

UN MODO DE PENSAR DESDE EL DIBUJO

Propuestas gráficas para entender
la contemporaneidad



Margarita González y Ricardo Horcajada
(Editores)



CLÁSICOS DYKINSON

UN MODO DE PENSAR DESDE EL DIBUJO:
PROPUESTAS GRÁFICAS PARA ENTENDER
LA CONTEMPORANEIDAD

COLECCIÓN
CLÁSICOS DYKINSON

Serie: Monografías

Director de la Colección:
ALFONSO SILVÁN RODRÍGUEZ

Margarita González y Ricardo Horcajada
(editores)

UN MODO DE PENSAR DESDE EL DIBUJO:
PROPUESTAS GRÁFICAS PARA ENTENDER
LA CONTEMPORANEIDAD

EUGÈNIA AGUSTÍ
JUAN AGUILAR
TATIANA AMORÓS
SIMÓN ARREBOLA
JOSÉ MARÍA BULLÓN
RAMIRO CARRILLO
MARCOS CASERO
ALBERTO CHINCHÓN
YASSINE CHOUATI
NEREA CORDEIRO
DAVID CORTÉS
LAURA DE MIGUEL
MARÍA DOLORES ESPARZA
LAURA FERNÁNDEZ
CLAUDIA GALLART
MAR GARCÍA
ANDER GÓMEZ
MARGARITA GONZÁLEZ

ISABEL HERRERA
NATALIA HERRERA-POMBERO
RICARDO HORCAJADA
BORJA JAUME
DAVID ALBERTO JEREZ
NEREA LEGARRETA
AGUSTÍN LINARES
MADELEINE LOHRUM
ALEX MAESO
JOSÉ ARTURO MARTÍN
LÍA MARTÍNEZ
LAURA MESA
MARTE MUJICA
CRISTINA PELÁEZ
DAVID SERRA
IGNACIO TEJEDOR
CELINA VALDIVIA-SÁNCHEZ

Madrid
2026

Título: *Un modo de pensar desde el dibujo: Propuestas gráficas para entender la contemporaneidad.*

© Los autores (2026).

© Editores: Margarita González Vázquez y Ricardo Horcajada González.

© Grupo de Investigación: Grafocognición. Una gnoseología del dibujo. Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, UCM.

© Diseño de portada y portadillas: Inés Molina Navea.

Imagen de cubierta: Ricardo Horcajada. Sin título, 2025. Dibujo a técnica mixta sobre papel vegetal 21 x 29 cm.

Este libro ha sido aprobado por parte de nuestro Consejo Editorial y han sido seleccionados tras haber superado una revisión por dobles pares ciegos académicos y es fruto de investigaciones originales.

Para mayor información, véase www.dykinson.com/quienes_somos

Es responsabilidad de los autores el uso autorizado de las imágenes incluidas en sus textos.

Los editores no se hacen responsables de las opiniones de los autores.

Editorial DYKINSON, S.L. Meléndez Valdés 61. 28015. Madrid.

Teléfono (+34) 91 544 28 46 - (+34) 91 544 28 69

e-mail: info@dykinson.com

<http://www.dykinson.es>

<http://www.dykinson.com>

Consejo Editorial véase <http://www.dykinson.com/quienessomos>

ISBN: 979-13-7047-245-0

Depósito Legal: M-11904-2026

ISBN electrónico: 979-13-7047-440-9

Maquetación y corrección ortotipográfica:

Juan-José Marcos

juanjmarcos@yahoo.es

Impresión:

Copias Centro

Todos los derechos reservados. Ni la totalidad ni parte de este libro, incluido el diseño de la cubierta, puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de su titular, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

ÍNDICE

PREÁMBULO: MARGARITA GONZÁLEZ Y RICARDO HORCAJADA	13
--	-----------

INTRODUCCIÓN: RICARDO HORCAJADA Y MARGARITA GONZÁLEZ	25
---	-----------

I.- HIBRIDACIONES GRÁFICAS Y COCREACIÓN. TECNOLOGÍAS, CUERPOS Y DIBUJOS

1. DAVID SERRA: Conversación visual entre máquina y experiencia	53
2. NATALIA HERRERO: El punto en la gráfica sinestésica del sonido	61
3. CELINA VALDIVIA-SÁNCHEZ: Entre el gesto y el molde: la influencia del álbum en el libro-arte	73
4. CLAUDIA GALLART: El automatismo gráfico como lugar de pensamiento. Reflexiones a partir de Sentido y ceguera del poema, de Mario Montalbetti	87
5. BORJA JAUME: El dibujo como campo expandido: la desmaterialización del cuerpo en el espacio virtual	102

II.- PROTOCOLOS GRÁFICOS. EL LENGUAJE, LA TECNOLOGÍA Y LA MENTE COLABORATIVA COMO CONSTRUCTORES DE IMAGINARIOS CONTEMPORÁNEOS

6. LAURA DE MIGUEL: Dibujo e indagación artística. Una experiencia real multidimensional y significativa	119
7. ANDER GÓMEZ: La obra de Kepa Garraza: tecnología e interdisciplinariedad	134
8. JUAN AGUILAR Y CRISTINA PELÁEZ: Procesos disruptivos para creación e ilustración de microrrelatos. Análisis artístico literario de sus desarrollos y resultados	147
9. JOSÉ ARTURO MARTÍN Y RAMIRO CARRILLO: De la innovación técnica al nihilismo sintético: arte contemporáneo e inteligencia artificial	162
10. AGUSTÍN LINARES: Los algoritmos que representan esquemas naturales devienen en evolución gráfica transhumana	175

