásticas de los poliedros podrían ilustrar las complejas relaciones que definen el *erototopo*<sup>19</sup>, una de las islas que pone en el centro del grupo la energía erótica como fuerza de regulación. Tomando como referencia esta isla o regulación del grupo, las distancias entre los nudos, las relaciones entre estructuras, la formas y sus relaciones entre ellas, su comportamiento conjunto como instalación y nuestra posición como espectadores dentro de ella, las relaciones de contigüidad y las reglas de construcción de la forma, incluso su gravedad o ausencia de ella, todo puede ser leído como elemento perteneciente al *erototopo*. En definitiva, probablemente el mejor acierto de este dibujo inmersivo es su neutralidad ontológica, que nos deja libres para acercarnos a él desde casi cualquier posición.

#### - ...*All of the above*

La obra de Judy Pfaff expuesta en la Rice University Gallery de Houston en 2015 nos adentra en un modo muy diferente de usar la línea en un dibujo espacial. Si las líneas de Tomas Saraceno se desplegaban como vectores para configurar superficies matemáticas, superficies regulares resultado de la aplicación de reglas y sistemas, en el caso de Judy Pfaff la línea se transforma en un vehículo narrativo, en la unidad elemental de un espacio de sorpresa.

La obra ...*All of the above*, que ocupa todo el espacio de la galería, se despliega ante nosotros como una sinfonía de matices, de pulso espacial, imbuyéndonos en un ecosistema orgánico que nos acoge y nos invita a recorrerlo, a descubrirlo. La gran cantidad de registros que presentan los distintos elementos de la obra nos acercan a un tipo de dibujo sensible, orgánico, atento a las condiciones del papel, del material con el que dibujamos, al entorno, etc... Son las líneas de esta obra líneas artesanas, como las del maestro japonés... Partiendo de este espíritu, cada paso dentro de esta instalación es un descubrimiento, un dibujo acabado, y así, al terminar nuestra visita hemos asistido a una exposición de cientos de dibujos que hemos construido en nuestro recorrido. También hemos vivido una experiencia inmersiva que nos ha permitido acompañar las trayectorias espaciales de las líneas que nos han acogido, surfeando el aire hasta perder la referencia y el horizonte, punto en el que hemos tenido que imaginar a la fuerza el futuro de esa línea más allá del espacio expositivo.

(Fig. 2)

Si buscamos un contexto en la obra de la artista británica, los trazos sinuosos de ...*All of the above* podrían acercarnos visualmente a un contexto tan inmenso como el de la obra

---

<sup>16</sup> Nos referimos al concepto actual de civilización desarrollada por Peter Sloterdijk en su trilogía Esferas. Este texto se centra principalmente en el último volumen. SLOTERDIJK, P. (2004). *Esferas III: Espumas. Esferología Plural*. Madrid: Siruela, 2006.

<sup>17</sup> Ibídem. p. 275-373.

<sup>18</sup> O dimensión imprescindible configuradora del mundo. Ibídem p.279.

<sup>19</sup> Ibídem. p.311-314.

de Saraceno y tan distante como el de sus planetas: el de la composición microscópica del cuerpo. El desarrollo de los trazos espaciales, estructurados como ramificaciones rizomáticas, bien podrían recordarnos a las infografías que explican el comportamiento del cuerpo a nivel celular. Sin embargo, a diferencia de estas, la obra de Judy Pfaff no es descriptiva sino especulativa, creando un campo de lectura abierto en el que la imaginación del espectador tiene un papel tan relevante como el de la propia obra. Así, las infografías del cuerpo podrían acercarnos a obras como la famosa *Corps Étranger* (1994) de la artista libanesa Mona Hatoum, que describe detalladamente un espacio concreto<sup>20</sup>. En contraposición, la obra de Pfaff construye un escenario en el que los elementos cumplen principalmente un papel escenográfico, tienen una posición y una forma que dialogan con las de su entorno creando un conjunto coherente y homogéneo visualmente. Cada elemento es en sí un elemento completo, cada trazo aislado es un trazo completo, acabado, pero que simultáneamente dialoga con todos los demás uno a uno y en su conjunto. A diferencia de una escenografía, en la obra de la artista estadounidense cada elemento es autosuficiente, no necesita de los demás para adquirir su sentido, aunque dialogue con los otros para configurar un todo complejo.

El contexto corporal sugerido de la obra nos acerca entre otros al concepto de abyección tal y como lo propone Julia Kristeva<sup>21</sup>, nos introduce en un escenario desconocido pero reconocible de fluidos, de células en tránsito, de venas. Un lugar que reconocemos como propio pero que ignoramos, como ocurre con las vísceras, la sangre o los desechos del organismo. Una parte que nos completa pero que mantenemos en la sombra, oculta.

“Es algo rechazado del que uno no se separa, del que uno no se protege de la misma manera que de un objeto. Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos.” (Kristeva, 1982, p.4)

Es interesante que las infografías que hoy utilizamos para visualizar el organismo a escala microscópica están desprovistas de la carga de abyección. Producidas con alegres colores y movimientos suaves, una animación de algo tan tremendo como el virus del ébola destruyendo el organismo de su huésped no solo no aparece como algo amenazador sino todo lo contrario; realizadas con hermosas tomas visuales, la destrucción fatal de un cuerpo tiene en las infografías médicas una apariencia más parecida al movimiento de una remota galaxia que al de un destructor orgánico masivo. Frente a estos imaginarios estetizados de lo abyecto, *...All of the above* nos invita a fluir como la sangre o la orina, nos invita a seguir el pulso de una conexión sináptica o a explorar la relación entre tejidos, conductos y huesos, haciéndonos testigos de un conjunto de relaciones complejas y simbióticas de un mundo oculto que nos pertenece.

Sin embargo, cuando observamos de cerca la instalación descubrimos que las líneas están realizadas con materiales muy diversos, desde ramas de vid teñidas a varillas de metal o porexpan, cuerdas luminiscentes o metacrilato. En el catálogo realizado con objeto de la exposición<sup>22</sup>, la artista hace un listado con todos los materiales de la misma entre la entrevista con la directora de la galería y las imágenes de la instalación, en el centro de la publicación. No es un listado residual sino que tiene una importancia máxima, es más importante que las imágenes. El listado de materiales transmite la idea de que la instalación es un conglomerado de materiales diferentes pero que sin embargo tienen una apariencia coherente entre sí. Sorprende la capacidad de materiales como el metacrilato o el porexpan de sintonizar con otros como una rama de vid. Cada uno de los materiales

---

<sup>20</sup> En el caso de esta obra el espacio descrito es el de la faringe de la artista. *Corps Étranger*, presentado como un autorretrato, es una filmación de una endoscopia de la artista.

<sup>21</sup> Aunque el concepto de abyección es acuñado por Georges Bataille, es Kristeva quien lo populariza.

<sup>22</sup> Pfaff, J. (2008). *... All of the Above*. Rice University Art Gallery.

aporta un matiz a la línea que genera, y a así las ramas de las vides, por ejemplo, se despliegan como líneas nudosas y de giros bruscos, como gestos compulsivos en el espacio, mientras los discos de porexpan producen un movimiento espacial suave, engrasado. Así, tenemos un dibujo en el que las características de la línea deriva en gran medida de sus propias características materiales, y la gran heterogeneidad de éstas no hacen sino desplegar un gran conjunto de matices que nos rodean como los sonidos de una sinfonía polifónica. El interés de la artista por desleer la apariencia original de los materiales para crear un grupo visualmente compacto contribuye a transformar materiales muy distintos en cualidades de líneas, en formas nuevas de formularlas, de producir familias. Al deshacer las cualidades materiales el gran dibujo inmersivo pierde su especificidad y comienzan a aparecer guiños al trabajo de artistas anteriores como Joan Mitchell o Sam Francis, que desarrollan una abstracción espacial aún sin despegar del plano, unas obras que junto al trabajo de Judy Pfaff o Julie Mehretu están sin duda muy presentes en las obras de artistas de media carrera de hoy como Daiga Grantina o Beatriz Olavarrieta.

### - *In Silence*

La última de las obras a la que nos vamos a acercar es a *In Silence*, de la artista japonesa Chiharu Shiota, que fue creada en 2012 y presentada por última vez en 2019 en el Museo de arte de Busan. Esta obra surge de un suceso traumático, el incendio en su infancia de la casa de su vecino. Una de las imágenes más impactantes para la artista de aquel suceso fue la visión del hermoso piano de cola de su vecino ardiendo, que juega en la instalación un papel protagonista.

La obra se despliega a modo de pequeño auditorio de sencillas sillas de madera colocadas formando un arco y orientadas hacia el instrumento, dotando a este del papel protagonista de la instalación. Entre ellas, a modo de una gigantesca maraña que va cambiando de densidad, una cantidad ingente de líneas negras, realizadas con lana negra, materializan una atmósfera cargada de dramatismo. El tiempo se detiene y la escena que apreciamos nos observa desde una lejanía dolida, desde una posición omnisciente. Somos espectadores, no podemos hacer nada salvo mirar. A diferencia de las dos obras anteriores, la obra de Shiota no nos invita a desentrañar una maraña, a completar un argumento más o menos sugerido. En *In silence* cada elemento es explícito y juega un papel definido en la lectura de una escena. Porque la instalación de Shiota es una escena, una escenografía inmersiva por la que podemos transitar pero que ilustra una escena muy concreta, la de un recuerdo del pasado remoto que palpita en la memoria en el que las imágenes no son precisas sino emotivas. Así, las líneas de la obra no describen un sistema que podemos analizar sino un escenario afectivo en el que la intensidad de las emociones se traduce en densidad de líneas. Unas líneas espaciales que se asemejan mucho a los famosas *Carceri* de Piranesi<sup>23</sup>, dibujos oscuros que describen con gran dramatismo cárceles imaginarias a base de un uso masivo de la línea. Cárceles en las que de algún modo el tiempo ha quedado detenido para los reos como ocurre con la escena de la que surge *In Silence*, un instante detenido en la memoria de la artista cuyo dramatismo se despliega en la instalación de Shiota a través de la acumulación en ciertas zonas de trazos negros, quizás recuerdos más emotivos, quizás zonas más borrosas en la memoria o quizás las dos cosas a la vez. Las líneas, que parecen realizadas con carboncillo<sup>24</sup>, flotan en el espacio y confieren al dibujo una apariencia similar a la de un boceto realizado compulsivamente sobre una hoja en blanco. Podríamos pensar que en el

<sup>23</sup> *Carceri d'Invenzione (1761)*. Giovanni Battista Piranesi

<sup>24</sup> Pinar Noorata. <https://mymodernmet.com/chiharu-shiota-in-silence/>

hecho de acumular líneas en ciertas zonas del espacio hay una voluntad de la artista por ocultarlas, oscurecerlas hasta borrar metafóricamente esa imagen del pasado. A pesar de que la concepción espacial de la obra nos permite rodear las áreas de condensación de hilos de lana negra, la forma en que estos están distribuidos hace que la recepción sea muy uniforme, dicho de otro modo, que el conjunto del espacio está concebido como una escenografía estática en la que a diferencia de las artes escénicas el espectador se puede mover por ella. Sin embargo, el despliegue espacial nos ofrece una única imagen que podemos ver desde distintos ángulos en lugar de imágenes (y narrativas) distintas según la posición como ocurría en las obras anteriores.

(Fig. 3)

A diferencia de las obras precedentes, Chiharu Shiota concibe sus instalaciones como un escaparate, inmersivo pero estático. El espectador es invitado a recorrer el dibujo y a descubrir paulatinamente pequeños detalles de la obra que amplían gradualmente nuestro conocimiento de ella y nos permiten completarla. Las sillas incompletas, quemadas solo parcialmente, densas nubes de líneas negras que emanan de cada una de ellas, la conformación de un conjunto físicamente impenetrable, un área central que contiene mayor densidad de líneas, de recuerdos quizás, cada uno de estos detalles nos desvela una parte de lo que como espectadores nos es designado apreciar. Esta estrategia de creación de la obra nos acerca al concepto de *un-espacio-cualquiera*. El término, acuñado por Gilles Deleuze (1984), se refiere a:

“Un espacio perfectamente singular, [...] un lugar de conjunción virtual, captado como puro locus de lo posible. Lo que de hecho manifiesta la inestabilidad, la heterogeneidad, la ausencia de vínculo de dicho espacio, es una riqueza de potenciales o singularidades.” (p.96)<sup>25</sup>

Deleuze desarrolla el concepto de *un-espacio-cualquiera* en el marco de la imagen-afecto, un tipo de imagen cinematográfica que vincula a las imágenes de primer plano en el cine. Estas imágenes tienen el poder de abstraer su entorno de todas las coordenadas espacio-temporales. El autor ilustra el concepto de *un-espacio-cualquiera* utilizando como ejemplo la imagen de la lluvia en *Regen*, película de Joris Ivens (1929), en la que la lluvia se muestra como un mosaico fragmentado de imágenes que no están vinculadas a ningún espacio o tiempo. La película combina todas las imágenes posibles de lluvia transformándola en una imagen emocional, en pura potencialidad. La lluvia se representa no como un espacio sino como un estado emocional en el que imágenes del agua deslizándose por una ventana, o las gotas borrando un reflejo, se vinculan a las emociones más que a un lugar específico. Las líneas de *In Silence* nos trasladan a un espacio emocional que no depende de un lugar concreto sino de una atmósfera, que es la auténtica protagonista de la obra, en la que la densidad emocional parece directamente relacionada con la densidad de líneas, de presencias pasadas ausentes en este presente incapaz de precisar un recuerdo que se desvanece lentamente en la memoria. Es interesante anotar que en las distintas presentaciones a lo largo de los años de la obra en público hayan ido también variando las áreas en las que se produce un mayor ennegrecimiento del aire, no sabemos si porque varían los recuerdos de la artista o su estado emocional.

## - Conclusiones

El salto al espacio de la línea en el dibujo a lo largo del S.XX, bien documentada en *On Line. Drawing through the 20th Century*, ha conllevado sin duda una expansión técnica y

---

<sup>25</sup> Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós. p.96

conceptual de los límites de la disciplina. Simultáneamente a la aparición de la realidad virtual, del nacimiento de dispositivos que dibujan espacialmente y del auge sin precedentes del espectáculo en todas sus formas, han comenzado a aparecer instalaciones espaciales que, sin renunciar a elementos más característicos del dibujo, proponen la producción de experiencias inmersivas al espectador. Estos dibujos, a los que hemos denominado inmersivos, sumergen al espectador en el dibujo transformándolo en un agente activo.

La ampliación de la lectura de la obra de plana a espacial ha incorporado al tejido narrativo de las obras una lectura, que se relaciona con modelos espaciales, cuyo rango abarca desde lo puramente escenográfico a lo puramente filosófico. A modo de pequeño sondeo, este texto ha analizado tres propuestas con enfoques espaciales distintos, comprobando que la adición de esta nueva capa de lectura a los dibujos no solo no restringe, sino que enriquece su lectura.

Así, hemos analizado tres dibujos inmersivos cuyo uso de la línea se asocia a modelos espaciales distintos con lecturas muy diferentes entre sí. Por un lado, la obra de Tomás Saraceno, cuyo uso de la línea hemos denominado estructural, nos acerca a un universo formal de esferas que Bruno Latour asocia a su vez con el pensamiento de Peter Sloterdijk. Las cualidades formales y las decisiones espaciales de la obra no solo nos acercan al pensamiento del filósofo alemán, sino que nos permiten bucear físicamente en él, ayudándonos a percibir la sociedad como una estructura compleja y elástica compuesta de islas o planetas independientes pero conectados entre sí; en definitiva, la obra de Saraceno habilita un acercamiento espacial a un pensamiento filosófico.

En la obra de Judy Pfaff la línea y el espacio se despliegan de otro modo, una y otro se entrelazan de forma armónica y compleja para formar un crisol de imágenes, todas ellas pertenecientes a un lienzo abierto de tres dimensiones. En esta ocasión la línea describe, funciona como un trazo en un papel, pero con cada paso nos encontramos en un papel nuevo con líneas y composición nuevas. La formalización de la obra nos sugiere diversos ámbitos de lectura, entre otros su asociación con el mundo orgánico microscópico que a su vez sugiere una interesante relación con el concepto de abyección tal y como lo formula Julia Kristeva. La complejidad escenográfica de la obra, y el importante esfuerzo de abstracción que contiene, produce una extraordinaria apertura de las posibilidades de lectura de la obra, algo que sin duda la enriquece.

En la última obra que hemos analizado, de la artista japonesa Chiharu Shiota, la línea se usa para crear una atmósfera afectiva. Su trazo, visualmente compulsivo como el de un boceto o esbozo, realza y enfatiza la emoción, funciona como catalizador de éstas y sitúa al espectador en un espacio detenido en el que los recuerdos emborronados se condensan en el aire, desdibujando nuestro anclaje al pasado, fundiéndolo en negro. Esta última instalación propone una estructura espacial estática, quizás para enfatizar la resistencia de un recuerdo detenido en el pasado. Podríamos definir *In Silence* como escenográfica, ya que el tránsito del espectador por ella no modifica o amplía su lectura de la misma, siempre vemos el mismo dibujo que nos ofrece una lectura estática, aunque inmersiva.

## - Bibliografía

Rose, F. (2012). *The art of immersion: How the digital generation is remaking Hollywood, Madison Avenue, and the way we tell stories*. WW Norton & Company. P.166

Bach, R. (2013). *Juan Salvador Gaviota*. B DE BOOKS.

Berger, J., Savage, J., & Savage, J. (2005). *Berger on drawing*. Cork: Occasional press.

Butler, C. H., De Zegher, C., & de Zegher, M. C. (2010). *On line: drawing through the twentieth century*. The Museum of Modern Art.

Berger, J., Savage, J., & Savage, J. (2005). *Berger on drawing*. Cork: Occasional press.

Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.

Freitag, F., Molter, C., Mücke, L. K., Rapp, H., Schlarb, D. B., Sommerlad, E., ... & Zerhoch, D. (2020). Immersivity: An Interdisciplinary Approach to Spaces of Immersion. *Ambiances. Environnement sensible, architecture et espace urbain*.

Inés Oñate. Oscar Oiwa in paradise: drawing the ephemeral. 14/04/2018. At the japan house [são paulo] brazil 03.04>03.06.2018

<https://www.metalocus.es/en/news/oscar-oiwa-paradise-drawing-ephemeral>

Kristeva, J. (1982). *Powers of horror* (Vol. 98). University Presses of California, Columbia and Princeton

Latour, B. (2011). *Some experiments in art and politics* [en línea]. New york: E-flux. [Fecha de consulta: 05/04/21] < <http://www.e-flux.com/journal/some-experiments-in-art-and-politics/> >. p.3

Pfaff, J. (2008). .... *All of the Above*. Rice University Art Gallery.

Sloterdijk, P. (2004). *Esferas III: Espumas. Esferología Plural*. Madrid: Siruela, 2006.

Recursos digitales

On Line. *Drawing through the 20th Century*

<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/online/#introduction>

Pinar Noorata. <https://mymodernmet.com/chiharu-shiota-in-silence/>

Gego. <https://gegoartista.com/portfolio/reticulairea/>

Nota del autor:

Las imágenes incluidas en el presente artículo se amparan en el derecho de cita ya que su único fin es dar a conocer las obras sin obtener ningún lucro en contrapartida.

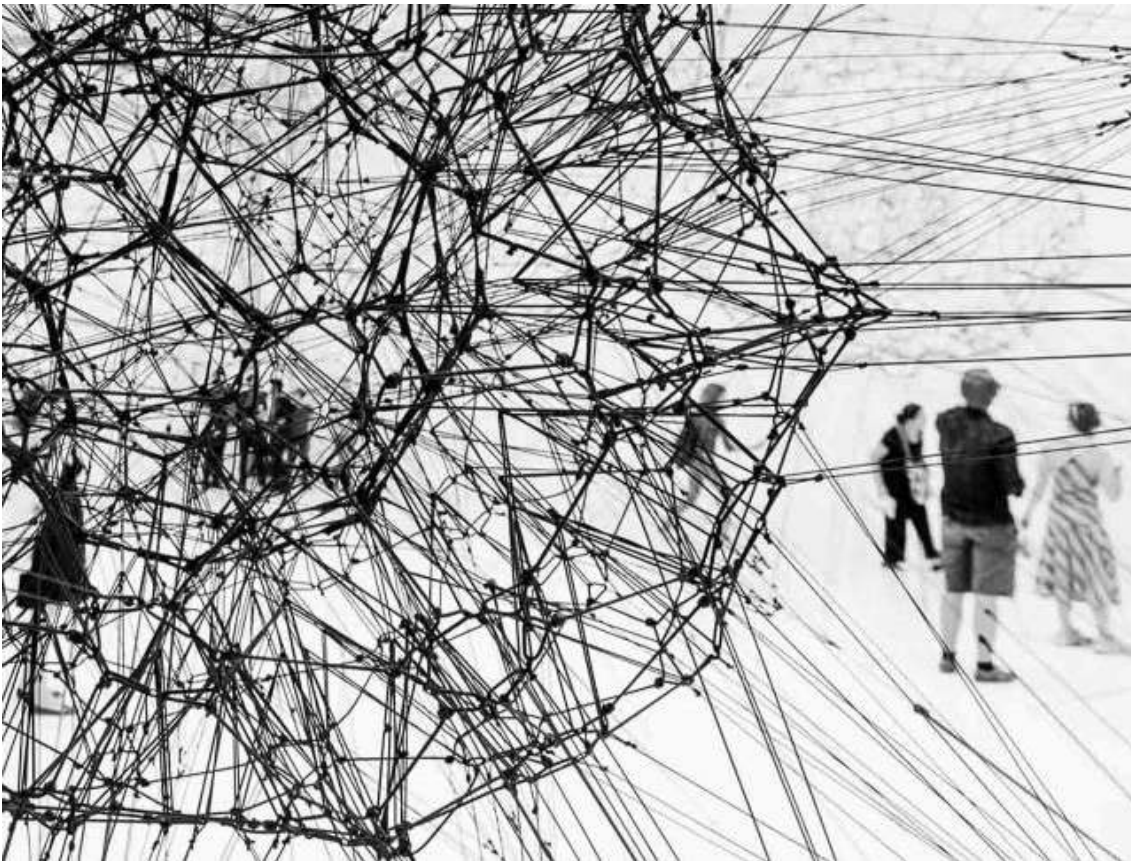


Fig. 1) *Galaxies Forming along Filaments, like Droplets along the Strands of a Spider's Web*, Bienal de Venecia, 2009. Tomás Saraceno, 2009 (Studio Tomás Saraceno).



Fig. 2) *...All of the Above*, Rice University Art Gallery. Judy Pfaff, 2007 (Nash Baker).



Fig. 3) *In Silence*, OÖ Kulturquartier, Linz. Chiharu Shiota, 2012 (Atelier Chiharu Shiota).

LAURA DE LA COLINA  
Dept. Pintura Facultad de Bellas Artes UCM  
DANIEL VILLEGAS  
PDI Area dibujo Universidad La Laguna

## **Redibujar la historia. Dibujo contemporáneo y construcción de narrativas históricas alternativas**

### Resumen:

Históricamente el dibujo ha desempeñado las funciones de aprehensión, descripción y fedataria de distintos aspectos que conforman la realidad. En este sentido, se ha manifestado como un modo de construcción de los relatos históricos, usualmente vinculados ideológicamente con los discursos dominantes, pero también ha servido para la difusión de versiones contrahegemónicas acerca de los acontecimientos. Se analizarán diversas propuestas de dibujo contemporáneo que han explorado la posibilidad de construir narraciones históricas no hegemónicas con el fin de contribuir a la definición de un imaginario alternativo que coadyuve en la construcción de modos de vida otros. Este análisis se realizará acudiendo a los planteamientos críticos en torno a la historia que han realizado, en un primer momento, por Friedrich Nietzsche, Michel Foucault, Walter Benjamin, Aby Warburg o Antonio Gramsci y, en un segundo de modo más general, por los estudios culturales, el postcolonialismo, la decolonialidad o el feminismo.

### Palabras clave:

Dibujo contemporáneo; discurso histórico; narraciones alternativas; ideología.

- Introducción.

A día de hoy hablar sobre el discurso histórico puede resultar problemático dado que, hace ya tiempo, se viene anunciando recurrente e interesadamente el “fin de la historia” (Fukuyama, 1992), observando una atmósfera de olvido del pensar histórico (Jameson, 1998, p.9) o, simplemente, constatando el desfundamiento del poder de su narrativa como guía —en tanto que potencia que era capaz de establecer el marco de la experiencia posible— para el devenir de las sociedades occidentales y que provenía del movimiento intelectual moderno denominado por Reinhart Koselleck como *Sattelzeit* y que produciría profundos cambios en el orden socio-político de los siglos XVIII y XIX (Koselleck, 2004). Los mencionados fenómenos acontecen en un contexto presente profundamente marcado por un actualismo que diluye el pasado, no permite establecer relatos de futuro ni, mucho menos, experimentar significativamente el presente debido a una insaciable y abstracta expectativa de lo que podría ser (Comité invisible, 2017).

Si bien es cierto que la historia, en su función de instancia de verificación, ha sido substituida por una lógica constituida por la economía y la tecnociencia, entendidas de un modo concreto —obedeciendo a ciertos intereses y relaciones de poder como, por otra parte, sucedía con la historia en los tiempos de su hegemonía—, sus efectos en la actualidad no han desaparecido completamente. No hay que olvidar, en este sentido, que existen un gran número de sobreentendidos que articulan socialmente Occidente que provienen de los relatos históricos que se definieron a lo largo, al menos, de los dos últimos siglos y que aún permanecen otras narraciones latentes, que en las últimas décadas de modo visible han desafiado en canon hegemónico, de aquellas comunidades asignadas oficialmente como subalternas.

Es precisamente sobre este último modo de tratarse con la historia que desarrollaremos en este texto un análisis de la potencia de las imágenes, en este caso provenientes de la producción dibujística contemporánea, en su trato con los relatos históricos de aquellos colectivos que por su condición han sido ubicados en los márgenes. Trataremos esta cuestión desde el convencimiento de que unas historias social y políticamente situadas todavía tienen la capacidad de afectar aquello que llamamos realidad con el fin de posibilitar una experiencia vital otra. Aceptando el carácter narrativista de la historia (Cruz, 1993), huyendo definitivamente del concepto de neutralidad científicista, no podemos dejar de señalar la utilidad que puede tener esta herramienta para tejer una realidad presente y futura alternativa a la desigual concepción imperante actualmente. Este no es el lugar para extendernos en el debate sobre esta cuestión, pero es pertinente señalar que la presencia de aspectos subjetivos en los relatos históricos ya fue reconocida por historiadores clásicos como Robin George Collingwood (1979, p.230) y puede rastrearse en el pensamiento acerca de su condición como relato en Roland Barthes (1987), Janet Abu-Lughod (1989), Fredric Jameson (1998, p. 290) o Keith Moxey (2004) entre otros.

Precisamente, el hecho de reconocer la historia como un modo de narrativismo permite pensar en las posibilidades de transformación que portan las concreciones simbólicas. Georges Didi-Huberman lo ha expresado en relación con el pensamiento de Georges Bataille:

“El autor de *La parte maldita* no deja de poner en el mismo plano —o, al menos, en el interior del mismo campo de eficiencia— la «revuelta de los oprimidos» que *invierten* su estado de sumisión y el «maremoto del lenguaje» que *crea* las condiciones, culturales y psíquicas, del levantamiento político (y los primeros ejemplos que da aquí Bataille son los de Sade y Nietzsche)” (Didi-Huberman, 2020, p. 53).

En este sentido, las imágenes, como parte del entramado lingüístico-simbólico, tienen la potencialidad de establecer un sustrato fértil para la emergencia de transformaciones socio-políticas. Asimismo, cuando aquéllas se tratan con ciertos modos en los que se despliega el discurso histórico, de los que nos ocupamos en este texto, tienen la capacidad de repensar o, más específicamente en relación con nuestro objeto de estudio, redibujar el marco de experiencia posible para, de este modo, coadyuvar en el establecimiento de los fundamentos de formas de vida otras. Construir narraciones alternativas a partir de las imágenes históricas supone reconocer la condición de potencialidad que aun conservan, como memoria de un pasado reprimido y casi aniquilado, para calentar un tipo de imaginario que se confronte y opere al margen de los relatos hegemónicos. En definitiva, de consuno con los argumentos de Didi-Huberman (2012), se trata de entender que “la imagen arde” y que en cuando nos acercamos a las cenizas, producidas por múltiples, anacrónicas y heterogéneas hogueras, tenemos la posibilidad de soplarlas con suavidad para, de este modo, reactivar “su calor, su resplandor, su peligro”, en un ejercicio de memoria e imaginación (pp. 42-43).

- Alternativas al modelo histórico hegemónico. La noción de historia en el pensamiento de Nietzsche, Foucault, Warburg, Benjamin y Gramsci.

Pero ¿De qué tipo de tratamiento con la historia hablamos cuando aludimos a la potencia de las imágenes para la definición de unas condiciones donde ese redibujar la historia muestre su utilidad en la construcción de praxis vitales disidentes? Podemos señalar, en este sentido, aquellas posiciones dentro de la cultura occidental que rechazaron el sistema historicista apuntalado por Georg Wilhelm Friedrich Hegel y cuya influencia, aún a día de hoy, se hace notar en una suerte de lo que Moxey (2004) ha denominado como “inconsciente hegeliano” (pp. 89-90). Dicha tradición define un tipo de historiografía basada exclusivamente en el relato de los vencedores, quedando relegadas, fuera de los lindes de la vía por la que circula “el carro triunfal de la historia” con “las grandes figuras históricas”, las experiencias de aquellas personas que no se les permitió realizar su proyecto vital, quedando aplastadas como “flores inocentes” al borde del camino.

En su segunda *consideración intempestiva* (1874), dedicada al uso y el abuso de la historia, Friedrich Nietzsche colocará como objeto central de su crítica al historicismo hegeliano y, más concretamente, la consolidación de la historia por dicha vía como criterio central para el juicio normativo de la experiencia vital. Es el carácter finalista de esta filosofía lo que Nietzsche rechaza frontalmente, considerando que tal extremo traía consigo la extinción de la vida. Pensando en tal escenario asigna a la escuela hegeliana de la historia la responsabilidad de lo que considera la catástrofe de la humanidad, oponiéndose frontalmente a sus conceptos de universalidad y objetividad. La necesidad de la historia está siempre condicionada, Según Nietzsche, por su orientación vitalista:

“Esto quiere decir que necesitamos la historia para la vida y para la acción, aunque, en realidad, no para su cómodo abandono, ni para paliar los efectos de una vida egoísta y de una acción cobarde y deshonesto. Sólo en la medida en que la historia sirve a la vida queremos servirla nosotros (...)” (Nietzsche, 1999, pp. 37-38).

Una de las advertencias que realizará Nietzsche es, precisamente, el carácter paralizante que un exceso de historia puede provocar, de ahí que señale la importancia de lo “ahistórico” y lo “suprahistórico”. Más allá de estas consideraciones, lo que verdaderamente nos interesa aquí es la potencialidad, la utilidad en términos nietzscheanos, de la historia en la configuración de la praxis vital. Dicha historia solo puede entenderse, en este marco, como genealogía, como apuntó con posterioridad

Michel Foucault. El rechazo nietzscheano del discurso teleológico, propio de una historia procesualizada, se articula entonces desde una concepción histórica que se trata con las discontinuidades que, al ser observadas, conculcan los planteamientos metahistóricos que pretenden designar un origen como fundamento de un progreso, de significación ideal, destinado a la consecución de ciertas finalidades asociadas a la creencia de "(...) que nuestro presente se apoya en intenciones profundas, necesidades estables; pedimos a los historiadores que nos convenzan de ello. Pero el verdadero sentido histórico reconoce que vivimos, sin jalones ni coordenadas originarias, en miríadas de acontecimientos perdidos" (Foucault, 2004, pp. 50-51). Foucault advierte que:

"la humanidad no progresa lentamente de combate en combate hacia una reciprocidad universal, en la que las reglas sustituirán, para siempre, a la guerra; instala cada una de estas violencias en un sistema de reglas, y va así de dominación en dominación." (Foucault, 2004, p. 40).

La interpretación foucaultiana de genealogía se fundamenta en la consideración de lo histórico como sucesión de discontinuidades, en una interpretación de las reglas de dominación, de carácter azaroso (Foucault, 2004, p. 49-50) y arbitrario, rechazando cualquier interpretación en clave de origen (Foucault, 2004, p. 23) y finalidad de este tipo de juego de poder. De este modo lo genealógico indaga en discursos, documentos y, en definitiva, en la singularidad de los acontecimientos que han sido utilizados como agentes de legitimación de los valores de un período histórico en su pretensión de verdad. La genealogía, entonces, no pretende "nada que se asemeje a la evolución de una especie, al destino de un pueblo" (Foucault, 2004, p. 27) sino, más bien:

"(...) localizar los accidentes, las mínimas desviaciones —o al contrario, los giros completos—, los errores, las faltas de apreciación, los malos cálculos que han dado nacimiento a lo que existe y es válido para nosotros; es descubrir que la raíz de lo que conocemos y de lo que somos no hay el ser ni la verdad, sino la exterioridad del accidente" (Foucault, 2004, pp. 27-28).

Para ello, la genealogía nietzscheana enfatiza la importancia de aquellos elementos más próximos que, por no encajar en la perspectiva metahistórica, carecen de historicidad como son los sentimientos, el amor, la conciencia o los instintos (Foucault, 2004, pp. 51-52). Es, precisamente, en esos lugares donde podemos encontrar con los rastros de la experiencia vital de los subalternos, privados durante tanto tiempo de narración histórica.

La condición de discontinuidad propia de la genealogía nietzscheana alumbrará, en la primera mitad del siglo XX, dos de los proyectos de mayor calado en lo relativo a la definición de una historia no hegemónica. Nos referimos a los trabajos de Aby Warburg con su atlas *Mnemosyne* (Warburg, 2009), realizado entre 1924 y 1929, y de Walter Benjamin en sus *Sobre el concepto de historia* (Benjamin, 2008), redactado en 1940. Lo fragmentario en el trabajo de Warburg se oponía a las concepciones historicistas de estirpe hegeliana que legitimaban los discursos hegemónicos. Así:

"Warburg desarrolló todo su pensamiento de las *imágenes supervivientes* desde la óptica —siempre nietzscheana— de una *genealogía de las semejanzas*, es decir, de una manera auténticamente crítica de encarar el devenir de las formas al margen de las teleologías, positivismos y utilitarismos de cualquier pelaje" (Didi-Huberman, 2019, p. 156). Por su parte Benjamin establecerá, con una intencionalidad política, un modo de relación con la historia desde la interrelación de los fragmentos que formarán una constelación. Dichas fracciones, o mónadas como él las denomina, constituyen momentos pretéritos que se extraen de sus contextos y, desafiando la lógica histórica de progreso, no se resignan a una exégesis convencional, sino que, como agentes activos, se presentan como oportunidad revolucionaria en lo relativo al destino del pasado de los vencidos para la construcción de la historia en el presente. La presencia del pasado en el presente es fundamental para Benjamin y este pasado, al que se refiere, puede encontrarse en forma de las ruinas de aquello que no llegó a hacerse presente. Se trataría, por tanto, de

alejarse del discurso histórico de los vencedores para recuperar aquellas experiencias reprimidas, ocuparse en definitiva de las florecillas aplastadas en los lindes de la historia que identificará con aquellos colectivos abocados, históricamente, a la subalternidad, ubicando como sujeto histórico central al *lumpenproletariat*, cuyas huellas quedan impresas en los documentos de cultura como botín de guerra. Así se pregunta:

“(…) con quién empatiza, propiamente hablando, el historiógrafo del historicismo. La respuesta suena, indefectiblemente: empatiza con el vencedor. Pero los cada vez poderosos son los herederos de los que siempre han vencido. La empatía con los vencedores siempre beneficia por consiguiente a los cada vez poderosos (…) Quien quiera que, por tanto, hasta este día haya conseguido la victoria marcha en el cortejo triunfal en que los que hoy son poderosos pasan por encima de esos otros que hoy yacen en el suelo. Así, tal como siempre fue costumbre, el botín es arrastrado en medio del desfile del triunfo. Y lo llaman bienes de cultura. (…) Pues eso que de bienes culturales puede abarcar con la mirada es para él sin excepción de una procedencia en la cual no puede pensar sin horror. Su existencia la deben no ya sólo al esfuerzo de los grandes genios que los han creado, sino también, a la vez, a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. No hay documento de cultura que no lo sea al tiempo de barbarie. Y como él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el cual ha pasado desde el uno al otro” (Benjamin, 2008, p. 309).

Resulta de especial interés, en relación con nuestro objeto de estudio, que Benjamin utilizara un dibujo realizado por Paul Klee en 1920, y adquirido por el propio Benjamin un año más tarde de su ejecución, *Angelus Novus* como emblema de su mirada hacia la historia. Este personaje será para Benjamin el Ángel de la historia que, con una mirada retrospectiva, sólo encuentra la catástrofe, las ruinas y los cadáveres que ha producido el progreso a su paso. Pese al espanto que le producen estas circunstancias, se ve arrastrado irremisiblemente por la fuerza de la historia hacia el futuro. En este sentido, Benjamin considera que una historia basada en una noción dogmática de progreso, que por otra parte suele legitimar el poder de los dominadores, tan sólo puede dar la espalda al sufrimiento, mientras que el Ángel contempla este panorama, lúcido e impotente. Quien se trate con la historia desde un impulso redentor y emancipador debe, de entre las ruinas, ir al encuentro de los fragmentos (mónadas), rebuscar entre los desechos de la historia que glorifica el progreso adoptando la figura del trapero (*Lumpensammler*). Una vez más, la identificación de Benjamin con los subalternos es clara. Será necesario redimir a los muertos reconociendo a las víctimas los derechos de los que no disfrutaron y mantener actualizadas sus reivindicaciones en tanto que, en términos nietzscheanos, útiles para vida para la fundación de un estado de justicia en el presente (Mate, 2006 p. 54).

Conviene señalar, también, la importancia del proyecto de Antonio Gramsci para la elaboración de una historia de aquellos que, no habiendo producido una unidad histórica, es decir que cuentan con una historia disgregada y episódica, han estado sometidos a las clases dirigentes, que sí han tenido la posibilidad de hacerlo. Los aspectos fundamentales de dicha empresa se recogen bajo la denominación de *Al margen de la historia*. (*Historia de los grupos sociales subalternos*) en el cuaderno 25 (XXIII), de 1934, perteneciente a sus *Cuadernos de la cárcel* (Gramsci, 2000, pp. 173-187). Tampoco podemos olvidarnos aquí, haciendo un “salto de tigre hasta el pasado” en su sentido benjaminiano (Benjamin, 2008, p. 315), del temprano trabajo de Christine de Pizan *La ciudad de las damas* que, en los inicios del siglo XV (1405), supuso una tentativa histórica —argumentada bajo el signo de la formulación clásica de Cicerón *Historia Magistra Vitae*, donde conviven referencias (ejemplos) históricas, bíblicas y mitológicas— de refutación de la inferioridad a la que se relega al colectivo subalterno más numeroso, es decir al de las mujeres (De Pizan, 2013). Los fundamentos epistemológicos que establecerán las referencias citadas provocarán un giro, en el contexto occidental, en el modo de abordar el conocimiento histórico cuyas consecuencias se harán especialmente visibles según avance la segunda mitad del siglo

XX. De las distintas concepciones históricas que divergían o se contraponían a la versión moderna de la historia, fundamentada de modo intencionado o inconsciente en argumentaciones de estirpe hegelianas, emergería una situación que pondría en crisis este tipo de noción y que, de forma más evidente, se visibilizaría con el decaimiento del proyecto moderno después de la Segunda Guerra Mundial. La naturalización decimonónica del discurso histórico reducido a la determinación de las leyes del devenir, fijado por anticipado, había desembocado, inevitablemente, en la constitución de una instancia de legitimación ideológica, tan apreciada por las democracias burguesas como por los totalitarismos, que trataba de identificar una visión del mundo concreta con la verdad histórica. Pero en vista de las terribles consecuencias emanadas de aquel contexto resultará problemático, una vez finalizada la contienda, seguir sosteniendo los planteamientos históricos teleológicos. Sin embargo, la posición mayoritaria de la historiografía occidental en la época de postguerra se refugió en una posición aparentemente neutral propia de un cientifismo que conscientemente abominaba de cualquier contacto con lo ideológico. Sin embargo, hacia la década de los sesenta se articularán una serie de respuestas teóricas frente al positivo historiográfico cuya orientación será la de recomponer una serie de narraciones que habían quedado silenciadas por los discursos de poder. Nos referimos aquí a la emergencia de ciertos planteamientos de la historiografía de estirpe marxista, del postestructuralismo, los estudios culturales, atravesados en gran medida por la noción gramsciana de "hegemonía", y de la que surgirán décadas más tarde los estudios visuales, la historia desde la perspectiva feminista y, un poco después, la de las disidencias sexo-genéricas o la revisión de las narrativas históricas por parte de la teoría postcolonial y, más recientemente, de la decolonial.

Estos planteamientos abrieron el campo de la interpretación histórica, incluyendo las voces de los grupos subalternos y, desde luego, lo hicieron no sin multitud de resistencias que, en la actualidad, aparecen de un modo especialmente virulento. Estas últimas posturas están afectadas por "la nostalgia de una época más simple y feliz", y aquí nos preguntamos ¿feliz para quién?, "por un tiempo en el que se esperaba que todos los autores escriban con la misma voz, aunque esa voz sólo represente los intereses de una clase, género o raza específicas". Frente a estas posiciones contrariadas por el "reajuste, ensayo y representación de argumentos que abrieron las puertas al reconocimiento de diferentes formas de subjetividad en la producción de conocimiento", Moxey apela a "defender el valor de las oportunidades interpretativas que han sido abiertas por el feminismo, la teoría homosexual y el poscolonialismo" (Moxey, p. 91).

Somos conscientes que los argumentos que hemos desarrollado en torno al giro de la historiografía a los que nos hemos referido en las páginas anteriores no dejan de ser un resumen, no exhaustivo, en el que existen unas mayores posibilidades de desarrollo y ciertas lagunas que en un texto de estas características no son abordables. Sin embargo, nuestra intención era la de establecer un marco de análisis general que nos permita interpretar un cierto interés que en el dibujo contemporáneo ha suscitado la relación con la historia de aquellos grupos humanos que no se les ha permitido, durante un largo período histórico, realizar sus proyectos vitales y cuya huella en la historia de los dominadores ha quedado relegada a la función instrumental de legitimar su poder o como diría Benjamin de "botín de guerra".

- Apuntes históricos sobre la potencialidad del dibujo en la definición de narraciones alternativas.

Antes de plantear los casos concretos objeto de estudio, conviene hacer una breve reflexión histórica en torno a cómo el dibujo se ha relacionado con la construcción del discurso histórico. La práctica del dibujo ha contribuido, especialmente en el ámbito de la modernidad, a aprehender y describir la realidad debido a su inmediatez, contribuyendo a construir una memoria como documento que pretendía dar fe, engrosando un archivo de

imágenes, de lo existente en el mundo y de los acontecimientos que conformarían el material de la historia. Sin embargo, esta producción no puede ser entendida como una praxis neutral en términos ideológicos. Frecuentemente nos encontramos que el modo de representación ha estado ligado a la confirmación de los poderes y saberes hegemónicos e, incluso, ha servido como instrumento de dominación, no sólo de las conciencias sino fáctica de territorios, recursos y comunidades. Como explica el hecho de la habitual inclusión de dibujantes en las expediciones de la empresa colonial europea cuyo trabajo, por una parte, contribuía a ampliar el conocimiento científico de Occidente y, por el otro teniendo en cuenta que la neutralidad de la ciencia no es más que una pretensión quimérica que justifica los intereses de poder, a expandir el dominio imperialista sobre los territorios y las comunidades que se encontraban aún fuera de su total dominio. Se podría aplicar aquí retrospectivamente la reflexión que hiciera el Comité Invisible (2015) en torno a la obsesión de una empresa como Google en cartografiar al detalle cada rincón de nuestro planeta: “Nunca se cartografía sino aquello de lo que uno pretende adueñarse” (p.115).

El dibujo, sin embargo, ha cumplido también una función de crear un contra-archivo en el que se pueden encontrar imágenes que confrontan con los relatos articulados desde las relaciones de dominación. Y esto es especialmente patente en el desarrollo de las imágenes gráficas una vez pudieron ser producidas en serie gracias a las técnicas de reproducción. Por señalar algunos ejemplos históricos, podemos referirnos a los 16 grabados abiertamente pornográficos que desafiaban la moral eclesiástica dominante que bajo el título de *I Modi. De omnibus Veneris Schematibus* (Romano; Raimondi *et al*, 2008) fueron realizados por Marcantonio Raimondi y publicados en 1524, a partir de unas pinturas de Giulio Romano. Fueron editados en un libro acompañados, en su edición de 1527, de los sonetos del poeta Pietro Arentino, una vez Raimondi fuera liberado de su presidio decretado por el papa Clemente VII quién ordenó, asimismo, la destrucción total de todas las copias y originales de esta obra.

Por aquellos tiempos, se fraguó la primera muestra de lo que se vino a denominar la *bilderkampf* (lucha de imágenes) luterana que, por motivos distintos, se confrontaba con el poder de la iglesia de Roma. En 1521, se publicaba el panfleto *Passional Christi und Antichristi* (Lutero, 1521) con dibujos grabados por Lucas Cranach el viejo junto con textos de diverso origen (bíblicos, sentencias o decretos papales) cuya compilación parece deberse a Philipp Melanchthon, colaborador muy cercano a Martín Lutero, autor de esta publicación de propaganda de la Reforma. El panfleto recogía 13 dibujos de Cranach donde se contraponía la vida de cristo a la del anticristo encarnado en la figura papal. Se trataba de crear un imaginario alternativo al modo en el que construía la cosmovisión desde la aún hegemónica iglesia de Roma.

