



Número 7 mayo - octubre 2018

EL CONTORNING TACHADO
REVISTA DE ARTES VISUALES

MARTÍN RÍOS
2018

~~EL~~ ~~ORNITORRINCO~~ ~~TACHADO~~



Universidad Autónoma
del Estado de México



EL ORNITORRINCO TACHADO. *Revista de Artes Visuales*

Número 7, mayo - octubre 2018

ISSN 2448-6930

e-ISSN 2448-6949

EL ORNITORRINCO TACHADO. *Revista de Artes Visuales*, número 7, mayo - octubre 2018, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma del Estado de México, a través de la Facultad de Artes. Cerro de Coatepec s/n, Ciudad Universitaria, C. P. 50100, Toluca, Estado de México. Tel. +(52 722) 215 93 34 ext. 116. revista_ornitorrinco@uaemex.mx, Editor responsable: José Luis Vera Jiménez. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2016-060213175400-102 impresa; 04-2016-053110484800-203 electrónica. ISSN: 2448-6930, e-ISSN 2448-6949, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor.

Este número se terminó de imprimir en abril de 2018, con un tiraje de 300 ejemplares.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.



OBJETIVO

EL ORNITORRINCO TACHADO difunde conocimiento alrededor de las artes visuales en relación con distintos fenómenos contemporáneos así como su interrelación con otras disciplinas y con la academia. El contenido de la revista presenta los resultados de las investigaciones y quehaceres disciplinarios universitarios y de centros de conocimiento cuyos temas abordan las prácticas artísticas contemporáneas, fenómenos de la visualidad contemporánea y educación artística; está dirigida a especialistas en artes visuales: investigadores, artistas, estudiantes, etc.

Todos los artículos y ensayos académicos son sometidos a a en la modalidad doble ciego.

COMITÉ EDITORIAL

Cynthia Ortega Salgado (*Universidad Autónoma del Estado de México*); Fernando Delmar Romero (*Universidad Autónoma del Estado de Morelos*); Ferney Shambo (*Universidad Distrital Francisco José de Caldas*); Humberto Chávez Mayol (*Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas*); Juan Antonio Sustaita Aranda (*Universidad de Guanajuato*); Lauro José Zavala Alvarado (*Universidad Autónoma Metropolitana*); Magali Lara (*Universidad Autónoma del Estado de Morelos*); Pablo Fernández Christlieb (*Universidad Nacional Autónoma de México*).

CONSEJO EDITORIAL INTERNACIONAL

Alejandro Tamayo, *Universidad Nacional de Colombia, York University (Colombia-Canadá)*; Aurora Fernández Polanco, *Universidad Complutense de Madrid (España)*; Carolina Ferrer, *Université du Québec à Montréal (Canadá)*; Everardo Reyes García, *Université Paris 8 Vincennes -Saint-Denis (Francia)*; Hervé Fischer, *Université du Québec à Montreal (Canadá)*; Isabel Tristán Tristán, *Universidad Politécnica de Valencia (España)*; Juan Bautista Peiró López, *Universidad Politécnica de Valencia (España)*; Marta de Menezes, *Artista (Portugal)*; Natascha De Cortillas Diego, *Universidad de Concepción (Chile)*.

EQUIPO EDITORIAL

Dirección
José Luis Vera Jiménez

Corrección de Estilo
Manuel Encastín Cruz

Coordinación Editorial
Adriana Pérez García

Diseño
Jorge Marcelino Vázquez

Editores invitados:

TABLA DE CONTENIDOS

	Presentación	7
ENSAYO	Discurso capitalista y el imperio de las imágenes en el horizonte contemporáneo	9
	<i>José María Aranda Sánchez</i>	
ARTÍCULOS	Nuevas abstracciones geométricas venezolanas	21
	<i>Elizabeth de Jesús Marín Hernández</i>	
	Disegno e idea	35
	<i>José María Bullón de Diego</i>	
	El dibujo vectorial en la revolución gráfica digital	47
	<i>Inmaculada Lucía Villagrán Arroyal</i>	
DOSSIER	Dibujos	57
	<i>Flor Minor</i>	
AL MARGEN	Mitoanálisis del dibujo	69
	<i>Hervé Fisher</i>	
	<i>Madame B</i> (Mieke Bal y Michelle Williams Gamaker, 2014):	73
	<i>Horacio Muñoz Fernández</i>	
	El dibujo como epojé.	83
	<i>Anel Mendoza Prieto, Silvia Mayoral Molina</i>	

ENSAYO VISUAL	Entre cantos	91
	<i>Laura Ramírez Palacios</i>	
	Eraser Head. Historia de un autorretrato	109
	<i>Carla Buñi Pozo</i>	
RESEÑAS	The pleasure in drawing	117
	<i>Cynthia Ortega Salgado</i>	
	Contra el tiempo	121
	<i>Evedka Paulina Rodríguez Ayala</i>	
	La ausencia necesaria	125
	<i>Román Corbato</i>	

Como disciplina artística se presupone al dibujo como la institucionalización de una actividad vital y cotidiana que, posibilita múltiples funciones, ya sea desde la imagen misma o como mecanismo de construcción de cosas y sentidos; algunas de las cuales se establecen como un espacio fronterizo con respecto a otras disciplinas, artísticas o no.

La reflexión sobre el dibujo ha implicado siempre el reconocimiento de su papel esencial en las artes visuales, lo que plantea también mayor complejidad en sus problemáticas bajo el contexto del arte actual.

En *El Ornitorrinco Tachado* pretendimos evidenciar la importancia del dibujo como una práctica compleja, susceptible de discutir los múltiples aspectos con los que se familiariza, convocando para ello a especialistas de distintos contextos. La respuesta, aunque amplia, más que reflexionar sobre las funciones del dibujo, y en relación a otros fenómenos, parece mostrar más bien la delimitación de este objeto de estudio bajo posturas revisionistas que reflejan una naturalización de sus posibilidades epistemológicas, de ahí que sólo hemos publicado algunos artículos que indagan en temas que ofrecen un breve ejemplo de los intereses de la investigación en este campo: un análisis sobre el dibujo vectorial; y la función histórica del dibujo como herramienta de pensamiento.

Asimismo consideramos que el propio dibujo pudiera responder desde esa postura institucionalizada del

arte a su definición como imagen, invitando a siete artistas para la realización de una obra ex profeso.

En este mismo sentido, las demás secciones de este número convocan a mirar el dibujo desde distintos ámbitos, ya sea como breve recordatorio de su devenir simbólico (*Mythanalyse du dessin*); como elemento gestual que en forma de escritura experimental relaciona distintos fenómenos (*El dibujo como epogé*); como ensayo narrativo (*Entre cantos*; *Eraser Head*); y, por supuesto, como muestra de la producción artística actual que enfatiza la vigencia de este medio para enunciar significados varios desde una postura que reivindica los medios y recursos de la tradición académica (*Dibujos de Flor Minor*).

JOSÉ LUIS VERA JIMÉNEZ
Director

DISCURSO CAPITALISTA Y EL IMPERIO DE LAS IMÁGENES EN EL HORIZONTE CONTEMPORÁNEO

THE CAPITALIST DISCOURSE AND THE RULE OF THE IMAGES IN THE CONTEMPORARY HORIZON

JOSÉ MARÍA ARANDA SÁNCHEZ
Universidad Autónoma del Estado de México
arandasjm@gmail.com

Recepción: 2 de octubre 2017 • Aceptación: 13 de marzo de 2018

RESUMEN

El objetivo de este ensayo es analizar la relación entre, el así llamado por Jacques Lacan, Discurso capitalista —como la forma actual del discurso del Amo, lo que incide en el lazo social— y el imperio de las imágenes —en cuanto que éstas imponen sobre la subjetividad un sin sentido así como alteraciones corporales que no dejan de mostrar las huellas de lo imaginario y los estragos del goce—.

Palabras clave: discurso capitalista, lazo social, goce insaciable, imperio de las imágenes, subjetividad contemporánea.

ABSTRACT

The purpose of this essay is to analyze the relationship between the so-called capitalist discourse by Jacques Lacan, as the present form of the discourse of the master, what affects the social bond, and the rule of the images To the extent that these impose on the subjectivity a sense that affects how veil of the real with illusions and body alterations that do not fail to show the traces of the imaginary and the ravages of the enjoyment.