III.- DIMENSIÓN COGNITIVA DEL DIBUJO CONTEMPORÁNEO

11. NEREA CORDEIRO: Del espacio al nodo. El modelo de <i>red</i> como un nuevo lenguaje para el dibujo y la práctica artística	189
12. EUGÈNIA AGUSTÍ: Dibujar la imagen de una hoja de papel sobre una hoja de papel.....	200
13. JOSÉ MARÍA BULLÓN: Del dibujo y del habitar	218
14. MARCOS CASERO: Mímesis y representación en el dibujo: percibir la realidad a través de los sentidos del tacto y el oído	232

IV.- DIBUJO Y FISICIDAD: DEL CUERPO DEL DIBUJANTE AL CUERPO DEL DIBUJO

15. TATIANA AMORÓS: Dibujo parasitado: horizontes a punto de enjambrar	247
16. DAVID ALBERTO JEREZ: Dibujo y periferia. Diagnóstico radiológico: el mar	261
17. M ^a DOLORES ESPARZA: El proceso en la investigación artística comprometida con el medio.....	272
18. SIMÓN ARREBOLA: Representaciones gráficas de lo utópico en Disneyland.....	284
19. ALBERTO CHINCHÓN: IA generativa, de lo imaginario como un <i>prompt</i>	296
20. RAMIRO CARRILLO Y LAURA MESA: Inmaterialidad del arte, materialidad de las ideas	306

V.- DIBUJO Y CONTEXTO NATURAL, UTÓPICO O ESPECULATIVO

21. MAR GARCÍA: Deshacer el dibujo hasta el infinito de la línea: <i>meidosems</i> y capilografías.....	321
22. ALEX MAESO Y LÍA MARTINEZ: hacia otra ontología del dibujo: el estudio del trazo a partir de la visión	334
23. YASSINE CHOUATI: La dimensión dibujística en la obra de Adel Abdessemed: exilio, memoria y resistencia	345
24. ISABEL HERRERA: Desdibujando fronteras: una aproximación a la descorporeización del trazo gráfico en la era digital.....	356
25. MADELEINE LOHRUM: Dibujo y corporeidad: la imagen del cuerpo y el cuerpo de la imagen en el dibujo performativo	367

VI.- LA MORFOLOGÍA DEL DIBUJO: DIMENSIÓN SINTÁCTICA Y SEMÁNTICA

26. MARTE MUJICA: <i>Tempus fugit</i> : dibujo y contemporaneidad.....	383
27. NEREA LEGARRETA: Dibujo y estampación sobre fibras naturales de herbáceas. Morfología y propiedades de <i>Typha domingensis</i> versus <i>Typha latifolia</i> (pers.) Steudel	396
28. IGNACIO TEJEDOR: Una imagen que se desvanece consecutivamente. Derivación gráfica a partir de un recuerdo.....	411
29. LAURA FERNÁNDEZ: Una investigación gráfica a partir de garabatos y grafías infantiles	425
30. DAVID CORTÉS: Kara Walker: el dibujo como silueta	440



UNA IMAGEN QUE SE DESVANECE CONSECUTIVAMENTE. DERIVACIÓN GRÁFICA A PARTIR DE UN RECUERDO.

IGNACIO TEJEDOR LÓPEZ
Universidad Complutense de Madrid

“Funes no sólo recordaba cada hoja de cada árbol de cada monte, sino
cada una de las veces que la había percibido o imaginado.”
“Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraerse.”
Funes el memorioso, Jorge Luis Borges

ENTRAR EN LA EXPERIENCIA

Desde que abordé la reordenación de emociones en estadios preconcientes a través de gestos gráficos¹, donde descubrí que ciertas evocaciones sensitivas se desvanecen con el paso del tiempo, quería preguntarme desde el dibujo de dónde nace y cómo se transforma una imagen mental. Para ello me fui a un episodio de mi vida en el que tomaba por última vez una mano tendida (Fig. 1) que ya no volvería a sentir. Creí recordar que había capturado ese instante con mi teléfono móvil para atesorarlo eternamente, de igual manera que solemos reemplazar la contemplación cuando algo nos fascina o nos sorprende. La idea de haber protegido un momento exquisito anteponiendo una pantalla entre mi mirada y las dos manos aferradas se me aparecía como un instante estático fragmentado de su temporalidad y espacialidad. Esa imagen que recordaba en gama de grises, enmarcada en un rectángulo LCD como registro de una acción significativa, no fue nunca tomada por ningún dispositivo. Me confundí recordando.

Como ocurre habitualmente en la memoria episódica –intuición en torno a la cual se despliega este capítulo– el sentimiento del acontecimiento propició el recuerdo, el recuerdo se transformó en pensamientos y los pensamientos en imágenes. Pero, ¿qué ocurre si nos confundimos recordando? ¿Cómo podemos confundirnos recordando? Tal vez en la memoria semántica sea posible contrastar su información

¹ Los resultados de esta exploración plástica en las que abordaba un estado emocional complejo fueron publicados en el artículo “Sentir el duelo: Modelo de subjetivación a través de la práctica del dibujo” en EME Experimental Illustration, Art & Design, ISSN-e 2253-6337, N°. 12, 2024, pp. 226-237.

en tanto que se sostiene por el consenso, pero la manera de recordar un episodio vivido es difícilmente constatable. Este trabajo pretende exponer el proceso y los resultados de una investigación basada en la práctica del dibujo cuyo propósito ha sido trazar una analogía enactiva entre el carácter fluctuante de los recuerdos episódicos, y los procesos de creación de una imagen.