Se podría afirmar, al respecto de los casos referidos, que el dibujo, en este caso producidos y distribuidos ampliamente como obra gráfica, contribuyó a la definición de unas narrativas —en el ámbito de la sexualidad, la política y la religión— disidentes a las propuestas por el poder establecido, construyendo un imaginario alternativo al imperante. Tomando estos ejemplos, sin embargo, estamos todavía lejos de una concepción del dibujo en tanto que instrumento en el establecimiento de relatos de grupos subalternos, que se irán conformando siglos más tarde. No hay que olvidar que, desde una perspectiva actual y por tanto anacrónica, la difusión de las imágenes del *I Modi* tiene un interés en la historia de la libertad sexual en Occidente, pero finalmente de carácter aristocrático-burgués, heteronormativo y patriarcal.

Por otro lado, la aparición del *Passional Christi und Antichristi*, puede leerse como momento inaugural de la conformación de un poder, el protestante, que a la postre construirá una nueva hegemonía que dejará en los márgenes y reprimirá a numerosos proyectos vitales que no se plegarán a su doctrina. De hecho, dicha circunstancia acaecerá al poco de la publicación de los dibujos de Cranach en el ámbito de la guerra

campesina alemana (“La revolución de los comunes”) que se desarrolló entre 1524 y 1525. Este levantamiento de las clases subalternas, motivado por las paupérrimas condiciones de vida a las que les abocaba el sistema feudal, se produce al calor de la Reforma y será duramente castigada, se estima que las víctimas campesinas alcanzarían un número mayor a cien mil, tanto por la facción protestante como la católica. El propio Lutero, que desde el inicio de la contienda se opuso frontalmente al uso de la violencia, acabará alineándose con el poder principesco, en un movimiento contradictorio de las tesis que había defendido con anterioridad con ayuda de los dibujos de Cranach en el referido panfleto. Para salvar el poder en ciernes que representó la Reforma, no dudó en engrosar las filas de los vencedores. Mientras tanto, Thomas Müntzer que en coherencia con su prédica participaría activamente en la revolución, acabó con su cabeza en una estaca a las puertas de Mühlhausen, una vez torturado y su cuerpo empalado.

¿Quién, en ese momento, dibujaría el relato de los perdedores de la historia? Los documentos gráficos de la época —documentos de cultura y de barbarie en su sentido benjaminiano— fueron realizados, como cabría esperar, por los vencedores. Así, el imaginario se construyó una vez más desde ese lugar de enunciación y dio como resultado, en lo que a las imágenes se refiere, a los dibujos grabados por Gabriel Salmon para el libro publicado, en 1526, por Nicolas Volcyr de Sérrouville bajo el título de *La croisade du duc Antoine de Lorraine contre les paysans révoltés d’Alsace en mai 1525* (Volcyr de Sérrouville, 2018).

Un caso cuya exégesis resulta más compleja, contradictoria incluso, lo constituyen dos dibujos del proyecto monumental de Alberto Durero —recogido junto con otra propuesta irrealizable *Memorial en la tumba de un borracho* en el libro III de su obra *De la medida* de 1525 (Durero, 2000)— conocido como *La columna de los campesinos* y consignado en dicho libro como *Victoria por haber vencido a los campesinos*. Siguiendo la interpretación que hiciera Hans-Ernst Mittag (1998), este proyecto dibujado por Durero está atravesado, siempre desde la perspectiva de los vencedores, por la contradicción expresada en el tratamiento de la figura campesina. Mostrando su imagen y sus atributos como “botín de guerra” y pudiéndose percibir cierto tono burlón, pero también intuyendo cierta empatía melancólica con aquélla.

Por último, en relación con este contexto histórico de aquellos años, conviene señalar que toda producción de imágenes de grupos subalternos fue realizada por quienes pertenecían al ámbito de los vencedores, por lo que el imaginario histórico respecto de estos colectivos dependió en exclusiva del punto de vista estigmatizador de éstos. Así sucedió con los dibujos, distribuidos como obra gráfica, que se realizaron de los pueblos colonizados en la campaña imperial americana o de las mujeres que serían acusadas y ejecutadas a fuego, con la excusa de practicar la brujería, para posibilitar la acumulación originaria que fundaría el nuevo poder capitalista (Federici, 2010).

Más allá de los elementos contradictorios que aparecen en el campo de la interpretación, todos estos conjuntos de imágenes históricas manifiestan la capacidad del dibujo en la constitución de narrativas de cierta alteridad y que, con la consolidación del proyecto moderno a partir del siglo XVIII y la generalización de las técnicas de reproducción mecánicas, se convertirá en un medio central en la construcción de narrativas históricas alternativas a las que se incorporarán de manera progresiva las de los grupos subalternos. Mientras la pintura de historia, producida entre los siglos XVII y XIX, se encargará de construir un imaginario de legitimación del poder a través de la exaltación de la monarquía, en primer lugar, de la patria, el belicismo y el imperialismo, con posterioridad, ciertas prácticas del dibujo con medios más modestos, pero con gran difusión, emergieron como contra-archivo de imágenes. Ejemplo de ello lo encontramos en las series de grabados que realizara Francisco de Goya que bajo el título *Los desastres de la guerra*, entre 1810 y 1815, a raíz de la Guerra de Independencia y que contrastará con los relatos oficiales de carácter triunfalista en relación con el fenómeno bélico, mostrando, sin ningún atisbo de

exaltación, las catastróficas consecuencias que para la población común, cuya historia no se relata, la violencia producida por el conflicto. Por otro lado, cabe citar el trabajo, entre otros muchos que podríamos señalar a lo largo del siglo XIX, de Honoré Daumier quien a través de la caricatura, género dibujístico de gran difusión en la época y que será especialmente proclive a la narración histórica contrahegemónica, desplegará su sátira confrontando los relatos de las clases dominantes. Destacaremos aquí su *Gargantua* (1831), publicada por el diario *La Caricature*, en el que representa como el personaje de François Rabelais al rey Louis Philippe de Orleans, denunciando el voraz apetito del monarca por la riqueza y el lujo opulento que demanda tributos a un pueblo hambriento y desposeído. Dicha imagen será objeto de censura y Daumier condenado a seis meses de prisión (Childs, 1998, pp. 152-154).

A lo largo de este siglo aparecerán, en el ámbito del dibujo, numerosas expresiones de la emergencia de un trato de la historia desde posiciones no hegemónicas. Paralelamente a la emergencia de los movimientos obreros, se desarrolló un imaginario propio de las clases subalternas que comenzaban a visibilizar sus propios relatos históricos y sus aspiraciones en imágenes, muchas de ellas dibujos por la fácil disponibilidad de sus medios de producción. Precisamente, hacia finales de siglo en el entorno libertario, en el ámbito del Estado español, se producirá un fenómeno cultural que articularía un importante repertorio visual, especialmente a través del dibujo por las razones anteriormente aducidas, donde las clases populares (campesinado y mundo obrero), sin intermediación profesional, se autorepresentarían, estableciendo unas narraciones que contribuirán a generar un tipo de historicidad propia y alternativa (Litvak, 1998).

Años más tarde, ya en avanzado el siglo XX, con la victoria del bando fascista en la Guerra Civil Española y mientras artistas como Daniel Vázquez Díaz o Carlos Sáez de Tejada exaltaban con sus dibujos al dictador y a su régimen (Llorente, 1995), Josep Bartolí dibujaba otra historia. La de los vencidos y su violenta opresión tanto por parte de la España franquista como de las autoridades francesas en los campos de concentración, donde durante su reclusión realizaría un conjunto de imágenes que publicaría, junto con los textos del poeta Narcís Molins i Fàbrega también exiliado y confiando en los mencionados campos del sur de Francia, bajo el título *Campos de concentración. 1939-194...* (Molins y Bartolí, 1944), en su destierro mexicano. Recientemente, ese contra-archivo de la memoria de quienes perdieron la guerra ha vuelto a activar esa memoria, su calor —recordemos con Didi-Huberman que “arde la imagen”— a través de nuevos dibujos con la película de animación *Josep* (2020) realizada por el dibujante francés Aurel. Unos años antes, en pleno conflicto civil, la artista Francis Bartolozzi realizará una serie de dibujos a través de los que establecerá una narración de las consecuencias de la guerra en la población civil y, más específicamente, en las mujeres, trazando así el relato histórico de aquellas que sufrirían una doble derrota, por su ubicación en el bando republicano y por su asignación de género.

Son innumerables los documentos de dibujo que a lo largo del siglo XX han construido las narraciones históricas de los colectivos oprimidos fáctica y simbólicamente, a través del relato oficial de la historia, para hacer una enumeración exhaustiva de los mismos. Valgan los antecedentes aportados para trazar una genealogía discontinua dejando para otro momento todos aquellos que pudieron ser producidos desde la subalternidad de clase, sexo-genérica o colonial con sus mecanismos de racialización.

En las últimas décadas, en el contexto del dibujo contemporáneo, se ha despertado un renovado interés por la construcción de narraciones alternativas de la historia que, en muchos casos, estarán atravesadas por un impulso autoreflexivo en relación con la propia noción de historia, así como con los documentos-imagen que provienen del pasado y que, en su apropiación crítica, construyen nuevos relatos sobre el acontecer histórico de aquellas comunidades que han vivido bajo condiciones subalternas y no han podido realizar con plenitud sus proyectos vitales personales y colectivos. La popularización de la

metodología del archivo, de raíz warburgiana, el sentido crítico con la historia de la dominación y la propuesta de una alternativa redentora y útil para la vida, presente en la genealogía Nietzscheana y en las constelaciones benjaminianas, unido, en tiempos más recientes a la enormemente valiosa, en términos de la consecución de un estado de igualdad y justicia, a la empresa de relectura histórica realizada desde los estudios de la subalternidad en todas sus dimensiones, donde en parte resuena el eco de los planteamientos gramscianos, han contribuido a crear una atmósfera fértil para las reinterpretaciones de los documentos históricos por parte del arte contemporáneo, en general, y del dibujo, en particular.

- Redibujar la historia desde el dibujo contemporáneo.

Comenzaremos el análisis de los casos procedentes del dibujo contemporáneo con un trabajo que no se trata directamente con los documentos gráficos provenientes de la historia, pero que se relaciona de manera reflexiva y crítica con la propia noción histórica en su enunciación moderna como espacio de conocimiento de las leyes y regularidades que presuntamente rigen la sucesión de los acontecimientos y que permite cierta intervención para orientar el futuro mediante su orientación proyectual. Nos referimos aquí a *El Palacio de los Proyectos* (1995-1998) de Ilya y Emilia Kabakov. A partir de este proyecto, articularemos tres categorías generales, a modo de taxonomía permeable —en definitiva, la historia de la subalternidad solo puede ser transversal— y provisional, donde se tratarán los diversos acercamientos del dibujo contemporáneo a la idea de narración histórica alternativa. En primer lugar, se analizarán un grupo de trabajos que abordan esta cuestión desde una perspectiva que implica mostrar unos modos que pretenden ampliar los relatos provenientes de las clásicas historias universales o nacionales. Posteriormente, los dos siguientes epígrafes se ocuparán de cómo el dibujo, de las últimas décadas, ha producido una serie de relatos no hegemónicos desde la subalternidad en relación con los archivos de la colonialidad y el feminismo.

Volviendo al trabajo de Ilya y Emilia Kabakov, podemos observar que consiste en una instalación de una serie de dibujos, objetos y maquetas, ubicados en una estructura arquitectónica, ligera y translúcida, concebida en forma de espiral “que avanza «únicamente hacia delante» [y] que se rige por una ley de desarrollo específica, por una especie de objetivo, incluso” (Kabakov, 1998, s/p). Se recogen en este espacio un total de 65 proyectos, muchos atribuidos a personas concretas, que responden a la propia noción de lo proyectual y a su dimensión utópica tanto en un nivel colectivo como individual o metodológico. Se trata de entender, según sus palabras:

“que el mundo se compone de multitud de proyectos, unos realizados, otros a medio realizar y otros que no se han realizado. Todo lo vemos a nuestro alrededor, en el mundo circundante, todo aquello que descubrimos del pasado, lo que quizás podría incluir el futuro... Todo eso constituye un mundo de proyectos sin límite. (...) la única manera de llevar una vida humana digna es tener un proyecto propio, concebirlo y llevarlo hasta su realización” (Kabakov, 1998, s/p).

Los argumentos de Ilya y Emilia Kabakov se entroncan, sin explicitarlo, con la noción de historia que se articuló en la modernidad en relación con su carácter proyectivo del futuro. La propia arquitectura que plantean en su instalación, en forma de espiral, nos remite a un momento en el que, gracias al conocimiento histórico, se estaban sentando los fundamentos de un futuro en ciernes, y nunca culminado, de emancipación para I+s oprimid+s. Entonces esa aspiración también adoptaba la forma acaracolada en el *Monumento a la Tercera Internacional* (1920) de Vladímir Tatlin, que como el proyecto socialista quedó irrealizado. No hay que olvidar que el idealismo absoluto hegeliano, y desde luego su perspectiva historicista, se producirá visualmente en forma de espiral. En cualquier caso, *El Palacio de los Proyectos* añadirá, según las palabras citadas con anterioridad, un filo crítico, irónico incluso, frente a esos proyectos colectivos, ya fuera su adscripción voluntaria o forzosa, grandilocuentes y totalizantes, cuando no totalitarios,

propios de la idea moderna de la historia. Nos encontramos aquí con un contenedor-archivo de sueños, colectivos e individuales, que abre narraciones que responden múltiples aspiraciones humanas de realización de sus proyectos vitales de sentido, para la consecución de un mundo mejor. Caben, en este archivo inconcluso orientado a que nada se pierda (Benjamin, 2008, p. 306), todos relatos de los proyectos que quedaron, y aún quedan en muchos casos, en los lindes de la historia y de los que nos ocuparemos parcialmente en las líneas que siguen.

- Relecturas de la historia

El primer conjunto de casos, como hemos señalado con anterioridad, están vinculados con carácter general con un tratamiento de la historia que difiere de los relatos oficiales y dominantes, visibilizando un modo otro de tratarse con el discurso histórico. En este sentido, comenzaremos con el trabajo de William Kentridge, en el que nos centraremos con especial detenimiento, cuyo trabajo en el campo del dibujo aborda, en una relación un tanto elíptica, las consecuencias producidas por el *Apartheid* sudafricano, criminal sistema político que mantuvo su vigencia legal hasta 1990.

El trauma que supuso dicho periodo histórico, dominado por la violencia de la segregación racial y el colonialismo, y cuyas heridas aún permanecen abiertas, constituye el material de la serie de animaciones que, bajo la denominación de *Drawings for Projection* (1989- ), Kentridge viene realizando desde hace más de tres décadas. La posición que adopta frente a la historia —en este archivo del ejercicio de la inferiorización, la explotación y de todo tipo de violencia contra el 80% de la población, compuesto mayoritariamente por la comunidad negra originaria— está articulada mediante unos relatos ficcionados, donde la ficción no tiene ese aire ahistórico de pastiche (Foster, 1985) que puede quizás percibirse en el trabajo de Marcel Van Eeden, que, desde una interpretación socio-política, están marcados por cierta ambigüedad que reclama una cierta posición de autonomía estética y política. En sus propias palabras, recogidas por Lynne Cooke, “me interesa un arte político, es decir, un arte de la ambigüedad, de la contradicción, de gestos incompletos y de finales inciertos” (Cooke, 2017, p. 28). El modo en el que tiene Kentridge de tratarse con la historia encontramos una tensión entre la memoria (cuando dibuja) y el olvido (cuando para que se produzca la animación, borra) que expresa también la mencionada ambigüedad a la que nos referíamos anteriormente. Su trabajo, ante la magnitud inamovible que suponen los hechos históricos que suponen hechos como el *Apartheid* que calificará como “la roca” (Krauss, 2017, p. 34), huirá rodeando dichos fenómenos. Esto no supone una renuncia a tratarse con la memoria, sino un intento desde cierta forma de autonomía artístico-política, de distanciarse de los imperativos de la historia como institución y del imperativo moral que impone la revisión de los relatos dominantes que de ésta realizan (Krauss, 2017, p. 34). Kentridge ha reconocido, en este sentido, la necesidad de representación, descripción o exploración de, en este caso, el *Apartheid* y de la redención (Cooke, 2017, p. 15).

Alejado entonces del cinismo propio de la historia oficial, que justifica cualquier tipo de atrocidad, y, según la lectura de Cooke de los argumentos de Rosalind Krauss (Krauss, 2017, pp. 99-105), tanto de “la espectacularización de la memoria endémica, presente en un amplio porcentaje del arte que aborda cuestiones políticas, como el sentimentalismo que aqueja a la mayor parte de los ejercicios de redención” (Cooke, 2017, p. 16), Kentridge propone un modo de tratarse con la historia y la memoria articulada desde cierta concepción de autonomía. Se podría sostener una posición crítica ante este modo aparentemente no situado de abordar una historia cargada del sufrimiento de la población negra sudafricana provocado por el colonialismo racista. Quizás, esta postura pueda explicarse en términos de conjurar esa “indignidad del hablar por los otros” (Foucault, 2000, p. 11), que según Gilles Deleuze nos enseñó Michel Foucault, habida cuenta de la situación de relativo privilegio de Kentridge, a pesar de haber crecido en una familia de reconocida trayectoria activista antiapartheid, del que disfrutaba un artista blanco, hombre

y de clase media. Sea como fuera, el trabajo de Kentridge ha aportado a las narrativas alternativas una serie de documentos, en el contexto del dibujo contemporáneo, cuyo interés es claro en la constitución de los archivos de la subalternidad.

La artista, también de origen sudafricano, Marlene Dumas ha tratado la historia racista de su país pero desde una perspectiva que, compartiendo con Kentridge ciertos rasgos asociados elusivos en relación con el tratamiento frontal con el fenómeno histórico, se centra en la deconstrucción de las políticas de representación dominantes en relación con las identidades basadas en aspectos raciales, sociales y de género. Citaremos aquí su trabajo, vinculado con la historia de su Sudáfrica natal, *Black Drawings* (1991-1992) realizados a partir de materiales de archivo provenientes de postales de África de principios de siglo XX, revistas dirigidas a l+s lector+s afroamerican+s y otros documentos gráficos encontrados. Teniendo de fondo histórico el desmoronamiento del *Apartheid*, en sus más de cien retratos ejecutados con tinta china, se enfrenta a la imagen construida de la negritud por la historia colonial desde la posición de ser asignada como blanca, cuyo imaginario ha sido formateado ideológicamente en la superioridad frente a la alteridad racializada, sin realizar imágenes directas de la opresión. ¿Cómo hacerlo? se pregunta desde la vergüenza y la culpa de la persona privilegiada y ante el dolor de quien sufre (van den Boogerd, Bloom y Casadio, 1999, p. 21).

El caso que conecta más claramente con los fundamentos teóricos vinculados con una orientación alternativa de la historiografía, lo constituye el trabajo dibujístico realizado en las últimas décadas por Fernando Bryce. El artista peruano ha desarrollado numerosos proyectos en los que ha aplicado un mecanismo que define como “proceso de análisis mimético” mediante el cual reproduce con fidelidad, a través de sus dibujos realizados con tinta, una serie de documentos históricos apropiados de diversos medios de comunicación de masas y otros sistemas de difusión alternativos del siglo XX. Articula así un archivo donde a través de la selección y estableciendo una serie de relaciones de afinidad un modo particular de lectura de la historia con el fin de recuperar la memoria colectiva, deconstruyendo los relatos oficiales y poniendo de manifiesto la quiebra del modelo universal de la modernidad establecida por los poderes occidentales y los incumplimientos de sus promesas de emancipación.

Su trabajo comenzó trazando la historia visual de su país de origen, en series como *Atlas Perú* (2000-2001), para ampliar con posterioridad sus referentes hacia la historia mundial tratando, en primer lugar, las relaciones entre los dos hemisferios americanos marcados por el imperialismo estadounidense derivado de la doctrina del panamericanismo, en *South of the Border* (2002) y, después, los acontecimientos de historias locales con alcance internacional, como es el caso de *The Spanish War* (2003) o el fenómeno global de la dominación colonial como en el caso de su proyecto, dedicado al imperialismo germano, *Kolonial Post* (2006). En estos ejemplos, y en muchos otros proyectos que a día de hoy sigue realizando, podemos encontrar un modo de tratarse con el relato histórico donde:

“de diversos modos, el material que exhuma las series de Bryce se plantea en un doble movimiento: rescata del pasado documentos e imágenes debidamente empolvadas por la historia oficial y, simultáneamente, detiene del presente todo aquello rápidamente destinado al olvido por el entramado mediático del poder vigente” (Quijano, 2005, p. 121).

Los proyectos de Bryce, están íntimamente ligados a los planteamientos genealógicos de la historia, enunciados por Nietzsche y desarrollados, en lo relativo a la historicidad de las imágenes, por Wargburg y con la necesidad de recuperar el pasado con una intención redentora benjaminiana. Construye, en este sentido y de consuno con dicho sustrato teórico, un espacio narrativo:

“(…) heterogéneo y discontinuo que organiza y descoloca por igual la tradición y su ruptura, la alta cultura y la cultura popular, sus puntos de mutua iluminación y distorsión, y propone

una nueva mirada sobre la historia, al develar el rostro unívoco de los discursos amparados por el poder triunfante” (Quijano, 2005, p. 121).

Se trata, pues, de establecer una relación con los relatos históricos a través de los documentos, que son a la vez de cultura y de barbarie como advirtió Benjamin, que apunta hacia una restitución que, como indica Rodrigo Quijano, “(...) implica un compromiso con un horizonte de expectativas históricas no satisfechas y ampliamente relegadas (...)” y “(...) como le hubiera gustado al propio Benjamin, estas imágenes recuperadas del pasado implican una obvia alusión al presente y su urgencia” (Quijano, 2001, s/p). Según Quijano, el dibujo se convierte en medio idóneo, en un contexto irrupción del archivo tecnológico, como herramienta privilegiada “*low-fi*” para la elaboración “(...) de manera benjaminiana [de] una evocación aurática y redentiva, que parte de una memoria colectiva urgida de una reactivación” (Quijano, 2005, pp. 116-117). Esa orientación de la historia para que sea útil en la vida presente, como diría Nietzsche, y otros aspectos que emanan del archivo en el Bryce redibuja la historia estrechamente asociados al pensamiento de quienes nos invitaron a repensar sus relatos, tiene un carácter de reflexión en torno a aquell+s que no se les permitió realizar sus proyectos vitales, l+s subalternos, y cuyas narraciones acompañan, como “botín de guerra”, el relato de los vencedores.

Terminaremos este primer conjunto de casos mencionando brevemente el proyecto de dibujo *Derecho de rebelión* (2016) de Diana Larrea quien, en tiempos recientes, ha desarrollado un enorme archivo electrónico de recuperación de la memoria de las mujeres artistas olvidadas por la historia oficial bajo el título *Tal día como hoy* (2017-). *Derecho de rebelión* explora, yuxtaponiendo una serie de dibujos apropiados del contexto de la Revolución Francesa donde se muestran ejecuciones de aristócratas con fotografías de espacios que representan a los poderes presentes del Estado español, la potencialidad de las imágenes que provienen de la historia, reavivando su llama en los términos expresados por Didi-Huberman, orientada a su utilidad para la vida. Se trata, en definitiva, de recuperar la memoria de la posibilidad de insurrección, reconocida en la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano* (1793), en un agitado contexto político-social fruto de la expropiación material y de derechos, promovida desde los poderes políticos y económicos, y de la resistencia, de carácter fundamentalmente religiosa, ante las transformaciones sociales del régimen ético, cuya consecuencia más directa es la de ubicar en la subalternidad a la mayoría de la población.

- Narraciones desde la colonialidad

Uno de los asuntos que, en la actualidad, resulta más urgente revisar, históricamente hablando, es el de las consecuencias que el sistema colonial y racista occidental ha provocado en todo el planeta. Esta ha sido la labor de la que se ha encargado, hace décadas, la teoría postcolonial y, más recientemente, la opción decolonial. De cómo ciertas prácticas del dibujo contemporáneo se ha tratado con la memoria de las comunidades subalternas, inferiorizadas por relaciones de poder establecidas bajo ese régimen y cuyos efectos siguen vigentes, tratan los casos que abordaremos bajo este epígrafe. Como reflexión general, podemos observar que los planteamientos que aquí se recogen, en contraste con las enunciaciones de tono más general de los proyectos tratados en el apartado anterior, están profundamente situados y vitalmente implicados, al igual que sucederá con los que posteriormente citaremos en el ámbito del feminismo, atendiendo a la demanda de justicia e igualdad que, asimismo, constituye el motor que anima el concepto de historia de cuño benjaminiano, cuyo sujeto era el *lumpenproletariat*, y gramsciano que se orientaba hacia las clases subalternas.

La historia de las comunidades sometidas violentamente por los imperios coloniales y su sistema de racialización, ha sido el objeto central de los proyectos de dibujo de Kara Walker. Tratando estos asuntos desde la perspectiva de cómo fue construida la imagen de las personas afroamericanas en el sistema esclavista y de segregación racial

estadounidense, en un momento histórico, entre la independencia y la Guerra Civil, en el que se desarrollaba la emancipación legal y política de los EEUU del régimen colonial británico.

La producción de Walker, ese enorme archivo de la esclavitud y el racismo a la que la población afrodescendiente estadounidense ha estado sometida y cuyas consecuencias sufren en el presente, tiene como objeto central las representaciones de la subalternidad de la negritud. Desde la década de los noventa, del siglo pasado, partiendo del imaginario de los documentos gráficos que conforman el archivo visual de la esclavitud, su trabajo ha transitado por diversos medios, asociados generalmente al dibujo en un sentido ampliado, de entre los que destacan el uso de la silueta negra recortada y el uso instalativo de las mismas y de los procedimientos de proyección que se vinculan al clásico dispositivo de la linterna mágica. En cierto modo, podemos ver aquí una cierta apropiación de las “herramientas del amo”, recordemos que tanto las siluetas recortadas de cartulina negra y el mencionado mecanismo técnico de proyección adquirieron una gran popularidad en las sociedades occidentales entre los siglos XVIII y XIX, para subvertir el imaginario de inferioridad que sobre la negritud se hicieran desde esos ámbitos sociales.

La práctica apropiacionista de Walker usualmente no representará los materiales históricos con los que dialogan sus imágenes excepto en algún caso como en su serie *From Harper's Pictorial History of the Civil War (Annotated)* (2005), en la que sobre unas estampas históricas, que representan acontecimientos de la Guerra Civil, coloca sus habituales siluetas negras recortadas. La escasez en la utilización de materiales originales quizás se deba a que sus dibujos, partiendo del histórico imaginario racista, trabajan sobre los estereotipos construidos por éste y el modo más claro de abordar tal tarea es el de reducir impersonalmente, como silueta negra, tanto la figura del esclavo como la del amo.

El modo en el que el trabajo de Walker se trata con la historia está determinado por una narrativa alternativa que trata de confrontar con el gran relato oficial estadounidense, revisando críticamente los asuntos históricos relativos a la construcción de la identidad en lo que se refiere a procesos violentos de racialización y construcción de género, aquí habría que recordar que el sujeto central de su trabajo es la mujer negra, para entender las condiciones contemporáneas de inequidad e injusticia (subalternidad) a la que se ve sometida la comunidad afroamericana. De este modo, se recupera la memoria del pasado para que sea útil en la vida del presente. Se trata, en definitiva, de hacer frente a la carga del pasado que sigue manifestándose en la actualidad. Sobre la vigencia de su legado Walker afirma:

“La negritud se convirtió en un tema muy cargado, muy cargado de pasiones y deseos prohibidos, y de una historia que sigue viva, muy presente... la vergüenza del Sur y la vergüenza del pasado del Sur; su legado y sus problemas contemporáneos” (Walker, 1999).

Existe en su trabajo un impulso de superación de un sistema colonial racista, una llamada a cierto modo de insurrección simbólica que puede rastrearse en todos sus proyectos y que se encarnará, particularmente, en su instalación *Insurrection! (Our Tools Were Rudimentary, Yet We Pressed On)* (2000). Aquí se ponen de manifiesto las condiciones de sufrimiento y desesperación de aquellos que están subyugados por la esclavitud y cuyas herramientas eran rudimentarias en el pasado pero, en el presente, siguen adelante en el camino de la emancipación.

Desde una práctica situada, como mujer afroamericana, Walker aborda los asuntos raciales y de género —inscriptos en los documentos culturales y de barbarie de la historia de donde emanan los estereotipos que en la actualidad, de manera discursivamente más difusa aunque con acciones igualmente violentas, aún siguen justificando la desigualdad— en un ejercicio con la historia que permita la superación de sus cargas, de privilegio y sometimiento, en términos colectivos como individuales para enfrentarse a la

pregunta que la artista se hace: “¿Quién soy yo más allá de esta piel en la que me encuentro” (Walker, 1999).

El asunto de la historia colonial ha tenido en el hemisferio sur del continente americano un espacio extraordinariamente fecundo. En el contexto artístico existen numerosos casos de artistas que se han enfrentado con dicha herencia. Destacaremos, aquí en el marco conceptual en el que se articula el presente texto, el trabajo textil realizado por la artista chilena Cecilia Vicuña quien “(...) lleva décadas hilando historias y entretejiendo voces que la cultura patriarcal, occidental y neoliberal ha intentado callar y aplacar” (Macchiavello, 2020, p. 107). Clara Macchiavello, plantea cómo el trabajo de Vicuña se incardina con aquellas respuestas que se articularon desde el feminismo y grupos subalternos en relación con el canon hegemónico del arte occidental reivindicando labores que, en principio, habían sido excluidas por éste como manifestaciones simbólicas carentes de interés y constituyendo el territorio de expresión de mujeres y otros colectivos, como son los pueblos originarios de los territorios colonizados. El uso del textil en el contexto del arte contemporáneo, a menudo se ha visto como “(...) una recuperación de lenguajes y discursos alternativos, memorias colectivas traumáticas, actos de resistencia cultural” (Macchiavello, 2020, p. 107). Ante esta afirmación se pregunta:

“pero si recordamos que el tejido ha sido en el mundo andino el arte más apreciado y una de las prácticas creativas más admiradas por su riqueza técnica, es inevitable preguntar para quién son no-hegemónicos esos lenguajes, desde cuándo, desde dónde, y por qué insistimos en ello” (Macchiavello, 2020, p. 107).

Precisamente en esta cuestión estriba el problema cultural del fenómeno de la colonización que pretende aculturizar a los pueblos dominados, imponiendo un sistema ajeno de valorización de sus concreciones y valores simbólicos. Ante esta violencia reacciona el trabajo de Vicuña recuperando aspectos visuales de las culturas precolombinas, en un ejercicio que podría calificarse como decolonial *avant la lettre*, para así traer al presente saberes ancestrales útiles en la mejora de la vida presente.

Trataremos aquí el trabajo fílmico *Paracas* (1983) por ser, de entre los proyectos de Vicuña, el que mejor se adapta al objeto de investigación aquí propuesto. Entendemos, aunque Macchiavello advierta que la obra de Vicuña pudiera tener cierto parentesco con la categoría de *soft sculptures* (Claes Oldenburg o Robert Morris, por ejemplo), que al menos en la pieza a la que nos referimos puede, sin entrar a estas alturas en un estéril y anacrónico debate en torno a las asignaciones y límites disciplinares, entenderse como una película de animación cuyo material está constituido por una imagen textil que es articulada por las líneas (el hilo) que la componen como dibujo.

*Paracas*, constituye una narración que se apropia de una serie de motivos textiles provenientes de la cultura del mismo nombre que realizó dichas imágenes hace más de dos mil años. Según la propia Vicuña, en unas declaraciones realizadas al Museo de Arte de Lima, con la recreación de una serie de personajes (campesinos) procedentes de los textiles paracas en una acción festiva, pretende volver a vida a un pueblo que fue capaz de hacer un oasis en el desierto en un momento de crisis climática fruto de un sistema político y económico extractivo heredero de la estructura colonial occidental. Recuperar la historia, el saber de quienes nos precedieron y que fueron sepultados bajo el relato de los vencedores de la historia, para que sea útil para la mejora del marco vital presente (Vicuña). Conviene señalar en este punto que buena parte de la producción textil realizada en la región chilena de Paracas se encuentra en estos momentos en diversos museos del mundo occidental y descansan en ellos como “botín de guerra” y adscritos, y desactivados de su función original, a la categoría occidental de arte. No podemos aquí desarrollar los argumentos que pueden aparecer en relación con la apropiación cultural pero es fundamental afirmar que el trabajo de Vicuña se opone radicalmente a este tipo de trato con las imágenes que provienen de la historia. La restitución de las culturas previas al dominio de la empresa colonial europea, encuentra en este trabajo de Vicuña

un modo de relación con los documentos históricos que, por un lado, pone en cuestión el aún dominante sistema epistemológico occidental y, por el otro, traer al presente los saberes y proyectos vitales de aquellas comunidades que, por unas razones u otras, han acabado sepultadas bajo la gravedad del relato histórico que Occidente impuso al mundo, como instancia de legitimación de su dominio.

En este punto, resulta inevitable mencionar a l+s artistas que desde las estéticas decoloniales, en el ámbito del dibujo aunque esa categoría disciplinar eurocéntrica tengan mal encaje aquí, se han tratado con los documentos visuales de la historia. La estética decolonial proviene de la iniciativa, u opción, decolonial que cobraría un fuerte impulso a partir del final del siglo pasado. Estas estéticas “(...) aparecerán como procesos de desenganche, desprendimiento, y desgarramiento tanto de los regímenes de la estética, y sus variaciones modernas, pos y transmodernas, como de los regímenes culturales y culturalistas, exotizantes y folclorizantes de las ciencias humanas y sociales” y sus formas que “(...) adquiere el senti-pensar humano en la creación de modos de existencia y de ser en el mundo, que hacen un rancho aparte de la casa del ser logocéntrica, oculocéntrica y «euro-USA» céntrica” (Gómez y Mignolo, 2012, p. 18). Dentro de dicha propuesta podemos encontrar prácticas de dibujo que, en su encuentro con otras historias, recuperarán tradiciones simbólicas de las culturas previas al proceso de conquista y colonización. Podemos citar aquí los trabajos de Manuel Barón, *Cacique Turmequé* (2010), o de Martín Alonso Roa, *Ofrenda al agua* (2009). Si el primero recupera, en unas secuencias de dibujo, el antiguo juego precolombino del Tejo o el Tumequé como patrimonio de las culturas asentadas en la actual Colombia, el segundo realiza un dibujo, al estilo de los mandalas, compuesto por tubérculos, maíz, semillas y miel que recuperan los atávicos ritos de fertilidad de los pueblos andinos originarios. Se trata, en definitiva, en estos casos de establecer una relación con el pasado histórico que fundamente un movimiento de desobediencia estético-epistemológica del canon occidental colonial para incardinarse en otras tradiciones que permitan modos alternativos de existencia.

Por último, dentro de esta categoría, haremos referencia al trabajo de Daniela Ortiz, *El ABC de la Europa racista* (2017) en el que desde una postura decolonial aunque, quizás no tanto encuadrada en las estéticas decoloniales, y en un acto de apropiación del formato de los antiguos libros en el que la infancia aprendía a leer, y por tanto comenzaba su proceso de formateo ideológico, despliega una serie de collages que recorren alfabética una serie de nociones vinculadas a los discursos históricos y presentes del racismo colonial y a las instituciones y mecanismos que hacen pervivir, en la actualidad, los mismos. La apropiación del formato de libro clásico escolar, en este caso, nos habla de un modo de tratarse con el fenómeno actual del racismo ahondando en la historicidad moderna de la noción, acudiendo a imágenes procedentes de los archivos de la colonialidad, y la extensión, en el presente, de su alcance, procurando, en este trato con la historia, un efecto pedagógico que ayude a transformar el actual estado de violencia, inequidad e injusticia que sufren l+s migrantes procedentes del sur global.

- Representación de la historia con perspectiva de género

La categoría final que abordaremos, es la que incluye aquellos proyectos de dibujo contemporáneo que se tratan con la historia desde una perspectiva feminista. Al igual que sucede con lo concerniente a la crítica de las políticas de representación propias del régimen colonial, el feminismo ha desplegado, desde hace décadas, una serie de potentes argumentos en relación con el discurso histórico dominante de estirpe heteropatriarcal y colonial. Como sucede con la primera, tampoco podemos, por motivos de extensión de este texto, referirnos al marco teórico que ha acompañado las representaciones disidentes que en el contexto contemporáneo del arte, en general, y del dibujo, en particular, se han producido. A pesar de esta circunstancia, hay que reconocer la ingente labor de teóricas e historias del arte, como por ejemplo **Griselda Pollock**, para

desmontar los prejuicios e intereses patriarcales que han modelado históricamente la mirada occidental.

Los casos referidos a la práctica dibujística, que aquí citaremos, tienen un nexo común, el uso de técnicas asociadas tradicionalmente con las labores realizadas por mujeres que, por supuesto, quedaban fuera del canon artístico hegemónico en la historia del arte occidental, de las que ya hablamos en relación con el trabajo de Vicuña. Entendiendo el bordado y el textil en general como medios asociados al dibujo, encontramos en su recuperación una memoria de la construcción simbólica de las mujeres cuya participación en el contexto artístico fue, durante largo tiempo, negada, en términos generales y si no fue así el relato histórico oficial se encargó de borrar, y cuyo reconocimiento en nuestros tiempos sigue siendo difícil. La forma particular en la que se trata con la historia estos ejemplos, se basa en la recuperación de una memoria mediante las imágenes del pasado, de una parte, y, de otra, en la valorización del uso material de las técnicas que históricamente se han asignado a las mujeres. Recordemos la importancia que, en 1934, Benjamin confería a la técnica frente a los contenidos, en una lectura marxista de las relaciones de producción que condicionan las relaciones sociales, para la articulación de una cultura que pretenda contribuir a la transformación social (Benjamin, 2004).

Ambos procedimientos, a los que aludimos con anterioridad, se encontrarán en la instalación que Judy Chicago realizó en *The Dinner Party*, 1979. Es cierto que esta pieza no entra claramente en la categoría disciplinar del dibujo, pero forma parte importante de la misma mediante el uso del bordado en los 39 manteles y la caligrafía de los 999 nombres escritos sobre el suelo de porcelana. *The Dinner Party* desplegaba una mesa triangular donde simbólicamente se sentaban una serie de mujeres que la historia patriarcal había relegado a los lindes de la historia. Cada una tenía un mantel individual con dibujos y su nombre bordado, su vajilla pintada con motivos referidos a los órganos sexuales femeninos, sus cubiertos y su copa. El suelo de baldosas cerámicas estaba caligrafiado los nombres de muchas otras mujeres. Se entrecruzan entre las referencias de Chicago personajes históricos y míticos, recordando dicha reunión la que propusiera casi seiscientos años antes, y referida al comienzo de este texto, Christine de Pizan en *La ciudad de las damas* (De Pizan, 2013). La reparación histórica de Chicago tenía un doble objetivo por un lado reivindicar la importancia de las mujeres en el devenir de la sociedad, en un contexto de predominio del gran relato oficial androcentrado, y, por el otro, la rehabilitación, dentro del marco del arte, de procedimientos técnicos ejercidos tradicionalmente, en el contexto occidental, por mujeres y asociados a la construcción cultural de la feminidad. Esta cuestión será explicitada por la propia Chicago, en un texto citado por Carolyn Korsmeyer:

“Presentado en la forma de una triple eucaristía, que destacaba a 39 mujeres famosas que habían alterado el curso de la historia de la humanidad –pero también se ha encontrado espacio para mencionar a muchas otras-, el trabajo insistía en el empleo de habilidades que se han considerado específicamente femeninas, tales como la costura o la pintura de porcelana, como una parte esencial de la instalación” (Korsmeyer, 2018, p. 41).

Desde que Chicago utilizara el dibujo bordado, serán muchas las artistas que usarán este medio que implica un modo particular de construir narraciones alternativas desde la historicidad de las técnicas que revela las complejas relaciones entre lo material y los valores culturales.

Haciendo hincapié en el modo en el que se relaciona el dibujo en su dimensión textil con el discurso histórico, abordamos el trabajo de Rosemarie Trockel. Si bien es cierto que el trabajo de la artista alemana se ubicó en los años ochenta, del pasado siglo, en las coordenadas de la ruptura con los géneros disciplinares y que una buena parte de su producción puede inscribirse en una práctica más directamente relacionada con el dibujo, en su sentido clásico, aquí mencionaremos dos piezas que se insertan en la lógica del

textil en el mismo sentido, de carácter feminista, que hemos analizado el planteamiento de Chicago. Nos interesan especialmente ambas por ser producidas bajo el signo de la reproductibilidad tecnológica, diseñadas por ordenador y fabricadas mecánicamente, asociada a la idea de patrón. Esta noción puede entenderse tanto en términos materiales como culturales, en el sentido de la reproducción histórica de los valores sociales y, más concretamente, de los vinculados a la construcción del género. El tejer, en Trockel, hará referencia a ese tipo de técnicas asociadas tradicionalmente a las mujeres de modo no artesanal, como sucedía en la instalación de Chicago, sino apropiándose, desde la especificidad de género de estas labores, de un sistema de producción industrial que de modo clásico se ha vinculado a la masculinidad. Podemos encontrar aquí con un giro irónico que se enfrenta con la historicidad de los patrones de género contenidos en la producción simbólica.

Se ha considerado, habitualmente, a este tipo de producciones de Trockel como pinturas, como se ha manifestado en numerosas ocasiones por autor+s como Barbara Engelbach (2005) o Brigid Doherty (2005) debido a su confrontación con el género tradicional de la pintura (Engelbach, 2005, p. 32), aquí planteamos que las piezas citadas pueden ser entendidas como dibujo, debido al carácter eminentemente gráfico de su formalidad basada en la repetición de logotipos y la inclusión de elementos textuales.

En su pieza sin título, realizada entre 1985 y 1988, confronta de manera seriada los logotipos de *Woolmark* (marca certificada de los productos realizados con pura lana virgen) y de la revista *Playboy*. Señalando dos modos históricos en los que se ha desplegado el mandato de género que ha ubicado a las mujeres en el ámbito de la heteronomía tanto en el espacio doméstico, como reproductoras y cuidadoras, como en el de la explotación sexual, como objetos disponibles para el deseo masculino. Todo esto en el marco de la sociedad de consumo, de ahí el uso de estas insignias corporativas, donde se reactualizan con ciertas modificaciones, los roles tradicionales a los que ha sido relegada la mujer en las sociedades occidentales. El uso del logotipo de *Playboy* bien podría señalar cómo la redefinición de una masculinidad heterosexual blanca, después de la Segunda Guerra Mundial, trajo consigo nuevas formas de dominación sobre las mujeres desplegando:

“(…) una suerte de masculinismo que se opone al mismo tiempo a los valores dominantes de la familia heterosexual y de la masculinidad heroica, y a la crítica de la dominación masculina y de las instituciones heterosexuales que ya comienza a articularse en los incipientes movimientos feministas y homosexuales” (Preciado, 2010, p. 47).

El siguiente trabajo de Trockel que citamos aquí, *Who will be in in '99?* (1988), se orienta en su trato con la historia desde otra perspectiva. Utilizando, como en una buena parte de su producción, el textil esta pieza despliega en su parte superior la pregunta que da título a la misma y donde se pregunta por quién estará en el año 1999, con alusión visual directa a una imagen de Kasimir Malevich, como obra emblemática del arte de vanguardia. El texto hace alusión directa a los *rankings* de artistas, en términos de popularidad y cotización, que se popularizaron a partir de la década de los ochenta del siglo XX y donde invariablemente, y en términos generales, el número de mujeres artistas incluidas en estas listas era ínfimo, en un contexto como el del arte contemporáneo atravesado por la desigualdad de género. Por otro lado, la incorporación de una “obra maestra” histórica se refería a la imagen del artista masculino como patrón de construcción de la imagen del héroe cultural. Se enfrenta, aquí Trockel, con los patrones provenientes de la historia del arte, donde el trabajo de las mujeres artistas conformaban un capítulo anecdótico en su gran relato, y plantea el interrogante de si esta situación de desigualdad, seguirá siendo reproducida y dónde se pueden percibir los ecos del desarrollo de una crítica feminista al modelo de construcción de valor histórico en el terreno artístico y que desde hacía tiempo se encontraba cuestionado desde que Linda Nochlin se hiciera, en 1971, su conocida pregunta: *Why Have There Been No Great Women Artists?* (Nochlin, 1971). En este

trabajo de Trockel, encontramos una relación con la historia que plantea los mencionados asuntos desde la perspectiva del reconocimiento.

Terminaremos este epígrafe con el trabajo de Rosana Paulino. Artista que, desde una práctica situada en un feminismo transversal donde las variables de clase y de racialización asociadas al pasado colonial-esclavista de su país de origen (Brasil), ha examinado las violencias físicas y simbólicas a las que están sometidas, principalmente, las mujeres negras brasileñas. Construirá de ese modo una reflexión, apropiándose de documentos gráficos históricos, en torno a la historicidad de la subalternidad de aquellas personas atravesadas por la asignación de género mujer y la racialización de las comunidades negras. Su trabajo se erige como una reclamación de reconocimiento de la comunidad negra en la historia, entendida desde la inferiorización a la que ha sido sometida especialmente lo que se refiere a las mujeres, para reconocer la igualdad y la dignidad de los afrodescendientes en el contexto actual, en un acto de redención histórica de cuño benjaminiano.