Keywords: capitalist discourse, social bond, enjoyment insatiable, empire if the images, contemporary subectivity.

INTRODUCCIÓN

Creíamos saber hasta qué punto, la tendencia actual del mercado globalizado explota el goce de la mirada; pero el imperio de las imágenes que prima en el mundo *omnivoyeur*, nos conduce a caminos desconocidos. Sobre todo, ya que predomina el goce de “mirar” y “hacerse mirar”; y donde el régimen los exhibe a la manera de ...“Mírenlos cómo gozan” (Lacan, 1992: 223).

Paradójicamente, al mismo tiempo que el sujeto contemporáneo parece tener al alcance de su mano, a toda hora y para los fines más diversos, las imágenes que se nos ocurran, lo que observamos es una dificultad creciente en el anudamiento de lo imaginario en el armado corporal. Es decir, que los cuerpos nos informan de algo que hace obstáculo y que tenemos que indagar.

Podemos afirmar que el tipo de imagen que se hace imperio, bajo la promesa del *impossible is nothing*, deja al sujeto cada vez más solo y sin recursos frente a los embates de lo real (Miller, 2004).

Se advierte cómo en el mundo neoliberal del siglo XXI, el sujeto, a la vez que puede aparentemente relacionarse con más personas, incluso de otras latitudes del mundo, paradójicamente, también atestigua un incremento de la soledad, los dramas sociales y el sufrimiento psicológico. Asimismo, el discurso capitalista se ha entronizado como sistema económico y social por excelencia en los países llamados occidentales. De un lado, estamos solos en relación al otro semejante, al mismo tiempo estamos constantemente expuestos al gran Otro. Esto puede llevar al sujeto a confundir sus objetos (de amor) con los *gadgets* (objetos de consumo), que actúan como termómetro de su estado de bienestar.

1. El discurso capitalista y socavamiento del lazo social

En este apartado se busca establecer la relación entre lo que Jacques Lacan nombró como *Discurso Capitalista* y el lazo social,

entendido éste como el conjunto de vínculos que hacen posible y viable una sociedad e incorporando el concepto de *parlêtre*¹ (Fuentes, 2016), para dar cuenta de la instancia de la letra (Lacan, 1990) en el cuerpo hablante.

1.1. El discurso del nuevo Amo capitalista y subjetividad contemporánea

El discurso capitalista como soporte del poder neoliberal se presenta intransigente, sin aceptar cuestionamiento alguno, como potencia de representar todo y aglutinar todas las singularidades (subjetividades) y las diferencias a la totalidad del circuito circular de la mercancía (Aleman, 2016).

La ciencia y el mercado comandan hoy el nuevo orden simbólico que rige nuestra civilización, propagando un anhelo generalizado de todo saber (Bassols, 2017). El lazo social es socavado, en la medida que es cada vez más efímero. En los hechos, más que nunca, nada garantiza la solidez ni la estabilidad de las ficciones sociales. Por ello, los vínculos se encuentran sometidos a la liquidez, según la expresión de Zygmunt Bauman, que por supuesto afecta a cada discurso desde el momento en que no hay un lugar del Otro² que diga su verdad y garantice la consistencia (Bauman, 2017).

Iniciamos afirmando que un discurso, para Lacan, es una estructura necesaria que excede con mucho la palabra, que de hecho puede subsistir muy bien sin palabras (Lacan, 1992), definida más allá de toda referencia lingüística, semiótica o comunicacional, como un lazo social que permite dar un tratamiento

1 Ser hablante, o bien cuerpo-hablante.

2 Gran otro: término de la teoría psicoanalítica lacaniana, que designa la concepción de lo externo, la alteridad radical, lugar del lenguaje y la Ley, por lo tanto perteneciente al registro de lo simbólico.

particular a aquello que escapa a toda articulación significante: el goce, que indica un orden de satisfacción pulsional más allá del principio del placer, tan incalculable como ineliminable en todo vínculo humano. Y como inseparable de todo vínculo humano, el goce entonces como factor político, alojado en los lazos sociales, que resultan por él determinados y que implican, en primer lugar, la institución de un discurso, discurso que como tal supone la realización de un efecto y un producto: el efecto es el sujeto, el producto, el goce (Braunstein, 2006; Waismann, 2004).

Los discursos fueron contruidos por Lacan para dar cuenta de la intrusión del psicoanálisis en la política, específicamente del punto preciso de articulación entre el psicoanálisis y la Economía política, toda vez que en el *plus* de la plusvalía no se encuentra presente sino el problema de la satisfacción subjetiva y sus paradojas (Lacan, 1992). Esto es así ya que se puede “escuchar” el eco de la pulsión en el objeto estructurado como mercancía, en el sistema capitalista, es decir, puede explicar la formidable conexión material, generada por el desarrollo de la ciencia y sus productos entre el objeto producido técnicamente y aquél causa de la satisfacción de la pulsión (Zizek, 2007).

Las relaciones fundamentales que definen los discursos, aunque suponen la existencia del lenguaje, van más allá de las enunciaciones efectivas. Esas relaciones son, en primer lugar, la batería de significantes (S1-S2) que determina al sujeto. Se insiste en que son significantes, no significaciones. Determinados fonemas, incluso ciertas letras (aunque no se puede asimilar letra y signifiicante³), pueden repetirse en una existencia, tomar

las más diversas significaciones, comandar los actos mismos del sujeto. Puede decirse, en este sentido, que el sujeto sólo es concebible a partir de la cadena significante, allí donde un signifiicante puede venir a representarlo para todos los otros significantes. Desde entonces, no hay acceso directo al objeto, ya que se debe pasar siempre por el signifiicante, o por otro lado, también, por la demanda que se dirige al Otro. Así, el *objeto a* designará no un objeto accesible a su necesidad sino el objeto radicalmente perdido que causa un deseo (Korman, 2004; Juranville, 1996).

Partiendo de allí, podemos introducir algunos elementos de la escritura lacaniana. Si se nombra S2 a la batería de significantes, se definirá S1 como el signifiicante que interviene sobre esta batería, representando al sujeto en relación con esa batería. La relación entre S1 y S2 hace surgir al sujeto \$, como dividido, e igualmente algo que se define como una pérdida, esto es, el *objeto a* (Lacan, 2006).

En su momento, decíamos, Lacan construyó sus cuatro discursos, con base en la determinación de los siguientes cuatro lugares:

<u>Semblante/Agente</u>	<u>Otro (goce)</u>
Verdad	Producción/plus de goce

Estos términos, rotando según un movimiento orientado y circular, organizan el lazo social con base en un discurso del que Lacan despliega, no su emergencia cronológica, sino su acontecer histórico: el del Amo, el Universitario, el de la Histórica y el último en aparecer, después de la invención de Freud;

3 Concepto difícil de explicar en la teoría psicoanalítica de Lacan, que indica un elemento no sólo como palabra, sino también objetos, relaciones e incluso síntomas, cuando están inscritos en el orden simbólico. Se trata de componentes de un sistema, que pueden re-

presentar a un sujeto del inconsciente, e incluso producirlo, que no está determinado por un único significado, y que se presenta como diferencial sin sentido.

el discurso Analítico. Más otro discurso, que expondremos adelante, presentado en Milán en 1972: el Discurso capitalista, versión moderna del discurso del Amo (antiguo).

Sin entrar en el desarrollo de cada uno de los discursos, diremos que la simbología indica lo siguiente:

S₁=Significante Amo; S₂= Significante del saber; a = objeto causa del deseo y plus de goce, y \$ = sujeto dividido, en falta.

Se trata de pensar no sólo el sujeto individual, sino del campo más amplio de los lazos sociales.

La idea es que todo discurso se dirige a un “otro”, y a un Otro, incluso si este otro no remite a una persona particular, ya que todo discurso se sostiene a partir de cierto lugar que se designará como el del Agente. Por otra parte, la Verdad interfiere, latente, en las palabras oficialmente pronunciadas. Y aceptaremos en todo discurso, incluso si no es evidente, una Producción.