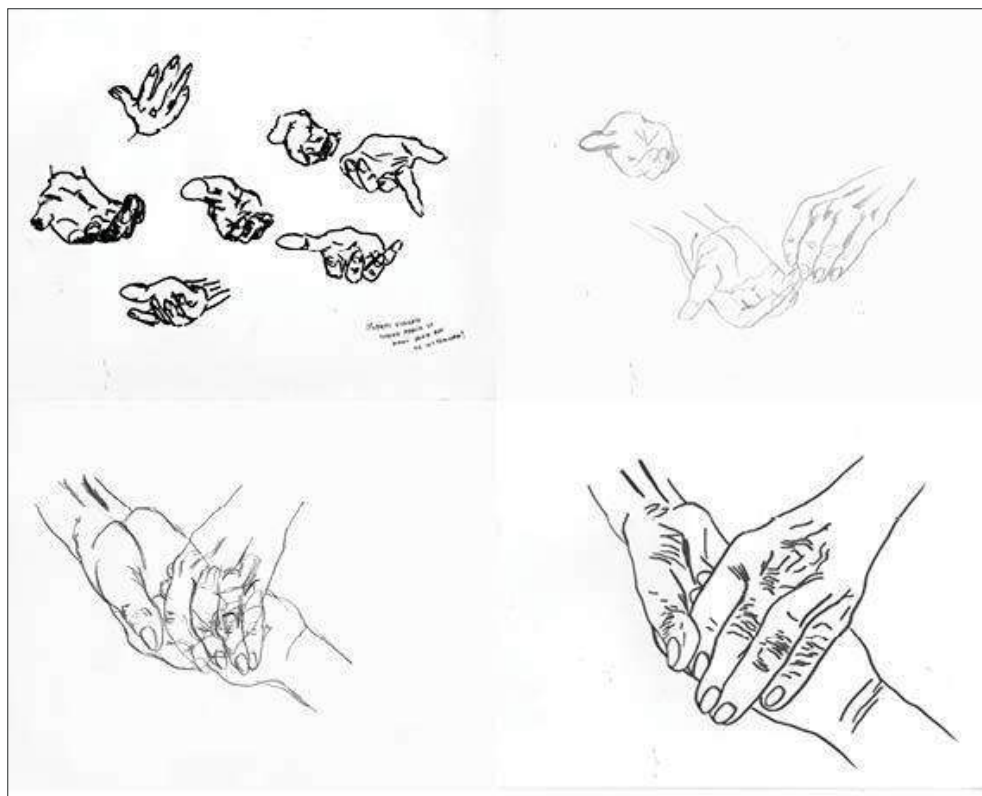


Figura 1. Dibujos 1,4, 6 y 9 del proyecto Una imagen que se desvanece consecutivamente. Cortesía del autor.

Imágenes vagas entremezcladas, se solapan en espacios vacíos. Dinámicas, vaporosas: evanescentes. Algunas capto, otra me magnetiza. Observo ese momento mientras mis ojos miran cualquier cosa. Trato de entender la fisiología que articula ese momento.

En las antípodas de los estudios empíricos, nos situamos ante una investigación metacognitiva basada en la exploración plástica que busca ofrecer un modelo de reflexión para abordar los procesos memorísticos constituyentes de subjetividad, al mismo tiempo que presenta un ejemplo de cómo una imagen va componiendo su complejidad en la práctica, en este caso del dibujo.

Laura Corcuera, investigadora y artista performer, hace referencia a Nancy Fraser para defender un tipo de investigaciones subjetivadas: cuando investigamos y observamos el mundo, sea el área de conocimiento que sea, existe un posicionamiento inevitable que tiene que ver con las procedencias y circunstancias materiales, culturales y afectivas². El proyecto artístico que articula este capítulo, *Una imagen que se desvanece consecutivamente* (2024) asume radicalmente el planteamiento de Corcuera. Partiendo de la imagen mental de un momento concreto en mi vida, durante cuatro meses lo dibujé consecutivamente, tomando como referencia el último dibujo realizado. Esta premisa inicial que buscaba observar el comportamiento de nuestra memoria partía del simple ejercicio de repetir una palabra hasta que su fonética desgasta la semántica: ¿podría mostrarse la deformación que sufre un episodio de nuestra existencia cada vez que volvemos a él? Mi voluntad residía en afrontar un proceso dibujístico que me llevara a un estado abstracción y me posibilitara experimentar la maleabilidad de los productos mentales. Antonio Damasio, en su libro *Sentir y Saber*, argumenta el valor que tiene para nuestra vida visitar los contenidos mentales:

Los contenidos de la mente son manipulables, lo que significa que nosotros, los propietarios de los patrones, podemos trocearlos mentalmente y reorganizar esos trozos de muchísimas maneras para obtener nuevos patrones. Razonamiento es el nombre que damos a la manipulación que llevamos a cabo cuando intentamos resolver un problema mientras buscamos una solución.³

Más adelante añade algo que respalda el interés del proyecto que estoy presentado como ejercicio cognitivo: “el conocimiento solo se hace explícito para un organismo cuando se expresa en una mente en forma de patrones de imágenes y, además, la capacidad para razonar explícitamente requiere la manipulación lógica de esas imágenes”⁴.