De sus múltiples proyectos, entre los que se encuentran todo tipo de disciplinas que incluyen el uso tradicional del dibujo, citaremos su serie *Bastidores* (1997) en la que se apropia de retratos fotográficos de mujeres afrodescendientes, transferidos a telas montadas en bastidores de bordado, haciendo así referencia a las labores asociadas a la construcción de la feminidad, en las que con hilo garabatea sobre ojos y bocas a las que, dichos bordados, impeditas de visión y de voz para articular las condiciones de violencia a las que estructuralmente se las somete. Esta cuestión, según María Alcaráz, la aborda desde una perspectiva:

“(…) personal fruto de los conflictos con su propio cuerpo y la presión social que existe sobre la adecuación a los cánones estéticos y sexuales. Utiliza hilos, agujas y bastidores en sus obras para reapropiarse de elementos asociados a las mujeres y combatir mediante éstos, los ataques machistas y racistas a los que las mujeres de su país se ven envueltas diariamente” (Alcaráz, 2014, p. 32).

El dibujo bordado de Paulino servirá, pues, tanto para manifestar las condiciones históricas de la opresión violenta que han sufrido las mujeres racializadas brasileñas como para saturar una historia construida por la iniquidad y la injusticia de un sistema heteropatriarcal y colonial.

#### - Conclusiones

En un momento en el que la relevancia de la noción de historia ha declinado, nos interrogamos por la pertinencia de seguir utilizando, de modo alternativo, las narraciones que emanan de la misma con la finalidad de transformación de las condiciones de inequidad e injusticia que, a día de hoy, siguen imponiéndose a amplios colectivos debido, justamente, a los efectos que aún perduran de esos relatos históricos creados desde el privilegio heteropatriarcal, blanco y occidental. La eclosión, a partir de los años sesenta del siglo XX, de innumerables narraciones que revisaban esta forma concreta de historia han contribuido a la multiplicación de versiones que han tratado de revelar los proyectos vitales que no pudieron consumarse aplastados por el carro triunfal de la historia de los vencedores, como florecillas al borde del camino, y cuyas aspiraciones pueden recobrar nueva vida en el presente de sus herederos para, de este modo, transformar las condiciones de vida.

El actualismo contemporáneo, apuntalado por la mediatización tecnológica de los relatos, quizás pueda hacer pensar que nada se puede hacer ya, en términos de emancipación, con las herramientas de las que puede proveer una historia mnemónica. Sin embargo, el poder del gran relato histórico de los vencedores sigue fundamentalmente vigente y sus prejuicios, de un modo más difuso, continúan dañando la igualdad, como argumentos de autoridad de carácter legitimador. Es posible que ante la creciente dispersión de la idea de historia, donde aparecen las voces de quienes sólo tenían un papel subalterno, quienes ostentan un lugar de privilegio en las relaciones de poder prefieran dar por finalizada la

historia que exponerse a las consecuencias de su memoria ampliada. Este intento de clausura, por otra parte, no es nuevo. Karl Marx, en 1847, ya advirtió de la tentativa de la burguesía de poner punto y final a la historia, naturalizando sus valores y su sistema económico como universales y por tanto eternos, con su conocida frase "(...) hasta ahora ha habido historia, pero ahora ya no la hay" (Marx, 1987, p. 77). En cualquier caso, que el conocimiento histórico, entendido desde la multiplicidad de expresiones de las memorias, acabe por extinguirse está por ver, pero confiamos en que siempre existan las narraciones que se construirán en contraste con el relato de dominación.

Conviene aclarar aquí el motivo por el que, especialmente en la definición del marco teórico que sirve como herramienta de análisis, las referencias pueden estructurar un ámbito interpretativo excesivamente euro-androcentrado. Dada la extensión del artículo optamos por acudir a las fuentes que, en el momento en el que el modelo histórico dominante desplegaba su máximo poder, plantearon otros modos de tratarse con la historia. Dicho fenómeno aconteció, fundamentalmente en Europa y la visibilidad de los argumentos predominantemente estaba vehiculada por el discurso de los hombres. Nos hubiera gustado disponer de una mayor extensión para recoger la multiplicidad de voces, en términos de género, racialización o de clase, que emergieron a partir de los años sesenta del pasado siglo. Asimismo, queda para futuras investigaciones la indagación sobre las expresiones dibujísticas, en relación con la historia, de los colectivos sexo-genéricamente disidentes o de otros grupos excluidos e inferiorizados.

Se ha podido comprobar, a lo largo de este texto, que el arte y el dibujo, en particular, ha sido un espacio en el que se ha construido la historicidad visual de las narraciones alternativas. En el contexto del arte contemporáneo esto ha sido especialmente cierto, debido a la influencia de los planteamientos teóricos, especialmente a lo largo de las últimas seis décadas, que han reclamado su lugar histórico y de presente de los grupos que habían permanecido en los márgenes de la subalternidad. El dibujo tiene, en este contexto y desde una perspectiva disciplinaria ampliada, unas capacidades de gran interés por su accesibilidad debido a su economía formal y material y pese a que sabemos que la producción no lo es todo, teniendo en cuenta del peso que tiene la distribución en el arte contemporáneo, multitud de personas podrán seguir, gracias a estas técnicas, redibujando la historia, sus anhelos vitales y trazar la historicidad genealógica de esas aspiraciones y de los mecanismos de opresión que, en el pasado, impidieron realizar los proyectos vitales de millones de individuos y multitud de comunidades.

#### Referencias

- Abu-Lughod, J. (1989). On the remaking of history: How to reinvent the past. En Barbara Kruger & Phil Mariani (Eds.), *Discussion in Contemporary Culture* (pp. 111-129). Seattle: Bay Press.
- Alcaráz Frasquet, M. (2016). Tirar del hilo. Una aproximación al bordado subversivo. *Revista Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras*, nº 5, (pp. 18-43).
- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (2004). *El autor como productor*. México DF: Itaca.
- Benjamin, W. (2008). Sobre el concepto Historia. En Walter Benjamin, *Obras*, Libro I/ vol. 2 (pp. 304-322). Madrid: Adaba Editores.
- Childs, E. C. (1997). The Body Impolitic: Censorship and Daumier. En Elisabeth C. Childs (Ed.), *Suspended License. Censorship and the Visual Arts* (pp. 148-184). Seattle and London: University of Washington Press.
- Collingwood, R.G. (1979). *Idea de la historia*. México DF: Fondo de Cultura económica.
- Comité Invisible (2017). *Ahora*. Logroño: Pepitas de calabaza.
- Comité Invisible (2015). *A nuestros amigos*. Logroño: Pepitas de calabaza.

- Cooke, L. (2017). *Mundus Inversus, Mundus Perversus*. En catálogo William Kentridge. *Basta y sobra* (pp. 14-33). Madrid: Centro de Arte Reina Sofía.
- Cruz, M. (1993). *Narrativismo*. En: Reyes Mate (Ed.), *Filosofía de la historia*. Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y su tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Adaba Editores.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Oaxaca: Ediciones Ve.
- Didi-Huberman, G. (2020). *Desear desobedecer. Lo que nos levanta, 1*. Madrid: Adaba Editores.
- Doherty, B. (2005). *On Iceberg and Water. Or, Painting and the "Mark of Genre" on Rosemarie Trockel's Wool-Pictures*. En catálogo, *Rosemarie Trockel: post-menopause* (pp. 42-52). Köln: W. König.
- Durero, M. (2000). *De la medida*. Madrid: Akal.
- Engelbach, B. (2005). *Patterns, Structures, Ornaments. Rosemarie Trockel's Work with Oppositions and Similarities*. En catálogo, *Rosemarie Trockel: post-menopause* (pp. 32-40). Köln: W. König.
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Foster, H. (1985). *Against Pluralism*. En Hal Foster, *Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics* (pp. 13-32). Seattle: Bay Press.
- Foucault, M. (2000). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza editorial.
- Foucault, M. (2004). *Nietzsche, la Genealogía, la Historia*. Valencia: Pre-textos.
- Fukuyama, F. (1992). *El fin de la historia y el último hombre*. Barcelona: Planeta. Gómez, P. P.; Mignolo, W. (2012). *Estéticas decoloniales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Gramsci, A. (2000). *Cuadernos de la cárcel. Tomo 6*. México DF: Instituto Gramsci y Ediciones Era.
- Jameson, F. (1998). *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta.
- Kabakov, I. y E. (1998). *El Palacio de los Proyectos. Catálogo*. Madrid y Londres: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Artangel.
- Korsmeyer, C. (2018). *Efervescencias salvajes: una mirada retrospectiva al arte feminista*. *Anales de Historia del Arte*, nº 28. Madrid: Ediciones Complutense.
- Koselleck, R. (2004). *historia/Historia*. Madrid: Trotta.
- Krauss, R. (2017). *"The Rock": William Kentridge's Drawings for Projection*. En Rosalind Krauss, *William Kentridge* (pp. 33-68). Cambridge (Mass.) & London: October Files. MIT Press.
- Litvak, L. (1988). *La mirada roja: Estética y arte del anarquismo español, 1880-1913*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Llorente, A. (1995). *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Madrid: Visor.
- Luther, M. (1521). *Passional Christi und Antichristi*. <https://www.bl.uk/collection-items/luthers-anti-papist-pamphlet-passional-christi-und-antichristi-1521>
- Macchiavello, C. (2020). *Escrito en la neblina, tejido con el cuerpo: el impulso textil en una instalación de Cecilia Vicuña*. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, nº 6, (pp. 100-129). <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/pdf/10.25025/hart06.2020.07>
- Marx, K. (1987). *Miseria de la filosofía. Respuesta a la filosofía de la miseria de Proudon*. México DF: Siglo XXI editores.
- Mate, R. (2006). *Medianoche en la historia, Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*. Madrid: Trotta.
- Mittig, H-E. (1998). *Durero: La columna de los campesinos. Un monumento a la contradicción*. México DF: Editores siglo XXI.

- Molins i Fábrega, N.; Bartolí, J. (1944). Campos de concentración. 1939 - 194... México DF: Ediciones Iberia.
- Moxey, K. (2004). Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte, Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Nietzsche, F. (1999). Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida (II intempestiva). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Nochlin, L. (1971). Why Have There Been No Great Women Artists? Art News, nº 69, (pp. 22-39).
- Ortiz, D. (2017). El ABC de la Europa racista. Valencia: Pensaré Cartoneras.
- Pizan, C (2013). La ciudad de las damas. Madrid: Siruela.
- Preciado, B. (2010). Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la guerra fría. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Quijano, R. (2001). Sobre el análisis mimético. En catálogo Fernando Bryce (s/p). Lima: Sala Miró Quesada Garland e INCA.
- Quijano, R. (2005). El presente aludido. En catálogo Fernando Bryce (pp. 115-127). Barcelona: Fundación Antoni Tàpies.
- Romano, G.; Raimondi, M; Waldeck, J.-F.-M.; Aretino, P. (2008). Los Modi y los Sonetos lujuriosos. Madrid: Siruela.
- Van den Boogerd, D; Bloom, B.; Casadio, M. (1999). Marlene Dumas. London: Phaidon Press.
- Vicuña, C. Cecilia Vicuña comenta "Paracas" (1983). MALI Museo de Arte de Lima. [https://www.youtube.com/watch?v=6lu36K\\_ivY](https://www.youtube.com/watch?v=6lu36K_ivY)
- Volcyr de Sérrouville, N. (2018). La croisade du duc Antoine de Lorraine contre les paysans révoltés d'Alsace en mai 1525. Strasbourg: la Nuée bleue.
- Walker, K. (1999). Conversations with Contemporary Artists. MoMA Online Projects. [https://www.moma.org/interactives/projects/1999/conversations/kw\\_f.html](https://www.moma.org/interactives/projects/1999/conversations/kw_f.html)
- Warburg, A. (2009). Atlas Mnemosyne. Madrid: Akal.

## 2.- EL DIBUJO COMO METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

IRENE ORTEGA LÓPEZ

Investigadora

**Lo que hace mi mano al dibujar. Una reflexión sobre el dibujo como herramienta útil en la investigación artística.**

**Resumen:**

El presente artículo se concibe como una investigación teórico-práctica sobre la propia acción de dibujar, con el objetivo de conocer sus posibilidades como una herramienta útil en la investigación artística. Por ello, el texto es una invitación al propio proceso de escritura desde la lectura, dejando entrever todas las acciones que lo produjeron.

Organizado en cuatro ejercicios de escritura y dibujo, el texto se convierte en un campo de ensayo que pone la acción física de escribir y dibujar en el centro, siendo la mano que escribe y dibuja el objeto principal de estudio. Ensayar unas nuevas formas de producción de conocimiento que partan de los modos de hacer en el dibujo, poniendo en valor aquello que le es propio y particular, aquello que lo distingue de la escritura y, sobre todo, aquello que dibujo y escritura pueden hacer juntos.

**Palabras clave:** cuerpo; dibujo; escritura; investigación artística; postura

## Introducción

En el contexto de investigación académica y producción teórica en el que se enmarca esta jornada y publicación sobre el dibujo contemporáneo, a menudo se produce, e incluso se busca, una desaparición del cuerpo que escribe, piensa y produce conocimiento. Centrados en el objeto de análisis y persiguiendo producir una comunicación transparente desde el texto, invisibilizamos la acción que ha producido todo este conocimiento. Sin embargo, la forma en la que investigamos, así como la forma en la que dibujamos, produce un tipo de conocimiento diferente y resulta fundamental comprender estos procesos para aproximarse a sus resultados. ¿Hay vida en el hacer teórico?, se preguntaba Caspão (2015), rescatando en sus escritos los contextos específicos en los que el texto se construía.

Partiendo de este punto, he dedicado mis últimas investigaciones a analizar técnicamente la propia acción de investigar: qué ritmos y tiempos requiere, qué posturas, qué lugares o qué emociones la envuelven y determinan. Cargar al texto de esta dimensión corporal, hacerlo cuerpo, y así conocer con mayor profundidad la propia acción de escribir.

Del mismo modo, el dibujo es ante todo el resultado de una acción física que un sujeto ejecuta. Al dibujar, nuestro cuerpo adopta una postura particular, nuestra mano sostiene el instrumento de dibujo de un modo concreto que afecta y determina el resultado del dibujo. Adaptamos nuestros movimientos a la superficie sobre la que dibujamos y, del mismo modo, nuestro dibujo se adapta a nuestra actitud corporal.

Partiendo de la propuesta de Díaz Cuyás (2012, párr.7) de que el arte produce un conocimiento “en el proceso de su propio acontecer”, propongo atender a la acción de dibujar con el objetivo de conocer más sobre las posibilidades del dibujo contemporáneo. Atender a esa acción dibujando, dibujándola, dibujarnos dibujando. ¿Puede acaso el dibujo producir un conocimiento que el texto no alcanza a expresar? ¿Qué características tiene esta nueva forma de conocimiento?

Un texto que se convierte igualmente para mí en un proceso de reconciliación con el dibujo tras mucho pensar en la escritura. Surge de un deseo de buscar otras formas de seguir pensando el texto, ayudada de nuevas herramientas que habían resultado ser muy familiares en el pasado y que sin embargo ahora no lo son.

Insertos en el contexto de la investigación artística, resulta esencial atender al papel del dibujo como instrumento útil y válido en la academia, no sólo como un acompañamiento al texto que lo explica. Es necesario crear nuevas metodologías de investigación que se sirvan de los procesos presentes en nuestra práctica artística, “mapear territorios, definir metodologías y crear contextos... en los que estos trabajos pueden ser situados y discutidos” (Goldsmiths, 2011, p.11). Ensayar nuevos formatos y estrategias sobre las que

poder injertar estos procesos de conocimiento igualmente válidos y posibilitar su convivencia con el texto académico. Hacerlos coexistir de modo que ambos se den forma mutuamente, produciendo un resultado específico y particular en cada investigación.

Por ello, el texto que se va a desarrollar a continuación pretende ser un estudio, desde el dibujo y la escritura, del propio proceso de dibujo y escritura que lo conforma. Ese “describir la experiencia de dibujar” que narraba Berger (2011) en su texto “Dibujar del natural”, compartiendo la experiencia subjetiva del dibujo y las decisiones que participaban en él. Un diario de trabajo que atiende a la acción corporal que lo produce. Un registro que, lejos de priorizar la validez y novedad científica, apuesta por una sinceridad en sus formas, se llena de citas y notas que sólo se refieren a sí mismo. Un espacio para dejarse disfrutar del propio proceso.

¿Cómo se aborda esta investigación dibujada, al estar acompañada del texto como vehículo principal de la comunicación? ¿Cómo se escribe y dibuja un artículo sobre el dibujo? ¿Qué le pasa al cuerpo y cómo estas dos actividades se diferencian o asemejan? ¿Se afectan mutuamente?

Un texto sobre cómo se dibuja una mano dibujando.

## **Objetivos**

El principal objetivo de este proyecto de investigación es analizar desde el dibujo y la descripción verbal los procesos corporales propios que se dan al desarrollar el propio proyecto.

Desde esta acción y aproximación metodológica, se pretende reflexionar sobre las posibilidades del dibujo como una herramienta útil en la investigación artística, atendiendo a la forma de escritura y lectura que exige así como al paradigma epistemológico que inaugura.

## **Metodología**

Este proyecto se constituye ante todo como una reflexión práctica sobre la propia metodología de investigación. Por ello, el texto se convierte en un diario del proceso de creación en el que escritura y dibujo se entremezclan y dialogan.

Para abordar esta problemática, el artículo queda organizado en cuatro ejercicios que juegan con las cuatro posibles combinaciones entre el dibujo y la escritura: dibujar una mano que dibuja, dibujar una mano que escribe, escribir una mano que dibuja y escribir una mano que escribe. A través de estos cuatro ejercicios prácticos, se va produciendo una acumulación de textos, dibujos y reflexiones sobre las posiciones corporales que adopta la mano (y también el cuerpo) al dibujar y escribir.

En este sentido, se establece un diálogo gráfico entre estas dos acciones que llenan la hoja de papel o la página en blanco del procesador de texto. También cobra especial importancia el texto descriptivo como propuesta de modalidad textual capaz de aproximarse al conocimiento que produce el dibujo, dejando que probablemente otros pensamientos que envuelven el proceso de investigación se cuelen entre las líneas. Hacer de estos descubrimientos el material de trabajo.

De esta manera, el resultado final será el registro de una coreografía del proceso de investigación, que evidencie la necesidad e interdependencia de ambas formas de conocimiento. Y que, sobre todo, muestre con transparencia los flujos de pensamiento que se producen al realizar ambas acciones de registro.

En definitiva, lo que se propone y produce a lo largo del artículo es un análisis del registro como posible herramienta de conocimiento, ya que dibujar (del natural) y describir (del natural) es siempre registrar. Registrar implica inscribir o grabar lo que está ocurriendo en una acción en otro medio perdurable en el tiempo. Registrar es una acción encaminada a capturar otra acción que sucede antes o simultáneamente. Sin embargo, resulta inevitable que la acción de registrar quede subsumida de algún modo también en el registro, en el documento, y ambas pasen a formar parte de la *acción a registrar*. El registro, por su carácter físico y corporal, inaugura un espacio de suspensión temporal en el que las diferentes acciones se entremezclan y superponen, impidiendo que se pueda captar simultáneamente la totalidad. Por esa imposibilidad, el proceso de registro se convierte en un proceso de reflexión y selección constante entre diferentes posibilidades.

### 1. Dibujar una mano que dibuja

*Materiales: papel, lápiz y bolígrafo de tinta de gel.*  
*Espacio de trabajo: mesa de escritorio y silla giratoria.*

Ponerse a dibujar. Ponerse a dibujarse.

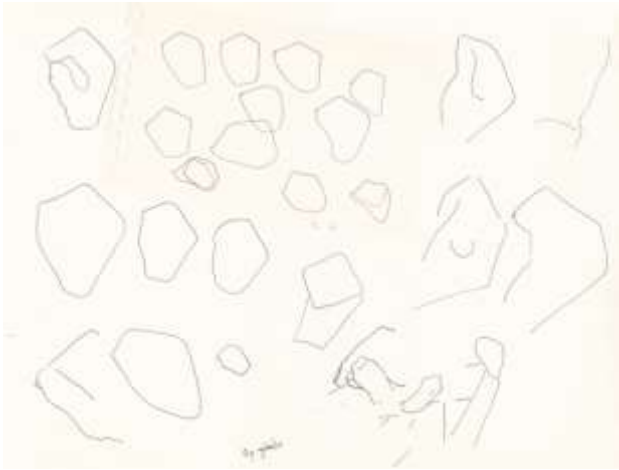
Dibujarse la mano que está simultáneamente dibujándose a sí misma. Trazar un dibujo paralelo a la realidad que se está observando.

En cierto modo, este ejercicio es el más sencillo de todos los propuestos, ya que sólo ha de producirse una acción, la del dibujo. Contenida en esa simplicidad, esta acción conlleva sin embargo otro tipo de problemáticas.

Es una acción que contiene otras. Para dibujar hay que mover la mano, ¿qué mano se dibuja? En este ejercicio conviven dos tiempos, el movimiento de la mano que es observado con el objetivo de ser registrado y el movimiento que hace la mano al registrar dibujando el movimiento anteriormente observado. Aun siendo lo mismo, son diferentes.

El motivo se transforma constantemente, teniendo que producirse continuas modificaciones o solapamientos entre miradas y trazos. Un problema que no es desde luego nuevo en el dibujo del natural pero que, sin embargo, se potencia al evidenciar esta simultaneidad de acciones y movimientos.

Ante la pluralidad de estrategias para abordar este problema, me sorprende al comprender que lo que mi mano decide hacer es una sucesión de registros extremadamente esquemáticos de la mano; concretamente, del dibujo que produce su silueta (Fig.1). Una acumulación de trazos que, bajo una misma apariencia, muestran esa multiplicidad de posiciones. Parece como si cada nuevo dibujo buscara perfeccionar la propuesta anterior, ajustándose a un silueteado cada vez más preciso. Una búsqueda del arquetipo perfecto.



Es una manera de abordar el motivo sin insistir en él sobre el mismo dibujo, intentando alcanzar el máximo número de detalles; sino que profundiza en él de manera extensiva, deshaciendo ese solapamiento y analizando parcialmente algunos de sus aspectos. Se toman apuntes que, aunque independientes entre sí, dialogan recreando virtualmente en su conjunto la mano que dibuja.

Intento ahora trazar un paralelismo entre esta forma de conocer y un mecanismo

Fig. 1) Ortega, I. (2021)

similar que ocurra en la escritura. La reescritura y edición de un mismo texto sobre el que se insiste hasta alcanzar la forma deseada, “el texto final”, frente a las notas que una toma para abocetar un texto o resumir lo más importante de otro, las palabras clave. Palabras que, al igual que los esquemas dibujados, contienen lo esencial de ese motivo y que, sin embargo, aisladas, resultan incomprensibles para el lector u observador externo. Se ha de insistir sobre ellas, reescribiendo, redibujando, estableciendo relaciones entre los fragmentos, reconstituyendo un conjunto de manera holística, haciéndolas comprensibles y verosímiles.

Esta simultaneidad y, a su vez, multiplicidad de acciones que intervienen en el registro gráfico de la mano tiene también su efecto en el cuerpo que dibuja. ¿Qué sucede cuando se registra durante mucho tiempo una misma acción?

Esa búsqueda de “la forma perfecta” (Fig. 2) requiere de una implicación física, un cambio de ritmo y una concentración muscular absoluta. El dibujo se ralentiza, como si por un momento ese movimiento pudiera ser congelado, ver a cámara lenta. Capturar cada uno de los *frames* que compondrían esa película. Retenernos en la memoria el tiempo que dure su registro dibujado.

El cuerpo, en su conjunto, participa de ese intento de control temporal, tensionado y apoyado sobre la silla (estructura externa que lo sostiene y determina), haciendo fuerza sobre ella.

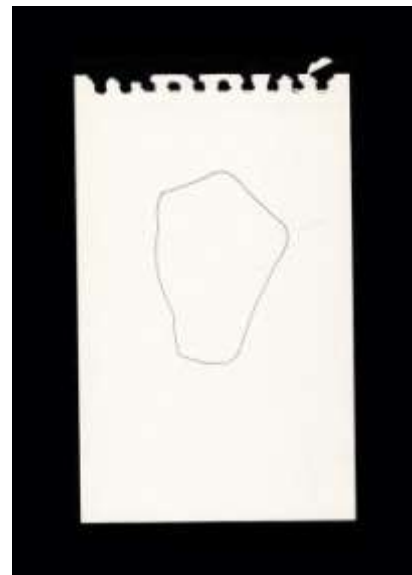


Fig. 2) La mano que dibuja. Ortega, I. (2021)

## 2. Dibujar una mano escribiendo

*Materiales: Bloc de dibujo A3, bloc de dibujo A5, bolígrafo de tinta de gel y ordenador portátil.*

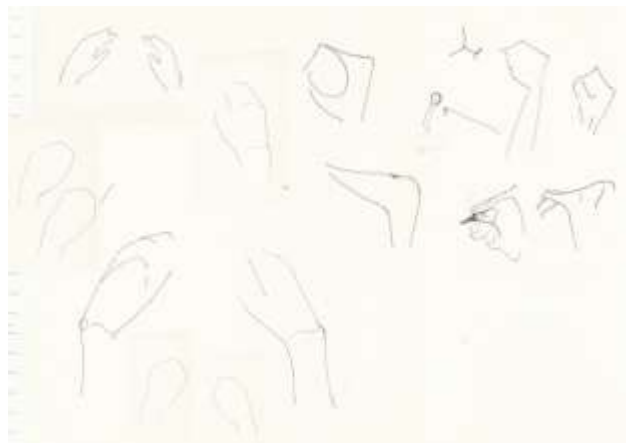
*Espacio de trabajo: mesa de escritorio y silla fija.*

¿Esto cómo se hace?, anoté en mi cuaderno al escribir el esquema que organizaría este artículo.

Desde luego este caso no es como el anterior, no hay una coincidencia de acciones, es imposible la simultaneidad. Objeto y sujeto no coinciden. Necesita, y de manera evidente, una acción en diferido: primero se escribe y luego se dibuja. En ese proceso, se añade otra acción intermedia: recordar. Rápido e intensamente, para poder hacer el perfecto volcado. Lo que la mano ve al dibujar no es, en ningún caso, una mano escribiendo. Desde el inicio se sabe que la premisa de la acción reflejada en el título siempre será imposible.

Ante esta premisa, se escogen dos formas de escritura entre la pluralidad de formas posibles<sup>26</sup>: escribir a mano con un bolígrafo y teclear en un ordenador portátil. “¿Acaso teclear es también escribir? ¿Cuánto de escribir tiene teclear?” Estas dos preguntas me golpean inmediatamente y percibo que en ningún momento me planteo utilizar la palabra “manuscibir” para “escribir a mano”, como si “escribir” guardara en sí misma esa condición manual por mucho que sepamos (o podamos comprobar) que no<sup>27</sup>. Repaso en esta búsqueda los sinónimos de escribir (anotar, copiar, transcribir...) y pienso en la cantidad de acciones que se hacen escribiendo<sup>28</sup> y tecleando, siendo sin embargo tan distintas en su hacer.

*Manuscibo, manuscribes, manuscribe, manuscibimos, manuscibís, manusciben*<sup>2930</sup>



Frente al cuerpo, un bloc de dibujo; a su derecha, un cuaderno más pequeño; y sobre el bloc, un ordenador portátil. Una organización espacial que permite dibujar la mano que escribe.

Dos formas de escribir que producen posturas y textos totalmente diferentes (Fig. 3). Y, del mismo modo, formas de pensamiento totalmente diferentes. Frente a la linealidad del “manuscrito” y su fijación temporal en la hoja de papel; la edición constante, el tiempo suspendido en el procesador, del tecleo.

<sup>26</sup> Podría haberse analizado igualmente la escritura por deslizamiento o pulsación en el teclado de la pantalla del móvil.

<sup>27</sup> Escribir: Representar las palabras o las ideas con letras u otros signos trazados en papel u otra superficie. (Primera acepción que recoge el Diccionario de la Lengua Española)

<sup>28</sup> El corrector ortográfico del procesador de textos me indica que esta palabra no es correcta, que debería escribirse así: “manu escribiendo”, sin embargo no dijo nada al anotar el infinitivo.

<sup>29</sup> Siguiendo con la nota anterior, añado esto aquí, como curiosidad. El corrector me destaca todas excepto la primera y segunda persona del plural. Me sugiere: “manuscrito”, “manuscritos”, “manuscrito” y “manuscibir”.

<sup>30</sup> Añado una nueva nota, sobre lo mismo, y es que al cambiar de procesador de textos (de *Google Docs* a *Word*) ya no quedan marcadas como incorrectas.

Se teclea con las dos manos, no con una. Se dibujan dos elementos. Para ello, a veces abuso del uso de la simetría, de recomponer un motivo con ayuda de su mano compañera. Dibujar la mano izquierda observándola escribir y luego dibujar la mano derecha, con ayuda del otro dibujo, suponiendo que esas formas pueden duplicarse de esta manera. Trampear el registro imposible.

Hay más dedos participando, el meñique se mueve, también escribe, también teclea. Con el bolígrafo en mano, esos dedos sólo pretenden apartarse del medio, dejar de ser un incordio, dejar escribir al resto. De hecho asoman bajo el pulgar, amontonados uno sobre el otro y arrastrándose sobre la hoja.

Las muñecas funcionan de manera diferente en estas dos formas. Se ven dos huesos diferentes (el

Fig. 3) Dibujar una mano que escribe. Ortega. I. (2021)

final del radio y del cúbito, lo tuve que buscar en *Google imágenes*). Al teclear están relajadas, dejan caer la mano hacia dentro, “la bolita” de cúbito sobresale y determina todo el dibujo. Esa bolita no está al escribir con bolígrafo, realmente no sé qué hace esa bolita en ese proceso, no la veo. No he registrado (ni comprendido) aquello que no he visto, al estar concentrada en devolver una imagen similar a la que tenía ante mis ojos. En ese caso, veo el otro hueso que, por el contrario, no es bolita sino que forma una estructura compuesta por planos y que necesito entender para poder hacer estos dibujos.

De la escritura (“manuscritura”) se puede pasar al dibujo, sólo hay que relajar un poco los dedos; de hecho, para evitar ese traslado con la memoria, se trampea la acción del ejercicio, dibujando mientras se observa la mano que dibuja, en el momento en que dibuja, no cuando escribe.

Del tecleo, por el contrario, no se puede pasar al dibujo, el tecleo construye texto desde la inserción de símbolos discretos, ya codificados, mientras que la escritura gráfica produce una grafía continua, que se comprende en conjunto, sometida a variantes que dependen de aquellos que la producen.

Los restos gráficos del tecleo no están con la mano ni conviven con ella. Al escribir con bolígrafo sí. Se ve la mano, de reojo. Esta recorre toda la superficie escrita, incluso puede convertirse en superficie de registro si la tinta no se seca a tiempo o el material es demasiado graso.

Pienso que la acción de manuscibir y teclear, corporalmente, no tienen nada que ver. El tecleo es percutir una superficie dividida y el “manuscrito” es arrastrar un objeto sobre una superficie.

### **3. Escribir una mano dibujando**

*Materiales: Bloc de dibujo A4, lapicero 2B y ordenador portátil.*

*Espacio de trabajo: mesa de escritorio y silla giratoria.*



Fig. 4) Escribir una mano que dibuja. Ortega, I. (2021)

Para abordar este ejercicio, estuve varias sesiones de duración breve, dibujando sobre un mismo dibujo de mi mano dibujando, ya que sentía que no había sido capaz de resolver algunas problemáticas en los dibujos anteriores. Un dibujo, ahora sí, que buscaba el detalle, la mano en su totalidad y que se enfrentaba, una y otra vez, a los solapamientos de vistas y tiempos que se superponían modificando el trazo previo desde la intensidad.

El resultado, un dibujo algo

esa insistencia sobre los dibujos y trazos previos y ese ajuste a la imagen final, desde el repaso más intenso de algunas de sus líneas. (Fig. 4)

Y, ahora bien, escribir una mano dibujando. Lo interesante en este caso es, bajo mi punto de vista, localizar lo particular de este proceso que no se haya producido anteriormente, en los textos previos.

En un primer momento, se me antoja como posibilidad la descripción verbal de la forma que adopta la mano y sus movimientos al dibujar. Mi mano al dibujar lo hace sola, no necesita a ninguna otra mano que la ayude. De hecho, mi mano izquierda se dedica a hacer otro tipo de acciones: descansar sobre mis piernas, desenredar mi pelo, rascar mi piel, tamborilear sobre la mesa o apoyarse sobre ella. Centrada en el dibujo, mi mano derecha se recoge sobre sí misma para sostener el lapicero. El dedo pulgar e índice presionan sobre el lápiz, el dedo corazón hace de apoyo, el anular y meñique simplemente están, pudiendo no estar. Se quedan encogidos, arrastrándose sobre la hoja de papel según marca el resto de la mano.

He descubierto que hay tres puntos de interés fundamentales para mí en la mano que dibuja, quizás por su papel en la mecánica del dibujo:

En primer lugar, el punto sobre el que se concentra la fuerza que ejercen pulgar e índice. Una fuerza que, sin ser tan intensa como al escribir, permite que el lápiz se sostenga. Ese punto es el eje a partir del cual se construyen todos los movimientos posteriores. Es el punto sobre el que se ejerce la fuerza que define los trazos, es el último resto corporal entre el papel y el lápiz.

En segundo lugar, el movimiento de balanceo que la mano ejecuta para dibujar (y que, sin embargo, no se produce en la escritura; o no a esa escala). La mano apoya sobre la muñeca y son los dedos, encogiéndose y extendiéndose, los que producen el movimiento que dará lugar a los restos gráficos en la hoja de papel. Entender este movimiento, permite entender cómo se produce el dibujo. Doble estructura, dedos y muñeca. En este balanceo, el lápiz baila, variando su ángulo con respecto del plano del papel.

En tercer lugar, el dedo pulgar y los movimientos que realizan sus falanges, siempre apuntando hacia mi mirada. En realidad, este movimiento es parte del balanceo mencionado anteriormente pero, por la posición que ocupa, alcanza un protagonismo particular que no se puede pasar por alto. Este movimiento interesa al sujeto que dibuja o que describe por la dificultad que tiene para comprenderse.

Y el cuerpo. El cuerpo está concentrado en esa acción y en la mano que dibuja. Como pasaba en el primer ejercicio, es empujado hacia atrás. Incluso se inclina hacia el lado contrario. Es más, en aquellos momentos en los que la inclinación es demasiado intensa, la mano izquierda necesita apoyarse en la mesa, agarrarse a ella para equilibrar fuerzas. Creo que este alejamiento y concentración es exigido por la acción del registro, por ese intento antes mencionado de congelar el tiempo para alcanzar a comprender el máximo de detalles posibles.

Las piernas están cruzadas y el pie derecho se mantiene apoyado al suelo sólo con los dedos de los pies. En esos dedos se concentra también una fuerza que equilibra el conjunto. A veces, si me canso de esta postura, los dos pies se cruzan en los tobillos, siendo de nuevo el derecho el que sostiene el peso del conjunto.

En este punto del artículo, en el que se ha insistido en exceso sobre el mismo elemento, sobre cómo se mueve una mano (un cuerpo) al dibujar, sobre cómo se mueve una mano (un cuerpo) al escribir y sobre cómo ambos procesos se retroalimentan; cabe preguntarse qué es aquello que verdaderamente se está produciendo al analizar pormenorizadamente un proceso como este. ¿Para qué escribir sobre lo que hace mi mano?

Esta estrategia de reinsistencia sobre un mismo motivo me llevaba a cuestionar si esa es una forma de conocimiento propia del dibujo y, consecuentemente, propia del saber del artista. Sé cosas de la mano que sólo las sé porque la he dibujado y observado detenidamente, cosas de la mano que difícilmente puedo expresar con palabras y que, sin embargo, en ese intento por trasladar a la palabra lo comprendido desde el dibujo, percibo una mayor profundización en el objeto de conocimiento en cuestión. En este punto, me interesa cuestionar los usos del texto que pueden hacerse en la investigación artística, consecuencia de sus formas de expresión gráfico-plásticas. Aproximar el lenguaje verbal a las problemáticas concretas que se abordan en la práctica artística.

Una reflexión que recuerda igualmente a la búsqueda de un vocabulario descriptivo de las formas para poder “ver en detalle el objeto” que exigía Susan Sontag (2007, p.25) en su famoso ensayo “Contra la interpretación”. El desarrollo de ese vocabulario requiere de una convivencia con el objeto en cuestión que propicie esa especialización lingüística capaz de hacer ese traslado. Priorizar los detalles, lo que hace singular, específico y concreta cada realidad a registrar. Usar el dibujo como una herramienta útil para escribir, para producir textos que, en su propia forma, reflexionen sobre las posibilidades y funcionamiento del dibujo.

Quizás es necesario (o enriquecedor) hacer el ejercicio de acompañar los procesos de dibujo de una verbalización, no para intentar ocultarlo atendiendo a problemáticas externas sino para enriquecerlo, que la palabra dibuje también las formas recogidas en el dibujo.

La descripción posibilita y exige la activación constante de la sensibilidad, volver a mirar, volver a hacer, entender a través de las formas que aprendió dibujando. E, igualmente, se percibe sensorialmente con el texto en la lectura, hay que mirar mientras se lee.

Curiosamente, percibo una mayor presencia de lo visual y lo físico en este ejercicio que en los que tenían como acción principal el dibujo.

#### **4. Escribir una mano escribiendo**

*Materiales: ordenador portátil, una (mala) conexión a internet, folio y bolígrafo de tinta de gel.*

*Espacio de trabajo: mesa de escritorio y silla giratoria.*

Este último ejercicio se divide en tres acciones:

- Registrar un tecleo tecleando durante diez minutos.
- Escribir una mano escribiendo con bolígrafo durante diez minutos. (Fig.5)
- Transcribir tecleando la escritura del papel, añadiendo notas sobre el proceso (si es que así se desea).

##### Registrar un tecleo tecleando

Este ejercicio es aparentemente sencillo, ridículo incluso, es hacer palabras por hacer palabras. Insistir en un proceso tan ridículo como este puede hacer, quizás, (confío), que algo interesante, lo más mínimo aflore a la superficie. Tecleo todo esto mientras tecleo y empiezo a pensar en la propia acción del tecleo. Noto cómo los huesos de mis antebrazos se clavan en el borde de la mesa, como si, en cierto modo, funcionaran como una especie de ancla que me mantiene fija. Estoy en una mesa que no está hecha para escribir, al menos no con ordenador, porque me hace tener los hombros elevados, en tensión, es una mesa que podría llegar a causar agujetas si decides escribir sobre ella durante un largo tiempo. De hecho, me está empezando a doler el cuello, cuando piensas en ello, duele más. me doy cuenta también (intentando retirar mi atención del cuello cargado) que la parte de mi mano que golpea las teclas no es la yema del dedo como tal, sino más bien su lateral. Al teclear, como ya percibí dibujando, las manos se sitúan sobre el teclado inclinándose hacia dentro en el plano horizontal (es decir, acercando las puntas de los dedos y alejando las muñecas) y también rotan hacia fuera, siguiendo el eje del brazo, haciendo que el pulgar quede más elevado que los dedos meñiques. Si se ha podido entender esta imagen, será fácil imaginarse ahora con qué lateral de la yema de los dedos se teclea. También a veces lo hacen las uñas. Yo no escribo en el teclado siguiendo la técnica "oficial" de la mecanografía, he creado mi propio sistema de mecanografiado. En él, aunque ambas manos con todos sus dedos participen, no hay un reparto equitativo de las teclas y la derecha siempre se cuele en la mitad izquierda cada cierto tiempo, aunque ella intente no hacerlo. Estoy intentando descubrir cuándo lo hace, si es con alguna letra en concreto. A veces es la C o la T, pero depende sobre todo de la palabra (aunque no he descubierto el criterio, supongo que será en función de las letras que van antes y después). Se acaba el tiempo, me había olvidado del dolor de cuello, ahora ya no.

Empiezo los 10 minutos de escritura. Me le dedico a esta  
(mano, ya de arriba) y no sé escribir ríndase de nuevo alguna  
Maldita (escrita a mano) es como un caballo que se va  
modificando mano arriba y hacia abajo. ~~se~~ Voy a intentar ahora  
escribir esto y bien. Es importante hacerlo porque si no cambia  
Se acerca más sobre sí misma, es más redondeada. Como si cuando  
escribo mal dibujara, se acerca más a esa postura. De hecho,  
me daña el brazo. (Luz y postura, la edad) Escribir bien  
me daña, en el dedo pulgar, índice y el anular.  
Dada bastante. Pasa algunos. Me le dedico a esto ya  
y de hecho como cambio. Los dedos se han movido  
el dibujo de la mano se me va es más alarga  
el dedo índice se entienda. que en los, se va a dibujar  
la cara interna del anular. Lo que se me daña  
pelo se gana, adaptándose a la forma del lápiz  
bolígrafo. Es con que está haciendo fuerza, pero  
puedo que esta suceda de este modo. Ya recuerdo  
la fuerza de mi mano cuando lo uso, pero ahora  
dando está cada dedo. Como los dedos que  
pueden estar ellos, sus anulares. ~~se~~ Lo que quedará  
miro y reírse, los tres dedos cuando voy al pelo,  
la vía del pulgar cuando se fue según el dedo en  
el que se escribe los anales que fue el dedo índice  
al darme. La vía del dedo pulgar está ya

Fig. 5) Escribir una mano escribiendo con bolígrafo durante diez minutos. Ortega, I. (2021)

## Transcribir un texto escrito a mano sobre la escritura

Empiezan los diez minutos de escritura. Me he dado cuenta (bueno ya lo sabía) de que<sup>31</sup> no sé escribir rápido de manera legible<sup>32</sup>. Mi letra (escrita a mano) es como un hilillo que se modifica hacia arriba y hacia abajo. Voy a intentar ahora<sup>33</sup> escribir lento y bien. Es importante hacerlo porque mi mano cambia. Se cierra más sobre sí misma, es más redondeada. Como si cuando escribo mal dibujara, se acerca más a esa postura. De hecho, me duele el brazo<sup>34</sup>. (vaya tristeza, la verdad) Escribir bien me duele, en el dedo pulgar, índice y antebrazo. Duele bastante escribir bien. Ahora aligero. Me he dado cuenta de que<sup>35</sup> al hacer ese cambio mis dedos se han estirado, el dibujo de la silueta de mi mano es más alargado, el dedo índice se extiende<sup>36</sup>. Sin embargo, me sigue doliendo la cara interna del antebrazo<sup>37</sup>. La yema de mi dedo pulgar se aplana, adaptándose a la forma del bolígrafo. Es como que está perdiendo formas/fuerzas<sup>38</sup>, jamás pensé que esto sucedería de este modo. Ya reconozco la forma de mi mano cuando la miro, puedo adivinar dónde está cada dedo. Conozco los ángulos que producen entre ellos, sus articulaciones. La oquedad interna se mantiene, los tres deditos asomando bajo el pulgar, la uña del pulgar cambiando de forma según el punto en el que se encuentre, las arrugas que forma el dedo índice al doblarse. La uña del dedo pulgar está ya blanca. De la presión que ejerce, como si la sangre se hubiese tenido que apartar para poder dejar sitio al boli, imagino esa zona del dedo sin sangre. Empieza a haber sudor en la palma de mi mano, lo percibo. Hay calor ahí y también en la punta del dedo índice. Suena la alarma. y estoy agotada.<sup>39</sup>

---

<sup>31</sup> El procesador de textos me ha autocompletado toda la frase de “dado cuenta de que” y he tenido que incluir los paréntesis con posterioridad.

<sup>32</sup> Pienso también en que mi texto a papel incluye varios tachones, aquí simplemente se extiende la mano derecha para pulsar el botón de borrado. También pienso en todos aquellos movimientos que también son parte del tecleo pero no de la escritura a mano. Bajar la mano al cuadrado del ratón, resituarse en la página moviendo dos dedos de arriba a abajo. trato ahora de imaginarme como hago eso en papel, supongo que mi mano se arrastrará por la página hasta llegar al punto deseado. ¿podría darse el caso de que lo que moviera fuese la hoja de papel bajo mi mano?

<sup>33</sup> Tras el punto anterior, escribí “tachón” entre paréntesis y luego lo borré, pensando que sería hacer trampas al no estar escrito en la transcripción. Pensé que este pensamiento merecía ser incluido aquí, en las notas, pero se me ocurrió más tarde cuando ya había escrito “voy a intentar ahora”.

<sup>34</sup> Siento un verdadero alivio ahora mismo.

<sup>35</sup> Escribí esto pensando en que se me autocompletaría pero no. No sé porqué.

<sup>36</sup> La obligación de incluir este texto transcribiéndolo. Este texto sólo puede ser texto en el artículo si es transcrito, tecleado. De lo contrario, es imagen, es dibujo.

<sup>37</sup> De hecho, lo sigue haciendo.

<sup>38</sup> No identifico la palabra correcta, cualquiera de estas dos parece que podría ser.

<sup>39</sup> La transcripción de este texto escrito en diez minutos ha durado casi treinta porque el procesador (online) de textos se bloqueaba constantemente debido a problemas de conexión. La herramienta bloquea la mano y la escritura. Formas de bloquear la mano. En el caso de la escritura manual, podría suceder con un bolígrafo sin tinta o una mina que se rompe.

## Epílogo

Al concluir la escritura de los textos anteriores, me invade la sensación de que aquello que se ha expresado podría ser borrado sin problemas; sin temor a perder los contenidos o saberes que guarda. Aunque ese mismo efecto se anunciase desde el inicio, siempre queda una duda o malestar a quien escribe ante la imposibilidad de experimentar una lectura inédita de su propio texto.