Ahora bien, por su estructura, los discursos incluyen un punto de detención, de imposibilidad, que se refiere a la castración⁴ misma, la que se hace presente en la doble barra que separa los términos del nivel inferior, impidiendo la infinitización. Y más allá de sus variaciones, lo que no varía es, justamente, que en algún lado se sitúa esta función de la imposibilidad. Únicamente en el llamado discurso capitalista esta función deja de operar (Braunstein, 2012b).

Matema del discurso capitalista:

$$\begin{array}{ccc} \$ & \xrightarrow{\quad} & Ss_2 \\ S_1 & \times & a \end{array}$$

Interesa subrayar la distinción entre el Amo antiguo, el soberano, que promovía la formación de individuos jurídicamente

regulados, dotados de deberes y derechos, y el amo moderno que incita a la satisfacción directa de aspiraciones y demandas rozando y perforando las líneas de frontera de la ley. “Un amo era el tradicional de la represión y la imposición de renunciaciones a la satisfacción pulsional y un nuevo amo éste que permite y comanda el goce de los órganos del cuerpo” (Braunstein, 2012a: 139).

El principal problema radica en que no se pone ninguna barrera frente al goce y propicia, por lo tanto, el estrago que consiste en que lo particular del goce de cada uno, su plus de gozar, sea sustituido por una mera cuestión de cantidad: “hay que gozar más”. En este discurso, como puede apreciarse, el sujeto pierde el estatuto de sujeto dividido por el significante para convertirse en un sujeto falsamente completado por el objeto de goce. Lacan lo llama *consumidor* y lo ubica en las antípodas del sujeto que se interroga por su lugar en el deseo del Otro. No es la pregunta por el deseo sino la voluntad de goce la que ordena el funcionamiento de este discurso, cuya “astucia”, subraya Lacan, consiste en haber sustituido el objeto perdido por el objeto de la techno-ciencia, anulando así la pérdida propia de la estructura del deseo. Y como consecuencia de la inversión producida, por medio de la cual en el lugar del agente aparece el sujeto sustituyendo al significante amo al cual estaba identificado, el sujeto del discurso capitalista desconoce la relación entre el discurso y el significante que lo funda, pudiendo pretender ser el autor de su propio discurso, lo que abre una vía a la infatuación y a la increencia más radical, aquella que prescinde del Otro sin haber sabido nunca servirse de él (Lacan, 2008).

Y debido a que la castración no está en el lugar de la verdad, ahora es el sujeto quien comanda la verdad, reforzándose así las consecuencias de la forclusión⁵ del inconsciente. Por ello,

4 Se trata de la castración simbólica, entendida como una falta real de un objeto imaginario.

5 Concepto elaborado por Jacques Lacan para designar el mecanismo específico que opera en la psicosis, por medio del cual se

Lacan estableció muy claramente que el discurso capitalista tiene la peculiaridad de “no hacer lazo” debido al rechazo fuera de todos los campos de lo simbólico, de la castración. De ahí que todo orden, todo discurso que se entronca en el capitalismo, deja de lado lo que llamaremos simplemente “las cosas del amor” (Lacan, 1992).

El capitalista es por lo tanto un discurso sin castración, pero con entropía. Por ello Lacan afirmaba que pese a su astucia estaba destinado a estallar: marcado por la pulsión de muerte y un imperativo superyoico de goce que lo empuja aceleradamente, se auto-consume. Del lado del objeto, el plus de goce agálmico⁶ rápidamente se invierte por el culto de lo nuevo que, como afirma Miller, en la Conferencia que ofreció en el IV Congreso de la Asociación Mundial de Psicoanálisis, se trata de la forma contemporánea de la pulsión de muerte que impulsa toda la dinámica de la civilización “hipermoderna” en objeto desechable. Y del lado del sujeto se verifica que entra a competir con los demás objetos técnicos del mercado corriendo la misma suerte que ellos: la de convertirse en un desperdicio (Miller, 2004).

Lacan no dejó de remarcar los efectos catastróficos de este discurso: segregación, depresión generalizada y ambición desenfrenada, efectos producidos por la conexión entre el modo de producción capitalista, el desarrollo científico-tecnológico y las nuevas formas de producción de la subjetividad.

produce el rechazo de un significante fundamental, el del nombre del padre, expulsado del universo simbólico del sujeto. La no inscripción del significante en el inconsciente es un mecanismo mucho más radical que la represión. En el caso de la forclusión, el retorno de lo forcluido ocurre de forma alucinatoria.

6 Que recubre un núcleo de belleza y fuerza única, un agalma.

1.2 *Socavamiento del lazo social y época del goce opaco*

¿Qué son los lazos sociales? Son un conjunto abierto de intercambios con base en lo que cada ser hablante (cuerpo hablante) cede, lo que cae de él, el *objeto a*.⁷ Algo es entregado a cambio de otra cosa que no tiene equivalencia. Mi *objeto a* no es mensurable con los tuyos. No hay lazo si lo que entrego, otro lo acumula u otro mide para darme lo que mide igual. La condición para que haya lazo social es el intercambio de objetos sin equivalencia, inconmensurables, que cada uno entregue lo que no tiene y los otros no necesitan. Cada quien entra en el juego del lazo como significante y debe mediar la palabra para producir el intercambio... de palabras. Estas circulan en el artefacto de los discursos si es que se produce el desprendimiento del objeto (*objeto a*) y éste funciona como causa del deseo (Lacan, 1989b).

Enseguida cabe hacer la pregunta ¿entre quiénes hay lazo social? Para Lacan, no puede haberlo entre los yoes, tampoco entre los sujetos. Sí puede haberlo entre los significantes, entre los cuerpos o entre *parlêtres* (Bassols, 2016; Braunstein, 2005). Y cualquiera sea el lazo que se establezca en cada uno de los discursos, su estructura está dada por la circulación de significantes y sus efectos, podemos afirmar entonces que el lazo social se establece entre significantes que podrían parecer cuerpos o sujetos. Recordemos que el ser hablante es el ser del significante. El sujeto no es, sólo lo representa un significante. Asimismo, tenemos presente que la castración no es sino la operación real introducida por la incidencia del significante en la relación del sexo. Lo que significa que no se dispone de todos los significantes (Rabinovich, 1991).

7 Objeto a, concepto creado por Lacan para dar cuenta de una parte del cuerpo, como objeto perdido, nunca encontrado, que tiene la función de objeto causa del deseo y plus de goce.

Ahora bien, el lazo social, como vínculo consistente, desinteresado e incondicional entre los sujetos y sus prójimos, se plantea como imposible. Así lo concibió Freud, cuando estableció el malestar en la cultura como elemento que rompe con la ilusión de igualdad para todos, en la medida que la promesa de felicidad es sólo un sueño a alcanzar, sueño en tanto ilusión imposible de satisfacer (Le Rider, *et al.*, 2004). La presencia de la imposibilidad en la estructura social es la razón que lleva a los sujetos a pagar la cuota de sufrimiento y malestar, invariablemente presente en todo tipo de lazo social, como consecuencia de la articulación al Otro.⁸ Se trata de una respuesta a algo que se sustrae, que falla. Entonces, el lazo entre sujeto y cultura se presenta, desde esta perspectiva, como uno de los imposibles freudianos.

El lazo social en Lacan, así como en Freud, parte de ser producto de una falla, de un imposible, fraguado siempre por medio de un discurso, más no como una transmisión sencilla entre los sujetos, puesto que se trata de la transmisión del deseo (Lacan, 2014).

El pasaje del capitalismo productivo, correlato de la modernidad hacia la posmodernidad, caracterizada por el capitalismo financiero y la globalización, se asienta en estrategias discursivas entretejiendo los lazos sociales que producen profundas modificaciones en la lógica colectiva y en los modos de la subjetividad contemporánea. Tienden a disolverse los lazos que sostienen la trama social con pérdida de los vínculos de solidaridad y reciprocidad (Mujica, 2016).

8 Gran Otro, propuesta por Lacan como un espacio inaugural de significantes que el sujeto encuentra desde su entrada en el mundo, se trata de una realidad discursiva, y la totalidad de los términos que constituyen este espacio remite siempre a los otros y ellos participan de la dimensión simbólica bordeada por la de lo imaginario.