Lejos de una concepción objetual del dibujo acabado, me basé en la idea del dibujo-en-formación para comprobar dónde me conducía el dibujar consecutivamente un recuerdo. La serie de 82 dibujos que conforma el proyecto en cuestión supone una deriva plástica que comienza esbozando el momento (Fig.1) para llegar a su concreción (Fig. 2) y desde ahí reventar en un solapamiento de sensaciones (Fig.3), emociones y pensamientos que desbordan la imagen mental en dibujos entendidos como forma en devenir. Es así que el valor de este proyecto reside en su acción significativa, declarada en la ejecución de los dibujos y en la perseverante reminiscencia.

² Corcuera, L. “Performar lo Indecible” en *La colaboración en disputa. Investigación artística y prácticas situadas*. Matadero Estudios Críticos. Vol. 4. (pp.308-319). Madrid: Matadero, 2021, pp.313-314.

³ Damasio, A. *Sentir y saber. El camino de la consciencia*. Madrid: Editorial Planeta, 2021, p.46.

⁴ *Ibid*, p.52.



Figura 2. Dibujo número 19 de la serie. Cortesía del autor.



Figura 3. Dibujo 27 de la serie. Cortesía del autor.

Cualquier dibujo de la serie comprendida debe entenderse como un *continuum*; ostenta su sentido con relación al conjunto y la posición que ocupa en tanto que eslabón de una concatenación cinética. Las imágenes, aquí entendidas como gestos o rastros de una operación memorística derivada, se presentan como objetos de cognición dada su función para comprender un fenómeno externo ocurrido en el pasado, así como generar material de estudio para producir conocimiento. Esta manera de entender los procesos gráficos entra en sintonía con Ricardo Horcajada para quien los dibujos son “aquellos objetos que la sociedad produce no como un fin utilitario, sino como medio o herramienta de conocimiento, como resultado de investigaciones y experimentos, y como repertorio de almacenamiento de conocimiento”⁵.

Desde esta ontología del dibujo, este proyecto de investigación basado en la práctica artística lleva implícita una metodología somática y corporeizada, donde la exploración con objetos intangibles como los recuerdos y los pensamientos que desencadenan, se entrelazan con las cualidades que ofrecen los materiales capaces de dejar rastros perceptibles –papel, grafito, carbón, tinta, etc–, propiciando un tipo de imágenes vicarias que detonan la interrupción del flujo audiovisual en el que estamos inmersos socialmente. En un momento en el que hemos normalizado el consumo de experiencias visuales externas, el ejercicio que expongo presenta una manera de producir imágenes imaginales para contrarrestar el poder que tiene régimen visual actual supeditado al impacto y la sorpresa momentánea. Entrar en la experiencia, comprometerse con lo que genuinamente hacemos con nuestro potencial imaginal es una forma de respuesta al torrente de imágenes vacías de potencia transformadora que vivimos cada día, a lo que Andrea Soto Calderón se refiere como ‘miseria simbólica’⁶.

⁵ Horcajada, R. “El dibujo como construcción epistémica. Estrategias gráficas elementales en la investigación académica” en *Discurso, materia y contextos: Volver a pensar las artes* (pp. 15-37). Valencia: Tirant humanidades, 2024, p.19.

⁶ En su libro *Imaginación Material*, la autora se apoya en el concepto de Bernard Stiegler para referirse a la pérdida de símbolos intelectuales o de la vida sensible tanto en el orden social como a nivel individual, provocando un empobrecimiento reflexivo generalizado que nos incapacita para todas decisiones o elaborar juicios sólidos no supeditados al pensamiento generalizado.

TOMAR INERCIA

El recuerdo que deriva en esta serie de dibujos correlativos comenzó en la memoria semántica de rememorar el momento en el que mi mano se aferraba por última vez a otras manos ávidas de vida. Ese dato fechado⁷ y cotejado activó un flujo de conexiones para dar forma al momento, la memoria vívida me llevó al convencimiento de que había fotografiado la situación, error que me incitó a esbozar dibujos (Fig.1) que me ayudasen a dar forma a ese gesto. El dibujo me ayudó a perfilar la apariencia portadora de las emociones que desencadenó el dato inicial. La imagen en formación se dirigía de la superposición de líneas que iban acotando la situación, a las líneas definidas que delimitaban cada vez más la geografía de las manos, para pasar a un enfoque cada vez más pormenorizado hacia los detalles que había acumulado año tras años, en diferentes momentos, al observar esas manos. Dibujando estaba re-conociendo esas manos, revisando los fragmentos vividos con esas manos para darlas imagen. La doctora en neurociencia, Nazareth Castellanos dice a este respecto: “Para reconocer, el cerebro se apoya en la asociación, en las imágenes ya vistas, en los conocimientos acumulados, en las experiencias ya vividas, en la cultura heredada y, sobre todo, en las expectativas”⁸. Desde otro enfoque más experiencial, el teórico y dibujante John Berger afirma que “las apariencias, en cualquier momento dado, son una construcción que surge de los desechos de todo lo que ha aparecido con anterioridad”⁹.

A medida que iba dibujando, tomando como referencia el dibujo inmediatamente anterior, me iba desprendiendo de la memoria semántica de ese momento que dio origen a la imagen mimética, interrumpiéndose por emociones difíciles de poner en palabras (Fig. 4). En el proceso constataba que las imágenes, como los recuerdos, se sustentan en el ánimo que dio forma al dibujo anterior –el referente para el dibujo consiguiente– y las circunstancias psico-emotivas del momento en que se está dibujando –el recuerdo siendo recordado. Pero también jugaban un papel determinante las propiedades de material utilizado: la tinta o los rotuladores agilizan el dinamismo de imagen mentales mientras que el grafito sobre papeles rugosos requiere de mayor lentitud con materiales lo que favorece el procesado de información.