Toda la escritura se ha construido bajo la pretensión de trasladar lo corporal y lo visual a la dimensión textual. Usar el lenguaje verbal para narrar aquellos aspectos que generalmente quedan expulsados de este tipo de espacios de lectura, habitando por el contrario la experiencia privada y directa de cada persona. Hacer del objeto de estudio algo sumamente específico, sin pretender una generalización posterior. Este gesto, que no es únicamente político, guarda también un objetivo epistemológico, ya que lo que se pretende explorar son las diferentes reflexiones y procesos de pensamiento que puede llegar a producir.

Al referirse constantemente a motivos o problemáticas muy específicas de las que el lector no ha formado parte, se fuerza una lectura en la que hay que estar permanentemente imaginándose aspectos muy concretos, casi privados, sin obtener una información completa. Uno puede sentir que sería necesario estar mirando esa mano y esa hoja. El abuso de esta especificidad propicia una inconclusión constante, nunca se puede llegar a entender lo que se lee, o nunca se sabe si realmente hay algo que entender en lo que se lee.

Y es que, de hecho, el texto no evoluciona, no se persigue ningún objetivo final a medida que se avanza. El texto suspende el tiempo de su lectura, es un atasco, un atragantamiento textual. Sin embargo, aunque no pase nada, se abren constantemente nuevos caminos que nunca se cierran, se inician párrafos que parece que llevarán a algún sitio al invitar nuevas problemáticas independientes de la realidad concreta que retrata el texto.

Del mismo modo, se inauguran constantemente ambigüedades en ese juego que se produce entre lo visual y lo gráfico. Determinada también por las condiciones formales del artículo, decidí restar importancia visual a los dibujos (como en un principio pensé que tendrían). Me interesaba más que fuera el texto, acompañado de esas imágenes en miniatura, el que activara la imaginación del lector. Jugar constantemente con ese límite entre lo visual que contiene el texto y lo que el lector puede extraer de él, para explorar si verdaderamente lo consigue.

Finalmente, cabe preguntarse qué tipo de conocimiento puede llegar a producir este texto y qué utilidad tiene, especialmente en el contexto de unas jornadas sobre dibujo contemporáneo a la que acuden personas especializadas y familiarizadas con él. A mi parecer, el principal interés que guarda pasa por producir una lectura diferente a la que posiblemente se esté acostumbrado, una lectura exigente que puede llegar a incomodar o extasiar al lector, o quizás lo contrario. Pero que moviliza el cuerpo y la mente y obliga a pensar en el dibujo, desde un nuevo lugar. Da esa oportunidad y ofrece esa experiencia. Un texto que, casi vacío de contenidos, sólo tiene sentido desde la activación corporal de los mismos al ser leído.

## Referencias

Berger, J., Vázquez, P., Savage, J., & Vázquez Pilar. (2011). Sobre el dibujo (1a. ed., 2a. tirada). Gustavo Gili.

Recuperado de: <https://elibro.net/es/ereader/universidadcomplutense/45536> [14/04/2021]

Caspão, P. Invertir inclinaciones. ¿Hay vida en el “hacer teórico”? En Caspão, P., Ferrando, B., Frank, A., Kunst, B., Massumi, B., Naverán, I. de, ... Zournazi, M. (2015). Ejercicios de ocupación : afectos, vida y trabajo (Ser. Cuerpo de letra : danza y pensamiento, 5). Mercat de les Flors etc. p. 124-150.

Díaz Cuyás, J. (2012) Mostrar y demostrar: arte e investigación. Recuperado de: <http://futuropublico.net/2012/02/15/mostrar-y-demostrar-arte-e-investigacion/> [14/04/2021]

Goldsmith, K. (2011). Uncreative writing: managing language in the digital age. New York: Columbia University Press. Recuperado de: <https://s3.amazonaws.com/arena-attachments/2864063/6481fcf121217c31903ad71106b4a039.pdf> [14/04/2021]

Sontag, S. (2007). Contra la interpretación y otros ensayos. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.



FRANCISCA BENEYTO RUIZ  
PAD Dept. Dibujo y grabado. Facultad Bellas Artes UCM

## **El dibujo contemporáneo dentro de la experiencia artística: cruces y *conexiones***

### **Resumen:**

El dibujo dentro del arte contemporáneo es un territorio complicado de abordar, puesto que sus prácticas no permiten establecer fácilmente etiquetas o definiciones. Sin embargo, a pesar de su carácter escurridizo, es necesario proponer miradas que valoren el estado en el que este se encuentra dentro del panorama artístico actual. En el siguiente texto planteo una aproximación desde la idea de imagen hacia la expresión del dibujo, llegando finalmente a dos prácticas artísticas concretas realizadas dentro del marco del Programa *Conexiones*, llevado a cabo por el Museo ABC y la Fundación Santander. Un programa comprometido con el dibujo contemporáneo desde 2011 y por el cual han pasado artistas que proponen constantemente nuevos retos y enfoques. Las artistas que he escogido para tomar el pulso a esta cuestión son Marina Vargas y Estefanía Martín Sáenz, ambas de la misma generación y con inquietudes plásticas y conceptuales muy interesantes a observar.

### **Palabras clave:**

imagen del arte; dibujo contemporáneo; programa conexiones; técnicas multidisciplinares;

## La imagen como encuentro

Aunque este texto surge con motivo de establecer reflexiones en torno al dibujo contemporáneo, no es quizás esta cuestión lo primero que debe ser revisado. Yo propongo que antes de pensar sobre lo que supone el acto del dibujo en el contexto actual, lo hagamos en primer lugar sobre la imagen y lo que esta supone en nuestra percepción o impresión de lo que nos rodea.

Si bien es cierto que apuntar a la imagen como concepto inicial es abrir un terreno que tiene el peligro de envolvernos en su complejidad, creo que merece la pena ofrecer al menos unos pequeños apuntes que ayudarán en la posterior reflexión, dado que es precisamente nuestra relación ancestral con ella lo que funda todas las manifestaciones visuales.

A pesar de que el concepto sea por momentos resbaladizo, lo que está claro es que todos sabemos cuándo estamos situados ante una imagen. Luego es cierto que nos cuesta definir con claridad qué nos lleva a tener este apego hacia ella o dónde se encuentra su verdadero origen como idea de acercamiento del mundo, pero lo que no se puede negar es que todos la reconocemos al instante.

En este proceso de reconocimiento, estudio y reflexión sobre la imagen, los historiadores del arte cumplen un papel básico en esta cuestión. A lo largo de las épocas, estos han ido identificando los elementos que ayudan a establecer diferentes categorías a partir de los rasgos más o menos evidentes que se encuentran en una representación. Debido a su labor, nos encontramos con corrientes, movimientos, estilos, etc., que han ayudado a establecer un mapa visual de la imagen muy detallado.

Sin embargo, a este modo de trabajo, donde se categoriza la imagen a partir del estudio de sus rasgos icónicos, surge una fuerte oposición que cuestiona estos procesos de análisis, afirmando que esta tiene demasiados elementos inefables como para crear discursos cerrados. En su libro *Lo que vemos, lo que nos mira*, el historiador del arte francés Didi-Huberman cuestiona la manera de abordar la imagen desde las categorías mencionadas, dado que él la entiende como un elemento de difícil aprehensión y de naturaleza dialéctica, y por lo tanto imposible de trabajar con ella solo con sus rasgos concretos.

Para este autor (1997), el concepto de imagen dialéctica es “*esa cosa visual que no aparece sino como paradoja en acto*” (p.171), señalando aquí su condición dinámica, fuera de toda posibilidad de ser fijada. “Hay efectivamente una estructura en la obra de las imágenes dialécticas, pero que no produce formas bien formadas, estables o regulares, sino formas en formación, transformaciones, y por lo tanto efectos de perpetuas *deformaciones*” (p.113).

Historiadores como Walter Benjamin, Didi-Huberman o Aby Warburg entre otros, introdujeron en la narración histórica europea una forma de entender la imagen que ha llegado hasta la actualidad, admitiendo con sus argumentos que esta necesita de encuentros, conexiones y en definitiva choques (shocks) para que su propia naturaleza sea comprendida.

Walter Benjamin miraba la imagen más allá de su apariencia primera, viendo en ella capas internas que están en constante movimiento – como un remolino en el río-, alterando así desde su origen hasta la superficie.

El filósofo acerca el concepto de origen a esta cuestión entendiéndolo como un aspecto que afecta a todos los tiempos, aproximando con su movimiento el Pasado con el Presente (o como él lo expresa, el Antaño con el Ahora). Si la imagen es un elemento vertebral en el conjunto de su obra, es debido a que para él esta es “el archifenómeno de la Historia” (Benjamin, 2002, p.147), es decir, su principal objeto y por lo tanto aquello sobre lo que se construyen todas las narraciones.

Para Benjamin la imagen es el conocimiento mismo, más aún que el texto, por lo que hay que analizar su naturaleza para entender entonces la del conocimiento.

La importancia de la imagen en relación a la historia y por lo tanto al conocimiento, estriba en que esta pone en contacto diferentes tiempos (el Antaño y el Ahora mencionados), y solo es ella la que posibilita el choque entre ambos, creando así lo que él denomina *el instante de cognoscibilidad*. “La imagen dialéctica es una imagen relampagueante. Así como una imagen que relampaguea en el ahora de la cognoscibilidad, ha de aferrarse firmemente a lo sido.” (Benjamin, 2002, p.145)

Esta forma de acercamiento a las imágenes del arte ha constituido un nuevo modo de explorar la información que nos viene de ellas y por lo tanto una nueva forma de construir el conocimiento.

Ahondando en esta idea, encontramos el caso del historiador alemán Aby Warburg, el cual trabajó a partir de un innovador y pionero método de análisis de la imagen que favoreció nuevas formas de entender la Historia del Arte.

La finalidad del *Atlas Mnemosyne* fue la de explicar a través de su amplio repertorio de imágenes [...] el proceso histórico de la creación artística de lo que hoy denominamos Edad Moderna [...]. A través de este nuevo enfoque, Warburg afirmaba que el proceso de creación estimulaba una doble memoria, la individual y la colectiva, que es el lugar donde se crea el espacio de pensamiento. (Checa, 2010, p.138)

Aunque Warburg se centró sobre todo en el estudio del Renacimiento en Italia, lo cierto es que historiadores posteriores como Didi- Huberman han encontrado en su trabajo una referencia básica para entender el terreno de las imágenes.

Atendiendo entonces este modo de comprender la imagen, tomaremos el dibujo contemporáneo como una cápsula de conocimiento que nos adviene en el instante en que el presente está preparado para entender el pasado, un pasado o Antaño que no es, siguiendo esta corriente de análisis, ni inmóvil ni desactivado.

## **El terreno incalificable del dibujo**

Como ya sabemos, los orígenes de cualquier acontecimiento están en una difusa frontera entre la Historia, la leyenda o el mito. Sobre el origen del dibujo existe una fábula del escritor y naturalista romano Plinio el Viejo sobre la cual Philippe Dubois reflexiona en su libro *El acto fotográfico. De la representación a la percepción*. Apoyándose en esta fábula, Dubois explica que la pintura nació gracias al intento de dar solución de una forma momentánea al deseo de proximidad entre dos personas. La leyenda cuenta cómo una joven que debe despedirse quizás para siempre de su amado, busca la manera de salvaguardar algún rastro o imagen del joven para de este modo, poder tenerlo “más cerca”. La solución que encuentra es la de usar un trozo de carbón para repasar la línea

de la sombra del chico que en ese momento está proyectada sobre la pared. De esta manera, cuando el joven se vaya, al menos le queda la huella de su sombra.

Aunque el dibujo y la pintura no se han desarrollado en Occidente a través de la huella o el rastro sino a través de la representación icónica, es cierto que si, como sostiene Dubois (1986), la pintura nació para dar respuesta a un deseo, parece que a éste le vale más la huella que la semejanza (p.113), pues la ilusión de proximidad del referente es mayor que en la imagen construida a partir de los rasgos de semejanza.

Aunque no quiero desviarme del tema entrando en la cuestión de la naturaleza del signo, cabe señalar que se trata de una de las cuestiones fundamentales dentro de la imagen y sus derivadas, pues el mundo nos llega a través de cualquiera de las manifestaciones del signo: huella, icono o símbolo.

Si anteriormente me he referido a la imagen como el elemento que pone en relación diferentes tiempos y cuya comprensión se da cuando salta la chispa -por expresarlo de una forma coloquial-, vamos a otorgar también a la práctica del dibujo la capacidad de crear cuantas conexiones y cruces sean necesarias para que salte la chispa y comprendamos un poco mejor lo que nos rodea.

Debido a su capacidad de inmediatez, espontaneidad y economía de medios, el dibujo es una práctica que por unas o otras razones siempre se ha recurrido a ella como apoyo en la comunicación y la expresión visual, ya sea para representar algo de la realidad o para enfatizar una idea, pues su elasticidad de expresión así lo permiten.

En algunos casos, el dibujo puede entenderse como el sirviente de otras expresiones más "prestigiosas", siendo el previo de obras más definidas y cargadas de materia, pues esa economía de medios facilita volcar pensamientos de manera rápida y eficaz. En los fondos de museos y almacenes de arte por ejemplo, nos podemos encontrar con multitud de dibujos preparatorios que han sido la antesala de cuadros, frescos, esculturas o edificios entre otros. Dibujos que pueden tener una técnica y detalle muy sofisticados o por el contrario estar compuestos solo de líneas sugerentes que serán definidas en una obra ulterior; dibujos con notas que ayudan al artista, con manchas debido al descuido, con alguna rotura o directamente papeles mal cortados, pues su función en muchos casos es que en sí mismo no vale para nada más que como una anotación visual de algo que vendrá después.

Sin embargo, también encontramos que esta expresión ha ido tomando un mayor peso y valor específico, lo cual hace que actualmente se entienda como una práctica utilizada al margen de servidumbres.

Dentro de la práctica contemporánea, el dibujo forma parte fundamental de la obra de muchos y muchas artistas, obras con una consideración que nada tienen que envidiar a otras prácticas que tradicionalmente han gozado de un mayor prestigio, tal como vamos a ver unas líneas más adelante.

Dado que desde hace tiempo el arte se encarga de ir rompiendo con los supuestos que le han acompañado históricamente, el dibujo, como parte de su territorio, también lanza retos desde su particular práctica que nos hacen pensar sobre él mismo y lo que representa (o presenta).

≈

A la pregunta de qué es el dibujo, no hay modo de dar una respuesta que no sea rápidamente puesta en tensión por prácticas que la desmontan. Desde el papel del autor, hasta el soporte o la naturaleza del signo utilizado; pasando por los materiales, el gesto que se decide tomar o el lugar que debe ocupar, todo, absolutamente todo, tiene una presencia transitoria y permanentemente puesta en duda. Es quizás esa capacidad de revisión de sus aspectos básicos lo que más me atrae de la práctica del dibujo, pues obliga a revisar constantemente sus bases y no permite el acomodamiento.

Pero al margen de elaboraciones teóricas, son los propios artistas quienes recurren al dibujo con una actitud de crítica y exploración, haciendo por un lado que su práctica avance, y por otra que nos rindamos a la consideración de que se trata de una expresión esencial dentro del arte contemporáneo.

Roland Barthes escribió un texto sobre el artista americano Cy Twombly muy interesante para entender cómo se puede poner en cuestión todo acto o elemento que tenga que ver con el dibujo. Si bien este texto tiene ya algunos años, la vigencia de su actitud por cuestionar todo de la obra la considero muy pertinente para hoy día. De hecho lo entiendo dentro de una línea de cuestionamiento continua que desde entonces ha ido planteando todo tipo de derribos. Barthes no fue el primero ni el último en hacerlo, pero en su análisis plantea unas cuestiones que me resultan muy interesantes para lo que puede significar hoy el dibujo contemporáneo.

A los ojos de Barthes, Cy Twombly se mueve entre terrenos liminales que hacen de su trabajo un lugar de tensión. Viendo su obra no estamos ni ante una figuración ni una abstracción, sino ante lo que el autor llama “una alusión a la escritura”. Una alusión, ni siquiera una escritura. Solo alude a ella, solo la señala. No la llega a realizar, simplemente la señala o la sugiere sin más (Barthes, 1982, p. 146). Si bien luego trata cuestiones también muy sugerentes dentro de la obra de Twombly como el gesto – aquél resto que queda entre el mensaje y el signo-, o el material que “abandona” sobre el papel, lo que más me interesa es la idea de terreno indeterminado -liminal, como digo- con la que define la obra de este artista.

Creo pues, que uno de los rasgos a explorar en artistas actuales es esta intención de transitar por terrenos indefinidos y fuera de toda categoría que lo clasifique, pues solo así, en ese tránsito sin camino, es posible cuestionar lo que se está haciendo.

Sobre la obra de Twombly, Barthes termina diciendo

Hay pinturas apasionadas, posesivas, dogmáticas; estas imponen el producto, agravando la tiranía de un concepto o la violencia de la codicia. El arte de TW [...] *no quiere tomar nada*; el se sostiene, flota, va a la deriva entre el deseo y la cortesía, que lo mantienen a salvo. Si hace falta alguna referencia, sólo se puede buscar muy lejos, fuera de la pintura, fuera de Occidente, fuera de los siglos históricos, en el límite mismo del sentido, y decir con el Tao Tö King:

Crea sin apropiarse,  
Actúa sin esperar nada,  
Una vez terminada la obra, no siente apego,  
Y como no siente apego,  
Su obra permanecerá<sup>40</sup> (Barthes, 1982, p. 162).

### **La práctica del dibujo en un contexto concreto. Programa *Conexiones*.**

Como ya se ha visto, el dibujo es una forma de trabajar que apenas admite generalidades, dado su carácter tan dispar y al mismo tiempo tan específico en la práctica de cada artista. Así pues, para seguir tratando el tema que nos ocupa desde una perspectiva más concreta, me voy a centrar en una convocatoria basada en el dibujo contemporáneo que se viene realizando desde 2011. Se trata del programa expositivo *Conexiones*, una iniciativa impulsada por el Museo ABC y la Fundación Santander y dirigida por el comisario Óscar Alonso Molina, el cual ha acompañado y guiado todas las ediciones desde su inauguración hasta ahora. La convocatoria de 2020 no pudo salir adelante

---

<sup>40</sup> Todas las referencias de Barthes son de traducción propia

debido al confinamiento y posteriores medidas tomadas para paliar la pandemia que vivimos, pero parece ser que dicha programación será retomada en cuanto las condiciones lo permitan.

Este programa tiene una particularidad, y es que no trata de exponer la trayectoria de artistas, sino que basa su propuesta en una participación activa y específica tanto del artista invitado, como de la Fundación, el Museo y el comisario. Todos, desde su posicionamiento y funciones, ofrecen algo para que se cristalice una muestra artística en torno al dibujo. Me explico. Óscar Alonso ofrece a un o una artista emergente o de media carrera el reto de escoger una pieza de la Fundación Santander, otra de los fondos del Museo ABC y crear a partir de ellas una historia, una conexión plástica que desarrollará durante unos meses en su estudio y posteriormente será expuesta en las salas del Museo. Como comenta Óscar Alonso, el montaje de *Conexiones* siempre tiene una parte amplia de incertidumbre debido su carácter de obra específica pensada para el espacio, lo cual le da esa condición de instalación que luego nos encontramos (Campo, 2016a, min. 0,56'). En las convocatorias celebradas, cada artista ha resuelto el desafío a su manera, creando a lo largo de todo este tiempo una serie de proyectos expositivos que son una referencia importante para el panorama artístico contemporáneo.

Como él mismo dice, *Conexiones* le está permitiendo ofrecer el retrato de una generación bajo una determinada perspectiva, que no es necesariamente la del gusto ni criterios personales, sino la de las cosas que dan pie a propuestas distintas que están por llegar ( Campo, 2016a, min. 28'10").

*Conexiones* es por lo tanto, un buen indicador de lo que significa el dibujo en la práctica artística contemporánea, y aunque como comento más arriba, esta práctica va tomando cada vez más valor, de momento sigue sin contar con los apoyos suficientes de instituciones que la impulsen, custodien y difundan.

El dibujo está actualmente muy extendido en ámbitos como la ilustración o el diseño gráfico. Gracias a las redes sociales y en concreto a Instagram, los ilustradores y diseñadores pueden darse a conocer de forma fácil y muy eficaz, pues el nivel de difusión si se manejan bien las plataformas, es muy potente. Sin embargo, el dibujo de carácter más experimental y conceptual no termina de encajar en este tipo de redes, pues si bien algo sí puede mostrarse, la dimensión material y espacial es insustituible, y el remedo que supone una imagen vista en un dispositivo digital no sacia en absoluto la comprensión de la obra. Acercarse al espacio físico es lo único que permite conocer estas piezas en su verdadera magnitud y para esto Instagram, de momento, no está preparado.

Por esta razón, los artistas que trabajan el dibujo a un nivel más plástico y conceptualmente más abierto no tienen tanta presencia como un ilustrador digital. Para ello, y como he comentado, se necesita fomentar espacios físicos que hagan el trabajo de impulsar este tipo de práctica, tal como están haciendo la Fundación Santander y el Museo ABC a través de *Conexiones*.

El grupo de artistas que ha participado en cada uno de los proyectos expositivos tiene un perfil muy específico que ofrece al dibujo una dimensión y perspectiva muy particulares, no solamente por los rasgos más visibles y evidentes, sino también por las propias conexiones e historias que cada uno de ellos elabora en base a las obras escogidas del Museo y la Fundación. De cada una de las exposiciones que se han realizado, se ha publicado un catálogo muy personalizado y muy próximo al concepto de libro de artista, ofreciendo a través de él, el carácter del autor o autora. Así, nos encontramos con una pequeña biblioteca de catálogos que tienen como finalidad prolongar el proyecto más allá de la muestra y con ello, dejar una constancia del programa.

## Marina Vargas y Estefanía Martín Sáenz

Como *Conexiones* lleva ya muchas ediciones y por lo tanto, muchos proyectos expositivos, no puedo referirme a todos con la atención que se merecen, pues cada uno de ellos plantea unas cuestiones tanto formales como conceptuales que necesitarían un profundo análisis. Por lo tanto, y para no exceder los límites de este texto, me voy a centrar en dos artistas cuyas propuestas en el programa *Conexiones* ofrecen una mirada hacia el dibujo y la práctica artística que nos ayuda a conocer mejor algunas de las cuestiones que más se están revisando en la actualidad. Estas artistas son Marina Vargas y Estefanía Martín Sáenz.

Marina Vargas es una artista nacida en Granada en 1980 que actualmente vive y trabaja en Madrid. Es complicado definir y categorizar su trabajo, puesto que recurre a distintas técnicas y herramientas según lo necesite. En su obra encontramos dibujo, pintura, escultura, fotografía, vídeo o performance. Marina Vargas es un ejemplo de artista que experimenta los límites de la técnica con el objetivo de expresar de la mejor manera la idea que se propone. A pesar de su juventud, esta artista tiene un largo recorrido a sus espaldas, no solo de exposiciones sino también de reconocimientos. Sus numerosos proyectos la acaban definiendo como una autora prolífica, diversa y profunda.

En el año 2016 Óscar Alonso la escogió para realizar el proyecto expositivo correspondiente a la edición número XI de *Conexiones*. Su proyecto tuvo como título *Las líneas del destino*, y en él se refleja muy bien el terreno creativo por el que transita. Como ya se ha comentado, *Conexiones* pide a cada artista que escoja dos obras de la Fundación Santander y del Museo ABC para que desarrolle plásticamente una narrativa o un nexo que luego será expuesto. En el caso de Marina Vargas se escogieron dos jarrones ornamentales de cerámica de Alcora del siglo XVIII de los fondos de la Fundación Santander y una portada de la revista *Blanco y Negro* de 1930, realizada por la ilustradora Ángeles Torner Cervera, perteneciente al Museo. Tanto los jarrones como la portada hacen alusión a la copa, un elemento central y muy simbólico en el trabajo de esta artista. Una de las razones por las que Óscar Alonso escogió a Marina Vargas fue que para ella “el dibujo trabaja como el empuje que anima y agita al resto de las disciplinas con las que se maneja: escultura, instalación, pintura, fotografía o performance” (Delgado, 2016). Por lo tanto responde muy bien al objetivo principal del programa, que es el de implicarse con el dibujo contemporáneo y los retos que propone. Pero además de esta característica plástica, la obra de Marina Vargas desarrolla un universo simbólico muy complejo, donde entran en juego signos ancestrales, prácticas rituales o elementos relacionados con el folklore de distintas culturas. Ella, como una alquimista, reúne estos signos en su obra y los ordena para crear nuevas lecturas. Esto se entiende muy bien en el proyecto *Las líneas del destino*, el cual arranca de una tirada de cartas que le hizo una santera cubana y cuyo resultado es el conjunto de piezas que componen la muestra. Como comenta en una entrevista (Campo, 2016a, min. 25), ella no quería trabajar con las cartas del Tarot solo a un nivel estético, sino que la elección tenía que hablar de sí misma. Así pues, las piezas del proyecto son una interpretación de la tirada que salió en la sesión de Tarot y su mensaje resultante. El trabajo tan minucioso que hace con los símbolos es un modo de transformarlos y hacerlos suyos, de esta manera, todos ellos tienen algo que decir y enseñar (Campo, 2016a, min. 27).

Si para Marina Vargas el dibujo es un proceso de “descubrir” y descubrirse a sí misma debido a que mediante el desarrollo del trabajo, que ella considera como terapéutico, emergen elementos biográficos, a mi juicio como espectadora, considero que la diversidad de símbolos que utiliza y el modo de presentarlos hace que su obra se entienda como plena y abierta, permitiendo que cada espectador pueda entenderla y sentirla según su propia experiencia.



Fig. 1. Líneas del Destino. Museo ABC. Marina Vargas. 17 de junio – 25 de septiembre 2016  
([www.marinavargas.com](http://www.marinavargas.com))

Dos años después de la muestra de Marina Vargas en el Museo ABC, se presenta el proyecto expositivo de la artista Estefanía Martín Sáenz, nacida en Bilbao en 1982. La muestra realizada entre junio y octubre de 2018 tuvo como título *Lujo y Luto* y en ella también se presentan de forma muy clara los fundamentos del trabajo de esta autora.

En *Lujo y Luto*, Martín Sáenz escogió de la Fundación Santander un bodegón de flores del pintor barroco Juan de Arellano, y de los fondos del Museo ABC una portada de la revista *Blanco y Negro*, realizada por Manuel Escudero y publicada en 1924, donde se ilustra un mantón oscuro con dibujos de arabescos muy detallados. Ambas obras conectan en el proyecto de Estefanía Martín Sáenz en un lugar ambiguo, a caballo entre la dulzura de la imagen estereotipada femenina a través de las telas estampadas y las nada confortables intervenciones que realiza sobre dichas telas, las cuales surgen a modo de piezas encontradas transformando la lectura inicial del estampado.

Como ella misma comenta, el título de la exposición *Lujo y Luto* apunta a la idea de que la belleza de la flor guarda su propia muerte debido al paso del tiempo. Para la artista, este proyecto basado en las flores, tanto naturales como artificiales, es “un *Vánitas* hecho exposición” (Campo. 2019, min. 21).

Al igual que Marina Vargas, la artista entiende que los signos tejidos por el tiempo y la historia necesitan ser revisados para hacerlos propios. En su propuesta expositiva vemos una serie de telas de grandes dimensiones de cuyo estampado de flores emergen ante nuestros ojos una serie de fragmentos de cuerpos de mujer bordados de manera que se adaptan muy bien al dibujo de la tela. Todas estas “apariciones” de manos, ojos o rostros provocan un pequeño sobresalto de sorpresa: no te esperas encontrar nada ni nadie tras

el pattern de una tela. Esta presencia transforma la belleza de la tela en un mensaje oscuro, tal como le sucede a la flor.

La técnica que emplea Martín Sáenz apunta a la tradición textil del cosido y el bordado que trabajaban las mujeres en otro tiempo, pero que a día de hoy ella los utiliza como un trazo pictórico (Campo. 2019, min. 22). Esta invocación al género desde la tradición lo desarrolla a lo largo de toda su obra, introduciendo además elementos literarios y poéticos, pues en su trabajo son básicas las referencias a estos géneros.

Asimismo, y como complemento de su narración sobre el género, su dibujo de línea tan fina y tan precisa, es una suerte de caballo de Troya que se introduce en los códigos de la estética “femenina” para reventarla plásticamente. Así lo vemos por ejemplo, en la serie de dibujos de pequeño formato presentados en *Lujo y Luto*, donde la delicadeza de su trazo crea una serie de formas extrañas y nada complacientes donde se fusiona un manto y el cuerpo de una mujer.

Si se califica de “femenino” el trabajo de Estefanía Martín Sáenz, antes se debe entender qué significa esta palabra, pues al igual que les ocurre a sus telas, esconde unos matices que no se dejan ver a la primera.



Fig. 2. Lujo y Luto . Museo ABC. Estefanía Martín Sáenz. 26 de junio – 14 octubre 2018  
([www.estefaniamartinsaenz.com](http://www.estefaniamartinsaenz.com))

≈

Debido al territorio en el que nos movemos, no es posible establecer grandes titulares a modo de cierre sobre ninguno de los aspectos tratados, puesto que ha sido la particularidad de una serie de cuestiones lo que ha definido la elaboración de este texto. Con el apoyo de autores de referencia en este ámbito, las reflexiones escogidas de Óscar Alonso Molina, el material artístico e informativo generado por y sobre el programa *Conexiones*, así como mi particular mirada hacia los trabajos de Vargas y Martín Sáenz, se han podido tejer las consideraciones en torno a la práctica del dibujo contemporáneo, sin pretender fijar bases de ningún tipo.

Por otro lado, al observar con atención el trabajo de Marina Vargas y Estefanía Martín Sáenz, entiendo que, tal como manejan el territorio de los símbolos, son conscientes de que éste tiene muchas similitudes con un palimpsesto, el cual es una superficie plagada de signos, referencias y alusiones que se han ido depositando lo largo del tiempo y que condicionan aquéllos que se van añadiendo al soporte. Así pues, lejos de elaborar obras de intención “universal”, se centran en cuestionar su entorno y las señales que este emite constantemente.

Antes de terminar, quiero agradecer al grupo de investigación *Dibujo y Conocimiento* la oportunidad que me da de poder participar en esta II Jornada Sobre Dibujo Contemporáneo. También quiero agradecer a la artista Sara Quintero y al comisario Óscar Alonso Molina la ayuda que me han prestado.

Por último, es necesario poner en valor la iniciativa llevada a cabo por el programa *Conexiones* de trabajar con artistas que plantean a través del dibujo y técnicas afines, unas propuestas tan actuales en relación al arte en general y al dibujo contemporáneo en particular. Todos y cada uno de los que han pasado por este programa ha planteado unas problemáticas que son un gran apoyo para seguir avanzando en este complejo terreno.

## **Bibliografía**

Alonso, O. (2014). *La teoría estética de Carlos Alcolea* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.

Alonso, O. (2015). El taller portátil de Juan Carlos Bracho en Aguilar M. Navarro, G. (coord.) *El libro de artista como materialización de pensamiento. Cuadernos sobre el libro*. pp. 23-32. Madrid: Ed. Grupo de investigación UCM El libro de artista como materialización de pensamiento.

Barthes, R. (1982). *L'obvie et l'obtus*. París: Éditions du Seuil.

Checa, F. (2010). La idea de imagen artística en Aby Warburg: El atlas Mnemosyne (1924-1929). en Checa F (Ed) *Aby Warburg. Atlas Mnemosyne*. pp. 135- 161. Madrid: Akal

Benjamin, W. (2002). *La dialéctica en suspenso (Fragmentos sobre la historia)*. Santiago de Chile: Universidad ARCIS y LOM ediciones.

Campo, S. (Productor). (2016a) *Conexiones : el dibujo español contemporáneo 1*. Recuperado de <https://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-conexiones-dibujo-espanol-contemporaneo-1/3763659/>

Campo, S. (Productor). (2016b) *Conexiones : el dibujo español contemporáneo 2*. Recuperado de <https://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-conexiones-dibujo-espanol-contemporaneo-2/3774139/>

Campo, S. (Productor). (2019) *Conexiones : el dibujo español contemporáneo 3*. Recuperado de <https://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-2018-38-hd-conexion/5014819/>

Delgado, A. (23 de junio de 2016). Museo ABC. Marina Vargas y “las líneas de destino” ABC. Recuperado de [https://www.abc.es/plan-b/visitar/abci-museo-abc-marina-vargas-y-lineas-destino-201606162207\\_noticia.html](https://www.abc.es/plan-b/visitar/abci-museo-abc-marina-vargas-y-lineas-destino-201606162207_noticia.html)

Díaz- Guardiola. J (18 de septiembre de 2018). Las "Conexiones" del museo ABC con el dibujo español. *ABC*. Recuperado de [https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-conexiones-museo-abc-dibujo-espanol-201809180208\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-conexiones-museo-abc-dibujo-espanol-201809180208_noticia.html)

Díaz- Guardiola. J (21 de noviembre de 2019). Juan Carlos Bracho: "Mi dibujo no es efímero. Simplemente deja de verse. *ABC*. Recuperado de [https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-juan-carlos-bracho-dibujo-no-efimero-simplemente-deja-verse-201911260700\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-juan-carlos-bracho-dibujo-no-efimero-simplemente-deja-verse-201911260700_noticia.html)

Didi- Huberman, G. (1997). *Lo que vemos lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la percepción*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Gómez J.J. (Coord,) (2002). *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra.

Llamazares Galería. (abril 2021). *El cuerpo del amor. Exposición de Marina Vargas en Llamazares Galería*. Recuperado de <https://galeriallamazares.com/es/exposiciones/2020-el-cuerpo-del-amor/>

Martin Saenz. E (Abril 2021). *Estefanía Martín Sáenz*. Recuperado de <http://estefaniamartinsaenz.com/>

Museo ABC. (abril 2021). *Conexiones*. Recuperado de <https://museo.abc.es/?s=conexiones>

Museo ABC. (2016). *Marina Vargas. Las líneas del Destino*. Recuperado de <https://museo.abc.es/exposiciones/2016/06/marina-vargas/177107>

Museo ABC. (2018). *Estefanía Marín Saenz. Lujo y luto*. Recuperado de <https://museo.abc.es/exposiciones/2018/06/estefania-martin-saenz-2/0911312>

Quintero, S. (2015). Las publicaciones de artista. Campo experimental para la investigación y desarrollo de proyectos artísticos. En Aguilar M. Navarro, G. (coord.) *El libro de artista como materialización de pensamiento. Cuadernos sobre el libro*. pp. 119-132. Madrid: Ed. Grupo de investigación UCM El libro de artista como materialización de pensamiento.

Vargas, M. (Abril 2021). *Marina Vargas*. Recuperado de <https://www.marinavargas.com/>

Zabell, S. (2015). *Dibujo y traducción*. Madrid: Cano estudio



SALVADOR JIMÉNEZ-DONAIRE

Investigador predoctoral contratado PIF. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla.

## **Dibujar-durar. Tiempo y performance en la práctica del dibujo contemporáneo: una revisión de los *Circle Drawings* de Carali McCall<sup>41</sup>.**

### Resumen:

Las performances de dibujo de Carali McCall, en las que emplea materiales tradicionales como el grafito o el papel, testan aspectos físicos inherentes al acto de dibujar y extienden el elemento duracional de esta práctica. Ambas cuestiones (cuerpo y tiempo en relación con el dibujo) son llevadas al extremo: McCall trabaja en sus performances hasta que su tronco, su brazo, su mano o sus dedos, por agotamiento, no pueden continuar. Así, la continuidad y la resistencia son elementos centrales en sus acciones, en las que dibuja ininterrumpidamente durante largos periodos de tiempo. Sus performances suelen estar grabadas, por lo que tanto el trabajo final (dibujo) como el trabajo en video (acción), aunque inextricables el uno del otro, exigen una forma diferente de atención. En última instancia, este texto examina la serie *Circle Drawings* y otras propuestas colaborativas de la artista que legitiman el acto de dibujar como herramienta performática en sí mismo.

Palabras clave: dibujo-performance; tiempo; duración; cuerpo; Carali McCall; práctica de dibujo contemporáneo

### Abstract:

Carali McCall's performance drawings, in which traditional materials such as graphite or paper are employed, test physical aspects inherent to the act of drawing and extend the durational element of this practice. Both issues (body and time in relation to drawing) are pushed to the limit: McCall works on her performances until her trunk, her arm, her hand or her fingers, due to exhaustion, can no longer continue. Thus, duration and endurance are central elements in her performances, in which she draws uninterruptedly for long periods of time. Her performances are usually recorded, so both the final work (drawing) and the video recordings (action), although inextricable from each other, demand a different form of attention. Ultimately, this text examines her *Circle Drawings* series and others of the artist's collaborative proposals that legitimize the act of drawing itself as a performative tool.

Keywords: performance drawing; time; duration; body; Carali McCall; contemporary drawing practice

Insiste Giorgio Agamben en que cada etapa histórica se distingue por su manera de experimentar la temporalidad (2011, p. 129). En nuestra era digital, y como asegura Karen Archey (2011), las innovaciones tecnológicas desorientan y dinamizan nuestros hábitos circadianos. El sentido de la vida “ya no se puede continuar interpretando en términos de abandono al ritmo de los ciclos, al devenir de la naturaleza, sino como la conquista, urgente, de lo anhelado” (Cruz, 2016, p. 19). La sensación generalizada es de aceleración, y sobre este concepto explican y articulan pensadores como Rüdiger Safranski o Harmut Rosa el panorama contemporáneo. Pero conviene aclarar que el tiempo en sí mismo, claro está, no se apresura: “los que se aceleran son los sucesos y el curso de los acontecimientos en el tiempo” (Safranski, 2013, p. 31). Imprescindible el requisito de la inmediatez en nuestros días: “apenas parece interesarnos ya algo en lo que no podamos participar, es decir, aquello que no esté en modo *ahora*” (Martín Prada, 2018, p. 25). La premisa de «ahorrar tiempo» configura todas nuestras actividades diarias. Esa ubicua sensación de ajeteo parece la característica principal una sociedad, la nuestra, que viene frecuentemente descrita como *sociedad de alta velocidad*. Según el discurso dominante, advierte Wajcman, “la velocidad es sexi, y los dispositivos digitales se nos venden constantemente como instrumentos eficientes (...) que promueven un estilo de vida emocionante y lleno de acción” (2018, pp. 31-32). No sorprende que Jorge Freire bautice al individuo contemporáneo como *Homo Agitatus*: sujeto intempestivo, ‘yonqui de la información instantánea’ (2019, p. 63). El sentido deja de ser fruto de la elaboración, la argumentación o la observación sosegada para ser un “*ya está ahí*, (...) ante nuestros ojos, traducido en seductoras configuraciones visuales” (Martín Prada, p. 26). Las formas del ver y el hacer se han vuelto inmediatas: el presente es un producto más en la economía de la obsolescencia.

La concepción temporal de hoy se asimilaría así al *scroll* infinito, el modo de navegación empleado por Facebook, Instagram, Twitter y otros servicios de compartición de datos e imágenes virtuales, dejando la mirada sin margen para la detención.

Frente a la compresión temporal y los ritmos vertiginosos de operar descritos, el trabajo de Carali McCall, artista e investigadora canadiense afincada en Inglaterra, se articula en torno a conceptos como la duración, la resistencia corporal y la persistencia. Sus performances de dibujo, en las que emplea materiales tradicionales como el grafito o el papel, testan aspectos físicos inherentes al acto de dibujar y extienden el elemento duracional de esta práctica. Ambas cuestiones (cuerpo y tiempo en relación con el dibujo) son llevadas al extremo: McCall trabaja en sus performances hasta que su tronco, su brazo, su mano o sus dedos, por agotamiento, no pueden continuar. En su serie *Circle Drawings*, iniciada en el año 2004 (Fig. 1), McCall dibuja empleando la longitud total de su brazo en un movimiento circular constante hasta el punto de la extenuación (la performance más larga hasta la fecha supera las cuatro horas, sin descanso). Para la artista, uno de los propósitos esenciales del trabajo es mantener una línea visible continua que manifieste tiempo y energía. Mientras performa, todo su cuerpo se esfuerza en

prolongar el acto de dibujar, lo que con frecuencia provoca la ruptura del papel (Fig. 3) o el sangrado de los nudillos, conformando ambos distintivos característicos de su obra. Desde la desigual presión con que dibuja hasta las marcas provocadas por la superficie de la pared sobre la que trabaja, en cada performance quedan registrados una serie de elementos resultantes del proceso mismo del dibujo (McCall, 2014, p. 39).



Fig.1) *Work no. 1 (Circle Drawing)*, Carali McCall. 2 horas 10 minutos, 2016. Performance drawing con audiencia en vivo, grafito sobre papel, 150 cm de ancho x 200 cm de alto, Galería 46, Whitechapel, Londres, Reino Unido. © Carali McCall.



Fig. 2) *Work no. 1 (Circle Drawing)*, Carali McCall. 1 hora y 30 minutos, 2017. Performance online. © Carali McCall.

Sobre el proceso y la implicación física (Fig. 2) que conlleva esta serie de dibujos-performances, McCall señala la fatiga y la extenuación como factores decisivos en el desarrollo del trabajo, que causan que sus acciones varíen notablemente en duración – desde una hora escasa a más de cuatro horas. “Each performance has ended either because the process has become too painful or I am unable to hold the graphite”<sup>42</sup> (McCall, 2014, p. 44).

La propia artista relata:

At the beginning, I can easily focus on the length of my arm and the height of my reach. But in trying to establish a new position that makes it more bearable to go on, the arm contracts and I slightly shift the weight of my body from one side to the other by bending my knees and arching my back. In this way, the drawing process becomes more demanding of my entire body. My upward movement is consequently derived from my feet pushing into the ground, and my knees bend to increase the force of driving my arm around, while the downward movement is affected by gravity and acts as a recovery position. At this point during the performance, my whole body is noticeably putting effort into drawing circles<sup>43</sup> (McCall, 2014, p. 37).

En las performances de McCall, y a través del acto consciente de dibujar, el cuerpo-sujeto es también cuerpo-objeto, y acaba por ser él mismo parte de la obra: “Becoming the work

---

<sup>42</sup> “Cada performance ha terminado o bien porque el proceso se ha vuelto demasiado doloroso o bien porque soy incapaz de sujetar el grafito”. [Traducción del autor]

<sup>43</sup> “Al principio, puedo concentrarme fácilmente en la longitud de mi brazo y la altura de mi alcance. Pero al tratar de establecer una nueva posición que haga más llevadero continuar, el brazo se contrae y desplazo ligeramente el peso de mi cuerpo de un lado a otro doblando las rodillas y arqueando la espalda. De esta manera, el proceso de dibujo se vuelve más exigente para todo mi cuerpo. En consecuencia, el movimiento hacia arriba se deriva de que mis pies empujan hacia el suelo y mis rodillas se doblan para aumentar la fuerza de dirigir mi brazo, mientras que el movimiento hacia abajo se ve afectado por la gravedad y actúa como posición de recuperación. En este punto de la performance, mi cuerpo al completo se esfuerza notablemente en dibujar círculos.” [Traducción del autor]

and making the work, using the action of drawing to involve space and time has generated my interest into the marking processes, which demonstrates movement<sup>44</sup>.” (McCall, 2014, p. 41).

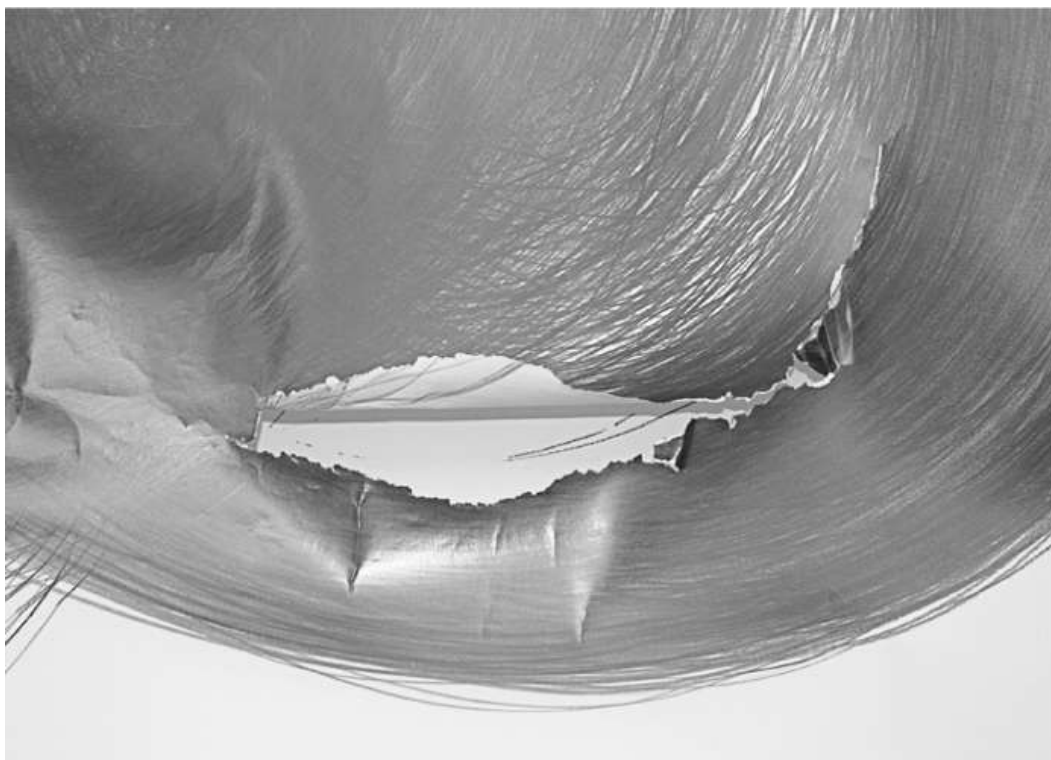


Fig. 3) *Work no. 1 (Circle Drawing)*, Carali McCall. 1 hora 57 minutos, 2007. Detalle de fotografía documental, grafito sobre papel, 150 x 220 cm, exposición "Fwd: Cult - Forward Culture" en Nolias Gallery, Londres. © Carali McCall.