En nuestra época, el modo del lazo social está degradado por el desprestigio de la función pacificante del amor y de la palabra en tanto pacto, arrastrando a los sujetos a padecer un goce mortífero que impone tanto la destrucción del otro como la propia. En tanto, la lógica del mercado y el consumo aplanan las diferencias entre los sujetos en un proceso seguro y eficaz de asimilación, tendiente a hacer pasar por igual lo diferente que todo acontecimiento discursivo conlleva (Goldenberg, 2004).

El deseo es la marca de la subjetividad, sin deseo el sujeto se desintegra en los goces arrasadores de sus objetos. Es lamentable que la cultura posmoderna requiera del ser humano la disolución de su subjetividad con la consecuente desorientación del deseo y la causa que lo guía. Por sobre la ética del deseo⁹ prevalece una engañosa propuesta de goce irrefrenable y desmedido.

El narcisismo ha llegado a su forma más desarrollada y el hombre posmoderno, cuanto más se encierra en la lógica narcisista, más se aleja de la idea de sujeto y de lazo social (Barros, 2016). Esto nos lleva directamente al tema de la época del goce opaco, es decir, de los síntomas contemporáneos ligados a lo social.

9 En Lacan designa el campo de existencia del sujeto humano sexuado, por oposición a todo abordaje teórico del ser humano que se atenga a lo biológico, a la conducta o a los sistemas de relación. Lo diferencia de la necesidad y la demanda. Es pensado en su diferencia con el amor. Se constituye en su búsqueda recíproca y frustrada: si, epistemológicamente las necesidades se alienan en la demanda que consagra al hombre al significante, el deseo se produce imaginariamente, crea objetos fascinantes sobre el cuerpo del otro, hay falta en cada sujeto por el hecho de la alienación de las necesidades en la demanda. El erotismo, y lo que Freud llamaba pulsional, pertenecen por lo tanto al registro de lo que Lacan llama el deseo, acentuando la inadecuación y la falta, más que el carácter alucinatorio que Freud le atribuía.

Por ello se comprende que el citado dominio del discurso del Amo induzca y haga necesaria una función que asegure al sujeto una modalidad alternativa para gozar de su inconsciente: esta es la función del síntoma (Miller, 2010). Y que el síntoma se encuentre anudado a lo social, salta a la vista. Ya que, como Collette Soler afirmó hace más de una década: “El hecho es que las leyes, bajo las dos vertientes de prohibición y de prescripción, saben del síntoma, puesto que este es sinónimo de desorden o de déficit social (...) y se sabe que el síntoma se traduce directamente en insubordinación” (Soler, 1989: 265-266).

De ahí que el síntoma se constituye en una respuesta, una objeción del sujeto a una o varias de las figuras del dominio, en la medida que el síntoma está siempre asociado con un mandato, del lado del poder, y una negativa, por parte del sujeto. Pero estas versiones contemporáneas del síntoma son expuestas bajo la forma de una lista a la Prévert:¹⁰ toxicomanías, incluso “adicciones”, depresiones, crisis de pánico, anorexia, bulimia, etcétera. Y que en el plano etiológico pueda hablarse de una perversión o una psicosis generalizada.

En efecto, los síntomas contemporáneos están marcados por un padecer, pero que en su interior esconden una solución.

Domina una soledad que parece empujar el superyó contemporáneo, ¡goza!, ¡pero goza solo!, trae como efecto, una distancia que marca en el otro, las ganas de erradicar ese quehacer que parece alejarlos. Una imagen muy actual, que puede ilustrarlo, es el uso de los audífonos, artefactos que colocan un límite entre el goce propio —donde el sujeto que queda en soledad escuchando “solo” lo que le gusta— y de cualquier

otro que venga a hablarle. No escuchar al otro es, a veces, una solución (León, 2016).

Son soluciones que están marcadas por un goce opaco, donde prima el registro imaginario, están del lado del acto, donde el consumo de algún objeto, crea un broche con efecto de consistencia y que limita al otro, produciendo un tipo de satisfacción, que hace referencia al propio cuerpo.

Es el síntoma que no pide nada, que es fijación de goce. Y algo de esa opacidad, que es la opacidad del goce respecto del sentido, es lo que encontramos allí como límite (Tarrab, 2016).

2. *El imperio de las imágenes y la mirada como plus de goce*

Si bien la época del imperio de las imágenes puede ya no ser tan novedosa debido a que hace varias décadas nos encontramos con la sociedad o incluso la civilización del espectáculo (Vargas Llosa, 2015; Debord, 2012; Jay, 2007), el imperio de las imágenes, en adelante *Imperium*, se nos proyecta sobre el muro del lenguaje. Imágenes múltiples, fragmentadas, omnipresentes, desproporcionadas, intrusivas, que sin mediación impactan, fascinan, traumatizan, afectan subjetividades y cuerpos, a veces convirtiéndose en referencias y paradojas de la época (Lezama Lima, 1981).

El *Imperium* se aborda aquí como una etapa histórico-social en que la imagen “intenta” borrar el malentendido de las palabras con la aparente univocidad de la imagen. Sin embargo, debemos leer la imagen no como algo unívoco, que remite a un significado único, sino como un enigma.¹¹ En este escrito se sostiene que leemos las imágenes incluso antes de percibir las

10 Jacques Prévert (1900-1977), poeta, autor teatral y guionista, coincidió con el movimiento surrealista, y se hizo famoso por utilizar figuras retóricas de dicción o repetición para trastocar el flujo convencional del lenguaje.

11 En el idioma español imagen significa precisamente enigma.

como una *Gestalt*,¹² es decir, como una unidad, y la publicidad lo sabe y aprovecha.

Existen problemas cuando las imágenes "imperan" sobre el sujeto, se le imponen por vía de las diferentes pantallas que pueblan su cotidianeidad, en algunos casos su uso resulta inevitable, inexorable como la pulsión misma que no cesa de satisfacerse de manera siempre igual, pero ¿qué efectos tienen estas imágenes sobre el goce de cada quién?, ¿están al servicio de acotar o localizar el goce o, más bien operan como el empuje al goce todo?, ¿de qué manera en algunos casos estos dispositivos creados por la ciencia para facilitar la comunicación y la vida misma llegan a transformarse en instrumentos de goce, o en una nueva clase de compulsión o adicción?

Lacan, quien comienza su enseñanza dando preeminencia al discurso en detrimento de las imágenes, también privilegia un decir que remite a una imagen que no es sino aquella que ha sido capturada por el goce, Lacan nos dirá que se trata de una significación fija, un axioma debido a su fijeza, axioma fantasmático (Zizek, 2011), o fantasma fundamental, con sus tres vertientes: imaginaria, simbólica y real. Fantasma que, en definitiva, no es más que una de las defensas del sujeto frente al goce que lo habita (Lacan, 1990a).

Jacques Alain Miller, destaca tres imágenes privilegiadas: la del cuerpo propio, la del cuerpo del Otro y la del falo, las tres a su modo son imágenes significantizadas y capturadas por el goce. Justamente imágenes en relación al cuerpo. Es a partir de

ciertos operadores de "lo visual" (el espejo, el velo y el "pedestal") que puede aislarse y conferir a una imagen esa función y sólo a condición que la mirada este allí como objeto a. La mirada como plus de gozar (Nasio, 2012), no la imagen como plus de goce. Así podrían convertirse en el sitio de confluencia en el cual el goce invade y liga lo imaginario, y —aunque cárcel sutil— permite localizar algo de lo innombrable del goce y lo real (Miller, 2015).

¿Qué pasa entonces, cuando las imágenes, en plural, "sin mediación" impactan, traumatizan y afectan las subjetividades? Parecería más bien que allí donde hay que soportar el misterio de tener un cuerpo, se apela al *click* que promete revelarlo todo. Ojo absoluto y mirada deslocalizada: sustracción de la experiencia de cuerpo de manera brutal. ¿Qué bricolaje podrá servirnos para operar en este imperio?

Tenemos pues, imágenes que operan como reguladoras de goce, imágenes que capturan goce, imágenes que empujan al goce, imágenes que suplen la falta o falla en lo simbólico, imágenes pacificadoras, imágenes que descompensan, imágenes que será nuestro trabajo determinar su función en cada caso.