⁷ El día 30/11/2022 la doctora acudió a informar sobre el aumento de la dosis del tratamiento paliativo, lo que implicaría una aceleración en el desgaste de los órganos vitales.

⁸ Castellanos, N. *Neurociencia del cuerpo. Cómo el organismo esculpe el cerebro*. Barcelona: Kairos, 2022, p.36.

⁹ Berger, J. *Sobre el dibujo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005, p. 52.



Figura 4. Selección de dibujos del proyecto del autor *Una imagen que se desvanece consecutivamente* (2014).

La ida y venida de recuerdos me proveían de información: la historia de su cicatriz que tanto me gustaba escuchar, su personalidad coqueta reflejada en sus uñas esmaltadas, la prominencia de sus articulaciones heredadas en mis manos, las venas que cada día se marcaban más bajo esa piel desvaneciéndose, etc. Durante los meses que dibujaba diariamente ese episodio, dedicando algunos días más de ocho horas, mi realidad era más mental que concreta. La experiencia de dibujar lo mismo constantemente produjo un desdoblamiento donde el mundo imaginal adquiere una actancia considerable, dando como resultado imágenes absolutamente subjetivas (Fig. 5) que interrumpían el flujo ordinario de información en el que se desarrollaba mi vida. Experimenté la “necesidad de ahondar en los diferentes momentos en que se gesta la experiencia”¹⁰, algo comparable a lo que sintió John Berger dibujando el cuerpo sin vida de su padre:

¹⁰ Soto Calderón, A. *Imaginación Material*. Santiago de Chile: Ediciones Materiales Pesados, 2022, p.60.

El dibujo se convirtió en el escenario inmediato de mis recuerdos de mi padre. El dibujo hacía dejado de estar abandonado y había pasado a estar habitado. En cada forma, entre las marcas del lápiz y el papel blanco en el que estaban inscritas, había ahora una puerta a través de la cual podía entrar en momentos de una vida¹¹.

Los trazos con los que iba cubriendo el papel experimentaron una variación en el progreso del ejercicio debido a tres factores determinantes:

-Concreción de la imagen. (Fig.1,2). Durante los primeros dibujos, la intencionalidad estaba enfocada a la conformación de la escena, para ello recurrí a trazos sueltos, ágiles, que atrapasen los destellos de ese recuerdo. A medida que adquiría definición me valía del uso de la línea analítica para aportar precisión y desde ahí comenzar el estudio volumétrico a partir del claroscuro. En ciertos momentos de la progresión dibujística recurría al dibujo analítico en un intento por comprender la presencia evanescente de la memoria; una estrategia que me ayudaría a concretar cuando cuestionaba el sentido del ejercicio.

-Superación de la representación. (Fig.3) Al igual que ha reflejado la historia del arte, la copia consecutiva de un mismo referente o modelo alcanza un punto álgido donde la mimesis empieza a ser superada por anclajes donde el artista se recrea y expande su personalidad; algo así descubrieron los artistas en las primeras décadas del sXX con la reproducción de bodegones. En el caso de estudio que presento, para salir del tedio que provocaba la automatización de la práctica me detenía en gestos gráficos del dibujo previo y los prolongaba desde la plasticidad que el medio o la técnica permitían. En este punto, la imagen se interrumpe y emergen elementos genuinos propiciados por la subjetividad.

-Despliegue de pensamientos. (Fig.4,5) Si la representación plástica se supera por divagación gráfica, la incertidumbre suscitada por la fractura de la continuidad desencadena un nuevo flujo de pensamientos. La espontaneidad perturba la rutina, inoculando ideas en potencia que contribuyen al agotamiento del episodio. A este respecto, Juhani Pallasmaa expresa que “la indecisión del dibujo en sí expresa y mantiene mi (su) propia incertidumbre interna y, lo que es más importante, el sentido de incertidumbre mantiene y estimula la curiosidad¹².

A lo largo de la secuencia de dibujos, estos factores se van dando en diferentes momentos y suponen brechas en el transcurrir de la memoria. El hacer práctico activa un modo de pensar dinámico, en flujo, sintonizado por el ritmo del proceso que marca la actividad. La representación interna de la realidad desvela sus

¹¹ Berger, J. *Sobre el dibujo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005, p. 53.

¹² Pallasmaa, J. *La mano que piensa. Sabiduría existencia y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009, p.124.

condicionantes: por un lado, la memoria que registramos depende de cómo experimentamos el episodio; por otro, el enfoque que damos al recuerdo está marcado por las circunstancias del momento en el que se rememora. Ambos factores, cuándo son entendidos, se traducen en saberes metacognitivos. Así, este tipo de trabajos que hunden sus raíces en la práctica enactiva como modo de generar conocimiento, contribuyen de manera demostrativa a la literatura académica del área del Dibujo. En su artículo *Dibujo emergente, corporeizado y enactivo: Una aproximación al pensamiento gráfico contemporáneo*, Isabel Herrera-González arguye que “la dimensión práctica y cognitiva (del dibujo) permite plantear el dibujar como método de investigación empírica para explorar nociones como el ‘pensamiento en acción’ o ‘la acción como pensamiento’¹³.