McCall afirma que su deseo por registrar el tiempo ha configurado sus metodologías de trabajo (2014, p. 120). Ese tiempo que registra es, en tanto que ininterrumpido, continuado y vivenciado in extremis, un tiempo *otro*.

Los *Circle Drawings* de Carali McCall desafían todo lo anterior porque, de entrada, su ejecución exige demora, continuidad, dilación: tiempo. Sus performances de dibujo parecen constituir un *contratiempo*, sensu Miguel Ángel Hernández: el de McCall es una propuesta artística que entiende

el tiempo como material de trabajo, un tiempo que puede ser abierto y alterado, un tiempo capaz de romper los ritmos globales de circulación del capital y de introducir cronologías y experiencias temporales que desgarran y fracturan cualquier temporalidad hegemónica (Hernández, 2020, p.28).

De hecho, los *Circle Drawings* podrían ser entendidos como los *episodios de tiempo* a los que alude Rüdiger Safranski, sucesos que se despliegan a un ritmo despacioso tal que permite asir el momento, experimentarlos. El pensador alemán asegura que, por norma, [la mayoría de] “los episodios vivenciales no pasan realmente de ser episodios porque no tienen tiempo de convertirse en experiencia” (2013, p. 31), y argumenta que la experiencia exige tiempo de elaboración. En su obra y a través de su *modus operandi*, McCall plantea una experiencia contemplativa prolongada -experiencia que queda, además,

<sup>44</sup> “Convertirme en obra y hacer obra, utilizar la acción del dibujo para asociar espacio y tiempo ha generado mi interés por los procesos de trazado, demostrando movimiento.” [Traducción del autor]

documentada íntegramente en vídeo, añadiendo una nueva capa de lectura / acceso al dibujo-resultado. Presenciar una performance de McCall es enfrentarse al tiempo mismo de ejecución del dibujo. Sus performances suelen estar grabadas, por lo que tanto el trabajo en galería (dibujo) como el trabajo en video (acción), aunque inextricables el uno del otro, reclaman una exigente capacidad de atención. Ya se acceda al trabajo en directo como en diferido (video), el espectador necesita dilatar su mirada durante horas, un ejercicio desafiante en el contexto de cortoplacismo en el que hemos acordado hallarnos. Hace ya más de una década, Yve-Alain Bois lamentaba la progresiva pérdida de las tomas largas en el cine y videoarte, describiendo la cadencia narrativa actual como vertiginosa porque el *ahora*, el tiempo presente, ya no es más que “un *continuum* de tomas discontinuas” (2009), es decir, tiempo fragmentado. Observar el video-registro de las performances de dibujo de McCall supone todo un reto perceptivo: grabados en una única –y extensa– toma, exigen compromiso e inmersión por parte del espectador. Sin ese grado de dedicación prolongada (física por parte de McCall y observacional por parte del espectador), la obra, *time-based* y de marcado acento procesual, pierde su sentido y su lectura queda limitada.

Y es que, como asegura Peter Osborne, la filosofía del tiempo tiene la llave para la comprensión de la experiencia de las obras cuando se exhiben, pues cada una impone sus ritmos reflexivos de absorción, distracción y aburrimiento, y articulan nuevas nociones de duración, interrupción, inicio, final, repetición y demora (Osborne, 2013, 190).

Las performances de dibujo de Carali McCall implican una mezcla de velocidad y lentitud. A medida que los gestos se repiten más y más, tiene cada vez menos energía para seguir adelante. Es el esfuerzo hercúleo; una especie de Sísifo contemporáneo: sabe que fallará, el material (el papel) o ella misma (su energía) se agotará. Pero el grado de concentración y perseverancia con el que ejecuta sus trabajos ofrece un margen para la transformación. Los *Circle Drawings* demuestran que el dibujo puede actuar como una herramienta performática capaz de replantear nuestra relación con el tiempo y el modo en que éste es experimentado a través de los procesos creativos. A esa transformación (perceptiva, cognitiva, física y mental) se refiere Marina Abramovic en los siguientes términos:

I have had my share of long durational performances, and I know that when you are working in this way, psychological and physical change takes place. You are affected by duration: your perception and your reality become different. So, if it is done truly, (...) transformation takes place<sup>45</sup> (Groom, 2013, p. 96).

Para McCall, el dibujo-resultado es, simultáneamente, documentación y registro de la performance: “I want to stress how the drawing forms both ‘the act’ of the performance and its documentation”<sup>46</sup> (2014, pp. 41-42). La artista ha realizado performances con y sin audiencia en galerías, espacios universitarios, estudios de artista y cafeterías. Sobre el rol del público en la performance y su impacto en el resultado del trabajo, McCall admite:

Drawing in front of an audience, the viewers played an active part in my consciousness. As I drew, I was aware of the presence of the ‘the other’ and as result from this, I consider how these actions are not only ‘my own’ experience but others as well, or rather the connectivity between the two. Although I may have been concentrating on my aches and pains, my rising temperature and

---

<sup>45</sup> “He realizado mi parte de performances de larga duración, y sé que cuando trabajas de esta manera, se produce un cambio psicológico y físico. Te afecta la duración: tu percepción y tu realidad se vuelven diferentes. Entonces, si se hace de verdad, (...) se produce una transformación.” [Traducción del autor]

<sup>46</sup> “Quiero recalcar cómo el dibujo constituye tanto la acción de la performance como su documentación”. [Traducción del autor]

being tired and thirsty, the activity of drawing was impacted by the 'thought' of the viewer<sup>47</sup>. (McCall, 2014, p. 44)

Otro aspecto relevante sobre el que la artista ha reflexionado a través de sus *Circle drawings*, y uno que se ve ciertamente afectado por la presencia o ausencia de público durante la performance, es el sonido. McCall reconoce que, en un determinado punto de la acción, es el sonido lo que la impulsa a continuar, por encima de la idea visual de dibujar un círculo o tener conciencia de estar frente a una audiencia (McCall, 2014, p. 46).

Reflecting on the video documentation of performances of this work, I became aware of the rhythmic and cyclical sound that reflected my body's mechanical movement. Similar to the regular beat of a metronome, the sound of my arm swinging emulated the inner rhythms of the body operating as a machine. Although each circle drawn has its own discrete duration and definition, when played together in a sequence, the continuous sound mimics the churning and regular rhythmic pattern of a mechanical system<sup>48</sup>. (ibid.)

Así, para McCall, otro factor importante en las performances de dibujo sería el *sonido* del dibujo. Con la intención de explorar en mayor profundidad este elemento, la artista comenzó a realizar sus *Circle Drawings* en espacios oscuros y cerrados al objeto de enfatizar las características físicas del sonido. Para ello, se eligieron espacios con propiedades acústicas óptimas y que restringían la visibilidad de la figura de la artista; de esta manera, tanto el espectador como la propia artista estarían más concentrados en el ritmo y pulso sonoros de la acción. "Sound became an aid or tool in my drawing process<sup>49</sup>" (McCall, 2014, p. 47).

Pese a las diferentes encarnaciones de esta serie, a nivel formal los *Circle Drawings* muestran resultados muy similares. McCall reconoce haber experimentado con varios grados de dureza y suavidad de barras de grafito para testar su durabilidad, además de comprobar la claridad/oscuridad tonal con la que registraban los círculos trazados. El uso de papel de 120 gramos de densidad permitiría insistir lo suficiente sin que sus fibras se rompan fácilmente (aunque con frecuencia, por insistencia, esto acaba sucediendo). En contadas ocasiones y solo a partir del año 2018, McCall utiliza materiales como el gouache y el pan de oro para tratar la superficie del papel sobre el que va a trabajar, aportando nuevas capas de referencias visuales a la pieza. En otros trabajos recientes, el círculo es disuelto en una infinidad de líneas horizontales continuadas (Fig. 4).

---

<sup>47</sup> "Al dibujar frente a una audiencia, los espectadores jugaron un papel activo en mi conciencia. Mientras dibujaba, era consciente de la presencia del 'otro' y como resultado de esto, considero que estas acciones no son solo 'mi propia' experiencia sino también la de otros, o más bien la conectividad entre ambas. Aunque haya estado concentrada en mis dolores y molestias, mi temperatura en aumento y el cansancio y la sed, la actividad de dibujar se vio afectada por el 'pensamiento' del espectador." [Traducción del autor]

<sup>48</sup> "Reflexionando sobre la documentación en video de las interpretaciones de esta obra, me di cuenta del sonido rítmico y cíclico que reflejaba el movimiento mecánico de mi cuerpo. Similar al ritmo regular de un metrónomo, el sonido de mi brazo balanceándose emulaba los ritmos internos del cuerpo operando como una máquina. Aunque cada círculo dibujado tiene su propia duración y definición discretas, cuando se toca en una secuencia, el sonido continuo imita el patrón rítmico regular y agitado de un sistema mecánico." [Traducción del autor]

<sup>49</sup> "El sonido se convirtió en una ayuda o herramienta en mi proceso de dibujo". [Traducción del autor]

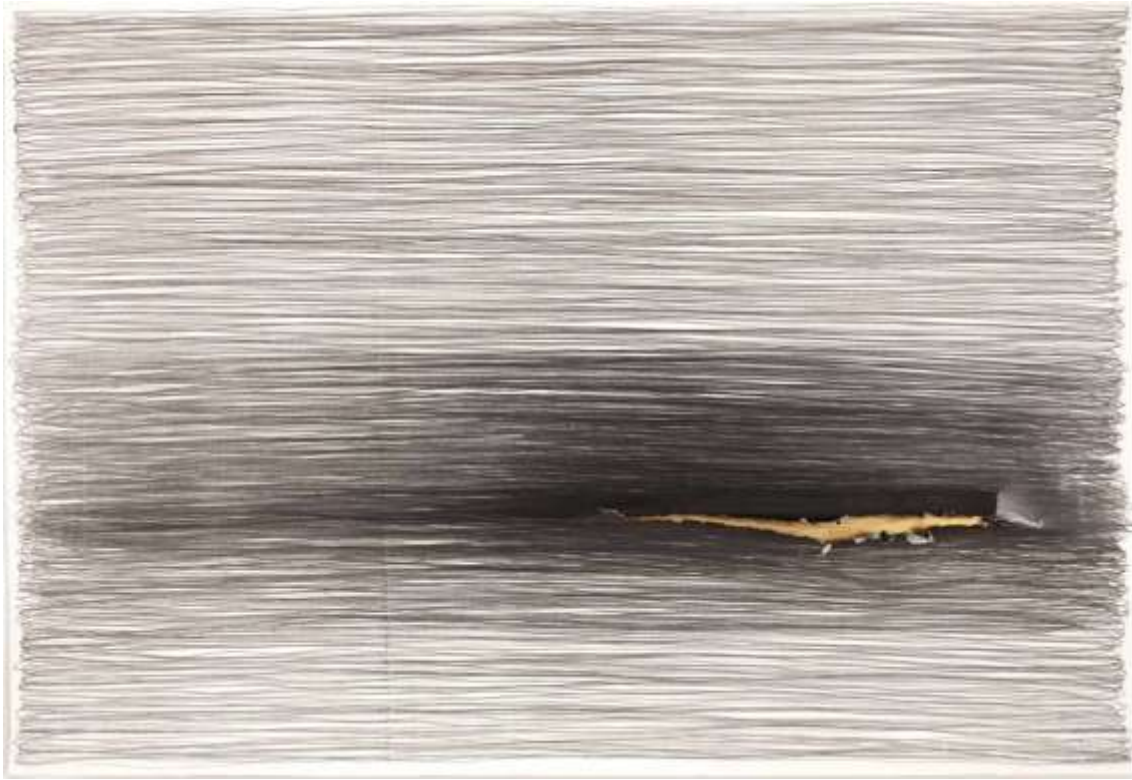


Fig. 4) *Work no. 1 (Line Drawing)*, Carali McCall. Graphite / Gold, 1hour 23minutes, 2019. © Carali McCall.

En el año 2008, McCall comienza a ejecutar una serie de trabajos colaborativos con la artista inglesa Jane Grisewood. Así nace *Work no. 2 (Line Dialogue)*, seis performances de dibujo realizadas en vivo en las que McCall se propone extender la línea y expandirla del papel al muro. Estos dibujos murales tienen una longitud de 4 a 12 metros. En su ejecución, las artistas enfatizan tanto el elemento duracional del dibujo en tiempo real como la naturaleza repetitiva del propio acto de dibujar. McCall señala como principales referencias en estas propuestas las obras *Drawing a Line as Far as I can Reach (Edinburgh Drawing)* (1972) y *Walking Drawing* (1974), ambas del artista estadounidense Tom Marioni.

Si en *Work no. 1 (Circle Drawing)* la premisa era explorar la resistencia física a través del dibujo de círculos, en *Work no. 2 (Line Dialogue)* el trabajo consiste en dibujar líneas horizontales a través del movimiento del cuerpo de un lado a otro de la habitación. La artista describe así la propuesta:

Wearing black/dark clothing to form a relationship between our bodies, Grisewood began at one end of the room and I at the other. For her, the intention is to follow the last line drawn and trace underneath the line that went before, beginning at the height of her reach and then moving back and forth. My aim was to maintain a steady effort and create lines at the maximum point of my reach, and with a back and fourth movement attempt to repeat the same line drawn. Together we created a cumulative mapping of movement where lines merged, and traces of time and energy became visible. In the performance itself, weaving in and out, over and under with different rhythms and paces to draw,

the work highlighted both our physical approach to drawing and yet revealed our diverse drawing processes<sup>50</sup> (McCall, 2014, p. 53).



Fig. 5) *Work no. 2 (Line Dialogue) IV*, Carali McCall y Jane Grisewood.,2012. Fotografía documental de la performance de dibujo. 2 horas de duración. Carbón y graffito sobre muro, en total 500 x 220 cm. Realizada para la exposición 'VAM' en Belmont Art Collection, Vancouver, Canada. ©Carali McCall.

En un proyecto colaborativo como *Line Dialogue*, la metodología de trabajo y la conciencia corporal del *artista1* se ven afectadas por la presencia del *artista2*. Para McCall y Grisewood, esto amplió las formas de testar los límites de sus cuerpos al performar, subrayando además el flujo entre sujeto y objeto, de un lado, y, de otro, el intercambio de energía entre ambas artistas. Este tipo de negociaciones metodológicas y creativas presentan ventajas y desventajas:

We explored the nature of subject and object relationships, as well as addressing issues of spatiality, movement and the exchange of energy. Although, the presence of Grisewood added to the complexity of the activity of drawing, working with another artist proved to be strenuous and exhausting.

---

<sup>50</sup> “Usando ropa negra / oscura para establecer una relación entre nuestros cuerpos, Grisewood comenzó en un extremo de la habitación y yo en el otro. Para ella, la intención es seguir la última línea dibujada y trazar debajo de la línea anterior, comenzando a la altura de su alcance y luego moviéndose hacia un lado y hacia el otro. Mi objetivo era mantener un esfuerzo constante y crear líneas en el punto máximo de mi alcance, moviéndome hacia adelante y atrás en un intento por repetir la misma línea trazada. Juntas creamos un mapeo acumulativo de movimiento donde las líneas se fusionaron y los rastros de tiempo y energía se visibilizaron. En la performance en sí, entrelazando hacia adentro y hacia afuera, una y otra vez con diferentes ritmos y cadencias en el dibujo, el trabajo resaltó nuestros enfoques físicos al dibujar y reveló las diferencias en nuestros procesos de dibujo.” [Traducción del autor]

This creative exchange nevertheless also provided a supportive and restorative energy during the negotiation of the drawing process.<sup>51</sup> (McCall, 2014, p. 54).

En *Work no. 2 (Line Dialogue)*, cuyas performances han variado en duración desde los 30 minutos hasta las dos horas, cada línea trazada es un registro del paso del tiempo a través del movimiento en el espacio mientras el cuerpo se mueve y dibuja. En esta propuesta colaborativa, la sinergia generada entre las dos artistas se materializa en el cruce de líneas trazadas por ambas: “the lines that dip and dissolve into either my line or Grisewood’s line can further represent the linking and crossing over points when I experience her body as mine”<sup>52</sup> (McCall, 2014, p. 58). Las series de trabajos aquí analizados, *Work no.1 (Circle Drawing)* y *Work no.2 (Line Dialogue)*, deberían entenderse entonces no solo como líneas visibles sino como capturas de energía, tiempo y conciencia corporal.

A lo largo de este texto y a través de la obra de Carali McCall, hemos insistido en el carácter performático de algunas propuestas de dibujo contemporáneo. Como asegura Maryclare Foa, “the gesture of the hand holding the marking tool is performative, because it physically imitates the subject while simultaneously shaping the marks into an image of that subject”<sup>53</sup> (2011, p.4). Hemos examinado aquí cómo el sonido y el desafío contemplativo son rasgos distintivos de la performance de dibujo de larga duración. Esto queda demostrado en las propuestas de McCall. A través de su práctica artística, la artista certifica que el elemento más básico del dibujo, la línea, puede emplearse como una herramienta de investigación para explorar y representar tiempo y movimiento, energía y transformación. El papel del cuerpo, la fatiga y la resistencia física y mental son elementos cruciales en sus trabajos, con los que pone de manifiesto las implicaciones del acto físico del dibujo como práctica performática.

## BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio. *Tiempo e historia. Crítica del instante y del continuo. Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

---

<sup>51</sup> “Exploramos la naturaleza de las relaciones entre sujeto y objeto, además de abordar cuestiones de espacialidad, movimiento e intercambio de energía. Aunque la presencia de Grisewood se sumó a la complejidad de la actividad del dibujo, trabajar con otro artista resultó ser agotador y extenuante. Sin embargo, este intercambio creativo también proporcionó una energía de apoyo y restauración durante la negociación del proceso de dibujo”. [Traducción del autor]

<sup>52</sup> “Las líneas que se sumergen y se disuelven en mi línea o en la línea de Grisewood pueden representar aún más claramente los puntos de unión y cruce cuando experimento su cuerpo como mío.” [Traducción del autor]

<sup>53</sup> “El gesto de la mano que sostiene la herramienta de trazado es performático, porque imita físicamente al sujeto y, simultáneamente, configura las marcas en una imagen de ese sujeto”. [Traducción del autor]

- ARCHEY, Karen. "Timeliness", *MAP Magazine*, 25 Summer 2011. Disponible en: <https://mapmagazine.co.uk/timeliness> [Consulta: 4/03/2021]
- BOIS, Yve-Alain. "Slow (Fast) Modern", en *Speed Limits*. Montreal: Canadian Centre for Architecture, 2009.
- FOA, Maryclare. *Sounding out: performance drawing in response to the outside environment*. [Tesis doctoral: Camberwell College of Art, University of the Arts London, 2014]. Disponible en: <http://ualresearchonline.arts.ac.uk/5455> [Consulta: 5/03/2021]
- GROOM, Amelia. *Time. Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel Gallery, 2013.
- HERNÁNDEZ, Miguel Ángel. *El arte a contratiempo. Historia, obsolescencia, estéticas migratorias*. Madrid: Akal, 2020.
- MARTIN PRADA, Juan. *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet*. Madrid: Akal, 2018.
- MCCALL, Carali. *A Line is a Brea(d)thless Length: introducing the physical act of running as a form of drawing*. [Tesis doctoral: Central Saint Martins, College of Art and Design University of the Arts London, 2014] Disponible en: <https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/6511/> [Consulta: 11/03/2021]
- OSBORNE, Peter. "Art Time", en *Anywhere or Not At All*. London and New York: Verso, 2013.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Sobre el tiempo*. Barcelona: Katz y Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 2013.
- WAJCMAN, Judy. *Esclavos del tiempo: vidas aceleradas en la era del capitalismo digital*. Barcelona: Paidós, 2017





CARLOS FERNÁNDEZ HOYOS  
PA Dept. Diseño Facultad de Bellas Artes UCM

**J. S. BACH. Dibujo y geometría**

**Palabras Clave:** Dibujo; Geometría; Música; J. S. Bach

**Introducción:**

La presente comunicación centra su interés en la partitura *El Clave Bien Temperado* vol. I (BWV 846-869) de Johann Sebastian Bach, obra a la que el paso del tiempo ha acrecentado su gran valor teórico, conceptual y didáctico, señalando un antes y un después. Indispensable final del ciclo barroco y comienzo del periodo ilustrado.

Obra intemporal y referente irrevocable del concepto de tonalidad, gracias a la adopción definitiva de la división de la octava en doce sonidos iguales, que permite el paso de una tonalidad a otra sin ningún tipo de obstáculos, modulando a cualquiera de las veinticuatro tonalidades.

**Temática:**

El interés especulativo de la partitura, de profundas raíces intelectuales en el ámbito de la matemática y la geometría, nos permite generar un grafismo propio de la música que nos aproxima al dibujo, al ser el contrapunto un permanente fluir de líneas melódicas entrelazadas de gestos propios del boceto y croquis. Obra de gran valor especulativo dedicada por J. S. Bach a los alumnos, especialmente a sus hijos músicos, compuesta con el propósito de no ser conocida ni interpretada en público.

Normaliza y racionaliza las leyes que rigen la armonía y el contrapunto del denominado temperamento igual, que a partir de ese

momento se transforma en referente, posibilitando un desarrollo de la composición musical que llega hasta nuestros días.

### **Metodología:**

En la presente comunicación aplicaremos la metodología analítica estableciendo los puentes necesarios para poder plantear similitudes y correspondencias entre las artes sonoras y plásticas.

El estudio en paralelo entre soportes tan distantes como el tiempo, intangible y el plano, material, nos van a permitir tener una idea global y abstracta, evitando en todo momento ese “*vista versus oído*”, que tanta división y daño ha provocado. La relación y complicidad entre los diferentes campos artísticos, nos permite entender y encontrar similitudes, rompiendo la división histórica entre artes visuales y sonoras.

### **Objetivos:**

Es siempre difícil hablar sobre una obra de arte debido a su intrínseco carácter inefable, que nos hace pensar que la mejor reflexión sobre la misma no tendría carácter verbal. Objetivo fundamental de la presente comunicación es mostrar la relación entre música y dibujo, de la mano de la geometría. Reinterpretaremos la música, supliendo el carácter intangible de su soporte habitual, el tiempo, por un soporte físico y material, propio de las artes plásticas, el plano.

La belleza de las imágenes obtenidas permite reflexionar sobre su valor abstracto y conceptual y la posibilidad creativa de utilización en el ámbito del diseño, estableciendo un carácter biunívoco entre el tiempo y el plano.

La experiencia como comprobación empírica, la intuición como aportación reflexiva, y la metodología por su exactitud científica, nos van a permitir, ayudados de la geometría, desarrollar los fundamentos donde apoyarnos. En nuestro caso nos encontramos ante lo que R. Jakobson<sup>1</sup> definiría como una transcripción intersemiótica,<sup>2</sup> puente entre lenguajes de carácter no lingüístico con traducción<sup>3</sup> obligada a un código no verbal con la

---

<sup>1</sup>.Roman Ósipovich Jakobson, (Moscú1896 - Boston 1982). Lingüista, fonólogo y teórico literario ruso.

<sup>2</sup> Interpretación de los signos verbales mediante sistemas sígnicos no verbales.

<sup>3</sup> Del lat. *traducĕre*, hacer pasar de un lugar a otro. Interpretar, convertir, expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra.

aportación y rigor de la geometría. Reinterpretación transmisora de sensaciones sonoras o plásticas dependiendo de su audición o contemplación visual, teniendo como soporte un trazado hipodámico, estructura común a las artes sonoras y visuales, a modo de indeleble malla que relaciona frecuencias sonoras en el eje de ordenadas con módulos temporales en el eje de abscisas.

La música, valor fundamental de la cultura presenta una singularidad de lenguaje y notación gráfica, que hace necesaria la mediación de intérpretes que nos transmitan emociones y sentimientos sonoros ocultos en la partitura.

El concepto de traducción extratextual desarrollado por P. Torop,<sup>4</sup> introduce la posibilidad de un proceso de traslación entre las artes, en nuestro caso la reinterpretación de los primeros compases del Preludio y fuga a cuatro voces nº I en C mayor. BWV 846. Tonalidad de Do mayor

Propósito fundamental del presente trabajo de investigación es la creación de un diálogo entre las artes, haciendo desaparecer los muros de un histórico y perjudicial aislamiento entre los diferentes campos del saber.

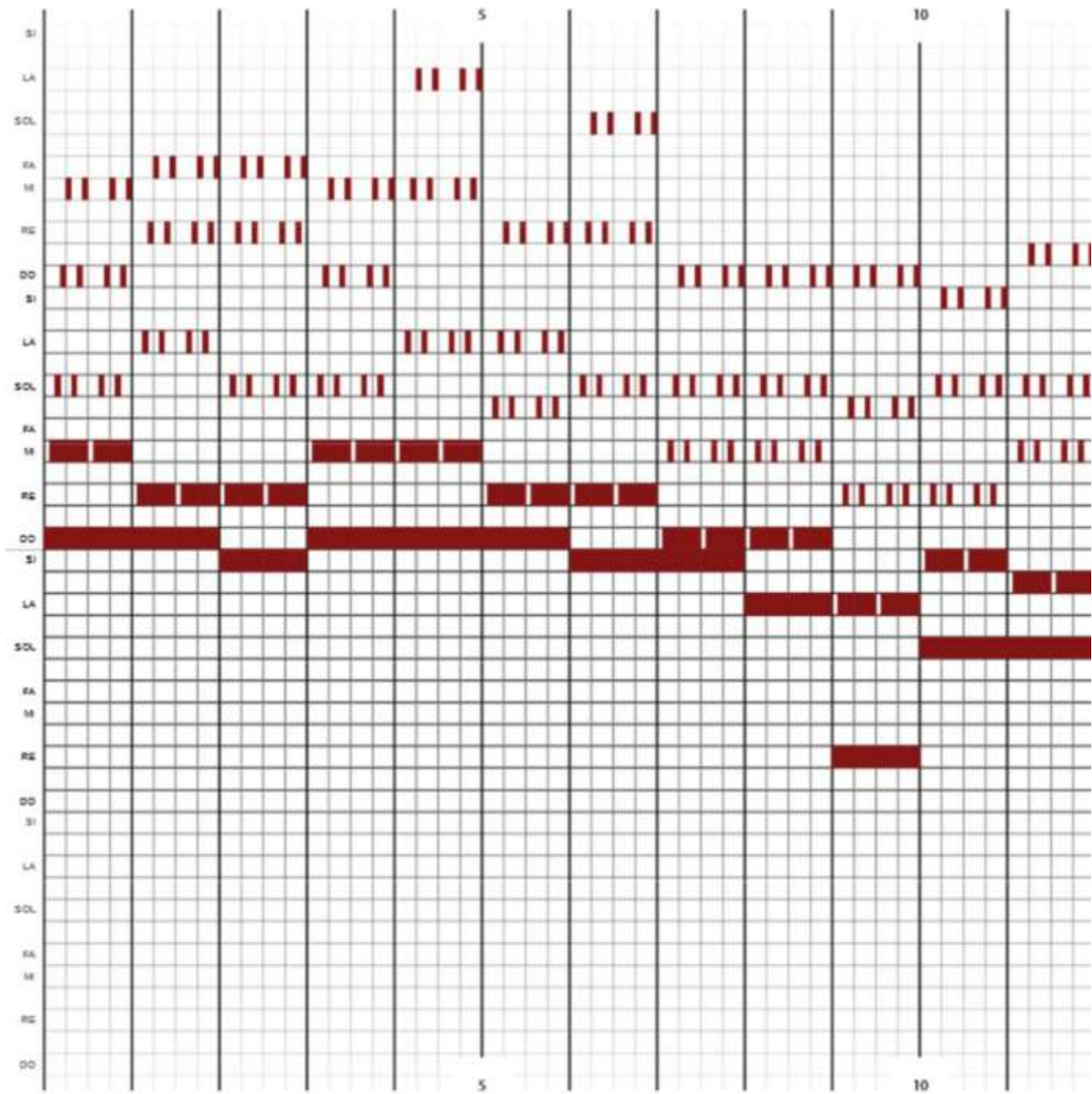
La comprensión simultánea y total de la obra musical, se consigue analizando la partitura o contemplando una traslación o reinterpretación de la misma sobre el plano, convirtiéndose en un nuevo documento gráfico singular. La música y las artes plásticas mantienen una permanente tensión y diálogo entre razón y sentimiento, en *El Clave Bien Temperado* vol. I (BWV 846-869), la estructura musical viene determinada por líneas melódicas, componentes rítmicos, tonalidades predeterminadas, modulaciones, estructuras armónicas organizadas compositivamente que se hacen evidentes a la atenta mirada del estudioso de la partitura, gracias a una geometría subyacente a modo de trazado regulador.

---

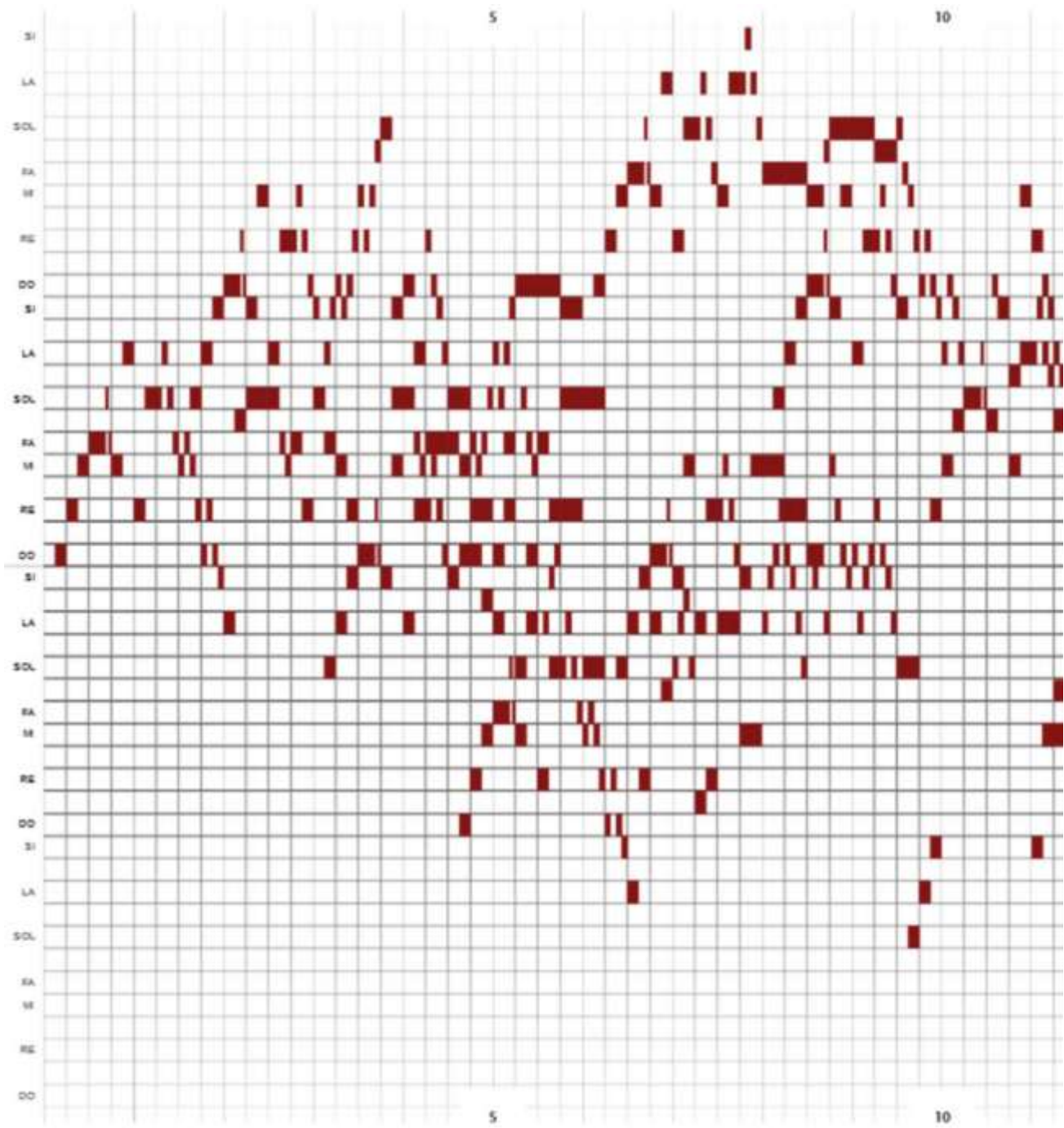
.Peeter Torop, (Tallin, 1950). Lingüista, experto semiótico, coeditor de Sign Systems Studies, revista semiótica más antigua, profesor en la Universidad de Tartu.

**Preludio y fuga a cuatro voces nº I en C mayor.** BWV 846

Tonalidad de Do mayor



**PRELUDIO** (Fragmento)



**FUGA (Fragmento)**

## **Bibliografía:**

- ARNHEIM, R., *Arte y percepción visual*, Madrid, Ed. Alianza Editorial, 1979.
- CAGE, J., *Silencio*, Madrid, Ed. Árdora, 2002.
- DENIZEAU, G., *Musique & Arts*, París, Ed. Champion, 1995.
- GÓMEZ MOLINA, J.J., *La representación de la representación (danza, teatro, cine, música)*, Madrid, Ed. Cátedra, 2007.
- HOFSTADTER, D. R., *Gödel, Escher, Bach un eterno y grácil bucle*, Barcelona, Tusquets editores, 2001.
- PIERCE, J. R., *Los sonidos de la música*, Barcelona, Ed. Prensa Científica, 1986.
- TRÍAS, E. *Lógica del límite*, Barcelona, Ed. Destino, 1991.
- RIEMANN, H., *Analysis of J.S. Bach's Wohltemperirtes Clavier*, Londres, Ed. Augener, 1890.

## **Curriculum (107 palabras):**

Doctor por la Universidad Complutense (Facultad BB AA) "Cualidad sonora y geometría. Una aproximación al análisis de *El Clave Bien Temperado*. vol. I (BWV 846-869). Johann Sebastian Bach". Sobresaliente Cum laude. Madrid enero 2021.

Profesor asociado Dibujo técnico. (Departamento Diseño e imagen. Facultad BB AA).

Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM). Proyecto Fin de Carrera: Notable. Madrid, 1989.

Técnico Superior de Artes plásticas y Diseño. Proyecto Final: Sobresaliente. Madrid, 2017.

Máster universitario en el ámbito europeo (EEES), E.T.S.A.M. Madrid, 2015.

Certificado de Aptitud Pedagógica, (FCE- U.C.M.). Madrid, 1995.

Músico por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Piano (Grado medio). Madrid, 1979.



JUAN G. D'ATRI  
Artista e investigador

### **Los dibujos junguianos de Pollock**

#### Resumen:

En 1938, el norteamericano Joseph Lewis Henderson, recién terminada su formación con Jung en Alemania, regresó a EE. UU estableciéndose en Nueva York donde abrió consulta. En enero de 1939, el todavía desconocido pintor Jackson Pollock sufrió una crisis alcohólica que le llevó a ponerse en manos de Henderson.

La negativa del artista a contar sus sueños y el estado de mutismo en que discurrieron las primeras sesiones indujeron a Henderson a realizar la terapia a partir de los dibujos que Pollock le mostraba cada semana en la consulta. El tratamiento se prolongó hasta verano de 1940. El de Jackson Pollock es el primer caso que conocemos de terapia junguiana llevada a cabo sobre un artista vivo.

#### Palabras clave:

Pollock, psicoanálisis, dibujo, expresionismo abstracto.

Quince años después de la muerte de Jackson Pollock, en 1969, Henderson se decidió a vender los dibujos. Se los ofreció en primer lugar a Lee Krasner, viuda de Pollock, que es quien está al cargo de la obra y derechos del pintor. Krasner se niega a comprar los dibujos. Henderson, tras varios intentos infructuosos logra colocar, en 1970, el lote completo de 64 dibujos (83, teniendo en cuenta que algunas páginas fueron utilizadas por los dos lados) a las Maxwell Galleries, de San Francisco, que los mostraron en su totalidad en exposición comisariada por C. L. Wysuph, historiador del arte y galerista. A él debemos el primer libro sobre el tema, así como su catalogación. En 1992, Claude Cernuschi, historiador y filósofo del arte, especialista en expresionismo abstracto, publicó un nuevo catálogo siguiendo criterios en línea con la cronología propuesta por el *Catálogo Razonado* de F. O'Connor y E.Thaw. El catálogo de Cernuschi es actualmente el mejor y el único medio de revisar los dibujos en color y las reproducciones en blanco y negro de aquellos dibujos que no se han conservado.

El propósito de este artículo no es comentar el libro de Cernuschi, ni los 85 dibujos que se recogen en él. Tampoco ponemos el foco en los elementos junguianos de la obra de Pollock. Nuestra propuesta consiste en llevar a cabo una introducción general a la problemática de catalogación e interpretación, al tiempo que deliberar sobre las implicaciones morales que la publicación de los dibujos supone.

### **La distancia entre Freud y Jung**

Jung y Freud visitaron EE. UU, en 1909, e impartieron conferencias en La Clark University de Worcester con motivo del vigésimo aniversario de la institución docente. Sin embargo, el psicoanálisis no inició, en este país, su generalización hasta el periodo de entreguerras, en que un buen número de psicoanalistas, mayormente de origen alemán, emigran a EE.UU. La relación entre Freud y Jung pronto se deterioró. En 1911, Alfred Adler y seis adeptos se dieron de baja de la Asociación Psicoanalítica de Viena. En 1914 fue Jung quien se apartó de la ortodoxia freudiana. A partir de ese momento Jung inicia una corriente tan lejana de la teorizada por Freud que resulta poco apropiado considerarla psicoanálisis.

El limitado alcance que Freud otorgó a los símbolos, como elementos que convencionalmente aparecían en los sueños o en otras formaciones del inconsciente, sin ser determinados por el sujeto, sino acogidos por su significado universal, adquirió en la teoría de Jung un valor protagónico, habida cuenta de que, para este, los símbolos de sujetos de diferentes culturas tienen en común elementos que posibilitan una interpretación universal. Así, mientras que para Freud rara es la ocasión en que una imagen, una palabra, un silencio, tienen, en sí, un significado si no ha sido este investido por el sujeto, siendo por ello impracticable trasladar esta representación a otro sujeto, para Jung, determinados elementos simbólicos componen un lenguaje colectivo inconsciente, que, en todo caso, hay que interpretar a la luz de la biografía y contexto de cada sujeto.

### **El caso de Jackson Pollock**

Jackson Pollock acude a Henderson con un historial de alcoholismo bien probado y como consecuencia de dos crisis y un internamiento. Durante la segunda crisis, el paciente prolongó una borrachera durante cuatro días, con sus noches, siendo encontrado inconsciente en la calle. El incidente fue el más grave de una larga lista de peleas, borracheras y escándalos públicos iniciada en la adolescencia.

Con anterioridad, el artista había sido internado en la clínica Bloomingdale, con el doctor James Hardin Wall, de escuela freudiana, con el objetivo dejar de beber.

El éxito de la terapia con Henderson era para la familia de Jackson una cuestión de vida o muerte. Desde que se trasladó a Nueva York, a principios de la década de los 30, Jackson permaneció bajo la supervisión de su hermano mayor, también pintor, Charles. Una vez este dejó la ciudad fue su hermano pequeño Sanford, "Sande", quien se hizo cargo desde su llegada en 1934, ocultado a su madre Stella, que entonces vivía en Los Ángeles, el preocupante estado de Jackson. La responsabilidad de Sande consistía en ser el compañero de farra de Jackson, rescatándole cada madrugada y procurar que pintara, durmiera y se alimentara.

Cuando Pollock acudió a la consulta de Henderson, apenas hablaba, de ahí que el analista tuviera la idea de que Jackson se comunicara a través de sus dibujos. La intención era, claro está, hacerle hablar a partir de ellos, pero no fue eso lo que ocurrió.

Los primeros dibujos que Jackson llevó a consulta, muy probablemente, habían sido hechos con anterioridad y, en todo caso, no sacaron al paciente de su cerrada incomunicación. Es así como, casi desde el inicio, Henderson interpretó para Jackson lo que veía en sus dibujos. El terapeuta aseguró años después de la muerte del pintor que sus interpretaciones no eran demasiado concretas debido a que el paciente no lo hubiera tolerado. Eran, por lo tanto, explicaciones generales. Esta dinámica ofreció a Jackson un aprendizaje imprevisto de simbología que este habría podido utilizar en su pintura. Conceptos tales como el camino circular del Tao y su significado de unión de principio y fin, las líneas cruzadas que manifiestan choque de opuestos, la cuenca pélvica relacionada con el nacimiento, la sexualidad o el ámbito materno, la serpiente, representación del inconsciente, el *Axis Mundi* vertical, símbolo de la fuerza ego y, por supuesto, los mandálas como fórmulas de integración.

### **Sobre la terapia**

La terapia se prolongó desde principios de 1939, hasta septiembre de 1940, cuando Henderson se trasladó a San Francisco, encontrándose Jackson en un momento muy poco tranquilizador. Apenas sabemos nada sobre cómo discurrieron las sesiones, debido a la confidencialidad que el compromiso entre terapeuta y paciente exige. Por el propio Pollock sabemos, a partir de testigos a los que confió sus impresiones, que el artista tomó la terapia como un aprendizaje. Al llegar a casa, tras la sesión, comentaba lo que había aprendido en la sesión. Además, comunicó por carta a su hermano Charles el propósito de hacer una pintura en la que se representarían los conceptos junguianos de *ánima* y *ánimus*<sup>54</sup>. (Naifeh Steven, White Smith Gregory, 1991, *Jackson Pollock. Una saga estadounidense*. Barcelona. Circe. pág. 282).

Llama enormemente la atención que un joven terapeuta primerizo que tan ávidamente se había lanzado sobre los dibujos de Pollock no presentara acta de las sesiones, acompañando cada nuevo dibujo con los comentarios analíticos. Se trata de una negligencia inconcebible. Los especialistas coinciden en que el desarrollo de la terapia fue incorrecto y poco profesional. Incluso el propio terapeuta se lamentó, años después, de "lo poco que me molesté en descubrir o analizar los problemas personales de Jackson durante el primer año de su tratamiento conmigo, y sobre todo no entiendo por qué yo no intentaba curar su alcoholismo." (Naifeh Steven, White Smith Gregory, 1991, pág. 238).

---

<sup>54</sup> En el lenguaje Junguiano el *ánima* alude a «las imágenes arquetípicas de lo eterno femenino en el inconsciente de un hombre, que forman un vínculo entre la consciencia del yo y el inconsciente colectivo, abriendo potencialmente una vía hacia el sí-mismo». *Animus*, sin embargo, se refiere a «las imágenes arquetípicas de lo eterno masculino en el inconsciente de una mujer, que forman un vínculo entre la consciencia del yo y el inconsciente colectivo abriendo potencialmente una vía hacia el sí-mismo».

Por otro lado, según sus biógrafos Naifeh y White Smith, durante el año y medio que duró la terapia, Henderson consintió hasta tal punto que el análisis fuera ineficaz que llegó a diagnosticar avances en el paciente a partir de dibujos que Pollock había presentado en siete ocasiones anteriores. Quiere decirse, que, si damos crédito a los biógrafos, el analista señaló avances a partir de imágenes que con anterioridad no había considerado como signos de progreso. He aquí un buen motivo para que Henderson impidiese que trascendiesen no sólo sus comentarios sino la cronología en que fueron presentadas las sesiones.

Aunque es cierto que Pollock no se dejaba ayudar, la índole de su problema tampoco era un secreto. Incluso personas que no lo conocían demasiado advertían que algo andaba mal en la relación con su madre. Entre los efectos de su emotividad defectuosamente conformada se daban procesos paranoicos sobre su masculinidad, misoginia y rivalidad imaginaria hacia cualquiera que supusiera un potencial enemigo. Pero todo esto fue pasado por alto o minimizado por Henderson, que se ocupó en exclusiva de fantasear progresos e ir haciendo acopio de dibujos.

El desarrollo de la terapia, la publicación de los dibujos y la dificultad de su catalogación en la que hoy nos encontramos son hechos en estrecha relación. El elemento vinculante es la demanda interpuesta por Lee Krasner. Sabemos que Henderson modificó el relato de lo acontecido en las sesiones para evitar perder el proceso contra Krasner por la publicación de los dibujos, llegando al extremo de negar haber utilizado los dibujos en las sesiones. Pero mentía. Antes de tomar la decisión de vender los dibujos, en 1968, Henderson impartió la conferencia, *Jackson Pollock: A Psychological Commentary*, mostrando estos mismos dibujos como base de su diagnóstico.<sup>55</sup>

Debemos, por tanto, ser muy suspicaces sobre la falta de memoria de Henderson respecto al orden de los dibujos. Pese a que finalmente Krasner perdió el caso, tras un largo proceso que quedó cerrado en 1977, diversos testigos próximos a Pollock, como el de Nene Schard, que vivió en el piso de la Calle Ocho durante varios meses del periodo en que Jackson acudía a la consulta, prueban que la afirmación de Henderson de que los dibujos no eran sometidos a análisis en las sesiones era falsa. Según esta testigo "Henderson le decía lo que pasaba en los dibujos desde un punto de vista inconsciente". (Naifeh Steven, White Smith Gregory, 1991, pág. 282).