Aceptaremos que únicamente puede haber el imperio de las imágenes si existen los súbditos, o sea, nosotros consumidores. Hoy "paseamos" por el bosque de nuestras pantallas, de nuestras nubes, de las redes sociales confiados en que se puede hacer posible lo imposible: la conexión asombrosa e inmediata a miles de kilómetros; el resguardo anónimo de nuestras pobres o geniales ideas, o de nuestras imágenes y videos. La ilusión de crear una nueva fórmula de las relaciones personales. Por ello, es factible afirmar que creemos sí, los súbditos del imperio de las imágenes, que allí en ese imperio puede sostenerse la figuración de lo perdurable, el tiempo que se congela, donde todo puede recuperarse. En términos freudianos, diríamos que es una forma renegadora de la muerte. *La invención de Morel* plenamente

12 *Gestalt* es un término alemán que designa un todo organizado, que posee propiedades distintas de las de sus componentes considerados separadamente. Para los humanos, la imagen corporal es también una *Gestalt* que provoca respuestas instintivas, especialmente sexuales; pero su poder va más allá de lo instintivo: es el poder esencialmente cautivador de la imagen especular.

realizada (Bioy Casares, 2000). Sin embargo, lamentablemente, se trata de una renegación de lo real.¹³

Podemos decir que en nuestra Babilonia del siglo XXI no son ya las palabras y su poder las que cuentan. En el imperio de las imágenes, es el velo de Maya¹⁴ (Nietzsche, 2003), como tal el que se proyecta sobre el muro del lenguaje, el que lo hace desfallecer, en la medida que lo vuelve tenue y brillante a la vez, lo hace virtual y desechable frente a las imágenes. Así, frente a las miles de imágenes, que pueden hacer olvidar que lo real sin velo, sin palabra y, por cierto, sin imagen, acecha como siempre, o peor que antes, mientras “paseamos alegremente”, tiene que ver con lo que Lacan enseña en relación al el fantasma (Lacan, 2012b), esa ventana a lo real, que finalmente se extiende en los dispositivos tecnológicos, como señala McLuhan desde los años setenta acerca de la extensión de los sentidos de las máquinas (McLuhan, 1996).

El imperio de las imágenes ofrece su rostro fascinante u horrendo que con la verosimilitud de un pase de magia hace que todo parezca posible. Incluso factible y sin misterio. Impactante y sin relieves, carente de profundidad.

En el *Imperium* no se trata ya de la imagen bella y única, que reina y localiza en su prisión lo innombrable del goce y lo real. El problema es ahora la reproducción innumerable, la multiplicidad, la omnipresencia de las imágenes, donde el referente se esfuma, se desvanece (Tarrab, 2016). De hecho es lo que vaticinaba John Berger en su reflexión penetrante acerca de las reproducciones en el campo del arte (Berger, 2000).

La cuestión es que esto ya es dominante también en la vida cotidiana, con repercusiones imprevisibles y desmesuradas en la época del Internet. No obstante, ante lo irreversible del imperio, donde tanto lo mejor como lo peor opera sobre las subjetividades contemporáneas, sobre los cuerpos y sobre las formas de vinculación y las mismas relaciones sociales, se advierte que, en ese borde, las imágenes parecen tomar el relevo del orden simbólico en el ordenamiento del mundo.

A contracorriente de la ilusión que crea lo que llamamos el imperio de las imágenes, podemos acompañar las palabras de John Berger, cuando apunta que lo visible no existe en parte alguna (Berger, 2000). Toda vez que, este mundo aplanado y sin relieves en el que vivimos, que nos captura y fascina es solo una superficie. Y, como afirma Bassols (2014), se trata de una intensidad emocional en la superficie, como una “evolución” dentro de la civilización del espectáculo, donde la cultura nace con el predominio de la imagen y el sonido sobre la palabra, o sea, con la pantalla. Tal proceso, como sabemos, acelerado con la revolución cibernética, la Internet y la creación de las redes sociales (Vargas Llosa, 2015). Es finalmente solo la proyección sobre una superficie de los sistemas expertos que llamamos *gadgets* tecnológicos¹⁵ (Giddens, 1999).

13 Término freudiano, también empleado por Lacan, para designar un mecanismo psíquico consistente en renegar de la castración materna y por ello hacerse el objeto fetiche a fin de protegerse de la angustia que aquella le produce.

14 En varios pasajes de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche se refiere al misterioso velo de Maya, cuya eliminación nos lleva a descubrir que todo es Uno. Nietzsche cree que el arte puede disolver el velo de Maya. En el siguiente pasaje, el filósofo alemán sostiene que es el ditirambo un instrumento para rasgar el velo de la ilusión: “En el ditirambo dionisiaco el hombre es estimulado hasta la intensificación máxima de todas sus capacidades simbólicas; algo jamás sentido aspira a exteriorizarse, la aniquilación del velo de Maya, la unidad como genio de la especie, más aún, de la naturaleza”.

15 Un *gadget* es un dispositivo que tiene un propósito y una función específica, generalmente de pequeñas proporciones, práctico y a la

Y mientras esas imágenes no están solas, como sí lo están los sujetos capturados por ellas, esas imágenes tienen su *Matrix*, o sea, que esa realidad material que todos experimentamos y vemos es una realidad virtual, generada y controlada por un ordenador gigante al que todos estamos conectados (Zizek, 2008). Y esas superficies brillantes que muestran un poder insólito, que afectan subjetividades y cuerpos duran sin embargo hasta que la batería se termina. Y eso deja al sujeto delante de todo lo que ha rechazado, y con lo que debe arreglárselas: su soledad, su cuerpo, su deseo, de lo que finalmente no puede sustraerse.

REFLEXIONES

- El discurso capitalista seguirá dominando en el horizonte de la subjetividad contemporánea, afectando los lazos sociales hacia el predominio de los síntomas del goce descontrolado y el vacío de sentido.
- La disfunción y fractura del orden simbólico, que conllevó la elevación del *objeto a* al cenit del cielo social se ha vuelto la nueva brújula desorientadora del sujeto *hipermoderno*, y supone la generalización de una ansiedad que lo invita a franquear todas las inhibiciones, que corrompe el régimen del deseo y la falta, en los que el “ocio” y el “entretenimiento” se transforman en una nueva exigencia.
- En consecuencia, los sujetos se distancian cada vez más de lo simbólico y se aproximan a las imágenes, lo que otorga un nuevo estatuto al registro de lo imaginario, más cercano a lo real. Si lo simbólico ya no es lo que era, hay que contar

con lo imaginario para abordar lo real sin ley, es decir, no regulado por lo simbólico.

- En la era del imperio de las imágenes, con una sociedad del síntoma, que las fomenta, se trata de comprender el encuentro con aquello que la imagen porta de irrepresentable, de real, y con el goce que ella vehicula. La paradoja es que, en el mundo globalizado del siglo XXI, donde el sujeto puede aparentemente relacionarse con más personas, incluyendo las de otras latitudes del mundo, se registra un incremento de la soledad, los dramas sociales y los padecimientos psíquicos. En una palabra, nos encontramos solos en relación al otro semejante, a la vez que estamos constantemente expuestos al gran Otro: el sistema.
- Esto, finalmente puede llevar al sujeto a confundir sus objetos (de amor) con los *gadgets* (objetos de consumo), que funcionan como termómetros para estimar el estado de ‘bienestar’ social.

vez novedoso. Suelen tener un diseño más ingenioso que los de la tecnología corriente.