ESCUCHAR A LA MATERIA

Los factores expuestos anteriormente, así como el dinamismo de las emociones e ideas que circulan durante el proceso, condicionan y son a su vez condicionados por las cualidades que ofrecen los medios e instrumentos utilizados. Como dice Jane Bennett, todavía no estamos acostumbrados a considerar que los objetos inanimados tienen la viva capacidad de hacer cosas para nosotros y con nosotros¹⁴, sin embargo, sucumbir al material de trabajo considerando su agencia en el proceso, ayuda a eludir la resistencia que pueda darse entre el resultado deseado y las posibilidades que ofrece el medio, pero también para hallar respuestas inesperadas que pueden enriquecer la evolución del dibujo en formación. “Tanto en la escritura como en el dibujo, el texto y la imagen necesitan emanciparse de un sentido preconcebido de un propósito, un objetivo y un camino”¹⁵ para llevar a la creación de imágenes hacia una capacidad de actancia real, portando del misterio propiciado por la incertidumbre de un diálogo con lo que tenemos a la mano.

¹³ Herrera-González, I. “Dibujo emergente, corporeizado y enactivo: Una aproximación al pensamiento gráfico contemporáneo” en INMATERIAL. Diseño, Arte y Sociedad. 9, 18 (ene. 2025), pp. 144–176, 2024, p.148.

¹⁴ Bennett, J. “Powers of the Hoard: Artistry and Agency in a World of Vibrant Matter” en *Add Metaphysics*. Espoo: Aalto University, 2013, p.64.

¹⁵ Pallasmaa, J (2009). *La mano que piensa. Sabiduría existencia y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009, p.125.

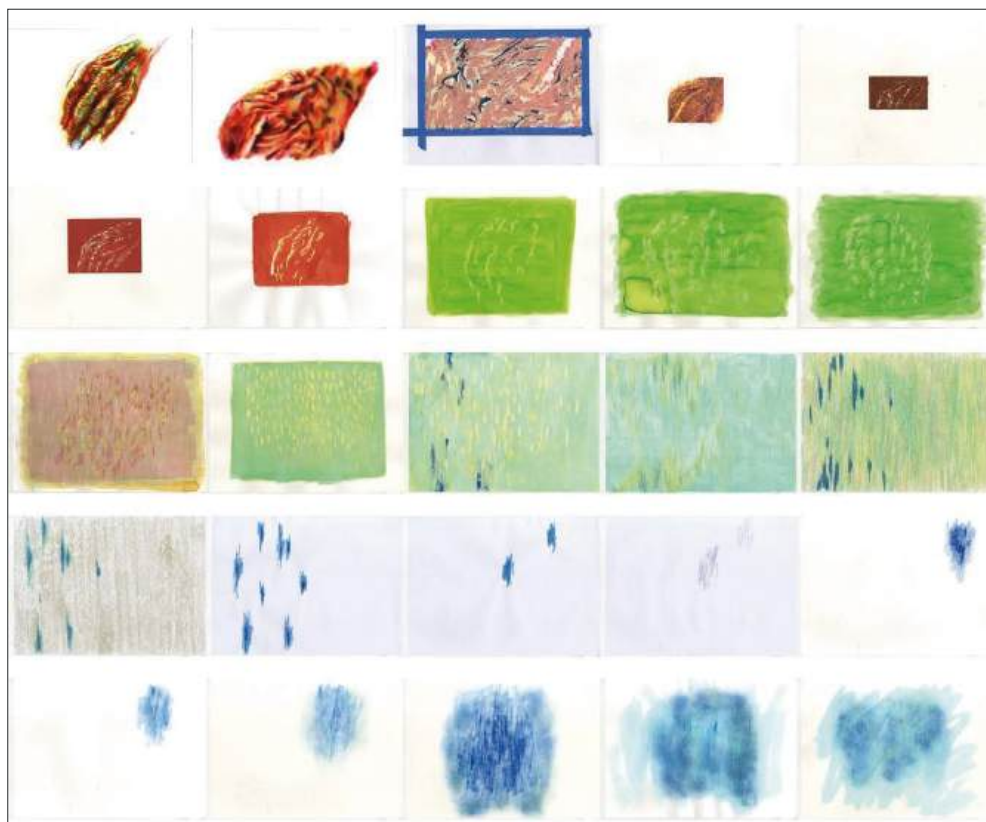


Figura 5. Continuación de la selección de los dibujos del proyecto del autor *Una imagen que se desvanece consecutivamente* (2014).

En esta manera de proceder, los materiales adquieren un protagonismo especial. Como he mencionado anteriormente, las propiedades plásticas influyen en el discurrir de los pensamientos en tanto que propician su virtualización. Sin embargo, también median en el procesado de las emociones, fomentando su expresión o modulando su intensidad valiéndose de la opacidad/transparencia de la pintura, el trazo que deja el utensilio usado y la fluidez que permite las propiedades del soporte. El proceder plástico con la materia lleva a una disposición particular en el razonar, reflexionar o pensar; diferente a procesos cognitivos sostenidos únicamente por el ejercicio intelectual. Manipular un pensamiento, digitalizarlo -abordarlo con los dedos, aporta una dimensión corporizada al ejercicio cerebral: materializa el espacio imaginal para ser percibido y devuelto al plano mental. La confrontación con la materia introduce la contingencia y empuja a la incertidumbre procesual, obligando a la negociación simultánea. Aquí entran en juego los sentimientos: expresión en el

plano mental de las emociones, que para Antoni Damasio nos ayudan a resolver problemas no rutinarios que implican creatividad, juicio y toma de decisiones que requieren la presentación y manipulación de enormes cantidades de conocimiento¹⁶. Y más adelante continúa diciendo que

El estado del sentimiento hace que el cerebro procese de forma significativa objetos y situaciones relacionados con la emoción. El proceso de evaluación que llevó al aislamiento del objeto y al inicio de la emoción puede volver a visitarse y analizarse como precise¹⁷.