### **La reacción de Lee Krasner**

Los mal llamados dibujos "psicoanalíticos" se dieron a conocer en 1970, en la exposición comisariada por C. L. Wysuph. Como se ha dicho, su publicación fue expresamente prohibida por Lee Krasner y la Pollock-Krasner Foundation, que presidía, y que velaba por la obra de su marido. Cernuschi subraya acertadamente la resistencia de Krasner a la publicación de los dibujos como una de las claves para descifrar el fondo de su temor a perder el control, tanto económico como crítico, de la obra de Pollock. La argüida sensibilidad del material tuvo también su peso, pero en la dirección opuesta a lo que cabría suponer. Krasner ya había alimentado con sus comentarios a media voz que los biógrafos especularan sobre la orientación homosexual de Jackson, lo que nos lleva a suponer que la oposición de Krasner lo que en realidad trataba de impedir era la emergencia de nuevas interpretaciones de la obra del artista que hicieran peligrar la hegemónica versión perpetuada, al alimón, con su amigo el crítico Clement Greenberg. La sumisión de Pollock a los dictados abstraccionistas de Greenberg fueron instigados por Krasner desde el principio, quien, en palabras del crítico, era la correctora de Pollock.

### **La presencia de simbología junguiana en la obra de Pollock**

---

<sup>55</sup> El texto de la conferencia nunca llegó a publicarse, aunque algunos fragmentos fueron citados en el catálogo de C. L. Wysuph.

Sería absurdo negar que el vocabulario junguiano invadió los dibujos de Jackson a partir de un cierto momento de la terapia, lo que lleva a Cernuschi a formularse la doble pregunta: “Can one legitimately attribute the elaboration of a complex Jungian iconographical program to Pollock —by which his drawings and works in general could be psychoanalytically interpreted—simply on the basis of his involvement in analysis?” (Cernuschi Claude, 1992, *“Psychoanalytic” Drawings*. London. Duke University Press. Pág.2).

Conviene aclarar que la interpretación psicoanalítica del arte puede realizarse incluso si el paciente no ha ido a terapia, siempre y cuando se recurra a ella como teoría de la cultura. Lo mismo ocurre con el análisis junguiano. Asociar tales elementos a progresos psíquicos ya supone un salto al ámbito clínico.

En segundo lugar, coincidimos con Cernuschi al señalar que, no sólo el vocabulario y la iconografía junguiana sino su ordenación en el papel, la claridad y firmeza del trazo, el modo en que interviene el color, la escala relativa de unos iconos respecto de otros etc. son aspectos susceptibles de interpretación. Pero negamos que pueda acreditarse una mejoría en el paciente a partir de tales datos, dadas las condiciones en que se desarrollaron las sesiones y la falta de documentación respecto de las mismas.

Por último, constatar la presencia de simbología junguiana en los dibujos, incluso en pinturas realizadas con posterioridad a las sesiones con Henderson no hace la pintura de Pollock junguiana, del mismo modo que recurrir a iconografía picassiana con evidentes reminiscencias al *Guernica* no convierte a Pollock en cubista.

Con respecto a la riada de interpretaciones junguianas surgidas tras la publicación de los dibujos, de las que no podemos dar cuenta aquí, nos hacemos eco de uno de los elementos predilectos: la numerología. *Figura Estenográfica* (1942), que catapultó a Jackson a la fama gracias a que fue seleccionada, nada menos que por Mondrian, para la exposición en la galería The Art of This Century Gallery de Peggy Guggenheim y *Guardianes del secreto* son dos de las obras más comentadas por su contenido numerológico. En ambos casos parece documentalente incuestionable que los signos numéricos y caligráficos fueron añadidos una vez el cuadro se había dado por terminado, es decir, después que Pollock lo firmó. Este punto es tan relevante o más, psicoanalíticamente, que los signos en sí, e indicaría el nivel superficial de los mismos, a lo sumo fetichista, pero completamente desconectado del mito puesto en escena en el cuadro.

Comentaristas junguianos, algunos de los cuales particularmente exhaustivos, como Elizabeth Langhorne, ponen el énfasis en los números 64 y 42, repetidos en *Figura Estenográfica*, que representaría el ser hermafrodita. Este es su argumento: “For Pollock the totality of the self is achieved by the union of two. Thus the numerical formula  $66=42$  can be seen as yet another statement of Pollock's desire for a union of opposites”. (Langhorne, Elizabeth. Jackson Pollock 'The Moon woman' cuts the circle. Arts magazine.

Estas lecturas no pueden prevalecer sobre la más candente y central. Los signos, en las mencionadas pinturas de 1942 y 1943, como en la pintura nativa y primitiva, al sobreponerse a la iconografía estarían tratando de romper con la perspectiva, preocupación que Pollock llevaría hasta su máxima expresión en sus pinturas realizadas mediante dripping. Por otro lado, la inquietud por la grafía que manifestó Pollock, a partir de 1940, que muy justamente se relacionó más tarde con los *White Writings*, del también pintor expresionista abstracto Mark Tobey, tendría, además, una función de afirmación. El historiador del arte Henry Adams señaló que en el famoso *Mural*, pintado para el apartamento de Peggy Guggenheim, puede leerse “Jackson Pollock”.

I was just looking at it with my wife—I think it was over breakfast on a Saturday morning,” he recalls. “I was convinced that there was

some kind of imagery in the painting, and no one had written about that very clearly. And then at some point she started to see letters in it. Oddly, she was looking at it upside down” (Hidden in Plain Sight? ARTnews).

La pista merece ser considerada y rastreada. La fascinación por lo caligráfico de Pollock nos parece que también podría relacionarse con el hecho de que su hermano Charles, pintor antes que él, su primer maestro y guía espiritual de la familia, trabajaba, desde 1939, como calígrafo en la universidad de Michigan. Al incluir caracteres en sus lienzos, Jackson tal vez estaría llevando la caligrafía a un dominio en el que poder derrotar a su hermano, con quien rivalizaba desde niño por el afecto materno.

### **Sobre la catalogación**

La catalogación de Claude Cernuschi apenas ofrece ayuda a la datación de los dibujos, ya que es sólo : “un intento de identificar características visuales o estilísticas recurrentes” (Cernuschi, 1992, pág. 11). Cernuschi, una y otra vez, insiste en la dificultad de esta tarea debido a la particular forma de trabajar del artista, (practicando diversos estilos al mismo tiempo, y empleando los más diversos materiales), lo cual, siendo cierto, no elimina el hecho de que aproximar tanto como sea posible la correcta datación de este valioso material es una importante contribución a la comprensión del artista y la persona que fue Jackson Pollock.

Precisamente porque Pollock, supuestamente, simultaneaba temas y técnicas, el criterio general de agrupar el material por estilos no parece el más recomendable. Eso sería válido si hubiera algún indicio para ubicar la ejecución de esa, llamémosle, serie, reunida en un subgrupo del catálogo, en un determinado momento biográfico. O bien, si hubiera constancia de que tales dibujos hubieran sido entregados a Henderson consecutivamente durante unas cuantas sesiones seguidas, con independencia de cuándo fueron ejecutados. Pero, dado que esto no se ha podido probar, y Henderson arguyó no recordar el orden en que los dibujos le fueron entregados, la agrupación de las obras efectuada por Cernuschi debe ser revisada.

La organización de los dibujos de Cernuschi se ampara en el catálogo razonado que basa su aproximación cronológica en los tamaños y tipo de papel de los dibujos, lo que tiene algunos inconvenientes. El primero de ellos que no contempla la posibilidad de que en un mismo papel se den registros dibujísticos de distintas épocas, hecho que sin duda puede observarse en algunos de los dibujos de este catálogo, así como otros de los más de 500 que se conservan de Pollock. Tampoco contempla la organización del catálogo razonado que las hojas se arranquen y usen en momentos no consecutivos. Por supuesto, este procedimiento de datación no puede informar del tiempo transcurrido entre página y página. Se basa en la secuencialidad que un cuaderno da a sus hojas. Lo cual es un buen criterio general pero insuficiente, dadas las flagrantes contradicciones al contrastarlos con los datos biográficos.

Únicamente hay un dibujo datado en el catálogo de Cernuschi: *Crucifixion*. Y la razón de esta excepcional concreción es que el comentarista da por hecho que se trata del gouache que Pollock entregó a su terapeuta como regalo de despedida, al final del verano de 1940.

### **Hechos decisivos**

En el periodo en que Jackson recibió terapia con Henderson, acontecieron no pocos hechos decisivos que alteraron el estado anímico del artista, positiva y negativamente. El primero de ellos fue la contemplación del *Guernica*, en mayo de 1939 en la Valentine Gallery, de lo cual dejó Pollock abundantes muestras mediante apuntes y bocetos basados en la iconografía del cuadro de Picasso.

El segundo decisivo acontecimiento en la vida de Pollock fue el contacto con el artista y mentor John Graham, en una fecha entre otoño del 39 y otoño del 40. El tercero, ya lo hemos mencionado, fue la muerte de Helen Marot, persona por la que Pollock sentía especial cariño y que adoptó el rol de madre terapeuta antes de que

Henderson se hiciera cargo de él. Hay otros hechos puntuales que muy posiblemente debieron dejar huella en sus dibujos y tal vez debieran rastrearse, como el final de la ayuda económica estatal procedente del llamado Federal Art Project, a finales de mayo de 1940.

La confusión en la biografía de Naifeh y White Smith al fechar el momento en que Pollock vio *Guernica* en la Valentine Gallery, en enero de 1939, cuando fue en mayo, pone en duda la cronología que allí se establece para ciertos dibujos. A nuestro entender, salvo alguna posible excepción, hay fundamentos para sostener que los dibujos de Pollock manifiestamente influidos por el *Guernica* debieron haberse realizado antes de conocer a Graham. La documentación acredita que las conversaciones con Graham tuvieron efecto directo en la elaboración de *Magic Mirror*, fechada en 1940, y que según Elizabeth Langhorne estaría dialogando con *Mujer ante el Espejo* de Picasso. Esta conjetura nos lleva a sostener la hipótesis, por un lado, y dada la extrema lealtad que Pollock muestra respecto de la iconografía picassiana en los dibujos de Henderson, que la práctica totalidad de los mismos fue realizada previa a la influencia de Graham.

Esta suposición encontraría una corroboración en el cambio metodológico que Henderson emprendería a raíz de la crisis experimentada por Pollock a consecuencia de la muerte de Marot, a principios de junio de 1940. Según propias declaraciones, a partir de ese momento Henderson puso fin a la interpretación de dibujos para tratar de encarar los graves problemas afectivos de su paciente. De ser así, la discontinuidad entre el repertorio junguiano suministrado por Henderson y la posterior maduración, ciertamente mística, acontecida bajo la influencia de Graham no sería completa, sino que mediaría entre ambas etapas una breve, pero brillante simultaneidad.

Diversos allegados de Pollock acusaron, en la primavera de 1940, el repentino crecimiento de la pintura de Jackson, así como una evidente mejora anímica. La primera en observarlo fue Marot, en mayo, a tal extremo que llamó a Henderson para felicitarle por los efectos beneficiosos de la terapia<sup>56</sup>. Sande comunicó a la familia el buen estado del arte de su hermano, esa primavera. Lo que, en todo caso, reduce ese periodo de prosperidad, de 1940, a un mes aproximadamente, y que correspondería con las cuatro últimas sesiones en que Henderson recibiría dibujos para interpretar.

### **Conclusión**

Lo dicho hasta ahora basta para establecer ya el principio de catalogación que creemos conveniente, en base al cual examinaremos 5 dibujos que es el número máximo de ilustraciones que permite la publicación de este artículo. Son, a todas luces, muy pocos, estos 5 dibujos, pero nos brindan claves en el relato de cómo pudo desenvolverse el complejo juego transferencial de terapeuta y paciente.

A modo de cronología orientativa entendemos que puede ser de utilidad tener presentes los siguientes periodos:

- Desde inicio de la terapia, Febrero-Marzo de 1939, hasta la contemplación del *Guernica*, Febrero-Mayo de ese mismo año.
- *Guernica*, Mayo-julio, 1939, en el que Pollock estaría bajo la fuerte influencia del cuadro.
- Otoño 1939. Influencia junguiana vía Henderson y surrealismo vía su amigo, el también pintor William Baziotes.
- Invierno de 1939, periodo negro. Termina en borrachera y llamada de Marot a Henderson pidiendo cuentas sobre el rumbo de la terapia.
- Primavera 1940. Periodo máximamente creativo. Influencia de Graham. Visita a varias exposiciones, entre ellas: Miró y Wolfgang Paalen.

---

<sup>56</sup> En años posteriores, el florecimiento creativo en primavera-verano frente a la parálisis artística y la depresión invernal será una pauta.

Es hora ya de colocar sobre este tablero las piezas y de analizar el desarrollo de su juego. En primer lugar, ubicamos en su secuencia el dibujo resolutivo, ese que analizara Henderson, y que, en nuestro catálogo ostenta el lugar de la derrota, o de la conquista, de Henderson por parte de Jackson, y que este lleva a cabo una vez ha adquirido el lenguaje junguiano.

Encontramos un primer tratamiento del tema en el dibujo repasado a lápiz *conté*, en la parte superior de la hoja, catalogado como *Plate 61*. Esta forma de anotación de diferentes motivos en una misma cara del papel, cuando no en los dos, es un procedimiento empleado en, aproximadamente, un tercio de los dibujos presentados a Henderson. El *Plate 61* es un buen ejemplo del modo en que Pollock trabajó el vocabulario junguiano hasta dar con iconografías propias. Las dos figuras enfrentadas en una embestida simétrica es bien visible, pero, dejando a un lado las divergencias anatómicas que distancias estos seres en pie de los que se hallan debajo, lo llamativo es que los enfrentados guarecen un conflicto protagonizado por un ser maternal cuya función alimentaria se disputan una camada de crías de picos abiertos. (Fig. 1).

La ambivalencia del sentimiento que suscita el ser madre se pone de relieve en lo que puede interpretarse como un doble colmillo o una lengua viperina. Sobredetermina la ambigüedad de la figura el círculo en el que queda enmarcada la cabeza, imposible de hacerlo casar anatómicamente con el ser de cuerpo serpentino que se incorpora a partir de un lugar bajo tierra.

La relación del *Plate 64* (Fig. 2) con el *Plate 69* (Fig. 3), es más problemática, y sería tan defendible que hubiera sido realizado después como antes. Desde un punto de vista estilístico y ateniendo también a la honestidad de su simbología, a nuestro juicio, *Plate 64* está más logrado, posee una lírica que en *Plate 69* se ha acanallado. Nos arriesgamos a datar la ejecución de *Plate 64* y su presentación a Henderson con ligera anterioridad a la de *Plate 69*.

Lo queramos o no, los dibujos eran objeto de comentario y hemos de tenerlo en cuenta. Si Pollock (mediante la aprobación de Henderson) optó por el 69 como dibujo resolutivo hemos de suponer que fue porque previamente el terapeuta habría mostrado su predilección por ese modelo iconográfico frente a otros. Visto que Henderson dio su resolución a 69, y que 64 presentaba también su candidatura a una interpretación formal, a juzgar por el grado de elaboración, el tamaño del papel, la claridad del mito, suponemos que, no obstante, 64 no satisfizo a Henderson en su propósito de encontrar evidencias gráficas del florecimiento de un nuevo ser.

Pero si ese siamés de dos torsos, que malamente sostiene su razón sobre dos piernas, errara tras de la lámina 69, una vez obtenida la diplomatura del diagnóstico, portaría ese carácter de aullido que no cesa muy poco halagüeño. Por eso decimos que, una vez Henderson puso negro sobre blanco lo que paciente y terapeuta deseaban ver escrito, cualquier otro dibujo, o era reiteración de la renovación del sujeto observada o signo preocupante que contrariaba el diagnóstico.

¿Qué no debió gustar de *Plate 64* a Henderson y, por contra, encontró tranquilizador de *Plate 69*? Posiblemente la clamorosa radicalidad del conflicto. En *Plate 64* el titán lleva a cuevas su dualidad a través de un páramo en cuyo horizonte hay dos figuras que esquematizan lo femenino y lo masculino. Es, tal vez, la exigencia de ese dilema lo que tortura al híbrido, que, desde el origen de su prehistoria, careció de la escisión genérica, viéndose así condenando a vagar para siempre. El ojo irradiado con el que tal vez Jackson pretendió aportar claridad o esperanza al desgraciado cíclope, posiblemente empeoró las cosas, al remarcar connotaciones fálicas, ajenas a la verticalidad del *axis mundi* que sin duda Henderson reconoció. (Fig. 3).

Es precisamente el modo grosero en que este elemento es utilizado en *Plate 69* que sustentamos nuestra hipótesis del dibujo como versión acanallada de *Plate*

64. El descarado acto sodomita de la figura fálica ha invertido, en este dibujo, el eje de la embestida, arremetiendo ahora contra las dos piernas. Las flores dibujadas en el extremo fálico son la rúbrica del carácter deliberadamente burlesco del dibujo. Henderson debió encontrarse entre la espada y la pared ante la desfachatez de Jackson y tiró por la calle de en medio balbuciendo el comentario levemente esperanzador que ha trascendido y conocemos.

The oval-shaped area in the center with its plant symbol suggests that the principle of psychic growth of development is the central meaning of the pole which is therefore not only a sexual symbol (if at all) but represents the primitive conception of the *axis mundy* which stands for the strength of tribal identity and by analogy is the new-ego strength the patient is hoping to attain...the upper part of the drawing shows a continuing split and a probable state of deprivation on the upper, human personal level of his life. Those pathetic upper limbs reaching towards an unfeeling, purely schematic, female torso must denote a problem left unsolved and perhaps insoluble, a frustrated longing for the all-giving mother. He has suffered from isolation and extreme emotional deprivation in early childhood and this had not yet been adequately compensated. (Cernuschi, 1992, págs. 25-26).

De su interpretación sólo podemos salvar la perspicacia de Henderson al desplazar el foco al torso raquíico femenino como fuente de los problemas afectivos del paciente. En cuanto a Jackson, por si a alguien le cupiera todavía alguna duda, incluso al dibujar una caricatura como esta, deja constancia de su habilidad para aportar algo de veracidad emotiva, como demuestra la sublimada alusión a lo femenino y lo masculino, encarnado en los ambiguos vaca (o toro) / caballo (o yegua), alusiones a lo femenino y lo masculino emparentadas a su mitología infantil de Arizona.

Colocamos ahora los dibujos analizados en los puestos 3, 4 y 5 de nuestra serie, asumiendo, obviamente, que pudo haber otros entre estos puntos cardinales. Cernuschi declara, sin titubeo, que *Crucifixion* (Fig.4), correspondiente al *Plate 83* en su catálogo, es el último dibujo ejecutado por Pollock, lo que lo dejaría dentro y fuera de la colección psicoanalítica, ya que habría sido entregado como regalo de despedida al terapeuta. Sería, según Cernuschi el dibujo con el que Pollock cerraba la relación. Lo paradójico de su afirmación, que se basa en la convicción de que ese y no otro fue el dibujo que Jackson regaló a su terapeuta cuando supo que le dejaba para instalar la consulta en California, es que omite cualquier conexión entre la iconografía, que presenta una crucifixión y la relación entre terapeuta y paciente. El comentario se centra en la simbología janguiana de los colores:

It may even be likely that in this specific instance Henderson suggested these meanings directly to his patient; in that case, the doctor, so Pollock must have thought, would understand the gouache's general significance. (Cernuschi, 1992, pág. 21).

Para mitigar el flagrante desperdicio de la ocasión de oro que la interpretación de la *Crucifixion* no sólo brinda, sino reclama, Cernuschi centra su argumento en la excepcionalidad del dibujo, que lo sitúa más allá de la exegesis psicoanalítica: "Since it was a gift, one may surmise that it was not intended for psychoanalytic exegesis" (Cernuschi, 1992, pág. 126).

Al sostener que *Crucifixion* no está "destinado" a la interpretación psicoanalítica Cernuschi echa por tierra absolutamente todo el planteamiento analítico de Henderson y el sentido mismo del psicoanálisis aplicado al arte. Muy al contrario, tal vez y precisamente por no haber sido realizado, si es que eso fuera posible, para ser analizado, la obra posee mayor carga latente. Esto no sería así, desde luego, si la pintura no hubiera sido entregada a Henderson, si no formara

parte de la relación entre paciente y terapeuta, pero lo era. No negamos que el hecho de que este gouache lleve la firma de Pollock y que sea la obra de mayor tamaño de los dibujos entregados a Henderson sea de gran relevancia, al igual que la circunstancia de que se trata de un regalo de despedida. Al contrario, afirmamos que todo eso, lejos de excluir la pintura de la exegesis la hace más significativa psicoanalíticamente hablando y que debe, con mayor razón, ser interpretada.

Las incoherencias a propósito de *Crucifixion* no se limitan a esta. Según los biógrafos:

Jackson acudió a una de las primeras sesiones con una aguada turbulenta hecha con colores primarios y un perfil negro y denso, que representaba una crucifixión que recordaba *Migraciones modernas del espíritu*<sup>57</sup>, de Darmouth de Orozco. Mientras Jackson parecía tomar notas, Henderson explicó las cuatro funciones de la personalidad y asignó un color en la aguada a cada una de ellas: intuición, amarillo; pensamiento, azul; sentimiento, rojo; sensación, verde... (Naifeh Steven, White Smith Gregory, 1991, págs. 280-281).

Es decir, la “aguada”, estrictamente hablando, el gouache, no sería el regalo de despedida, como afirma Cernuschi, sino uno de las primeras muestras que Pollock llevó para el análisis de Henderson. En cuanto a las “notas” que Jackson “parecía tomar”, por fortuna, disponemos de un bosquejo que lo acredita. Identificado en el catálogo como *Figure 4*, observamos, en efecto en el rápido esquema, el rudimento iconográfico de la crucifixión con la marca de los colores indicados mediante escritura. El dibujo en cuestión no pertenece a la serie psicoanalítica de Henderson. ¿Qué explicación da a esto Cernuschi?

This work is one of the few examples in Pollock's entire oeuvre for which a preparatory sketch has survived. The sketch already defines the principal elements maintained in the final work: a crucified figure in the background, with three intertwined, swirling figures in the foreground. (Cernuschi, 1992, pág. 126).

Ambas versiones son posibles, la de los biógrafos y la de Cernuschi. Pero, dado que no hay, hasta el momento, evidencia irrefutable que confirme que *Crucifixion* es la aguada que Pollock regaló como despedida a Henderson hemos de contrastar las dos posibilidades. La explicación de Cernuschi no establece fecha al esquema, pero sí al “trabajo final”. Sin embargo, implícitamente, dado que el esquema denota los comienzos de la alfabetización junguiana de Pollock, habría de situarse entre las primeras sesiones. Lo que significa que entre el esquema y el trabajo final podría haber transcurrido todo un año, cosa poco probable a nuestro entender, pero posible. El artista, de ser como dice Cernuschi, al saber que su terapeuta se iba, habría tenido que ir a buscar el esquema entre sus papeles hasta dar con la anotación para seguirla fielmente en la ejecución del gouache. Así que, según esta hipótesis, tras un año de aprendizaje junguiano, Pollock tuvo que acudir a una receta para realizar el dibujo final. (Fig.5).

Observemos el boceto. Pase que Pollock siga las instrucciones de los colores, pero, ¿de verdad alguien puede creer que un artista, que rara vez realiza bocetos previos, guardaría tanta lealtad a un pequeño dibujo de líneas apresuradas, sin que el paso a la pintura se aparte en nada de la iconografía garabateada en el pequeño dibujo? ¿No será, más bien, al contrario? ¿No será que, como sostienen los biógrafos, Pollock, alumno novato, tomó notas de las observaciones que Henderson hizo sobre *Crucifixion*? ¿No se explica mucho mejor la fidelidad de las líneas del

<sup>57</sup> Se refiere al mural *La épica de la civilización americana*, realizado en 1933 en el campus de la Universidad de Darmouth, por Clemente Orozco.

dibujito respecto del gouache si pensamos que fueron tomadas a la vista de la pintura y en el momento en que Henderson la estaba comentando que no a la inversa? Desde luego, nos parece mucho más verosímil. De manera que la serie queda así:

2. *Crucifixion.*
3. *Figure 4.*
4. *Plate 61.*
5. *Plate 64.*
6. *Plate 69.*

Los biógrafos y Cernuschi coinciden en asociar estilísticamente la *Crucifixion* con los murales de Orozco, algo discutible en nuestra opinión, sin embargo, de ser así, como muy bien sabemos, la etapa orozquiana era de donde Jackson venía. A lo largo de 1939 y 1940 Jackson manifestó enormes avances gracias al impacto del *Guernica*, el contacto con el surrealismo y la influencia de Graham. De aceptar que para rematar la terapia Pollock presentó una crucifixión orozquiana ¿no sería una alarmante evidencia de regresión que estaríamos obligados a indagar?

Nuestra hipótesis se aparta de esa posibilidad. Las lagunas y la escasa profundidad de la investigación de estos dibujos reclaman nuevas pesquisas que posibiliten una datación y un relato mejor fundamentado. Podríamos empezar tratando de averiguar cuál fue realmente el dibujo que Pollock entregó a Henderson como regalo de despedida.



Fig. 1. Plate 61. Pollock, Jackson. Cca.1939.(Duke University Press).



Fig. 2. *Plate 64*. Pollock, Jackson. Cca.1939. (Duke University Press).



Fig. 3. *Plate 69*. Pollock, Jackson. Cca.1939. (Duke University Press).



Fig. 4. *Crucifixion*. Pollock, Jackson. Cca.1939. (Duke University Press).

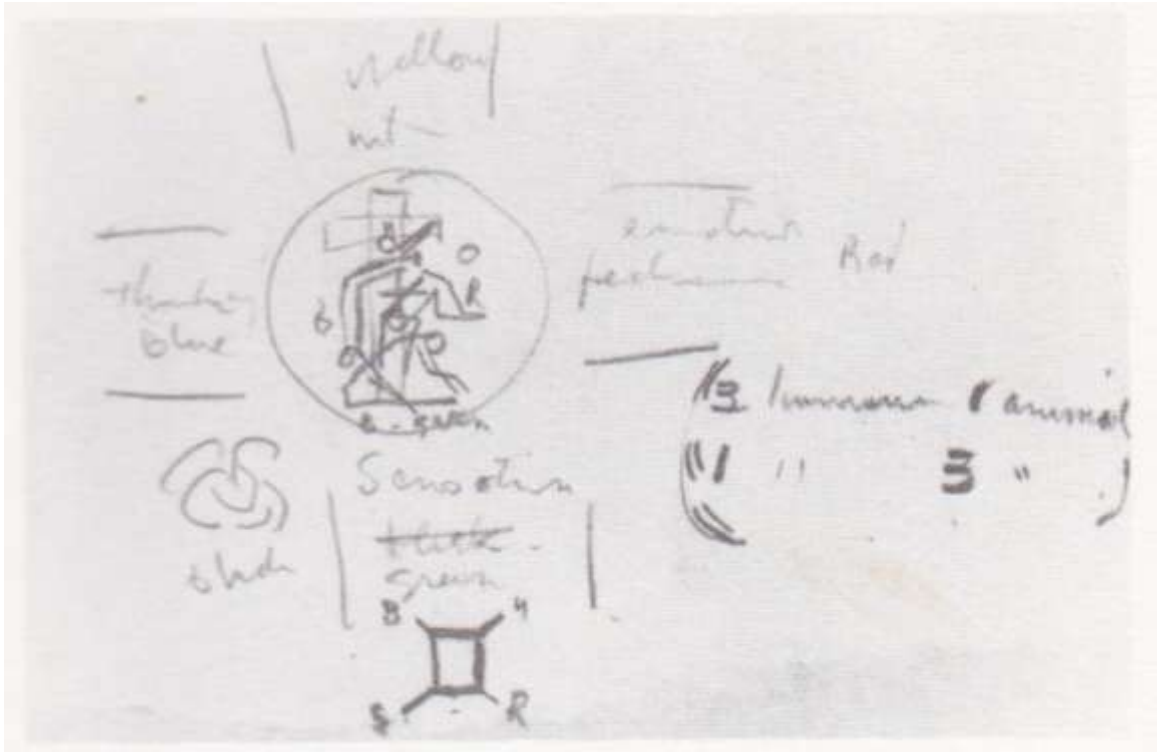


Fig. 5. Figure 4. Pollock, Jackson. Cca.1939. (Duke University Press).



### 3.- HACIA UNA SEMÁNTICA DE LO GRÁFICO



CARMEN PÉREZ GONZÁLEZ.  
Prof. Titular Dept. Dibujo y Grabado. Facultad Bellas Artes UCM

### **Estudio de casos específicos de la anatomía comparada**

#### **Resumen:**

Ya no se puede decir que la anatomía comparada sea exclusiva de una única área, la biología, sino que su influencia se extiende a áreas como el cine de imagen real o de animación y al mundo del videojuego. Estas disciplinas, en ocasiones, se nutren del análisis de las diferencias y semejanzas entre las estructuras morfológicas de los animales y el ser humano, analizando el posible parentesco, o características comunes, que puedan tener esas especies, además de determinar cómo el ambiente y la adaptación a él influyen en la morfología de cada uno.

Así, todo dibujante que trabaja en estos campos tiene que tener clara la intencionalidad en la morfología, en la psicología y en el comportamiento del personaje para saber en qué medida quiere respetar las características del espécimen creado o, por el contrario, buscar la manipulación de sus propiedades para crear hilaridad o incongruencias que enriquezcan la trama.

## **1. Introducción**

Muchas historias desarrolladas en el cine o los videojuegos se articulan bajo la hipótesis de que, en un momento dado, hay un momento crítico e inestable que provoca que algunos personajes sufran una mutación o cambio anatómico.

Cuando se habla de cambios en el cuerpo, aparecen muchas posibilidades, tales como mutaciones en la estructura anatómica o la mezcla genética con otros seres.

Esta combinación con las características de otros organismos, ya sean plantas, animales o entidades extraterrestres, llevaría a la creación, por efecto de esta mezcla morfológica, de un nuevo espécimen, con una apariencia física diferente pero también con diferentes movimientos y comportamientos que habrán de ser considerados en el diseño del personaje.

Además de estas posibilidades, conviene añadir los cambios tecnológicos que puede experimentar el personaje en un momento determinado de la historia, ya sea porque ha sufrido una pérdida o porque pretende ganar una mejora física. Se pueden incorporar al cuerpo humano diversas tecnologías, como prótesis o extensiones, que van a constituir mejoras funcionales, como la ampliación anatómica o el reemplazo de extremidades perdidas.

## **2. Especímenes comunes utilizados para comparar su estructura anatómica a la humana.**

Este capítulo no trata el tema de la anatomía comparada de manera detallada o científica sino que propone algunos de los puntos más destacados sobre las similitudes y diferencias entre las estructuras humanas y los especímenes de animales más utilizados en transformaciones anatómicas.

Existe una relación de similitud en la constitución de todos los mamíferos, incluido el hombre que, de hecho, casi se pueden considerar modificaciones de una única forma. Por supuesto, tener cabeza, torso y cuatro extremidades es un vínculo común, a excepción de algunos mamíferos acuáticos, pero las similitudes van mucho más allá de los mamíferos, alcanzando también a las aves e incluso los reptiles de cuatro patas.

Atendiendo al estudio osteológico de los mamíferos, la cabeza de todas las especies se divide en dos partes, el cráneo y la cara, ambas delimitadas por una línea imaginaria que va desde el ángulo interno del ojo hasta el oído.

La proporción de tamaño cráneo-cara es característica para cada una de las especies, siendo de 3 a 1 en el hombre, 2 a 1 en el gato, 1 a 1 en el perro y 1 a 3 en el caballo. A partir de ahí, y dependiendo de las razas, variarán sus formas y sus ángulos faciales. La forma del cráneo humano es redondeada y en el resto de los animales es ovalada y, en especial en los casos de los carnívoros como los cánidos y los felinos, el cráneo se extiende horizontalmente debido a que poseen un hueso temporal de gran tamaño, que sobresale.

Cabría destacar algunas características sobre la cara, como que la nariz en los humanos sobresale del cráneo y que la estructura y morfología de la mandíbula y de los labios depende de para qué se utilicen en cada especie y del alimento que suelen consumir.

Un elemento peculiar de la cara del caballo es que tiene la capacidad de dirigir la vista hacia delante y hacia atrás sin necesidad de mover su cabeza, manteniendo en el mismo plano horizontal los ojos y las orejas. Y otro elemento que difiere en las formas, comparativamente entre las distintas especies, es la oreja, que tiene un tamaño reducido con forma de concha en los humanos y los monos, mientras que en otras especies varía la forma, el tamaño y la movilidad.

Estructuralmente, el cuerpo del ser humano se puede inscribir en una caja rectangular en posición vertical, mientras que el de la mayoría de los animales se inscribe en una caja en posición horizontal.

El esqueleto de los carnívoros como los seres humanos, los primates, los cánidos y felinos está formado por huesos largos en sus extremidades, mientras que el tórax y la pelvis presentan formas ovales redondeadas y aplanadas en los costados, debido a su funcionalidad, aunque la dirección del tórax puede variar según las especies. El esqueleto de los herbívoros presenta huesos con lados aplanados en el tórax y la pelvis y, en sus extremidades, el fémur y el húmero son relativamente cortos. Su cuello es plano por ambos lados y alargado.

Es importante diferenciar la cintura escapular de los animales comparándolo con el ser humano de tal forma que los primates y los humanos poseen clavícula y escápula, mientras que en la mayoría de los otros animales solo dispone de escápula. En el caso de los músculos en animales depredadores

carnívoros, la cintura torácica presenta una gran fuerza debido a la necesidad de conseguir movimientos amplios.

La forma de la pelvis varía según la especie, siendo en forma de abanico y ovalada en los seres humanos y los primates, mientras que los carnívoros tienen una pelvis redondeada y los herbívoros, ovoide.

Al analizar las extremidades, hay que hacer especial hincapié en los huesos de la mano y del pie, con un número que varía según la especie.

En los animales plantígrados, como el hombre, el oso y el mono, el tarso se encuentra apoyado en el suelo al desplazarse, mientras que los carnívoros son digitígrados y sus metatarsos se elevan del suelo, creando con su talón lo que se llama la falsa rodilla. En el caso de los cuadrúpedos de un solo dedo, o fisípedos, como los caballos, el eje del metatarso es perpendicular y solo la falange toca el suelo. Respecto a la tibia y el peroné, en los herbívoros son casi inexistentes, mientras que en los carnívoros, humanos y primates, son largos y delgados.

La articulación de la extremidad superior en los humanos y primates es capaz de realizar una gran variedad de movimientos, en los animales varía según su función simplemente sí va desde generar más velocidad el húmero que se acorta mientras que el antebrazo y el metacarpo aumentan su longitud.

La extremidad anterior se caracteriza en el ser humano porque los músculos del antebrazo están muy desarrollados y son de gran longitud, al contrario que los músculos del brazo, mientras que en el resto de los animales, al exigir un mayor movimiento y el soporte de su cuerpo, los músculos de las articulaciones del hombro y el codo son más voluminosos, fuertes y tendinosos.

En las extremidades inferiores del ser humano y los primates se observa que los huesos del muslo son finos y largos, mientras que en el resto de los animales, el fémur es más corto. Respecto a los músculos de la extremidad inferior, los glúteos se encuentran bien desarrollados en los humanos y los primates, y separados del muslo mientras que, en el resto de los animales, aparecen pegados a la pierna.

En la comparación de la estructura ósea de los humanos con la de especímenes voladores como pájaros y murciélagos, desde el exterior los brazos humanos y las alas se ven muy diferentes ya que los humanos están cubiertos de piel, los pájaros de plumas y los murciélagos de pelo.

El caso del murciélago parece el más distante, donde el metacarpo y las falanges son muy alargadas y forman una membrana estirada entre ellos que se extiende a las patas traseras, inútiles para la locomoción en el suelo. Pero internamente existen muchas similitudes. Todos comparten los mismos huesos del brazo porque evolucionaron a partir de un ancestro común e incluyen el húmero, el cúbito, el radio, el carpo, el metacarpiano y la falange (Figura 1). Aunque cada hueso de estas criaturas tiene la misma disposición, se han modificado para lograr diferentes funciones específicas, como es volar para los

especímenes aéreos y lanzar, agarrar, tocar o coger para el humano.

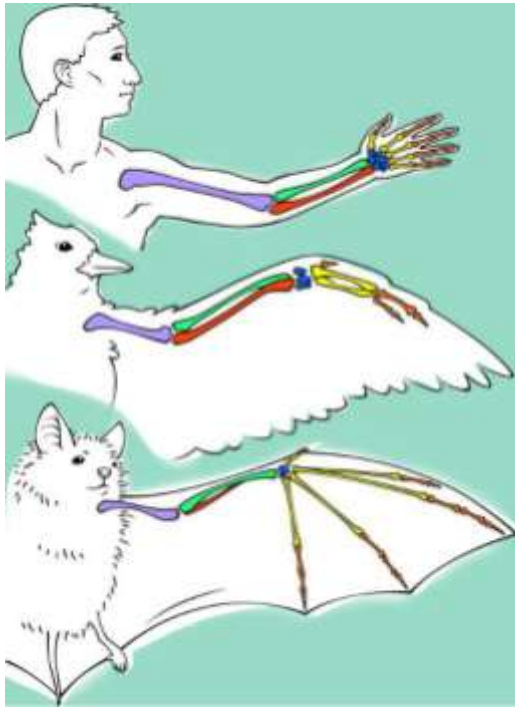


FIGURA 1. Anatomía comparativa, versión didáctica, Carmen Pérez, 2020.

Observaciones similares pueden hacerse si se analizan algunos especímenes de los cuadrúpedos más representativos, como por ejemplo el caballo, siendo este un mamífero herbívoro cuya pata está formada por un casco que anatómicamente corresponde al tercer dedo de cada pata.

Las características o comportamientos asociados a esta especie son la velocidad y la resistencia, presentando una estructura anatómica en la que destaca una musculatura muy desarrollada, con unas patas fuertes y esbeltas, un cuello largo y un cráneo grande.

En la parte del torso llama la atención que, superficialmente, se distinguen sus costillas y su esternón.

El comportamiento de este animal es característico de la especie. Su estructura le permite dormir en posición erguida sin esfuerzo, pero lo que más le diferencia como especie es su forma de desplazarse, en la que se pueden identificar cuatro modos diferentes de locomoción: el paso, el trote, el galope y el salto.

El paso se realiza siempre con el impulso y la extensión de las patas posteriores y la oscilación del tronco, la cabeza y la cola.

El trote es más ligero que el paso y se caracteriza porque el animal siempre apoya dos de sus patas para sostener el cuerpo.

El galope es su marcha más veloz y, al igual que en el paso, el impulso queda localizado en las extremidades posteriores, dirigiéndose cada vez hacia la pata delantera contraria. Esta forma de locomoción hace que las cuatro patas del animal estén la mayor parte del tiempo en el aire.

Al comparar esta anatomía con la humana, destaca cómo diferencia morfológica que la columna vertebral del animal es horizontal y el cuello extremadamente largo, mientras que en el hombre la columna vertebral se encuentra en posición vertical y posee un cuello corto (Figura 3). Llama la atención también la diferencia de tamaño de la cabeza y que el húmero y el fémur humanos son largos y las manos y los pies pequeños, mientras que el húmero y el fémur del caballo son cortos y se juntan con el tronco.

Las extremidades, manos y pies, del caballo son largas y presenta una reducción en el número de dedos. Sin embargo, la situación y la forma de los músculos son similares en el hombre y en el caballo.

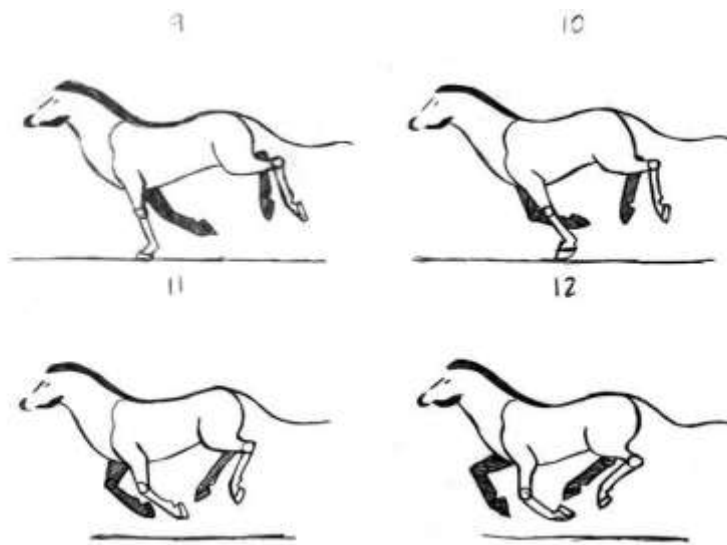


FIGURA 3. Parte de un ciclo de galope de un caballo, versión didáctica, Carmen Pérez, 2020.

El canido sería otro espécimen a tener en cuenta como fundamental, siendo de gran interés el estudio de la anatomía comparada de perros o lobos con el ser humano, sobre todo por las variadas transformaciones realizadas tradicionalmente, en el mundo del cine real y de animación, entre estas especies (Figura 4).

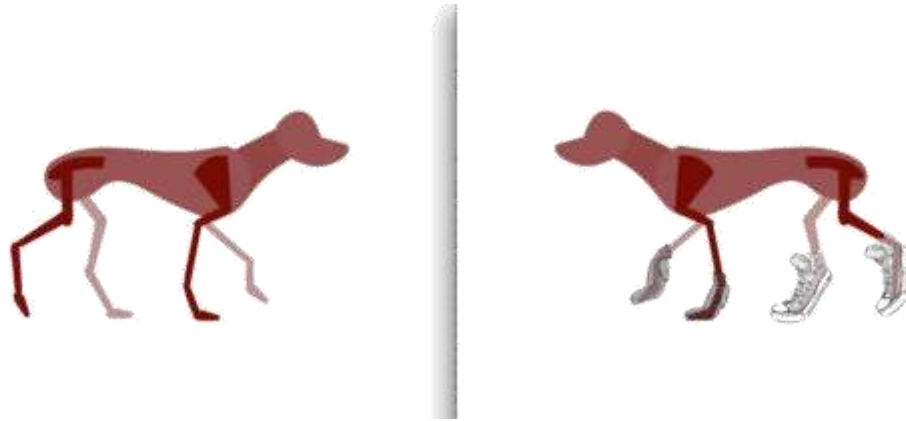


FIGURA 4. Izq. Anatomía de un canido y dcha. acercamiento de las extremidades anteriores y posteriores del canido al humano. Carmen Pérez, versión didáctica, 2020.

El perro fue considerado como el primer animal domesticado por el ser humano con actividades como la caza, el rastreo y el pastoreo, hasta llegar a alcanzar el rol de animal de compañía y mascota leal.

Igual que el caballo, el perro tiene gran variedad de razas, con características diferenciadoras que las hacen únicas y, sin embargo, se pueden identificar algunas características de especie comunes.

Todas las razas de cánidos presentan una mandíbula grande con músculos masticatorios muy bien desarrollados, comunes a todos los carnívoros.

El tórax es ancho al tener las costillas muy bien arqueadas, el abdomen es largo y la pelvis corta. Los huesos de las extremidades, como el húmero y el fémur, son finos y los del antebrazo y la pierna largos, y al andar apoya los cuatro dedos de las patas.

Su comportamiento funcional en el desplazamiento es similar al del caballo ya que, de igual, forma anda, corre, salta y trota. En su trote, desplaza también las extremidades contrarias en diagonal.

En comparación con el ser humano, los músculos de la masticación y sus pectorales son más voluminosos y su cintura escapular presenta una disposición contraria, tendiendo más a la verticalidad que a la horizontalidad del ser humano.

Otra especie fundamental serían los felinos, también considerados mamíferos domésticos como el perro y que, al igual que él, posee muchas variantes o razas.

Su comportamiento incluye desde las funciones de caza propias de un carnívoro a las de las mascotas de compañía. Comportamientos propios de estos animales, como los gatos, leones, tigres y leopardos, son su capacidad de ver en la oscuridad y moverse con sigilo ante una posible presa. Al igual que

los anteriores animales, realizan carreras, andares y saltos, pero hay que añadir su habilidad para subir y trepar.

El felino es un espécimen con una estructura anatómica que posee un tronco alargado, con un tórax y abdomen cilíndrico, una pelvis estrecha y en el que los miembros anteriores tienen una longitud inferior a los posteriores. Es un dígitígrado, igual que los cánidos, ya que caminan apoyando los dedos, y poseen unas falanges que acaban en garras curvas, afiladas, retráctiles y con almohadillas elásticas protectoras. Las cabezas son redondeadas, con amplios pómulos y mandíbula ancha, al ser también un mamífero carnívoro.

En comparación con el ser humano, los felinos presentan unos músculos muy bien desarrollados, aquellos que son responsables de los saltos y las acciones de correr. Las articulaciones del codo y de los hombros de la pata delantera son considerablemente mayores, y el cuello y los músculos de la masticación son más fuertes.

Su comportamiento se caracteriza por tener una máxima flexibilidad y sus movimientos suelen ser ágiles y elegantes. Como especificidad, sus carreras se convierten en saltos sucesivos.

Es interesante resaltar su comportamiento ante el acecho de una presa, donde se arrastra presionando todo su cuerpo contra el suelo y, a medida que se aproxima, sus movimientos se hacen más lentos, desplazando una pata cada vez y, cuando la presa se encuentra a su alcance, se precipita saltando sobre ella.

También es interesante el comportamiento de los gatos al sentirse amenazados arqueando su lomo y erizando el pelo, así como su facilidad para caer de pie, ya que los felinos tienen un excelente sentido del equilibrio y son capaces de torsionar la cabeza y el tronco para caer bien. Su tórax es ovoide y presenta una dirección contraria a la humana.