REFERENCIAS

- Alemán, J. (2016). *Horizontes neoliberales en la subjetividad*. Buenos Aires: Grama Ediciones.
- Barros, M. (2016). “Un nuevo paradigma del poder”. En *Mutaciones del sujeto contemporáneo*. Buenos Aires: Escuela de Orientación lacaniana-Grama ediciones, pp. 85-96.
- Bassols, M. (2014). “El imperio de las imágenes y el goce del cuerpo hablante”. En *Desescrits, de psiconàlisi lacaniana*. Disponible en: <http://miquelbassols.blogspot.mx/2014/07/el-imperio-de-las-imágenes-y-el-goce.html>.
- Bassols, M. (2016). “El cuerpo hablante y sus estados de urgencia”. En *Freudiana*, no. 76, pp. 23-34.
- Bassols, M. (2017). “Las mutaciones del vínculo social”. En *Freudiana*, no. 79, pp. 53-60.
- Bauman, Z. (2017). *Vida líquida*. México: Ediciones Gandhi.
- Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Bioy A. (2000). *La invención de Morel*. Buenos Aires: Colihue.
- Braunstein, N. (2005). “Linguistería (Lacan, entre el lenguaje y la lingüística)” en Braunstein N. (Coord.) *El lenguaje y el inconsciente freudiano*. México: Siglo XXI, pp. 161-235.
- Braunstein, N. (2006). *EL GOCE Un concepto lacaniano*. México: Siglo XXI.
- Braunstein, N. (2012^a). *El inconsciente, la técnica y el discurso capitalista*. México: Siglo XXI.
- Braunstein, N. (2012b). “La traducción de lo intraducible en psicoanálisis”. En *Traducir el psicoanálisis*. México: Paradiso editores, pp. 15-53.
- Debord G. (2012). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La marca.
- Freud, S. (2001a). “Psicología de las masas y análisis del yo”. En *Obras completas*, Volumen XVIII. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 63-136.
- Fuentes, A. (2016). *El misterio del cuerpo hablante*. Barcelona: Gedisa.
- Giddens, A. (1999). *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza.
- Goldenberg, M. (2004). “El pánico contemporáneo”. En *Psicoanálisis y filosofía*. Buenos Aires: Instituto clínico de Buenos Aires-Grama ediciones, pp. 109-117.
- Jay, M. (2007). “Del imperio de la mirada a la sociedad del espectáculo: Foucault y Debord”. En *OJOS ABATIDOS La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal, pp. 289-328.
- Juranville, A. (1996). “El deseo y su sujeto”. En *Lacan y la Filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, pp. 91-138.
- Korman, V. (2004). “Repetición, demanda y deseo”. En *El espacio psicoanalítico. Freud-Lacan-Möbius*. Madrid: Síntesis, pp. 101-118.
- Lacan, J. (1989a). *Escritos 2*. México: Siglo XXI, p.641.
- Lacan, J. (1989b). “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano”. En *Escritos 2*. México: Siglo XXI, pp. 773-807.
- Lacan, J. (1990a). “El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”. En *Escritos 1*. México: Siglo XXI, pp. 86-93.
- Lacan, J. (1990b). “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud”. En Jacques Lacan, *Escritos 1*. México: Siglo XXI, pp. 473-508.
- Lacan, J. (1992). *El Seminario, Libro 17, El reverso del psicoanálisis*. Barcelona: Paidós.
- Lacan, J. (1995). *El Seminario, Libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, pp. 75-126.
- Lacan, J. (2006). *El Seminario, Libro 10, La angustia*. Buenos Aires: Paidós, pp. 997-168.
- Lacan, J. (2008). *El Seminario, Libro 16, De otro al otro*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2012a). “La lógica del fantasma”. En Lacan, J. *Otros escritos*. Buenos Aires: Paidós, pp. 343-348.
- Lacan, J. (2012b). “La equivocación del sujeto supuesto saber”. En Lacan, J. *Otros escritos*. Buenos Aires: Paidós, pp. 349-360.

- Lacan, J. (2012c). "Lituratierra". En Lacan, J. *Otros escritos*. Buenos Aires: Paidós, pp. 19-29.
- Lacan, J. (2014). "Introducción al objeto del deseo". En *El Seminario, El libro 6, El deseo y su interpretación*. Buenos Aires: Paidós, pp. 111-127.
- Le Rider, J. et al., (2004). *Sobre el malestar en la cultura de Sigmund Freud*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- León, A. (2016). "Síntomas contemporáneos: goce sin-sentido". Disponible en: www.nel-amp.org/index.php?file=Carteles/Boletin-de-carteles/Boletin-de-carteles/014/Sintomas-contemporaneos-goce [Consultado el 13 de agosto de 2017].
- Lezama, J. (1981). *El reino de la imagen*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- McLuhan, M. (1996). *La aldea global: transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*. Barcelona: Gedisa.
- Miller, J. A. (1990). *Lo real y el sentido*. Buenos Aires: Colección Diva.
- Miller, J. A. (2004). *Comandatuba* (Conferencia), IV Congreso de la Asociación Mundial de Psicoanálisis. Bahía: Brasil.
- Miller, J. A. (2008). "El reverso del síntoma-goce". En *El partenaire-síntoma. Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller*. Buenos Aires: Paidós, pp. 93-121.
- Miller, J. A. (2010). "Gozar del inconsciente", en *Los signos del goce. Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller*. Buenos Aires: Paidós, pp. 269-281.
- Miller, J. A. (2015). *Lacan elucidado, palestras no Brasil*. Brasil: Jorge Zahar editor.
- Mujica, H. (2016). "El sujeto contemporáneo ha perdido el valor de lo sagrado". En *Mutaciones del sujeto contemporáneo*. Buenos Aires: Escuela de Orientación lacaniana-Grama ediciones, pp. 119-126.
- Nasio, J. D. (1994). *La mirada en psicoanálisis*. Barcelona: Gedisa.
- Nietzsche, F. (2003). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Edaf.
- Rabinovich, D. (1991). *Sexualidad y significativo*. Buenos Aires: Manantial.
- Soler, C. (1989). "¿Qui commande?". En *Le père. Métaphore paternelle et fonctions du père: Interdit, la filiation, la transmission*. Paris: Denöel, pp. 265-266.
- Tarrab, M. (2016). "El ojo bulímico y el lobo feroz". En *Página 12*, pp. 1-6.
- Vargas, M. (2015). *La civilización del espectáculo*. México: Punto de lectura.
- Waismann, A. (2004). "Homenaje a los treinta...y tantos años del Seminario, El reverso del psicoanálisis". En *Psicoanálisis y filosofía*. Buenos Aires: Instituto clínico de Buenos Aires-Grama ediciones, pp. 149-156.
- Zizek, S. (2007). *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo XXI.
- Zizek, S. (2008). *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal.
- Zizek, S. (2011). *El acoso de las fantasías*. México: Siglo XXI.

NUEVAS ABSTRACCIONES GEOMÉTRICAS VENEZOLANAS:

UN PASO MÁS ALLÁ

NEW VENEZUELAN GEOMETRIC ABSTRACTIONS:

ONE STEP FURTHER

ELIZABETH DE JESÚS MARÍN HERNÁNDEZ

Universidad de Los Andes, Venezuela

emarin@ula.ve

Recepción: 12 de septiembre de 2017 • Aceptación: 23 de enero 2018

RESUMEN

La abstracción geométrica venezolana en la actualidad manifiesta cambios sustanciales en cuanto a la exploración de sus formas y modos expresivos al ser apartada de los discursos iniciales de su pureza sensible. Ahora la misma se encuentra deconstruida, resignificada a través de la contaminación de otras experiencias sensibles que la colman de cuestionamientos, de cotidianidad y de nuevos modos de participación. Exploramos en esta dirección las abstracciones geométricas de tres artistas venezolanos contemporáneos: Isabel Cisneros, Miguel Braceli y Érika Ordosgoitti, con la intención de visualizar y comprender cómo en sus obras se producen las relecturas de un lenguaje abstracto-geométrico que gira sobre la conceptualización de nuevos contenidos significantes.

Palabras clave: Apropiación, abstracción geométrica, desmantelamiento, impureza, significantes.

ABSTRACT

Nowadays Venezuelan geometric abstraction undergoes substantial changes in terms of the exploration of its forms and modes of expression setting apart from its initial speeches of sensitive purity. It is now found deconstructed, re-signified through its contamination from other sensitive experiences which overwhelm geometric abstraction with questionings, daily experiences and new participation modes. In this direction, the geometric abstractions of three contemporary Venezuelan artists are explored: Isabel Cisneros, Miguel Braceli and Érika Ordosgoitti, in order to visualize and understand in their works how the reviews of an abstract geometric language spinning around the conceptualization of new significant contents, is produced.

Keywords: appropriation, geometric abstraction, dismantling, impurity and signifiers.