En el transcurso de los dibujos realizados se pueden identificar momentos en donde el uso del material distorsiona la forma a pesar de seguir el modelo referencial del dibujo que le precede. La emoción con la que se inicia el dibujo me llevaba a elegir un material u otro y, de manera inversa, estos materiales requerían de una elaboración racional de la emoción que se traduce en el cambio de técnica elegida. Son esos momentos donde se interrumpe el proceso automatizado y comienzan a emerger signos de una nueva trayectoria formal que vira el devenir de la imagen.

SALTAR A LA IMAGEN

Entre los primeros dibujos (Fig.1) y los últimos (Fig.5), apenas existen rasgos aparentes semejantes. A medida que se sucedían los dibujos, el recuerdo adquiere nuevos matices debido a las nuevas secuencias imaginales que se abrían, incorporando grafismos o signos que alteraban la reproducción mimética del dibujo. Como se ha mencionado, profundizar en lo evocado conlleva la recolección de otras reminiscencias para cubrir lagunas memorísticas, adherir capas de información recabadas de la retentiva de modo que el sentido va adquiriendo solidez sin importar la veracidad contrastable. A partir del dibujo nº40, los dibujos dejan de ser concebidos como representación y alcanzan el estatuto de imagen en tanto que comportan su propio universo y, por ende, autonomía. Una autonomía capaz de ofrecer disenso en el orden visual dominante, pues los mecanismos y lógicas de creación no responden a funcionalidades estéticas, comunicativas o comerciales, sino que son en sí ácratas. “Imágenes que supongan la desorientación necesaria e induzcan no a la asunción de lo percibido, sino que incite directamente al cuestionamiento de lo dado a ver y conduzca a reconfigurar la imagen gracias a su interrupción”¹⁸.

¹⁶ Damasio, A. *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Madrid: Editorial Planeta, 2003, p.197.

¹⁷ *Ibid*, p.198.

¹⁸ Castellano San Jacinto, T. “Prácticas de lo prescindible. Dialécticas (in-)visuales de la imagen plástica”.

Esta concepción de la creación de imágenes subvierte el régimen sensible que rige nuestra sociedad donde la verdad se configura en el plano visual, quedando en estados secundarios o terciarios el efecto que produce en el contexto e incluso en nuestras vidas. Saltar del dibujo a la imagen, como se demuestra en este proyecto, abre una nueva dimensión cuyo orden no responde a ninguna lógica sistémica. Es una contribución al repertorio de imágenes liberadas de su condición categórica y emplazadas en el territorio de la especulación. Cuando Andrea Soto dice que “es el mundo sensible el que puede ser actualizado en el mundo imaginal”, se refleja en este trabajo a dos niveles: el personal, experimentado en el ejercicio de sobrepasar un recuerdo original que acaba por transmutar las emociones asociadas inicialmente a ese episodio y por tanto la subjetividad del dibujante; y el social, ofreciendo un nuevo repertorio de imágenes que invitan a reconsiderar la vacuidad de las formas plásticas en un entorno sociocultural donde la teatralidad de las imágenes desplaza cualquier estímulo reflexivo. En este sentido, la investigadora Isabel Herrera-González sostiene que “es preciso efectuar una reivindicación de las acciones que forman parte del proceso creativo como estructuras plenamente significantes”¹⁹, con mucha mayor premura ahora que la inteligencia artificial produce cada día un mayor número de imágenes.

¿DE QUÉ SIRVE UN RECUERDO?

El proyecto *Una imagen que se desvanece consecutivamente* me ha servido como ejercicio de reflexión derivativa en el que he descubierto como el espacio imaginal no es solo lo que imaginamos o recordamos, sino también lo que hacemos con esa imaginación, cómo la concretamos en acciones y prácticas que tienen un impacto real en nuestra existencia. El objetivo de exponer en este capítulo el procedimiento ejecutado ha sido ofrecer un modelo autónomo de subjetivación que sirva para confrontar la veracidad de la realidad, tomando conciencia de cómo integramos el mundo y a los demás en nuestras formas de vida.

A nivel plástico, el proceso continuado a lo largo de varios meses con una premisa cerrada –transcribir el resultado del dibujo anterior, ha propiciado una exploración gráfica en donde la correlación entre material, técnica y soporte condiciona la variación de las imágenes. A lo largo del proceso, el episodio inicial se fue transformando tanto por los recorridos mentales en busca de detalles como por su devenir forma. La memoria episódica –propia e individual– y la semántica –relativa a acuerdos socioculturales– se combinaban para resolver la imagen, ocurriendo

En Cortes, D. et al. (Eds) *Discurso, materia y contextos: Volver a pensar las artes* (pp. 127-149). Valencia: Tirant humanidades, 2024, p. 147.

¹⁹ Herrera-González, I. “Dibujo emergente, corporeizado y enactivo: Una aproximación al pensamiento gráfico contemporáneo” en *INMATERIAL. Diseño, Arte y Sociedad*. 9, 18 (ene. 2025), 144–176 p. 2024, p.159.

ocasionalmente el sacrificio de la forma para proteger la imagen recuerdo. Me veía en la necesidad de reconducir la imagen recordada tratando de corregir las distorsiones acumuladas a fin de evitar su completa desvirtualización, una activación de la imaginación que como declara Andrea Soto “desborda el instante, la imaginación se nutre de imágenes, sensaciones, sonidos, ruidos, experiencias que ya están ahí y se propagan hacia relaciones que no han generado su encuentro”²⁰.