### **3. Anatomías comparadas y sus alteraciones**

Cuando un personaje abandona los cánones habituales, y adopta características diferentes a la anatomía humana, es necesario responder a una serie de nuevas preguntas para ayudar a lograr un diseño coherente y funcional, la más importante de las cuales es cuánto de humano debe tener esta nueva figura. Si el grado de antropomorfismo es alto, entonces los rasgos de personalidad pueden humanizarse y atribuirse cualidades de la personalidad humana al personaje. Por el contrario, si la intención es exactamente la contraria, quitar todo atisbo de humanidad y dar al personaje un carácter más monstruoso, definiéndolo como alejado de la humanidad, en el diseño es necesario apartarse de la anatomía humana y desarrollarlo en una dirección completamente diferente.

Todo buen diseñador de personajes, si quiere realizar un nuevo espécimen mediante la mutación o la mezcla de diferentes especies, debe hacer una buena comparación anatómica para que el personaje sea creíble, funcional y

físicamente, pero no solo con el hombre sino con el resto de especies de la tierra. Para este nuevo protagonista, es necesario considerar la información que se ha aprendido sobre la forma craneal y corporal, su línea de acción y su silueta, definiendo la estructura ósea y muscular y las diferencias con el cuerpo humano o animal de que se tiene conocimiento. Otras especificaciones a desarrollar serían si posee apéndices, ampliaciones o diferencias en su manera de percibir su realidad, si se comunica de una manera específica distinta a la humana, o si su mandíbula o su tronco son diferentes por su forma de alimentarse.

Si se quiere enriquecer el espécimen, especificar el género puede abrir nuevos desarrollos en el diseño de su imagen, al definir su sistema reproductivo, y crear unas formas diferentes para cada miembro de la especie permite el enriquecimiento visual del proyecto. Puede haber sexos más o menos diferentes, lo que estipula las características sexuales visualmente reconocibles dentro de una misma especie, como tener diferentes cuernos, alas, crestas, tamaño o colores.

La continuidad, coherencia y diversidad del tratamiento gráfico debe ser la misma para personajes de la misma especie, pero deben introducirse diferencias individuales dentro del grupo. Se pueden realizar clasificaciones o tipologías básicas de criaturas, teniendo en cuenta el momento en que cambia la historia o evoluciona el personaje si este es importante para la historia, pasando en ese momento de seres humanos a seres completamente diferentes.

La terminación de la vida humana suele ser uno de los puntos de inflexión que llevan a la transformación de personajes en zombis, vampiros, fantasmas, demonios, ángeles o personajes extraños y monstruosos (como las criaturas de Frankenstein). Su psicología y comportamiento en la historia dependerá de la trama.

Si se decide crear un personaje aterrador y provocar el temor en la audiencia, entonces un recurso muy utilizado es obtener un rostro con algún tipo de deformación para crear un impacto y dejar claro que está lejos de cualquier señal humana, aunque sea solo la asimetría facial, lo que traerá extrañeza al carácter del personaje, o la amputación o incluso la deformación traumática de una parte del rostro.

La mutación hacia otra especie es el momento de crisis más importante de la historia, y permite que el personaje siga viviendo a pesar de las diferencias en su fisionomía, apariencia y expresión. Por ejemplo, el cambio del humano hacia el felino o cánido, o hacia animales acuáticos como sirenas y peces, provoca la aparición de criaturas que llevan una existencia ambigua, mitad animales y mitad humanos, que viven con comportamientos diferentes, y con una o varias personalidades, dependiendo de la identidad que posean en cada momento.

También se debe considerar la opción de combinar humanos con tecnología a través de prótesis mecanizadas, que van desde la simple ampliación como un

miembro funcional que aporta un comportamiento mejorado hasta crear robots o ciborgs, que implican que la anatomía humana ya se ha extinguido convirtiéndose en un individuo completamente diferente.

Otras categorías que son completamente diferentes de la transformación por mutación son los personaje de fantasía, entre las que se pueden encontrar figuras mitológicas mitad hombre y mitad bestia, como el centauro, la sirena, la esfinge, las medusas o los faunos, las criaturas del mundo vegetal como las mandrágoras, o los seres que combinan varios animales como grifos, caballos alados, unicornios o dragones, a los que se unen criaturas con proporciones humanas alteradas como los elfos, orcos, trolls o gigantes, entre otras muchas.

Por tanto, se abren al artista un gran número de posibilidades que deberán ajustarse en función de la cultura o el tipo de historia en la que se mueva el personaje.

Estas anatomías comparadas y fantásticas invaden los mundos del séptimo arte y de los videojuegos, disciplinas que se alimentan de los conocimientos anatómicos de los animales y el ser humano, y que analizan el ambiente y la adaptación a él de los diferentes especímenes y cómo estas influyen en la morfología de cada uno. En este sentido, por ejemplo, al analizar las extremidades superiores de anfibios, reptiles, aves y mamíferos, considerando su entorno y cómo reflejan sus estilos de vida, se puede evidenciar que tienen similitudes en los huesos del húmero, cúbito y radio, demostrando que existió un ancestro común para todos esos grupos de animales.

La morfología y estructura de los miembros inferiores, así como los huesos del fémur, tibia y peroné, también son compartidas entre diferentes especies, lo que confirma la existencia de ese ancestro común.

Pero estas similitudes no solo se encuentran en la morfología, sino que también pueden transferirse al comportamiento y la forma psicológica de cada espécimen.

La anatomía comparada reconoce la relación entre medio ambiente, estilo de vida y adaptación, y conecta especies que viven en ambientes similares. Diferentes especies, incluso si no están relacionadas, si comparten el mismo entorno, pueden evolucionar alcanzando apariencias físicas similares para hacer frente a las presiones ambientales y el estilo de vida. Esta particularidad se denomina convergencia evolutiva, que define sus órganos de asimilación como estructuras similares o análogas. Todos estos órganos comparables de diferentes especies se denominan órganos homólogos.

Ejemplos de estructuras similares o análogas son las alas de insectos y pájaros, y ejemplos de comportamiento similar o semejanzas conductuales son el vuelo de los pájaros y el vuelo de los murciélagos. Las similitudes que pueden aparecer en las características morfológicas, trasladadas a comportamientos o conductas psicológicos dan, por ejemplo, la personalidad del dueño que puede reconocerse en las mascotas, o las particularidades del comportamiento animal que pueden verse incorporadas a las actitudes

humanas.

En el mundo de los concept art, tanto de las películas de animación o imagen real como en el campo del videojuego, es muy importante definir el momento de evolución o transición de un personaje desde una perspectiva psicológica, conductual o anatómica, por lo que es más fácil realizar una transformación anatómica si se basa en los órganos homólogos, haciendo que el personaje sea anatómicamente creíble. Por lo tanto, si se consideran esta ordenación de órganos comunes, es fácil cambiar o transmutar de humanos a cuadrúpedos, murciélagos o pájaros.

Sin embargo, si se quiere mantener la configuración original o, por el contrario, si el nuevo ejemplar va a adquirir características nuevas, es necesario especificar el comportamiento, las formas conductuales y las psicológicas de cada ejemplar en esta creación o conversión.

Cada miembro que se cambie en la transformación tendrá un tamaño que será más grande o más pequeño, según la nueva identidad elegida. Aunque tengan la misma disposición, orden y forma en el plano óseo y estructural, se utilizarán para diferentes funciones. Después de la transformación, las extremidades del espécimen pueden realizar diferentes movimientos incluso si están dispuestas de la misma manera como harían, por ejemplo, antebrazos humanos, patas de caballo, alas de murciélago, aletas de foca o extremidades anteriores de ballena y patas o aletas de tortuga. Sin embargo, en muchos casos, las extremidades inferiores tendrán la misma función en muchos de ellos, soportando el peso del cuerpo y contribuyendo a su movimiento.

Cuando se habla de la evolución o transformación de los personajes en cualquier producción cinematográfica o de videojuegos, excepto en el caso de los mamíferos completamente acuáticos, se puede decir que los especímenes tienen un vínculo común, y tienen una forma única que incluye una cabeza, un torso y cuatro extremidades. Se realizan modificaciones para atender a sus requerimientos en función del entorno, como los fines depredadores o defensivos, o simplemente para desplazarse, ya sea en tierra, agua o aire.

El componente cambiará más o menos en función de la transformación a realizar. Si se desea evolucionar de humanos a cuadrúpedos, se encontrarán partes comunes como el cráneo, la columna vertebral, las costillas y el esternón, el hueso del hombro, la pelvis y el fémur. Debajo del húmero y el fémur, el número de huesos de las extremidades de diferentes organismos cambia de manera obvia. En este sentido, todas las extremidades de un cuadrúpedo tienen el propósito compartido por todos los animales terrestres de soportar el peso y el movimiento del cuerpo.

Al transformar las extremidades traseras de una persona en extremidades traseras cuadrúpedas, siempre existe una relación correspondiente entre los muslos, las piernas y los pies, y sucederá alargando los huesos y acortando partes de las piernas y los muslos. El talón se convertirá en la llamada rodilla falsa hacia atrás, como se muestra en la Figura 3.



FIGURA 3. Anatomía comparativa, versión didáctica, Carmen Pérez, 2020.

En la siguiente imagen, para aclarar esta disposición, se utiliza el recurso de poner botas en diferentes miembros posteriores del animal (Figura 4). El mismo proceso de investigación se puede realizar en las extremidades anteriores, en cuyo caso se deben usar guantes (Figura 4).



FIGURA 4. A la izquierda, ilustraciones de Innes Fripp sobre anatomía comparativa de las extremidades posteriores y anteriores entre humanos y animales (1911). A la derecha, versión didáctica de Carmen Pérez, 2020.

Para que un animal o un personaje híbrido funcione dentro de un concept art, el jugador o espectador debe ver que puede funcionar correctamente en el mundo creado, según la anatomía del personaje y que su movimiento sea convincente, haciendo que el personaje sea creíble (Figura 5).



FIGURA 5. Personaje mitad humano-mitad murciélago, Carmen Pérez, 2020.

#### 4. Conclusión

Todo diseñador de personajes en un concept art de producciones cinematográficas o de videojuegos debe considerar la aplicación de la anatomía comparada para definir las formas, la psicología y las intenciones del comportamiento de sus personajes, para comprender cuánto desea respetar las características del espécimen original o, por el contrario, manipular sus atributos mediante la transformación o evolución hacia un animal para provocar incongruencias que enriquezcan la trama.

#### Bibliografía:

Darwin.C (1984). *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*. Madrid, ed.: Alianza.

Szunyoghy, A. (2021). *Escuela de dibujo de anatomía humana y animal*. Madrid, ed.: H.F. ULLMANN.

#### Webgrafía:

Arizona State University. *Similitudes entre los huesos de humanos, aves y murciélagos*. (2021). Ask A Biologist. <https://askabiologist.asu.edu/similitudes>

DNAngelica, A. *Charles Darwin: La expresión de las emociones en el hombre y los animales*. (2015, 27 septiembre). DNAngelica.com.  
<https://dnangelica.com/dnangelica/index.php/2015/09/27/la-expresion-de-las-emociones-en-el-hombre-y-los-animales/>



MAURO HERNÁNDEZ TADEO  
Investigador y artista. Facultad de Bellas Artes (UCM) abril 2021

## **La importancia del dibujo en el panorama actual: Jenny Saville y el dibujo a gran escala**

### **Resumen:**

A lo largo de la historia, el dibujo ha sido una disciplina poco valorada ya que en la mayor parte de las ocasiones ha servido como paso previo a la realización de una obra de mayor envergadura o como aprendizaje en escuelas y talleres de arte. Con frecuencia asociamos el dibujo al pequeño formato y materiales tradicionales como el papel, carboncillo o grafito, pero en la actualidad el dibujo se ha expandido abarcando otros terrenos como el video o la instalación. Diversos artistas actuales hacen uso de su obra gráfica como obra final y no sólo como proceso. Es el caso de Jenny Saville, artista británica que ha llevado el dibujo de apunte al gran formato. Apoyándose en procedimientos e iconografía de la Italia renacentista crea un relato propio usando un expresivo dibujo fundamentado en la línea.

Con este breve artículo focalizaremos la atención sobre el dibujo de Saville como punta de lanza del arte actual, una obra de gran relevancia para las nuevas generaciones y que se abre paso a través de otras prácticas artísticas menos convencionales. De esta manera señalamos la importancia del dibujo en la obra de artistas contemporáneos y la influencia sobre los mismos cada vez mayor.

Palabras clave: dibujo, formato, línea, procedimientos, Jenny Saville.

### **Abstract:**

Throughout history, drawing has been an undervalued discipline since in most cases it has served as a preliminary step to the realization of a larger work or as an apprenticeship at schools and art workshops. We often associate drawing with the small format and traditional materials such as paper, charcoal or graphite, but nowadays the drawing has expanded to include other areas such as video or installation. Various current artists make use of their graphic work as a final one and not only as a process. This is the case of Jenny Saville, a British artist who has brought drawing to a large format. Relying on procedures and iconography of Renaissance Italy, she creates her own story using an expressive drawing based on the line.

In this short article we will focus our attention on Saville's drawing as the spearhead of current art, a work of great relevance to new generations which makes its way through other less conventional artistic practices. Thus, we point out the importance of drawing in the work of contemporary artists and the increasing influence on them.

Key words: drawing, format, line, procedure, Jenny Saville.

## **1. Sobre la relevancia del dibujo**

El dibujo pasa por ser una de las disciplinas más abandonadas por las instituciones a la hora de referirse a la creación y trayectoria de un artista. No sólo el artista ha infravalorado sus dibujos, sino que desde los museos y las grandes academias no se ha potenciado lo suficiente esa práctica tan íntima como es dibujar. A través de la historia del arte occidental, observamos la poca importancia que ha tenido la obra gráfica en diversos lugares y quizá no sea hasta el Renacimiento, originado en Italia, que el dibujo resurge de los oscuros cajones del taller del artista para cobrar valor frente a los coleccionistas e historiadores.

Al no ser reconocido como obra en sí misma, el dibujo ha pasado desapercibido, siendo empleado únicamente como material docente y de aprendizaje, campo de experimentación, trabajo previo o parte del estudio para la realización de otro tipo de obras de mayor envergadura. Una de las grandes funciones del dibujo ha sido la de dar forma al pensamiento abstracto del artista con la finalidad de registrar de forma visual una idea y esto se traduce en que el dibujo conlleva ciertas cualidades que otras materias no tienen, como es la espontaneidad, la frescura y la directa impronta con la que el artista se identifica. A pesar del poco valor que se le ha dado, el artista se ha aferrado al dibujo de manera instintiva, pues las cualidades que ofrece son muy diferentes a las de otras disciplinas, las cuales están sujetas a un mayor raciocinio.

Estas cualidades que pintores y escultores ven en el dibujo las recoge el Prof. Benito Navarrete, tanto en sus introducciones a catálogos como en sus investigaciones y conferencias, señalando de esta manera lo importante que era y es el dibujo para los artistas en su proceso de creación (Navarrete, 2018). Es importante indicar que el Prof. Navarrete se centra en el dibujo nacional a lo largo del Renacimiento y Barroco españoles donde, históricamente, no se le ha dado mucha importancia hasta aproximadamente el siglo XVIII (Navarrete, 2006, pp.9-11). A partir de entonces, el dibujo toma autonomía y se comienzan a apreciar las cualidades y resultados que ofrece esta disciplina. De esta manera, surgen las colecciones de dibujos españoles, cuando empieza a existir un interés desde otros países y se inicia la recopilación de dibujos de artistas españoles: “buena parte de ellas [las colecciones] tienen su origen en el aprecio que sintieron por los dibujos españoles los viajeros extranjeros que,

atraídos por la cultura española y por considerar que en los dibujos radica lo mejor y más auténtico de la creación artística, el germen de la idea, se dedicaron a coleccionarlos.” (Navarrete, 2016, p.13).

Todo esto evidencia el gran desapego que existía hacia el dibujo incluso por parte del propio artista y cómo es en otros países donde empieza a despertar la curiosidad por el dibujo de los artistas españoles. Pero centrándonos en el concepto y esencia del dibujo, sin acotarlo en el ámbito nacional o situarlo en un siglo determinado, comprendemos que es una práctica poco protagonista en los museos y galerías hasta bien entrado el siglo XX. El interés que suscita la práctica del dibujo surge, quizás, a raíz de la intención de los investigadores de comprender al artista e indagar acerca de sus primeras ideas. Como ya se dijo anteriormente, el dibujo se ha considerado como un paso previo o intermedio en la propia creación plástica desde el mismo momento en el que toma forma una idea a través de un trazo. Esto es algo que se percibe visualmente como una obra no finita y, por lo tanto, carente de valor hasta, aproximadamente, la llegada del Renacimiento. Entre los siglos XV y XVI nace la figura del artista frente a la del artesano para dotar a este nuevo profesional de la parte intelectual ligada a la práctica manual. Más adelante, con la llegada de las vanguardias del siglo XX, cambió el paradigma imperante haciendo que el dibujo tomase relevancia en mayores formatos y a través de otras técnicas, no quedando así relevado a un mero ejercicio práctico previo a la obra pictórica.

Por otro lado, podemos estar de acuerdo en que el dibujo consta de unas claves significativas o cualidades visuales como son el uso de ciertas técnicas y soportes tradicionales, tamaño o formato, tiempo de ejecución y el uso del claroscuro o monocromía. El dibujo es un concepto relativamente fácil de identificar por cualquier individuo cuando se compara con otra disciplina, pues a veces la carencia de color, el uso de materiales como el carbón o grafito y el uso del papel como soporte, nos ofrece las claves para identificar dicha obra como lo que entendemos por un dibujo tradicional. Estas cuestiones son interiorizadas por el artista gracias a su formación, ya que es un elemento fundamental en el que se incluyen conocimientos como el estudio del claroscuro, la forma, el uso de la línea y la materia antes de pasar a un trabajo más elaborado en el que se requiera mucho más tiempo. En el caso del dibujo tradicional, el uso del carbón o el grafito hace que sea una práctica fácil de solucionar, de corregir y rápida en su ejecución.

Cabe destacar que englobamos todos los tipos y conceptos de dibujo y cometemos un error de generalización a la hora de marcar esta disciplina como algo de poco valor para el crítico, la institución o el coleccionista, pues la acción de dibujar ha sido diversa en Occidente según época y territorio. Donde ha tenido mayor representación ha sido sin duda en los talleres de los artistas y, por supuesto, en academias y escuelas de arte como método de aprendizaje. Esto demuestra el valor que ha tenido y tiene en la docencia y el aprendizaje del oficio de artista, pero a día de hoy sigue siendo un tema complejo de tratar

cuando nos referimos al dibujo como una obra final, como una obra acabada, como arte digno de ser expuesto.

## **2. La presencia del dibujo en el panorama actual: Jenny Saville**

Definir la deriva del arte contemporáneo es una odisea donde ningún artista o historiador se adentra. Hemos comenzado un nuevo siglo donde el arte tiene diversas direcciones: a nivel técnico existe una amplia variedad de procedimientos a la que se añade un vasto campo de diversidad temática, más aún si contamos con la incorporación de las nuevas tecnologías y el extenso mundo que estas nos ofrecen. Sin embargo, el dibujo siempre ha sido una herramienta directa y sincera. En primer lugar, surge de un impulso del artista de materializar sobre el papel una idea, un pensamiento. De esta manera, a través del dibujo y su rápida ejecución, la idea abstracta que habita en el subconsciente del creador toma forma a través de unos grafismos sobre el soporte: grafismos rápidos, exploratorios y que a su vez definen el concepto. Por otra parte, el dibujo consta de esa sinceridad frente a otros procedimientos ya que es un modo de representación tan directo e instintivo que refleja absolutamente todo, desde la intencionalidad del artista hasta los errores y aciertos del proceso creativo.

Dibujar forma parte de esa experiencia que todo ser humano ha vivido, con la que ha creado e imaginado, una experiencia que no ha dejado de tener relevancia en todos los ámbitos creativos hasta nuestros días. Desde los actuales grafitis hasta las proyecciones a modo de instalación o videoarte, todos ellos constan en su mayoría de un enriquecimiento gráfico del cual el artista nunca se ha separado; y del que todo creador, ya sea arquitecto, músico o bailarín se sirve para dar forma a su obra o interpretación. Todo ello nos conduce a señalar la relevancia y presencia que tiene el dibujo en los artistas contemporáneos, aun siendo una disciplina que, por lo general, pasa desapercibida a ojos de la sociedad.

Son varios los artistas internacionales que trabajan mediante obra gráfica y que han llevado un paso más allá el dibujo como es el caso de William Kentridge (Johannesburgo, 1955). Sus dibujos, vídeos y collages se fusionaron para dar forma a varias películas animadas con un significativo trasfondo cargado de denuncia social. Frente a la intimidad que ofrecía el dibujo en otras épocas, Kentridge expone y anima los suyos dándoles así difusión y compitiendo con la gran pantalla y la publicidad. Es evidente que sus dibujos dejan de lado ese aspecto intimista para convertirse en cartelería que expone abiertamente las problemáticas que aborda el artista. Por un lado, desecha el pequeño formato y utiliza el dibujo a través del vídeo o la instalación despojándole de todo sentido o cualidad individualista. La relación que existe entre el dibujo y el pequeño formato ha sido estrecha a lo largo de la historia del arte, algo que actualmente no se contempla de la misma manera, en parte gracias a los artistas vanguardistas del siglo XX, donde el tamaño de las obras y su ejecución se expandía cada vez más dando lugar a obras descomunales y a la búsqueda de fusión técnica y de campo

expandido. Esta libertad que consiguieron los artistas del siglo XX se ve reflejada en la obra de artistas actuales, quienes llevan sus obras a las más exageradas proporciones y formatos jamás imaginados.

Es aquí donde introducimos a Jenny Saville (Cambridge, 1970), artista británica que combina obra pictórica y gráfica en sus exposiciones. Formada en *Glasgow School of Art* y ligada a la agrupación de artistas *Young British Artist* (YBAs), Saville ha encabezado una nueva figuración pictórica basada en la exposición del cuerpo femenino a través de enormes soportes (Gagosian, 2021). Se la ha conocido mundialmente gracias a la venta de su obra titulada *Prooped* en *Sotheby's*, la cual convirtió a Saville en la artista viva que vendió en subasta la obra más cara de la historia hasta entonces (H. Riaño, 2018). Dicha obra presentaba una mujer dotada de grande y rotunda fisonomía, de porte pícnico y una cierta enormidad. La exageración de los cuerpos que presenta en sus pinturas y dibujos conlleva claras referencias a las obras escultóricas de Miguel Ángel y es quizá lo más destacable de la temática que trata en su trabajo (Gagosian, 2018).

Tiene por referentes pictóricos a un amplio elenco de artistas pertenecientes a distintas épocas, de los cuales no sólo recoge el testimonio procedimental y técnico, sino que trae a la contemporaneidad algunas de las temáticas ya tratadas por éstos mismos siglos atrás (Gagosian, 2018). Así pues, vemos reflejado en la obra de Saville a artistas como Rubens, Lucian Freud o Francis Bacon a la hora de tratar el cuerpo humano y el retrato como temática, o a Rembrandt en cuanto a la plasticidad matérica que tanto destaca en sus obras (Cué, 2016). Por proximidad temporal, ella misma nombra a Pablo Picasso o Willem de Kooning como referentes pictóricos, y es evidente la expresividad que experimentan sus cuadros guiada por las abstractas interpretaciones de estos últimos artistas.

En el terreno pictórico es indudable su arrojo a la hora de plantear esos monumentales cuadros donde el color es un elemento fundamental para entender su proceso plástico y matérico, además de ver los claros referentes antes nombrados. Sin embargo, en el terreno gráfico, se deja llevar por el dibujo renacentista italiano con claras referencias a la obra gráfica de Miguel Ángel y de Leonardo Da Vinci (Gagosian, 2020). Referentes muy diferentes a los pictóricos, los cuales enlazan con los motivos que trata Saville en sus obras. Esta influencia se muestra en la serie *Reproduction Drawing (after the Leonardo cartoon)* realizada en 2010, la cual consta de al menos cuatro obras referenciando la iconografía de la obra del artista florentino conocida como *Cartón de Burlington House* (1501-1505).

Saville es el ejemplo del dibujo expresivo contemporáneo. Su obra gráfica claramente tiene la impronta de un dibujo de apunte realizado, por lo general, en blanco y negro. A través del dibujo transmite un mensaje claro y directo y como decíamos antes: sincero. Una maraña de líneas construye una figura femenina,

un niño, una pareja; mientras deja unos fondos limpios y de una simpleza que hace que el sujeto cobre importancia. Dichos fondos dotan de ligereza a la obra y la línea se superpone creando ritmos dentro de la escena. La influencia del dibujo renacentista no está clara sólo por la temática, sino que el juego que ofrecen los grafismos recuerda a los apuntes italianos de los siglos XV y XVI. La gran diferencia es que, frente al íntimo y pequeño formato de los dibujos realizados a lo largo de la historia del arte, la artista británica hace de sus motivos algo monumental y grandioso. El apunte llevado al gran formato no es más que una de las claves para entender el arte actual, en el que las imágenes cada vez abarcan espacios mayores, algo muy propio de este nuevo siglo, en el que lo íntimo se vuelve algo grande y apabullante y no por ello, deja de ser íntimo.

Conocemos la relación tan cercana que existe entre las redes sociales, la publicidad y la obra de Saville, ya que de alguna manera sus dibujos evidencian la sobreexposición de imágenes, su consumo habitual y la gran influencia que tienen sobre el individuo en la actualidad. De no ser por esta última, no se habría planteado el gran formato, o los gigantescos retratos productos de un *selfie* como si de un cartel publicitario se tratase, algo imposible de plantear antes del siglo

3. La repercusión de estos nuevos medios puede ser comparable con la aparición de la fotografía y la huella que deja a lo largo del siglo XIX en corrientes como el cubismo (Gagosian, 2020). Por otra parte, el señalamiento de problemáticas actuales como puede ser la estética del desnudo femenino y su controvertida belleza o temáticas como la maternidad, evidencian la preocupación de la artista por cuestiones actuales y, de algún modo, se vinculan a la exposición masiva de imágenes y la creación de una falsa realidad a través de las redes sociales o ante la sociedad.

Saville nos propone, en formatos que superan dimensiones de dos y tres metros, entrar en su particular mundo donde el ser humano toma el protagonismo y, con cierto desagrado, cuenta una historia. Desde la maternidad hasta las deformadas y voluminosas figuras antropomorfas, muestra un interés por el desnudo femenino. La carne, la sexualidad y la naturalidad con la que expone estas cuestiones nos crean un interés desmedido por averiguar el trasfondo de cada cuadro. En cierto modo, su mundo nos resulta extraño o desagradable cuando comprendemos que lo que es una vivencia íntima nos lo muestra como un gran escaparate, y evidencia la problemática que ella como artista siente que debe mostrarnos. Y, por otra parte, es digna de admiración la resolución procedimental a la que se acerca a través de técnicas como el carbón y la tiza o pastel. La dificultad que conlleva trabajar la figura humana en esas dimensiones y el hecho de simplificarla de tal manera que, con un único trazo, pueda representar el sujeto que aborda es, sin lugar a dudas, un alarde de conocimiento técnico y expresivo.

En suma, Saville vuelve a un íntimo refugio maternal con la disciplina que, tradicionalmente, ha sido más íntima para los artistas. La artista británica nunca se ha desprendido de esta faceta, que hace de su obra un medio comunicador. Y esto a su vez mantiene la esencia del más puro dibujo renacentista en el arte contemporáneo. Obras como *Study for Isis and Horus* (2011)<sup>1</sup>, *In the realm of the mothers II* (2014)<sup>2</sup> o *Dusk* (2014)<sup>3</sup>, mantienen el oficio tradicional del dibujante sin dejar de lado una visión actual tanto estética como temática. De esta manera, se erige como vanguardia y sirve como ejemplo a las nuevas generaciones de artistas que ven en Saville un referente plástico de la nueva figuración a través de la práctica del dibujo.

### 3. Conclusión

La reflexión que podemos hacer sobre el dibujo en la actualidad es que cobra un papel muy importante a la hora de comunicar de forma eficaz y directa el mensaje del artista. A pesar de constituir un lenguaje infravalorado a lo largo de la historia, se convierte en una herramienta con potencial en el arte contemporáneo. Su espontaneidad y los característicos registros que ofrece, dotan a la obra gráfica de las claves necesarias para constituir el elemento más utilizado para el artista contemporáneo. Debido a que esta práctica parte del intelecto, es herramienta fundamental ya no solo para el artista, sino para el ser humano: es un lenguaje extremadamente eficaz en la resolución visual de conceptos que se manejan en la vida diaria. Advertimos, a pesar de lo expuesto inicialmente, que esta práctica no ha caído en desuso sino todo lo contrario: el dibujo forma parte de todo lo que nos rodea y está implícito en toda práctica artística o creativa del siglo XXI. Conforman el comienzo con el que se gestan las obras en el estudio: el artista contemporáneo se hace eco de los más grandes y representativos artistas del pasado, aprende el oficio y se deja guiar por una nueva y actualizada visión del mundo que lo rodea de modo que termina representando a su vez un nuevo concepto de imagen adecuado a los tiempos que él mismo vive.

Finalmente, remarcamos una sorprendente novedad a la hora de analizar artistas actuales como Jenny Saville, y es cómo pone de relevancia la obra gráfica y el dibujo como arte en sí mismo, llevándola al mismo término que cualquier obra pictórica, escultórica o en forma de instalación. De manera consciente o inconsciente, el dibujo que plantea vuelve a unos orígenes y toma

---

1 Jenny Saville. *Study for Isis and Horus* (2011). Carbón y pastel sobre papel 198x148cm.

2 Jenny Saville, *In the realm of the mothers II* (2014). Carbón sobre lienzo 270x345cm.

3 Jenny Saville, *Dusk* (2014). Carbón y pastel sobre lienzo 190x155cm.

como punto de partida esa singular escritura, adquiriendo valor así en el panorama internacional y aumentando los adeptos a este tipo de imagen y proceder. Los grandes formatos que trabaja Saville son cada vez más comunes en el panorama actual, pero cabe destacar la complejidad que conllevan a la hora de solucionar una imagen tan directa y expresiva a través del dibujo, algo que, sin duda, es difícil de contemplar en el arte figurativo actual. En este último siglo el artista se ha liberado de sus complejos y ha apostado más que nunca por la obra gráfica y digital, abanderando una pequeña revolución a nivel visual a través del dibujo como una disciplina indispensable y en constante evolución.

Concluimos este artículo enfatizando la gran diferencia en el trato del dibujo a lo largo de la historia y hasta el siglo pasado, y cómo empezamos a observar un cambio de rumbo no sólo en el procedimiento, sino también en la propuesta iconográfica de las nuevas generaciones de artistas. Los creadores, influenciados por las imágenes del mundo digital y cada vez más cercanos a las tan indispensables pantallas, proponen una nueva visión de arte propia de su tiempo, en la que el color, el impacto y el gran formato son claves para lanzar su mensaje al resto de la sociedad y competir con otras plataformas digitales, la gran pantalla y la publicidad.

## **Bibliografía**

CUÉ, Elena. (2016). *Jenny Saville: Mi obra ha sido el paisaje del cuerpo, la naturaleza de la carne*. ABC. Madrid. Disponible en: [https://www.abc.es/cultura/abci-jenny-saville-obra-sido-paisaje-cuerpo-naturaleza-carne-201605281918\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/abci-jenny-saville-obra-sido-paisaje-cuerpo-naturaleza-carne-201605281918_noticia.html) [Fecha de consulta: 25 de enero de 2021]

GAGOSIAN. (2020). *Five Preoccupations: Jenny Saville*. Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo. Disponible en: <https://gagosian.com/quarterly/2020/07/09/five-preoccupations-jenny-saville/> [Fecha de consulta: 25 de enero de 2021]

GAGOSIAN. (2020) In Conversation: Jenny Saville and Nicholas Cullinan. Artist Spotlight, Gagosian. [Youtube] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=1GCbCkoczbu> [Fecha de consulta: 25 de enero de 2021]

GAGOSIAN. (2021). *Jenny Saville*. Disponible en: <https://gagosian.com/artists/jenny-saville/> [Fecha de consulta: 25 de enero de 2021]

GAGOSIAN. (2018). *Jenny Saville. Ancestors*. Nueva York. Disponible en: <https://gagosian.com/exhibitions/2018/jenny-saville-ancestors/> [Fecha de consulta: 25 de enero de 2021]

GAGOSIAN. (2018). *Jenny Saville Now*. Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo. Disponible en: <https://gagosian.com/quarterly/2018/11/05/essay-jenny-saville-now/> [Fecha de consulta: 25 de enero de 2021]

H. RIAÑO, Peio. (2018). *Jenny Saville, la verdadera víctima de la provocación de Banksy*. EL PAIS. Madrid. Disponible en: [https://elpais.com/cultura/2018/10/09/actualidad/1539085786\\_133681.html](https://elpais.com/cultura/2018/10/09/actualidad/1539085786_133681.html) [Fecha de consulta: 25 de enero de 2021]

NAVARRETE PRIETO, Benito. (2018). Conferencia *El dibujo español en la Galería de los Uffizi*. A día 14 de noviembre de 2018 en el Salón de Grados de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.

NAVARRETE PRIETO, Benito. (2006). *El Papel del Dibujo en España*. Ed.: Caylus S.A. y Arthur Ramon S.L. Madrid. ISBN:84-611-3315-3

NAVARRETE PRIETO, Benito. (2016). *I Segni nel Tempo. Dibujos Españoles de los Uffizi*. Madrid, Fundación Mapfre-Gallerie degli Uffizi. Madrid. ISBN:978-84-9844-591-6



EL K COLECTIVO

**La mirada de acuario**

**Breve ensayo sobre el dibujo contemporáneo.**

**KeyWords:** ojo; mano; mirada; ver; imagen; visual; rastro; trazo.

**Resumen:** Un recorrido por la relación entre dos órganos, el ojo y la mano. La diferencia entre ver algo o mirarlo. La carne del mundo y la presencia de la imagen enfrentan una nueva mirada que prescinde de todo afuera, una mirada que se contempla a sí misma y es autorreferencial: la mirada visual. ¿Puede la cuestión del dibujo desvelarnos algo?

## 1. La mirada visual: imperio del ojo y dominio del ver.

Cariño por tu salud,  
Mírame, mírame más,  
Mira que si no me miras la  
carne,  
Yo a tiras me la voy a arrancar,  
Que yo no tengo otra luz,  
Más que la de tu mirá.

Rocío Jurado.

El ojo y la mano. El rastro y el ser arrastrado. El ser humano navega por una interfaz superpuesta ante la vida como dos espacios entremezclados, como se superponen las láminas de celofán que se usaban en los dibujos animados. Imaginemos a Goofy caminando sobre un fondo, ambos dibujos están en láminas diferentes dibujados y con la superposición de estas láminas obtendríamos la realidad viva del dibujo animado. De igual manera la ventana virtual y la lógica de la interfaz, zona de comunicación o acción donde actuamos que conecta espacios o subespacios, está integrada en la vida cotidiana, modelando nuestra mirada. Vamos a un bar y la carta está sobre la mesa, pero ahora en un código Qr pegado. Y así pasamos de la mesa a la pantalla, si es que alguna vez estuvieron separadas. Esta mirada está ahora (de)pendiente y virando continuamente por la interfaz, deseosa por adentrarse nuevamente en este espacio visual. Puramente visual. No descubrimos nada al decir que estas ventanas virtuales están diseñadas según la técnica del seguimiento de ojos -llamada *eye tracking*<sup>1</sup>- para seducirlo o atraparlo. Verdaderamente son un espacio exclusivo que ha sido creado pensando en este órgano. Bien es cierto que encontramos un uso del audio, lo sabemos, pero el oído se incluye como sentido auxiliar o excitante, estimulado para estar contribuyendo, o bien al mero placer de estar navegando, o como señales de audio que optimizan nuestros tiempos de reacción y sustituye información que visualmente ocuparían otro cacho de la ventana, facilitando la interacción del ojo con el espacio. Un sonido nos alerta de un error, otro se reproduce para advertirnos del mensaje no fuera que en ese momento el ojo no estuviera mirando. Es un reclamo, el sonido que indica que ahí tienes algo que espera ser mirado.

---

4. Siguiendo con el ensayo encontrarán más detallada que es la técnica del *eye tracking*. Para más información: colaboradores de Wikipedia. (2020b, octubre 24). Seguimiento de ojos. Wikipedia, la enciclopedia libre. [https://es.wikipedia.org/wiki/Seguimiento\\_de\\_ojos](https://es.wikipedia.org/wiki/Seguimiento_de_ojos) [Acceso el 4 de Enero de 2021].

Continuemos con esta relación entre los dos órganos, entre el ojo y la mano. Una relación de tensión la cual atraviesa al dibujante, quien, desprovisto del resto de órganos, es reducido al enfrentamiento por el control o subordinación entre el ojo y la mano. Una jugada que pone en mate, un enfrentamiento delicado, casi una preocupación constante. Sabemos que un dibujante requiere de todo un cuerpo, que se aleja o acerca, que da pasos, pero este es un uso de las piernas muy especial, una operación muy concreta. Son pasos que no pretenden llegar a ningún lugar, nada tiene que ver con caminar. El dibujante se aleja para coger espacio, es el ojo el que necesita la distancia con lo dibujado. Igual cuando se acerca, ahí esos pasos pretenden reducir la distancia entre la mano y el dibujo para continuar tras haber cogido un poco de oxígeno, para, de algún modo, trasladar lo visto. Observen la importancia de la mano y el ojo en el acto de dibujar. Ya Deleuze se preguntó “¿Cuáles son las relaciones del ojo y la mano en la pintura?<sup>2</sup>”. Si bien se pregunta de esta relación en la pintura, por ahora nos vale. Hagamos esta concesión. Sabemos que el ojo mira, que es el órgano que ubica a la mano en el papel o en el cuadro, como si desde el ojo salieran hilos que tensaran los músculos de la mano y le obligaran a seguir su trayectoria. Por fortuna esta relación, en algún punto, estaría invertida. En algunos casos incluso llegaría la mano a dominar la obra, imponiendo su rastro y derribando la imposición ocular que imposibilitaría los encuentros. Y sería esta relación de liberación y crueldad entre los dos órganos aquello que hace posible la imagen o el acontecimiento. Esa relación es algo que sobrevuela siempre el tema del dibujo, vean como Deleuze (2007) continúa: “¿Qué quiere decir una mano desencadenada? Uno no tiene más que preguntarse cuál es la cadena de la mano. La cadena de la mano [...] es evidentemente el ojo. En cuanto que la mano sigue al ojo puedo decir que está encadenada. La mano desencadenada es la mano que se libera de su subordinación a las coordenadas visuales.” (p. 25).

Sigamos, por ahora hagamos una serie de preguntas que, esperemos, se irán resolviendo conforme avancemos. ¿Acaso queda algo de la mano cuando todo espacio tiende a simular el espacio visual propio de una pantalla? ¿Acaso no es un órgano anulado fuera ya de toda relación con la mirada y el espacio? Su corporeidad es aquello que le impide el acceso. La carne, el músculo y los huesos. ¿No se siente a la mano incapaz de incidir o registrarse en gestos? No descubrimos nada nuevo si decimos que ahora los movimientos de la mano quedan cada vez más reservados al clic y el puntero navegando. El lápiz se parece sospechosamente al puntero, pero con el puntero se siente anulada la posibilidad de invertir la relación y voluntades entre órganos. Aquí la mano, reducida a dedo en el espacio visual navegando por ventanas rectangulares, sólo puede seguir el rastro del ojo por este espacio. Pero más que mano reducida a dedo es ya prótesis ocular que sirve para desplazar el puntero hacia el punto enfocado y siempre fuera del alcance de cualquier otro órgano. El dedo está desapareciendo. Y no dudamos de la futura y cercana desaparición o reducción del teclado. Los smartphones prescindieron del teclado físico y han

---

<sup>2</sup> Deleuze, Gilles (2007), Pintura. El concepto de diagrama (p.92), Buenos Aires: Editorial Cactus.

reducido a tres o cuatro los botones necesarios. El teclado es ahora un teclado visual integrado en la imagen de la pantalla que tiene la capacidad de completar las palabras que estemos escribiendo, reduciendo con ello el tiempo y el uso del dedo. Lo visual está desparramado, impulsa al ojo en su viaje de coordenadas estratégicamente colocadas para provocar y atrapar nuestros movimientos oculares. Escribiremos con los ojos y no necesitaremos de una mano para sujetar un dispositivo. Esta técnica del seguimiento de ojos o *eye tracking* se basa en análisis biométricos obtenida a partir de la ciencia del neuromarketing para obtener información sobre los puntos en los cuales se detiene la vista dentro de la pantalla. Y se realizan análisis de los movimientos oculares usando cámaras frontales que miden la frecuencia o tiempo de fijación de la vista, sus puntos de no atención y su capacidad para localizar la información distribuida por la pantalla (tiempo que tarda hasta encontrar “x” punto). Además, indicadores como la dilatación de las pupilas señalan el impacto emocional o el interés generado por la información mirada. ¿La relación entre la mano y el ojo, órganos que posibilitan el dibujo, está desapareciendo? Lo sospechamos. No es ya problema de subordinación, es un espacio visual puro que prescinde de todo órgano y se basta con nuestros ojos. Y no es exclusivo de la pantalla, es un ver que está ya integrado y ha transformado nuestra mirada.

Debray, otro filósofo francés con un carácter algo más crudo, tiene un texto donde hace de cirujano: clava el filo en la carne para abrir heridas y tocar fibras que estaban escondidas debajo de la carne. Este texto, “*Vida y muerte de la imagen*”<sup>3</sup>, nos va a ayudar, habla mucho de la mirada. Es más, saca una categoría de tres miradas en relación a la imagen: mágica, artística y visual. Nos centraremos en la visual. Nos interesa especialmente el uso de esta palabra que no ha parado de resonar. Quizá él la llamó “económica”, es cierto, pero habla del campo visual y una mirada visual del espacio donde llega a afirmar que “lo visual comienza donde termina el cine”. Si bien antes cita al crítico de cine Sergé Daney<sup>4</sup> quien, a su vez, hace un aporte muy interesante: “evidentemente, lo visual concierne al nervio óptico, pero, aún así, no es una imagen. La condición *sine qua non* para que haya imagen es la alteridad.” ¿Entonces, qué es eso que llaman “visual” que concierne al nervio óptico pero no es una imagen? Sin duda se “ve”, es una visión de algo pero ese algo no es imagen. Nos dicen que en lo visual no existe “todavía” la relación ojo-imagen. En este texto Debray parece preocupado, como si en lo visual nos hubiéramos deshecho de algo. Continúa diciendo: “la imagen arcaica y clásica funcionaban con el principio de realidad, lo visual funciona con el principio de placer. Lo visual es en sí mismo su propia realidad.” Luego, con un aire de sentencia, nos advierte: “Inversión no exenta de riesgos para el equilibrio mental del colectivo”<sup>5</sup>. ¿De qué inversión nos habla? Está claro, el ojo nunca se ha tenido a sí mismo como principio de realidad. El ojo “creía”, era creyente

---

<sup>3</sup> Debray, Régis (1994), *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*, Barcelona: Editorial Paidós.

<sup>4</sup> *Ídem*, (p.251).

<sup>5</sup> *Ídem*, (p.251).

de una realidad exterior al margen de él. Creía en el Cosmos, en Dios o en el Hombre, y estas realidades impregnaban todo lo que podía ser contemplado. Lo visual es un ojo autorreferencial que se ha creído su propia verdad y la realidad parte y se cierra con la vista. Es un ver por el placer de estar viendo algo. Un ver que ve por ver. Fijaos que no hablamos de mirar. Hay diferencia entre “mirar” y “ver”. Esto nos sirve para el dibujo, los dibujantes han sabido de siempre esto y muy bien. Luego nos ayudaremos de un dibujante para aclarar la diferencia. Volvamos. ¿Por qué dice Debray que lo visual es aquello que está más allá del cine? No es aleatoria esta elección (como no lo es cualquier otra). Haremos la pregunta de otra manera: ¿qué tiene el cine de “más acá” que lo hace sentirse más cercano respecto a lo visual? Ya lo responde Sergé Daney: la alteridad. La capacidad para ser otro, la posibilidad de establecer relaciones con el Otro. Es un concepto expansivo. Lo alterado es un abandono de lo mismo en favor de ir siendo otra cosa. Ahora podemos entender porque Debray afirma que la imagen arcaica y clásica funcionaba con el principio de realidad. La imagen de Cristo aplastaba nuestra mirada, la presencia de la talla era un acontecimiento sagrado que nos atravesaba. La mirada era dominada y la creencia no era solo un vínculo con la madera tallada, si no con una fuerza que la superaba y estaba tanto dentro como fuera de ella. Había algo “más allá” de la mirada que es, a su vez, ese “más acá” de la imagen o el cine respecto a lo visual. Es una paradoja no muy extraña: si lo visual “es en sí mismo su propia realidad” prescindiendo con ello de nuestros nervios, músculos y otros órganos, nos reduce a un ojo que ve sin contacto y no necesita de relación. No hay Otro con el cual relacionarnos. Reduce a 0 el encuentro con lo extraño, con lo ajeno. Es, radicalmente, la ausencia de misterio en la mirada.