A MODO DE INTRODUCCIÓN

La abstracción geométrica en Venezuela, desde sus inicios, consolidación y consagración, comprendidas entre las décadas de 1940 hasta 1970 del siglo pasado, ha marcado gran parte de la cultura artístico-visual del territorio dentro de una apariencia de modernidad, en la cual las formas abstracto-geométricas, en todas sus vertientes, poblaron los paisajes urbanos, sociales y culturales, con la intención de generar la visión de avanzada, de vanguardia, de un país de nuevo cuño que relucía un bienestar económico proveniente de las altas rentas petroleras que sostenían el espejismo del desarrollo.

Nuestra intención, con el estudio que presentaremos a continuación, es la de comprender cómo la preeminencia de los lenguajes abstracto-geométricos han derivado hacia una formalidad alterada, impura y hoy, ya entrado el siglo XXI, estos lucen otra cara, distinta a la del proyecto inicial, en el que pareciera haberse degenerado la promesa utópica de futuro, de lo nuevo, de la avanzada, y junto con ella el giro necesario de los lenguajes gestados sobre las bases formales de lo aparentemente puro hacia un discurso artístico visual que acusa la obligatoriedad de la revisión de la abstracción geométrica desde panoramas más amplios de pensamiento y de acción.

Nos encontramos, entonces, frente a una nueva abstracción geométrica, que emerge a partir de finales de la década de 1970 hasta la actualidad, posible de manifestar la agonía del proyecto moderno venezolano, para con ello convertirse en la relectura de las formas constituyentes de nuestra abstracción, desde el cuestionamiento pensado por una nueva generación de artistas, capaces de abandonar los modos anteriores de comprensión y con ello acercarnos a “una naturaleza impura, una condición de *border* acorde con un particular espíritu del tiempo signado por la ambigüedad que tiene por característica el traspaso de las fronteras de la abstracción geométrica” (Oliveras, 2010:

227), para conducirnos a la presencia de expresiones híbridas, en las que se nos muestran intenciones cargadas de conceptualismos, que atienden a otro tipo de problemáticas más allá de lo formal, con el propósito de hacer notar los fuertes nexos de esta nueva abstracción con la realidad.

Su manera de hacerlo emerge a través de estrategias determinadas por los intercambios o las intervenciones realizadas por otros agentes artísticos y extraartísticos, que marcan diferentes modos de expresión y de participación, en los que la abstracción geométrica se convierte en un medio de reflexión valioso, con el cual plantear “proyectos que tienen que ver directamente con problemas sociales, culturales, conceptuales o ideológicos” (Fajardo-Hill, 2014: 44).

De esta manera, la abstracción geométrica funciona dentro de una nueva capacidad de inclusión e intervención sobre agentes externos a la formalidad y la opticalidad pura, y que ha producido en la abstracción geométrica venezolana actual un amplio espectro de virajes apropiativos sobre los paisajes de nuestra memoria abstracta moderna, cuestionándola, desmantelándola, deconstruyéndola, para hacernos ver la profundidad de su alcance dentro de nuestra cultura artística-visual y de lo que la misma representa en la consolidación de otras expresiones artísticas capacitadas de generar otras formulaciones de lo abstracto-geométrico surgidas de su tiempo y actualidad.

LA IMPUREZA DE LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA ACTUAL VENEZOLANA

El interés por los giros de una nueva abstracción geométrica en la actualidad del arte venezolano, parte de la posibilidad de hallar otras interpretaciones sobre el lenguaje abstracto-geométrico que se ha manifestado dentro de un espectro del arte y de la visualidad como una presencia simuladamente ahistórica, universal, puramente perceptiva, basada en el for-

malismo como medio de enunciación, y que en nuestro país funcionó como la narrativa de un “ponerse al día”, a la par de otras capitales, sin embargo, este proceso debe ser visto desde otras lecturas en las cuales se evidencie una producción simbólica más allá de la presentación, de lo no objetivo, y que corresponde a estrategias de señalamiento de expectativas sobre lo realizable o lo no realizable, que han conducido a los giros abstracto-geométricos actuales al cuestionamiento de ese “alcanzar” la modernidad, cuando no de encarnarla en el plano de las formas simbólicas” (Pérez-Oramas, 2011: 54).

Nuestra pregunta principal parte de si su presencia no sólo ha sido un señalamiento o una necesidad de alcanzar a la modernidad, así fuera de manera superficial o de su encarnación simbólica, y de si es posible la continuación de la misma necesidad en los discursos artísticos abstracto-geométricos actuales en la manifestación de expresiones. Nos preguntamos si la nueva abstracción geométrica venezolana se ha encontrado afectada por discursos externos, sociales, culturales y extraartísticos, que han forzado el espacio de representación abstracto-geométrico a partir de la adopción, de la relectura y reciclaje del mismo, de su probable expansión hacia otros territorios significantes cargados de otros modos culturales, visuales, híbridos y ambiguos.

Modos de representación que hoy se hacen visibles en formas expandidas y recicladas en el presente del arte venezolano, en el que surgen a partir de formulaciones expresivas y de significación capaces de conducirnos por otros caminos de interpretación, que nos llevan a la observación del vaciamiento de su condición inicial de preeminencia en el espacio cultural-visual venezolano, en el que expresaron las potencias ópticas del espejismo de una sociedad en continuo movimiento y desarrollo, y que ahora es cuestionada desde la expresión abstracto-geométrica como una condición en permanente deriva.

El rastreo de los discursos iniciales de la abstracción geométrica venezolana comenzó en aquella vanguardia que insistentemente trató de encontrar la autonomía del objeto arte. Un objeto en el que apareciera la ausencia de toda referencialidad, que mantenía posturas centradas en discusiones basadas en la formalidad pura, en el artificio estilístico, en la ausencia de toda narratividad, sin embargo, “debe ser dicho que limitar nuestra comprensión del significado de abstracción (o de cualquier cosa) a un repertorio mágico de su propia historia formal es una negación- una negación a las miles de conexiones entre la cultura y otras historias y entre el artista y el mundo” (Halley, 2011: 64).

Una negación progresivamente abandonada por los lenguajes abstracto-geométricos venezolanos actuales, pues en su insistente presencia han alterado la supuesta ausencia de significados culturales dentro las representaciones artísticas y visuales, ya que han apostado a ellos, a partir de diversas aristas de enunciación y de representación, que han logrado transformar lo puro formal en lo impuro narrativo, lo no referencial en referencial de problemáticas de índole diversa, y más si partimos de una abstracción geométrica que ha configurado una identidad particular manejada en sus avances y sus atrasos.

De allí, la conformación de un espacio de impureza y de afectación por el afuera de las narraciones formales, que en la abstracción geométrica venezolana de estos tiempos manifiesta de manera continua una consulta hacia la realidad, no sólo desde la interioridad de los campos significantes del arte mismo, sino también desde la inclusión de otros componentes extraartísticos extraídos de manera consciente del entorno sociocultural contemporáneo y de los residuos representacionales de las vanguardias venezolanas iniciales, que observaban a la abstracción como otro modo de representar nexos con la realidad circundante.

Se plantea, entonces, una nueva forma de acudir, de ver y de apropiarse del mundo imaginal próximo, de abstraerlo desde el principio, ya propuesto por el artista venezolano Alejandro Otero en la década de los 50 del pasado siglo, él expresaba que si en la nueva pintura ya no existía una referencia al mundo de la realidad, como figuración, era porque el artista había hallado nexos mucho más profundos con el mismo, a través de un ensanchamiento de su visión, la cual funcionaría como vía de penetración en la realidad que sólo podía ser captada por medio de las imágenes producidas por la esfera del arte (Palenzuela, 2000).

El giro abstracto-geométrico actual en el arte venezolano constituye ese ensanchamiento de la visión de lo real, ya anunciado por Otero, a partir de otras vías de penetración con lo inmediato, en tanto al potencial dado por la abstracción geométrica como estrategia de comunicación de problemáticas posibles de ser evidenciadas en la esfera de la representación y de la imagen que ésta es capaz de producir ante los nuevos ímagos que surgen dentro de los campos de relectura de la cultura venezolana actual, del espacio simbólico que la configura, en tanto a las formas artístico visuales que han fracturado a los planteamientos de la abstracción geométrica como formalidad pura.