El recorrido mental más frecuente una vez definida la escena sobre la que trabajar, cuando el ritmo de dibujo era constante, iniciaba con la emergencia de una idea desencadenada por algún factor gráfico en el proceso de dibujo. Esa idea, en un estado evanescente y vaporoso, la concretaba tanto en el dibujo como en mi cabeza, pasando del estado gaseoso al estado líquido, apto para su destilación emocional en un proceso de abstracción para obtener un estado mental sólido pero transparente como el hielo que funcionaba como estructura. Un tránsito que integra razón y emociones en la toma de decisiones, pero también trasladable a la manera de comprender el entorno. Aquí se puede inferir que el sentimiento es una tensión en constante entre la lógica racional de la memoria semántica, y las emociones propias de la memoria episódica; pero también puede entenderse como un recurso propio del individuo que le permite calibrar y equilibrar su mundo interior con el mundo de los objetos; una herramienta de la subjetividad de cada persona que debe ser entrenada para integrar la realidad circundante. “Los sentimientos conscientes son acontecimientos mentales significativos que llaman la atención hacia las emociones que los generaron, hacia los objetos que desencadenaron dichas emociones”²¹, pero también para devolver respuestas genuinas a lo colectivo. Es así como explorar nuestros sentimientos con prácticas eneativas como la aquí presentada, es de gran valor para conformar nuestro pensamiento crítico.

Tras esta exposición del dibujo como forma-en-devenir donde hemos arrojado luz desde la experiencia práctica sobre aspectos relativos a la fidelidad de nuestra memoria y su potencial regenerador, hemos podido contribuir a la concepción del dibujo como objeto cognitivo tomando las imágenes como restos del pensamiento. Cabría continuar en una siguiente investigación basada en la práctica artística el poder que tiene la alianza pensamiento-emoción para ofrecer alternativas a este mundo en reordenación, tomando de Orlando Fals Borda su concepto de *sentimentsamiento* y de Cornelius Castoriadis su *imaginación radical*.

²⁰ *Ibid*, p.58.

²¹ Damasio, A. *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Madrid: Editorial Planeta.2003, p.198.

BIBLIOGRAFÍA

- BENNETT (2013), Jane. *Powers of the Hoard: Artistry and Agency in a World of Vibrant Matter* en *Add Metaphysics*. Editado por Jenna Sutela. Espoo. Aalto University. Págs. 52-68
- BERGER (2005), John. *Sobre el dibujo*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili.
- BORGES (2012), José Luis. *Ficciones*. Madrid. Penguin Random House
- CASTELLANO SAN JACINTO (2024), Tania. “Prácticas de lo prescindible. Dialécticas (in-)visuales de la imagen plástica” en *Discurso, materia y contextos: Volver a pensar las artes* Editado por David Cortés *et al.* Valencia. Tirant humanidades. Págs. 127-149
- CASTELLANOS (2022), Nazareth. *Neurociencia del cuerpo. Cómo el organismo esculpe el cerebro*. Barcelona. Kairos.
- CORCUERA (2021), Laura. “Performar lo Indecible” en *La colaboración en disputa. Investigación artística y prácticas situadas* Editado por Plasencia, I y Rodríguez, J. Matadero Estudios Críticos. Vol. 4. (pp.308-319) Madrid. Matadero.
- DAMÁSIO (2003), António. *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Madrid. Editorial Planeta.
- DAMÁSIO (2021), Antonio. *Sentir y saber. El camino de la consciencia*. Madrid. Editorial Planeta.
- HERRERA-GONZÁLEZ (2025), Isabel. “Dibujo emergente, corporeizado y enactivo: Una aproximación al pensamiento gráfico contemporáneo” en *INMATERIAL. Diseño, Arte y Sociedad*. 9, 18 (ene. 2025), 144–176 p.
- DOI: <https://doi.org/10.46516/inmaterial.v9.212>
- HORCAJADA (2024), Ricardo. “El dibujo como construcción epistémica. Estrategias gráficas elementales en la investigación académica” en *Discurso, materia y contextos: Volver a pensar las artes* Editado por David Cortés *et al.* Valencia. Tirant humanidades. Págs. 15-37
- PALLASMAA (2009), Juhani. *La mano que piensa. Sabiduría existencia y corporal en la arquitectura*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili.
- SOTO CALDERÓN (2022), Andrea. *Imaginación Material*. Santiago de Chile. Ediciones Materiales Pesados.



Este libro se interroga sobre qué implica pensar desde el dibujo, entendiendo tanto el dibujo como el acto de dibujar como la construcción de un lenguaje complejo con implicaciones epistemológicas y cognitivas: un espacio intermedio entre experiencia, conocimiento y comunicación que trasciende lo verbal y en el que confluyen cuerpo, mirada, acción y, en ocasiones, la mediación de la tecnología.

Para desarrollar esta perspectiva, el volumen reúne un total de treinta reflexiones organizadas en torno a seis líneas temáticas: Hibridaciones gráficas y cocreación: tecnologías, cuerpos y dibujos; Protocolos gráficos: el lenguaje, la tecnología y la mente colaborativa como constructores de imaginarios contemporáneos; Dimensión cognitiva del dibujo contemporáneo; Dibujo y contexto: natural, utópico o especulativo; Dibujo y fisicidad: del cuerpo del dibujante al cuerpo del dibujo; La morfología del dibujo: dimensión sintáctica y semántica.

El libro se dirige a investigadores y artistas interesados en profundizar en las implicaciones del dibujo en la construcción del pensamiento complejo y del pensamiento plástico, aportando una mirada interdisciplinar y contemporánea.