Ya hemos señalado antes que los dibujantes han sabido muy bien de esta diferencia entre “ver” y “mirar”. Digamos que el órgano-ojo tiene, por ahora, dos operaciones posibles: ver y mirar. Aún podríamos incluir una tercera, pero, al menos por ahora, no nos ayuda a seguir. Todos sabemos cual es: ni ver ni mirar. Anular al ojo, prescindir o dañar el nervio ocular. Los ojos rojos de Cézanne cuando decía “ya no veo nada”. Dejamos esta posibilidad por ahora. Berger habla mucho, verdaderamente mucho sobre este asunto de la vista y la mirada. De algún modo parece que le preocupa, le atrae, e incluso le incomoda. Puedo imaginar a Berger diciéndose “no estoy mirando, no estoy mirando” luchando con sus ojos ante la cosa que miraba. Estas son sus palabras: “solo vemos aquello que miramos. Y mirar es un acto de elección. [...] Nunca miramos solo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos”<sup>6</sup>. Es interesante. Dice que “solo vemos aquello que miramos”. Es decir, vemos “de verdad” cuando miramos. Ver sería, siguiendo esto, “ver nada” o, si acaso, ver poco más que nada. Y ese paso entre la vista y la mirada es un acto de elección. Es, en otras palabras, un “hacer por ver” o un deseo de conquistar la mirada. Todos, en algún momento, experimentamos esta diferencia. O la hemos experimentado, es cuestión de hacer memoria. Algunos la habrán encontrado en el abismo que se abre al mirar a la persona

---

<sup>6</sup>Berger, John (2015), Modos de ver. (p.9), Barcelona: Editorial Gustavo Gill.

amada. Hay veces que asuntos verdaderamente inútiles invaden nuestra mirada y la realidad se expande. El reflejo en una ventana, una silueta dentro, un lunar en aquella cara, el sol que se cuele y señala una grieta en la calzada. Y la mirada se empapa. La sentencia de Berger nos recoloca en algo que hemos tratado antes. Mirar es una relación “entre las cosas y nosotros mismos”, decía. Es maravilloso, aquí volvemos a topar con la alteridad. Tenemos la relación “ver-mirar”, las cuales se excluyen mutuamente. O vemos, o miramos. Intuimos que es una escala gradiente, como una escalada (no necesariamente hacia arriba), pero igual intuimos que la mirada es una conquista. En algún momento alcanzamos a mirar. La relación “ver-mirar” de Berger se parece sorprendentemente a la diferencia entre “imagen y visual” mencionada tanto por Debray como por Sergé. El ver, como lo visual, es un ojo sin un “más allá” que contemplar. Sin embargo es en la mirada y en la imagen donde encontramos esa relación que irradia hacia fuera pero que, respecto a la mirada, ya estaría reducida o aniquilada: la alteridad.

## **2. Descenso del paraíso. El Esquizonauta y el dibujo.**

Siento que ahora somos uno,  
que nada nos puede separar.

Cecilio G

¿Y qué queremos decir con todo esto? Tenemos ya suficientes enfrentamientos. Tanto lo visual y la imagen como el ver y el mirar serían acontecimientos que, de algún modo, invaden nuestro ojo. La expansión de uno es la desaparición del otro. Son, dicho claro, distintas conquistas sobre el mismo órgano. El ojo bien puede “ver” o “mirar”. Y no crean que “uno” es la superación del “otro”, no, sencillamente son reinados diferentes que imponen distintas reglas en la verdad interna de nuestros ojos. Y sabemos que todo reinado tiene su sombra disidente y que son fuertes los ecos de un pasado que, irremediabilmente y de algún modo, niega su erradicación. Tan evidente es esto como que hubo un sin fin de realidades que se dieron pero que están radicalmente muertas, pues somos el sujeto que duerme y vive su sueño, pero también los ojos invisibles que no supieron de ellos mismos que estaban soñando y dormidos.

Recapitulemos, necesitamos volver al menos por un momento. Incluyamos, ahora sí, el rastro en todo esto. Es el momento. Recuerden la relación de tensión entre el ojo y la mano. Esta tensión atraviesa al dibujante, decíamos que es reducido al enfrentamiento por el control o subordinación entre el ojo y la mano. ¿Y cuál es el resultado de esta tensión? Trazos y manchas. La traducción al dibujo de la tensión sufrida entre los dos órganos son los trazos y las manchas. Ya decía Degas que “el dibujo no está fuera del trazo, está dentro...”<sup>7</sup>. Maravilloso, esto nos aclara un poco. El dibujo no sería sencillamente una proyección ocular, sino un acontecimiento trazo-mancha, Degas nos dice que está ahí dentro y no en otro lugar. Es un registro expuesto y palpable, de ahí la necesidad que tiene el ojo de la mano: el ojo por sí solo es incapaz de incidir en

el espacio y hacer huella con su rastro. Traza líneas virtuales, proyecta posibilidades, pero es incapaz, por sí solo, de traducirse a otro lenguaje. Tanta es la necesidad que tiene el ojo de una mano para dibujar que nunca la erradica. Puede someterla a un grado de subordinación radical, es cierto, pero para dibujar, aún si reduce la mano a dedo o vasalla ocular, requiere de ésta como esclava. ¿Intuimos el problema que tiene un espacio visual puro junto a la mirada que integró la interfaz y la pantalla? En este espacio la mano ya no puede operar ni tan siquiera como esclava. Y si aún conservamos el dedo para clicar es un reducto del cuerpo que, como ya lo hizo la mano, está desapareciendo. Se hizo innecesaria la operación manual, sólo se requiere del dedo en el espacio digital, con sus dígitos, su teclado y su pantalla. Y con esta mirada, la mirada visual, se completa un antiquísimo deseo del ser humano: habitar un espacio aliviado de las taras del cuerpo. Hemos logrado el descenso del paraíso hasta nuestros ojos y ya no tenemos imagen que pueda hacernos retumbar con los ecos de un lugar invisible, diferente pero igual o quizás más real, pues la presencia representada tiene un acento añadido de realidad. Queda anulado el cielo o el infierno que animaba nuestras imágenes, y lo visual es ahora una experiencia ocular sin un más allá de esa experiencia ocular misma.<sup>8</sup> Y a este sujeto sin cuerpo, ese sujeto del ojo visual lo vamos a nombrar ya: ese sujeto es el “Esquizonauta”.

Y este sujeto del ojo visual tiene un rastro muy, pero que muy particular. Es un rastro almacenado en un archivo .log de cualquier servidor o en archivos locales que, en principio, no están al alcance del ojo ni quedan expuestos ante el mismo sujeto que los produce. Es una estela de números y palabras con una IP reflejada que desgrana nuestros movimientos por un espacio con una configuración previa, atrapando nuestro rastro y almacenándolo en un archivo apartado. Este rastro es muy extraño, permanece sumergido y ocultado como una huella dejada en un espacio distinto, escondido en un lugar fuera del alcance del usuario entre una ingente cantidad de otros rastros. Esto es interesante, el Esquizonauta es el sujeto-ojo, el sujeto de la mirada visual que, a su vez, deja un rastro con un registro que no quiere ser visto. Su propio rastro permanece oculto a su único órgano. ¿Qué supone un trazo sumergido, huella de un paseo ocular que no puede ser traducido ni visto? Es muy delicado esto para el dibujo. Recuerden a Degas: “el dibujo no está fuera del trazo, está dentro...”. Pero este trazo sumergido es un trazo configurado en un espacio visual puro, es el trazo del ojo que ha logrado prescindir de todo órgano. No puede darse el trazo manual que traduce el trazo ocular y lo altera. No queda otro órgano con alguna capacidad de incidir y actuar. ¿Quién no ha escuchado de un dibujante o un pintor que su oficio está muerto? Es una preocupación frecuente en ellos. Hay muchísimos ilustradores y quedan pocos dibujantes, todos lo sabemos. Es un secreto a voces, algo bastante repetido en las facultades de Bellas Artes.

7Valery, Paul (1999), Piezas sobre el Arte (p.35), Madrid: Editorial La balsa de la medusa.

Debray lo dice sencillo y bonito: “nuestro ojo ignora cada vez más la carne del mundo”<sup>9</sup>. ¿No es un poco incómodo leerlo? Es exactamente eso, el dibujo coincide ahora con el nacimiento de este sujeto-ocular sin cuerpo y de rastro inaccesible. Aún continuaremos con Debray, nos está ayudando mucho. Apenas unos reglones más adelante Debray dice que “en una cultura de miradas sin sujeto y de objetos visuales, el Otro se convierte en una especie en vías de desaparición, y la imagen en imagen de sí misma”<sup>10</sup>. Debray dice que no hay sujeto. Bueno, eso no importa, para nosotros el sujeto puede prescindir de cuerpo, es un sujeto descarnado con unos ojos que devoran todo a su paso. Su ausencia de sujeto y nuestro Esquizonauta están al lado. No son muy distintos. Pero nos interesa lo que dice de “una cultura de miradas sin sujeto y objetos visuales”. Ya lo podemos decir claro: la mirada visual es esa cultura “sin sujeto” pero de objetos visuales, y el Esquizonauta es ese ojo esquizofrénico sediento de esos objetos. Quizá aquello de la “la imagen como imagen de sí misma” nos suene muy abstracto. Lo es. Pero nos quiere decir algo, es necesario creerlo. Y llegados a este punto quizá no nos parezca tan encriptado, veamos. Es poner un espejo y ver en lo representado nuestro reflejo. Es ese creer que no cuestionamos al peinarnos en un espejo dando por sentado que esa silueta y nosotros nos correspondemos. Debray dice que lo visual es eso, la mirada que se tiene a sí misma por principio de realidad cuando mira. Recuerden, es el descenso del paraíso, la ausencia de alteridad, el Cristo que no tiene profeta que encarnar. Lo escalofriante -creemos que lo es- es que la mirada sin un “más allá” es, a su vez, una mirada universal. Nos rige el mismo principio al mirar un video de Youtube que una escultura, nuestras fotos en la galería o las estrellas del cielo una noche de invierno en la playa. Vemos lo que está ahí sin el embrujo de una realidad superior. Y es cierto, si alguien lo ha pensado es una alegría, el cielo, las estrellas y las playas parecen conservar algún reducto capaz de sorprendernos. Puede acontecer la imagen ahí... pero nos causa sorpresa. Nos sorprende precisamente porque aquello es un suceso que se da algunas veces. Es el ver que cambia a mirada, la entrada a ese “ver de verdad” del cual nos hablaba Berger. Y no es casualidad que lo visual sea, en algún sentido, lo universal de la mirada. Vivimos inmersos en una sociedad con un sistema al cual ya le han colocado este concepto. Deleuze ya dijo del capitalismo que “es lo universal de toda la sociedad en un sentido muy preciso, en un sentido negativo: sería lo que todas las sociedades han temido por encima de todo”<sup>11</sup>. Bueno, hablar de las razones que llevaron a Deleuze a decir esto sería irse muy lejos. Es cosa de, en sus propios conceptos, códigos y flujos descodificados. Diremos que no es casualidad que aparezca lo universal con el capitalismo y lo visual. ¿Acaso no resuena ahora con fuerza aquella sentencia, dejada ya muy atrás, de Debray? “Inversión [de la imagen a lo visual] no exenta de riesgos para el equilibrio mental del colectivo”, nos dijo. ¿Y no será este terror en Debray el terror ante lo negativo, ante eso mismo que “las sociedades han temido por encima de todo”? Pero esto sería ya hacer otro ensayo completamente fuera del dibujo.

**8** Vean que, de un cuadro o dibujo, cuando se habla, apenas se alcanza a decir si gusta más o menos. Qué bonita esa mancha, que bien o mal hecha está esa cara..., expresiones de un gusto visual. No es que seamos más imbéciles que antes, es más bien que nuestros ojos no tienen, fuera de su gusto, nada que mirar.

9 Debray, Régis (1994), Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente (p.254), Barcelona: Editorial Paidós.

10 *Ídem*, (p.254).

11 Deleuze, Gilles (2005), Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia (p.21-22), Buenos Aires: Editorial Cactus.

[El K, Kolectivo](#) Anónimo. 2021.

Ahora podemos irnos al bar.



MARÍA DEL CARMEN RODRÍGUEZ JIMÉNEZ

Doctoranda en el Programa de Doctorado en Bellas Artes de la Facultad de Bellas Artes, UCM.

## **El empleo de espejos para la creación de ilusiones ópticas en el dibujo expandido: anamorfosis e imágenes ambiguas**

### **RESUMEN**

A través de los engaños perceptivos generados mediante espejos, es posible evidenciar cómo las superficies reflectantes son propicias para la construcción de planteamientos artísticos gráficos contemporáneos en el campo de las ilusiones ópticas y el dibujo expandido. Este el caso de las anamorfosis catóptricas y dióptricas, así como las imágenes ambiguas reversibles. En este artículo, por tanto, se exploran los límites del dibujo, dejando atrás la concepción tradicional de las producciones gráficas como imágenes que se reducen a la bidimensionalidad. De esta manera, los reflejos especulares se plantean como una nueva forma de entender el dibujo expandido, articulándose tridimensionalmente en el espacio e invitando al espectador a una interacción activa y dinámica con la obra, no únicamente con la mirada retiniana, sino a través de una mirada múltiple que implica todo el movimiento corporal.

### **PALABRAS CLAVE**

Anamorfosis; dibujo expandido; espejo; ilusiones ópticas; mirada múltiple

### **ABSTRACT**

Through the perceptual deceptions generated by mirrors, it is possible to evidence how reflective surfaces are able to construct contemporary graphic artistic approaches in the field of optical illusions and expanded drawing. This is the case of catoptric and dioptic anamorphoses, as well as reversible ambiguous images. Therefore, this article explores the limits of drawing, forgetting about the traditional conception of graphic creations reduced to two-dimension images. In this way, specular reflections are proposed as a new way of understanding an expanded drawing that articulates in three-dimensional space, and invites the viewer to an active and dynamic interaction with the artistic pieces, not only with the retinal gaze, but through a multiple gaze that involves the whole body's movement.

### **KEY WORDS**

Anamorphosis; expanded drawing; mirror; optical illusions; multiple gaze

## **5. INTRODUCCIÓN**

Debido a su gran potencial como provocador visual para distorsionar la realidad y generar juegos perceptivos, la incorporación de superficies especulares en producciones artísticas, se ha visto incrementada considerablemente a partir de la década de los 60 hasta la actualidad. Esta innovación en las técnicas y los materiales se aplica en cualquier disciplina, incluida la del dibujo.

Si se observa el panorama expositivo actual, es posible apreciar un auge de proyectos de obra gráfica expandida centrados en algún tipo de ilusionismo visual creado a partir de espejos. Las manifestaciones de arte contemporáneas son propensas al uso de guiños enigmáticos, de engaños perceptivos y trampas para el ojo que han propiciado un territorio fértil para su utilización. Y es que, el empleo de superficies reflectantes configura el material esencial de ciertas tendencias de dibujo expandido que, a través de las ilusiones ópticas, buscan enfrentar al sujeto con su entorno en la consolidación de una estructura espacial de la obra. Este es el caso de las anamorfosis catóptricas y dióptricas, así como de las imágenes ambiguas reversibles.

Los espejos se incorporan en la obra gráfica expandida como máquinas de ver o tecnologías de la visión imprescindibles para descifrar las imágenes que se muestran en los dibujos, pues muchas veces estas imágenes ofrecen múltiples interpretaciones en función de la posición del espectador, pero no pueden percibirse todas a la vez. El espejo ofrece, entre otras cosas, una lectura a través del referente real y otra diferente mediante su imagen reflejada, logrando precisamente esa visualización simultánea de las múltiples interpretaciones, siempre que el observador sea capaz de encontrar el punto de vista adecuado.

El dibujo expandido mediante el uso de superficies reflectantes, rompe con la idea bidimensional que tradicionalmente ha sido asociada a la obra gráfica, y otorga un papel fundamental a la figura del espectador. Este abandona su mirada retiniana pasiva-frontal, para dar paso a una participación activa con la obra que implica, necesariamente, el movimiento de todo su cuerpo para el visionado correcto del dibujo.

Los espejos convierten así la obra gráfica en una paradoja: por una parte es estática, pero al mismo tiempo obliga al observador a realizar un recorrido dinámico trasladándose por el espacio.

### **1.1. OBJETO DE ESTUDIO E HIPÓTESIS DE TRABAJO:**

Objeto de estudio:

El objeto de estudio de este artículo se posiciona desde una perspectiva de la producción gráfica de anamorfosis e imágenes ambiguas, y se centra en el empleo de espejos para la creación de ilusiones ópticas y su influencia en el dibujo expandido contemporáneo. Se analiza también cómo los artistas actuales hacen uso de los engaños perceptivos, devenidos de las imágenes representacionales anamórficas y las superficies reflectantes especulares, para involucrar al público en una interacción dinámica con sus piezas.

Hipótesis:

En este escrito se aborda la siguiente hipótesis: La presencia de espejos en la producción de obra gráfica anamórfica y su instalación en el espacio, invita a una participación dinámica y activa por parte del espectador, lo que en este artículo se denomina como “mirada múltiple”, y que supone establecer con la obra una relación más allá de la mirada contemplativa pasiva, en pos de una interacción que involucra todo el movimiento corporal. Así, se pone en cuestionamiento los límites de la producción gráfica y sus posibilidades más allá de su concepción bidimensional. Esto permite entender los espejos como máquinas, artefactos o herramientas de visión para el dibujo contemporáneo, y los reflejos especulares como producciones e intervenciones gráficas expandidas en el espacio tridimensional.

Estas premisas se demuestran en las obras que se analizan a lo largo de este artículo, en las cuales se evidencia una fuerte influencia y tradición del uso de las anamorfosis y las ilusiones ópticas especulares que ya se realizaban en el periodo Barroco.

## **1.2. OBJETIVOS:**

Durante el desarrollo de la investigación que ha hecho posible este artículo se han planteado una serie de objetivos, de entre los que se destacan:

Objetivo general:

5 Demostrar la capacidad que tienen los reflejos especulares de generar nuevas producciones e intervenciones gráficas de dibujo expandido en el espacio.

Objetivos específicos:

6 Explicar las posibilidades que ofrece el espejo como máquina, artefacto o herramienta metodológica de dibujo expandido para la producción de obra gráfica tridimensional y la utilidad artística que supone su utilización en el campo de las ilusiones ópticas.

7 Explorar el potencial creativo que suponen las ilusiones ópticas y los juegos perceptivos generados a partir de elementos especulares, significación en el dibujo contemporáneo.

## **1.3. ESTADO DE LA CUESTIÓN**

Este artículo parte de los últimos estudios sobre las ilusiones ópticas llevadas a cabo por el Grupo de Investigación “Dibujo y Conocimiento: Estudios Interdisciplinarios sobre las técnicas y prácticas artísticas” del Departamento de Dibujo y Grabado de la Facultad de Bellas Artes, UCM.

En su libro *Arte, magia e ilusión: las ilusiones ópticas en el arte y otras producciones visuales* (2013) se establece una clasificación de las diferentes ilusiones ópticas ordenadas por tipologías, según sean fisiológicas o cognitivas. En el caso de los reflejos especulares, estos pertenecen a la tipología de las ilusiones ópticas

cognitivas, es decir, aquellas que “se producen por interacción entre lo percibido y nuestro conocimiento del mundo” (Díaz Padilla, 2013, p.36).

De entre las diversas ilusiones cognitivas que es posible generar mediante el empleo de espejos, se encuentran las anamorfosis catóptricas, en las cuales además está presente la distorsión geométrica. Este recurso expresivo es usado por los artistas contemporáneos que aparecen en este escrito como una forma de dibujo expandido que juega con el engaño de la percepción del espectador y requiere necesariamente de una participación dinámica del mismo con las obras.

En ese sentido, se analizan las piezas de creadores como Andrew Crompton con *Sphere and Cone* (1990), Antonio Peticov con *Momento Antropofágico con Oswald de Andrade* (1990), y Domingo García y Antonio L. Lombillo con *Anamorfosis* (2011), los cuales hacen uso de los espejos como máquinas de ver o tecnologías de la visión imprescindibles para descifrar las imágenes distorsionadas que se muestran en sus producciones. A través del estudio de las diferentes piezas de estos artistas, se abordan las diferentes tipologías de anamorfosis. Estas son: Planimétricas, cilíndricas, cónicas y piramidales.

En este empleo de los espejos para la construcción de anamorfosis se destaca también la obra *Hasenspiegel* (1988-2000) del artista Markus Raetz, por utilizar las superficies reflectantes para la creación de imágenes ambiguas reversibles, es decir, imágenes que ofrecen múltiples interpretaciones en función de la posición y el punto de vista del espectador, pero que no se pueden percibir todas al mismo tiempo. Este tipo de ilusionismo sucede debido a que el mecanismo perceptivo es incapaz de realizar una interpretación simultánea de todas las lecturas posibles que ofrece la imagen, por lo que se ve obligado a decodificarlas por separado y saltar de una a otra. Sin embargo, la peculiaridad que ofrece Raetz a este tipo de construcciones visuales, es el uso del espejo para lograr precisamente esa visualización simultánea de las múltiples interpretaciones, ofreciendo una lectura a través del referente real, y otra diferente mediante su imagen reflejada.

#### **1.4. METODOLOGÍA:**

Antes de comenzar a detallar la metodología que se ha seguido para desarrollar la investigación que ha hecho posible este artículo, es preciso tomar en consideración que los modelos metodológicos dentro del campo de la investigación en artes no son modelos metodológicos cerrados como puede suceder en las ciencias empíricas, que consisten en la aplicación de diferentes experimentos, aunque sí que compartan ciertas cuestiones.

Los artistas, al igual que los científicos, han elaborado diferentes formas de conectividad entre mundos que a priori parecían no tener nada en común. A través de novelas, tratados, archivos... han aportado distintas formulaciones de lo que se llama realidad. Esta nueva forma de investigación, equipara la producción artística con la comprensión del mundo. Chus Martínez (2010), conservadora jefe del MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona) lo explica de la siguiente manera:

Quando hablamos de investigación artística no nos estamos refiriendo al hecho de que muchos artistas emprendan investigaciones exhaustivas antes de formalizar una obra. Tampoco debe confundirse investigación artística con el acercamiento por parte del arte contemporáneo

al lenguaje de las ciencias sociales y a sus métodos de análisis. El término se acuña para ponernos sobre aviso de que también el arte se ha convertido en un fenómeno cuántico. Es decir, que el principio de indeterminación está vigente del mismo modo en las ciencias sociales, en la estética o en la filosofía. (p. 12)

Para llevar a cabo este artículo, se han empleado una serie de herramientas de investigación dentro de una metodología de carácter cualitativo combinada con una metodología desde las artes.

Para la obtención de información veraz y contrastada asociada a la parte teórica de esta investigación, se ha recurrido a diversas fuentes bibliográficas tanto impresas como digitales, como libros de sociología, estética del arte, psicología de la percepción, revistas especializadas en arte e ilusiones ópticas, catálogos de exposiciones, artículos, tesis doctorales, bases de datos de internet, páginas web y visitas a exposiciones.

Para la organización y estructuración de toda esta información de cara al desarrollo del artículo, se han empleado una serie de herramientas metodológicas tales como esquemas y mapas conceptuales, que han ayudado a la definición de los puntos clave a tratar para conseguir ahondar en una serie de cuestiones definidas y concretas.

Para la correcta búsqueda, empleo, referenciación y citación de las fuentes de documentación consultadas, se han utilizado herramientas digitales de gestión bibliográfica tales como *Zotero* y *Refworks*. Y, atendiendo a las normas necesarias para la presentación de un artículo de estas características, la autora ha decidido usar la normativa bibliográfica APA Sexta Edición tanto para los libros como para los documentos electrónicos u otro tipo de recursos, por su precisión y claridad, lo cual facilita su posterior revisión.

Esta investigación teórica se ha desarrollado en paralelo a una continua experimentación plástica de la autora con espejos, manipulación de imágenes mediante programas de edición digital como es *Photoshop*, bocetos, maquetas a pequeña escala, búsqueda de materiales especulares y reflectantes y sus distintas posibilidades en la producción de obra gráfica, así como procedimientos técnicos vinculados a la práctica del grabado y el dibujo contemporáneo.

## **7 UNA CUESTIÓN DE PERCEPCIÓN**

Los espejos muestran la apariencia de un determinado aspecto del mundo físico que sucede en un instante concreto, bajo circunstancias normales. Sin embargo, estos dos factores pueden variar dependiendo de las condiciones ópticas y físicas que se den, así como de las estrategias cognitivas de cada individuo. La interpretación de las imágenes es un proceso cognitivo vinculado a la percepción, la cual se desarrolla mediante experiencias en contacto con la realidad y, por tanto, constituye un conocimiento adquirido.

Habitualmente, lo que se percibe es en realidad la apariencia de los objetos, es decir, lo que proporciona el sentido de la vista en conjunto con otras experiencias sensoriales. En este punto, la condición que predomina es la propia limitación sensorial del sujeto para percibir el espacio, y su correcta búsqueda en la dimensión

adecuada. Disciplinas como la neurociencia, la psicología de la percepción o la óptica, se han encargado de analizar cómo procesa el cerebro la información que recibe de estos efectos visuales, y cómo construye una interpretación de esa realidad ficticia percibida. Sin embargo, el arte ya se adelantó mucho antes en la exploración y empleo de fenómenos visuales para la formalización de sus escenarios de representación desde un conocimiento casi intuitivo. Esto ha supuesto una gran influencia en las prácticas artísticas tanto históricas como actuales, siendo en el campo de las artes visuales donde se manifiestan de modo más evidente.

En los últimos estudios llevados a cabo sobre la mente, la visión, el arte y la magia, Stephen L. Macknik y Susana Martínez-Conde (2012) señalan lo siguiente:

En tanto que científicos especializados en la visión, sabíamos que los artistas han realizado importantes descubrimientos sobre el sistema visual desde hace cientos de años, y que la neurociencia visual ha aprendido mucho sobre el cerebro estudiando sus técnicas e ideas sobre la percepción. Fueron los pintores quienes desarrollaron, bastante antes que los científicos, los fundamentos de la perspectiva y la interposición para que los pigmentos aplicados sobre el lienzo plano adquirieran la forma de un hermoso paisaje con mucha profundidad. Asimismo, sabíamos que los magos no constituyen sino otra clase de artistas: en lugar de la forma y el color, manipulan la atención y la cognición. (pp. 15-16)

En ocasiones, la impresión perceptiva que se recibe a través del sentido de la vista no coincide con una representación fiel del mundo real tridimensional, y el cerebro procesa y da sentido a esa información que recibe consciente de que lo que está construyendo es una ilusión. Este espacio entre lo sentido y lo percibido y el empleo de ilusionismos ópticos es una fuente de inspiración creativa continua, en el que uno de los recursos que ha suscitado y todavía a día de hoy sigue generando especial interés, tanto para los artistas como para los espectadores, son los reflejos especulares.

## **8            PRIMEROS USOS DEL ESPEJO EN LA OBRA GRÁFICA: ANAMORFOSIS CATÓPTICAS Y DIÓPTICAS**

Fue en el siglo XVII cuando aparecieron en Europa las primeras anamorfosis catópticas (por reflexión de la luz) y diópticas (por refracción), las cuales consistían en imágenes que presentaban una deformación geométrica, y cuyo correcto visionado requería de un tipo específico de espejo que restituía su apariencia normal mediante su reflexión especular.

Para las anamorfosis cilíndricas se realizaba una distorsión circular de la cuadrícula perspectiva, por lo que era necesario un espejo cilíndrico que reconstruyera la figura normal. Las cónicas se conseguían transformando la perspectiva en un plano que se dividía en dos estructuras semicirculares, de forma que la imagen correcta se observaba con un cono reflectante. En el caso de las piramidales, se obtenían cuando la suma de las imágenes reflejadas en las caras de una pirámide espejada, componían una nueva imagen. El punto de vista de estas dos últimas es siempre el vértice del cono o la pirámide. El espejo, por tanto, era utilizado como una máquina de ver o una tecnología de la visión.

Jurgis Baltrusaitis (1984) sugiere que las anamorfosis catópticas cilíndricas tienen su origen en Oriente, concretamente en China, donde ya se representaban desde el periodo del emperador Wan-Li (1572 a 1620). Estas primeras anamorfosis catópticas se realizaban sobre papel y seda mediante el dibujo directo, es decir, trabajando a mano alzada sin ningún tipo de apoyo matemático ni geométrico, creando la imagen a la vez que se comprobaba el resultado en un espejo cilíndrico como superficie especular.

En Occidente, la primera representación de una anamorfosis catóptica cilíndrica está registrada en Europa, y es una obra titulada *Sátiros admirando la anamorfosis de un elefante*, fechada hacia el 1620-1625. Fue ideada por el pintor francés Simon Vouet y llevada a su materialización por el grabador alemán Hans Troschel. (Fig.1)



Fig. 1) *Sátiros admirando la anamorfosis de un elefante*, Museo Boijmans Van Beuningen de Róterdam (Países Bajos). Simon Vouet (diseñador), Hans Troschel (grabador), Entre 1620 y 1625. Grabado al aguafuerte, 23 x 30 cm. Fuente: Museo Boijmans Van Beuningen, <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/151527/print> (Consultado el 16 de abril de 2021)

En 1630, el geómetra francés Jean Louis Vaulezard publicó *Perspectiva cilíndrica y cónica, cóncava y convexa o tratada con apariencias visuales mediante espejos*, un tratado en el que se recogieron por primera vez los métodos geométricos para realizar anamorfosis catópticas cilíndricas y cónicas. Este tratado tuvo una gran repercusión en los estudiosos de la óptica y la perspectiva de aquella época, especialmente en Jean-Françoise Nicéron, quien en 1638 publicó su obra *La perspectiva curiosa o magia artificial de los maravillosos efectos de la óptica a través de la visión directa* en la cual incorporó mejoras con respecto a las ideas de Vaulezard y describió por primera vez el método para la creación de anamorfosis diópticas.

La experimentación y juegos ilusorios con espejos y lentes durante el siglo XVII estuvieron presente en trabajos de artistas, decoradores, arquitectos, matemáticos, etc.

Sin embargo, Baltrusaitis apunta que las investigaciones acerca de la elaboración de imágenes anamórficas catadiópticas se desarrollaron por primera vez y de manera sistemática en el ámbito científico francés de aquella época. Esto es debido a que las anamorfosis catadiópticas requieren una combinación de conocimientos en óptica y geometría, a diferencia que las anamorfosis planas, que únicamente requieren el empleo de la perspectiva para mirarse desde el ángulo oblicuo conveniente.

En el caso de las anamorfosis catópticas, además, se da la particularidad de que estas ofrecen simultáneamente las dos versiones de la imagen: la deformada y la corregida en el reflejo especular. Y, a la hora de su visualización, la posición del espectador también es diferente, debido a que este ya no ha de moverse en busca de la perspectiva o el ángulo preciso para descifrar la imagen enigmática. Ahora, la superficie especular (ya sea un espejo cilíndrico, cónico o piramidal) actúa como un potente polo de atracción, al que el observador se dirige directamente, sin que requiera una fase de búsqueda previa.

A pesar de que las anamorfosis catópticas cilíndricas fueron las que más se popularizaron durante los siglos XVII y XVIII, es posible encontrar ejemplos de anamorfosis catópticas cónicas y piramidales, como es el caso de *El usurero* y *El fumador*, ambas obras anónimas del siglo XVIII.

## 11 ANAMORFOSIS CATÓPTICAS EN OBRA GRÁFICA EXPANDIDA CONTEMPORÁNEA

Aunque los juegos anamórficos tuvieron su época de esplendor durante el periodo barroco, siguen siendo un recurso expresivo muy utilizado por creadores de la contemporaneidad como dibujo expandido. Es el caso del arquitecto Andrew Crompton, quien emplea una anamorfosis catóptica cónica invertida en su pieza *Sphere and Cone* (Fig. 2), diseñada en 1990 específicamente para el Museo de la Ciencia de Manchester (Reino Unido). Crompton utiliza el espejo cónico en esta instalación como una máquina de visión necesaria para decodificar su obra. Representada en el suelo aparece una imagen circular distorsionada, mientras que en el reflejo del espejo cónico el espectador puede ver proyectado correctamente un retrato de John Dalton, el científico que en 1808 publicó la primera obra moderna sobre el átomo.



Fig. 2) *Sphere and Cone*, Museo de la Ciencia de Manchester (Reino Unido). Andrew Crompton, 1990. Anamorfosis catóptica cónica. Acero inoxidable. Fuente: <https://www.lifl.fr/~decomite/anamorphoses/images/cromptonweb.jpg> (Consultado el 16 de abril de 2021)

El artista brasileño Antonio Peticov recurre también frecuentemente al uso de las anamorfosis, los juegos de la perspectiva y los ilusionismos perceptivos para desarrollar su trabajo, combinando así conceptos de óptica y geometría.

Es posible encontrar la anamorfosis catóptrica cilíndrica en su pieza *Momento Antropofágico con Oswald de Andrade* (Fig. 3) creada en 1990 para la estación República del metro de Sao Paulo (Brasil). Peticov homenajea con esta instalación el centenario del poeta brasileño Oswald de Andrade, inspirando su panel en tres de las obras más importantes del escritor: *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo* (*El cocinero perfecto para las almas de este mundo*), *Manifiesto Antropofágico* y *O Homem do Povo* (*El hombre del pueblo*).



Fig. 3) *Momento Antropofágico con Oswald de Andrade*, Metro de Sao Paulo (Brasil) estación República. Antonio Peticov, 1990. Azulejo, madera, acero, ladrillo y vinilo. 300 x 165 cm. Fuente: Arte Lineal, <https://artelinha.wordpress.com/2012/07/24/as-artes-do-metro-republica/> (Consultado el 16 de abril de 2021)

De abajo a arriba, el panel de 16 metros de largo comienza con una franja de azulejos estampados, confeccionados mediante la repetición de uno de los dibujos del ilustrador Inácio da Costa Ferreira, más conocido como Ferrignac.<sup>1</sup> Sobre esos mosaicos se encuentra una segunda franja de azulejos negros y blancos, en la que hay representadas en negativo la cara de un hombre, a la izquierda, y una mujer, a la derecha.<sup>2</sup> Peticov recurre no solamente a la inversión en negativo para la representación de estas imágenes, sino también al empleo de la anamorfosis planimétrica, de modo que, vistas de frente, las figuras aparecen como formas

<sup>12</sup> Este dibujo aparece en la página 130 del *Diario Colectivo da garçonnière* de Oswald Andrade en 1918.

<sup>13</sup> Esta sección hace referencia a un anuncio de los años 30 del Café Paraventi, que aparece en uno de los números del semanario político *O Homem do Povo*, publicado por Oswald de Andrade y Patrícia Galvão entre marzo y abril de 1931.

deformadas alargadas, pero cuando el espectador se coloca en la perspectiva lateral precisa, puede apreciar las imágenes corregidas sin distorsión. La última franja de azulejos está compuesta por una nueva repetición de un mismo módulo, esta vez se trata del cuadro *Abaporu*, pintado en 1928 por la artista brasileña Tarsila do Amaral.<sup>3</sup> Peticov recorta la imagen del cuadro en un segmento triangular que multiplica para crear una composición caleidoscópica. En la parte central del panel formado por las tres franjas de azulejos hay un tronco de secuoya, y sobre él una columna cilíndrica de acero inoxidable que divide la obra de Peticov en dos mitades. Esta columna especular refleja sin distorsiones un retrato de Oswald de Andrade, que aparece representado en el techo mediante una gran anamorfosis catóptrica cilíndrica en blanco y negro.

Se aprecia por tanto en esta obra de Peticov el empleo de las ilusiones ópticas como recurso expresivo, así como el uso del espejo como una herramienta de visión que permite decodificar parte de la representación que aparece en la misma.

Por otra parte, el pintor, escultor y diseñador suizo Markus Raetz es otro de los artistas que escoge los principios ilusionistas de la anamorfosis y la metamorfosis mediante el empleo de espejos (en este caso planos) como fórmula de su discurso. Estos recursos transforman sus obras en experiencias lúdicas y legibles de forma objetiva, ya que no persiguen un contenido.

El discurso de Raetz cobra sentido a través de los efectos visuales y las transformaciones a las que somete sus obras para conseguir la ambigüedad de las sensaciones perceptivas. Sus piezas se construyen a base de complicados juegos de líneas en el espacio que permiten dos o más lecturas, habitualmente realizados con alambre retorcido para formar un volumen imposible de descifrar a priori, pero que se transforma en una imagen perfectamente reconocible cuando el espectador la observa reflejada en un espejo con un ángulo determinado. Es el caso de su obra *Hasenspiegel* (1988-2000) en la que juega con el espacio precario entre la segunda y la tercera dimensión, así como el lenguaje de la anamorfosis. (Fig. 4)

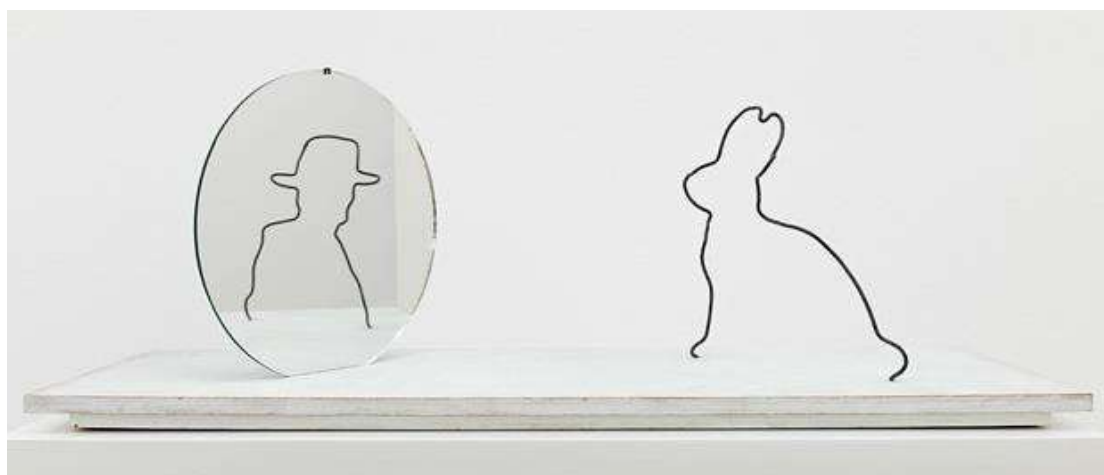


Fig. 4) *Hasenspiegel*. Markus Raetz, entre 1988 y 2000. Escultura de espejo y alambre de hierro galvanizado sobre una base de madera pintada, 21,5 x 60 x 20 cm. Fuente: Collection Pictet, <https://www.collection.pictet/artwork/hasenspiegel> (Consultado el 11 de junio de 2020)

---

3 Tarsila do Amaral regaló este cuadro a Oswald de Andrade, quien era su esposo en aquella época

El comisario suizo Christoph Doswald (1993) describe el funcionamiento de las anamorfosis en la obra de Raetz de la siguiente manera: “Los anamorfos son reproducciones que, conscientemente, se construyen deformadas; así lo que a primera vista parece una configuración abstracta, se revela como una obra perfectamente identificable si se encuentra el punto de mira necesario” (p.30). Como bien explica Doswald, es necesaria una búsqueda de la perspectiva idónea por parte del observador, sin embargo, el efecto de codificación en este tipo de obras es totalmente efímero, ya que se desvanece inmediatamente en el momento en que el espectador modifica su punto de vista. De esta forma, Raetz pone en cuestionamiento constantemente las perspectivas parciales, la óptica frontal del ojo, el carácter lineal del pensamiento humano y las cambiantes condiciones que influyen en la percepción.

Es posible encontrar también ejemplos de anamorfosis catóptricas en obras artísticas del siglo XXI, como es el caso de *Anamorfosis* (2011) una pieza creada por los artistas Domingo García y Antonio J. Lombillo para los Jardines de la Casa de las Ciencias en Logroño (Fig. 5). En esta pieza los autores emplean la anamorfosis catóptrica cónica invertida, cuyo correcto visionado es posible gracias a un tronco de cono invertido de acero inoxidable especular de 2,5 metros de altura. Esta escultura se sitúa en el centro de la representación anamórfica, en la que aparecen escritas unas letras invertidas junto con una imagen distorsionada. Mientras que el entendimiento de la obra se hace imposible mirando únicamente su deformación en el suelo, el espectador es capaz de descifrar el verdadero sentido del mensaje al verlo reflejado en el espejo cónico en el punto de vista preciso, desde donde se puede leer la siguiente frase: “Lo importante es no dejar de hacerse preguntas”, una cita del científico Albert Einstein, cuyo rostro figura igualmente reflejado al pie de esta oportuna sentencia.



Fig. 5) *Anamorfosis*, Jardines de la Casa de las Ciencias de Logroño (España). Domingo García y Antonio J. Lombillo, 2011. Acero inoxidable, 250 cm. Fuente: <https://ztfnews.files.wordpress.com/2011/05/foto-3.jpg> (Consultado el 16 de abril de 2021)

## 5. CONCLUSIONES

La visión y entendimiento del entorno se desarrolla en el ser humano desde el inicio de su existencia y, por norma general, consiste en la capacidad de pasar de una imagen plana a otra tridimensional. En ocasiones, la impresión perceptiva que se recibe a través del sentido de la vista no coincide con una representación fiel del mundo real tridimensional, y el cerebro procesa y da sentido a esa información que recibe consciente de que lo que está construyendo es una ilusión.

Si el individuo modifica su mecanismo perceptivo a la hora de observar el mundo que le rodea, es capaz de admitir nuevas realidades multidimensionales. Las imágenes representacionales generadas por los reflejos especulares pertenecen a esta categoría.

La naturaleza mutable y contingente que poseen las superficies especulares les otorga una absoluta libertad para el arte, amoldándose a cualquier exigencia de la imaginación. El espejo es potencial a encarnarse en todas las formas novedosas, ya que ninguna forma es definitiva, manteniéndose siempre en un estado de auto-transformación. Debido a esto, el espejo es un recurso plástico frecuentemente utilizado para la creación de espacios artísticos.

Los reflejos especulares que devuelven los espejos generan una serie de distorsiones perceptivas que se categorizan dentro de las ilusiones ópticas cognitivas. En el caso concreto de las anamorfosis, el espejo es utilizado como una máquina de ver o una tecnología de la visión.

Las anamorfosis catóptricas tienen la peculiaridad de ofrecer simultáneamente las dos versiones de la imagen: la deformada y la corregida en el reflejo especular. Y, a la hora de su visualización, la posición del espectador también es diferente, debido a que este ya no ha de moverse en busca de la perspectiva o el ángulo preciso para descifrar la imagen enigmática.

El empleo de espejos en producciones artísticas confiere a la obra la posibilidad de diversos puntos de vista y enfoques por parte del espectador, transformándola en un proceso abierto con una intención deliberadamente ilusionista. Esto conduce a la idea de la obra de arte expandida, la cual rompe con los límites de la clasificación tradicional de las diferentes disciplinas artísticas.

El espejo es utilizado por los artistas como un médium para generar ilusiones ópticas que les permite configurar espacios representacionales en las tres dimensiones y les lleva a repensar conceptos como las relaciones entre el arte y la realidad. Estos espacios persiguen la experiencia de un proceso visual, en el que el engaño perceptivo se interpone entre el ojo y la reflexión.

Los reflejos especulares tienen la capacidad de hacer converger en un mismo espacio la dualidad entre el mundo físico y la representación, la ambigüedad entre lo estático y lo dinámico, explorando el concepto del límite.

Las estructuras espaciales representacionales que producen los reflejos especulares, involucran al espectador y le ofrecen la posibilidad de interactuar de forma dinámica con las obras, rompiendo con la mirada pasiva-frontal tradicional tan arraigada en el arte. De esta forma, los artistas hacen partícipes a los visitantes de

sus obras, convirtiéndolos en detonantes imprescindibles para completar y dar sentido a sus creaciones, en lugar de observarlas como producciones ajenas.

## BIBLIOGRAFIA

### Libros o monografías:

Baltrusaitis, J. (1984). *Anamorfosis o taumaturgo óptico*. París, Francia: Flammarion.

Díaz Padilla, R., Baeza Medina, A., Corrales Monsalve, A. M., Cuevas Riaño, M., Gómez Valverde, R., Horcajada González, R.,... Pérez González, C. (2013). *Arte, magia e ilusión: las ilusiones ópticas en el arte y otras producciones visuales*. Madrid, España: Editorial CSIC Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Macknick, S. L., y Martínez-Conde, S. (2012). *Los engaños de la mente: cómo los trucos de magia desvelan el funcionamiento del cerebro*. Barcelona, España: Destino.

### Artículos de revista:

Doswald, C. (1993). Markus Raetz. *Cimal Arte Internacional*, (39-40), 30.

Martínez, C. (2010). Felicidad clandestina. ¿Qué queremos decir con investigación artística?. *INDEX: Investigación artística, pensamiento y educación*, (0), 10-13. Recuperado de DOCPLAYER <https://docplayer.es/44055325-Index-investigacion-artistica-pensamiento-y-educacion-2-editorial-bartomeu-mari-en-que-direccion-apunta-index.html> (Consultado el 16 de abril de 2021)

### Páginas web:

De Comité, F. (2010). *Strange Mirrors*. Anamorphoses. Recuperado de <https://www.lifl.fr/~decomite/anamorphoses/generalMethod.html>. (Consultado el 16 de abril de 2021)

Fioravante, E. (2012). *As artes do Metrô República*. Arte na linha. Metrô News. Recuperado de <https://artenalinha.wordpress.com/2012/07/24/as-artes-do-metro-republica/>. (Consultado el 16 de abril de 2021)

Museum Boijmans Van Beuningen. (s.f.). *Satyrs Admiring the Anamorphosis of an Elephant*. Recuperado de <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/151527/print>. (Consultado el 16 de abril de 2021)

© 2021 MutualArt Services, Inc. (s.f.). *Raetz Markus. Hasenspiegel (1988)*. MutualArt. Recuperado de <https://www.mutualart.com/Artwork/Hasenspiegel/9AF624CC51FB8BD2>. (Consultado el 16 de abril de 2021).



DC

---

DIBUJO Y CONOCIMIENTO