De allí, que se hagan efectivas, las posibilidades de afectación ocasionadas por fuerzas externas, extraartísticas, capaces de llenar de otros sentidos y significaciones a los aparentes juegos formales del color, de las formas, o de las diversas variantes perceptivas, pues en ellas no se parte de obliterar las conexiones que justifican “la relación de la abstracción con los eventos reales y específicos de la historia” (Halley, 2011: 68), en la que las mismas se encuentra inmersas

La nueva abstracción geométrica venezolana comprende y expresa el entramado de los diversos textos artísticos, sociales, políticos o culturales que subyacen dentro de las relecturas que habita en tanto los espacios que la conforman, pues, alejada de todo utopismo vanguardista o de la derivación que se le acuñó

durante algún tiempo a la abstracción geométrica venezolana, o de los entes discursivos que la enunciaron como identidad moderna, hoy nos presenta otras significaciones a partir de la generación de una abstracción geométrica capaz de configurar significantes propios, cuestionadores de sus propias experiencias desde de su participación directa en la condición sociocultural de la que es parte, y donde se encuentran ubicadas las formulaciones de un lenguaje abstracto-geométrico que plantea otra manera de expresarse, de colocarse en la realidad, desde otra alternativa de representación y donde –como argumenta Cecilia Fajardo-Hill– “el arte abstracto está tan relacionado a la vida cotidiana y el contexto como cualquier otra forma artística” (n.d.: 1), y en este campo de relaciones el mismo ya no es un indicador vacío o un juego perceptivo, pues ha girado hacia formas cargadas de significado.

Formas simbólicas que, alteradas en su pureza constitutiva, ahora aparecen cargadas de significados dentro de una abstracción geométrica dependiente de otros modos de comprensión de la visión del artista, en medio de las relaciones planteadas dentro de un presente plagado por la hibridez, de múltiples discursos visuales, por diversas posturas presentacionales y representacionales, que han venido percibiendo a la abstracción geométrica venezolana como simbolización cotidiana de un espacio fallido, de un proyecto colectivo dejado aparentemente de lado en medio de la pérdida de la promesa moderna.

Abstracciones geométricas, con las cuales hacer visibles la certeza de la crisis de los contenidos de una identidad, que como la venezolana, se encuentra en continuo devaneo, pues se hace presente la continua experimentación con los lenguajes producidos por la abstracción geométrica consagrada en el territorio con la finalidad de dismantelarla, de cuestionarla en el espejismo señalatorio de la ausencia, donde comienza a manifestarse la apropiación de las formas abstracto-geométricas constituyentes con la intención de ser retomadas a través de

ironías, de dispositivos de apertura crítica e idóneos de construir nuevas formas ahora precarias, pues estas “ya no se erigen en clave de promesa moderna, tampoco de prodigio formal u óptico, sino más bien en la precaria clave del concepto o la materia como “maculatura”; en clave, pues, de “deconstrucción” (Pérez-Oramas, 2011: 56).

En este sentido, la alteración causada por la apropiación, en su clave deconstructiva, ocasiona en la nueva abstracción geométrica venezolana la entrada definitiva de componentes significantes y simbólicos, que parten de múltiples residuos artísticos y culturales, con la intención de apostar a la comprensión de la promesa moderna y de su fracaso, desde aquello que fue desechado de la maculatura en la que fue impresa su visibilidad, su formulación en cuanto cultura e identidad posible de ser imaginada y construida en el ensanchamiento de los nexos con la realidad.

De allí, que diversos trabajos determinados en el desmantelamiento o la deconstrucción de los modos y estrategias abstracto-geométricas sean ubicados dentro de formulaciones débiles de una discursividad expresiva, moldeable y adaptable a otro tipo de contenidos apropiativos, en los que los signos abstracto-geométricos estables se ven sacudidos por medio de intervenciones, inclusiones o exclusiones de los juegos formales para conducirlos al espacio de lo cultural.

La nueva abstracción geométrica abandona por completo el viejo problema de ausencia ideológica o la falta de preocupación por los problemas políticos, sociales, culturales y su gusto por la percepción pura, ya que la misma abre paso, “a una investigación de la realidad, cargada de implicaciones y políticas del mundo real” (Fajardo-Hill, n.d.: 29), dentro de otro tipo de diálogo entre la abstracción y su potencial como lenguaje de percepción visual, en el pueden hallar otro tipo de nexos con el contexto circundante a partir de un aprovechamiento de otros modos de recepción de las situaciones.

Situaciones en las que se enuncian nuevas formas estratégicas apropiativas que acusan de distintos modos de mirar, entendidos en la necesidad de aumentar el reino del señalamiento de lo figural dentro del arte venezolano actual, a partir de la comprensión de una enunciación artística determinada en las diversas relaciones de los discursos entre el arte y lo fuera de él, de las múltiples redes significantes de las que está compuesto y de los intereses particulares de los artistas, de su inserción en el mundo imaginal apropiado y reciclado, con el cual generan otras estructuras abstractas.

Abstracciones geométricas de otro cuño, capacitadas para generar otros tejidos significantes dentro de una visualidad particular, ahora expandida y comprendida en los campos del arte actual venezolano, no como discurso central de expresión o lenguaje consolidado, sino como medio de desmantelamiento consciente de los temores, apegos, ausencias, promesas, ideologías, incertidumbres y certezas en tanto a la visualización y el reciclaje de las formas legitimadas por la modernidad venezolana.

De allí, que la abstracción geométrica ante la extensión e inclusión de otros significantes y contenidos es traspasada por la diversidad de la realidad, con la intención de ubicar en ella aspectos conceptuales conducentes a los territorios de lo social, de lo político, de la manipulación de las formas, de la apropiación y de la incertidumbre. Formas posibles de ser explayadas en la evidencia de la deconstrucción y reconstrucción de una proposición estética ahora reconfigurada.

Proposiciones que buscan su expresión en la concreción de una abstracción geométrica que no poseerá la formulación cerrada del juego de las formas, sino que la misma generará la certeza de la realidad y de su impureza significativa a través de que nada existe fuera de ella, pues ella nos marca, convivimos con ella y donde la misma viene a conformar “Un *sachen* no es un objeto físico aparentemente evidente, sino una cuestión

de convención, de acuerdo o desacuerdo social. El objetivo no es tanto oponerse a la abstracción con ‘hechos concretos’, sino concretar la omnipresencia de la abstracción” (Lütticken, 2011: 103), dentro de nuestro particular contexto.

Este sentido, de omnipresencia, de acuerdo y de desacuerdo, soporta las bases de una nueva abstracción geométrica venezolana en su capacidad de dismantelar y rearmar lo no evidente de las formas legadas por la vanguardia inicial, y al mismo tiempo, se apropia de una multiplicidad de modos abstracto-geométricos provenientes de diversas realidades de la cultura venezolana con la intención de ubicarlas en el arte actual, para con ello conducirse por otros espacios representacionales, secundarios en la simbolización de la narrativas abstracto-geométricas, y en los que las mismas se transforman en sus contenidos, dirigidos ahora hacia enunciaciones abiertas, íntimas, sociales o políticas que acusan de una nueva apertura en la búsqueda de la generación de realidades posibles.

NUEVAS ABSTRACCIONES GEOMÉTRICAS: UN PASO MÁS ALLÁ

La multiplicidad de sentidos representados en la abstracción geométrica actual venezolana muestra la certeza de su hibridez, de la búsqueda continua del dismantelamiento de las herencias de un campo de presentación artística determinante dentro de la historia del arte venezolano. Campo que posee un particular desarrollo, que ahora puede ser considerado como una escena contradictoria y no prístina, pues en ella aparece una nueva generación de artistas que han tomado los legados abstracto-geométricos, desde diversas vertientes, con la intención de realizar otras formas significantes mediante el dismantelamiento y la deconstrucción de la aparente pureza, de la promesa moderna, en la intervención discreta de las grandes narrativas abstracto-geométricas.

Intervención dirigida hacia el hacernos ver el cómo y el cuándo estos lenguajes se convirtieron en formas omnipresentes de nuestra cultura artística visual, que añora un nuevo orden en medio de la permanente incertidumbre de su devenir.

En este contexto se producen las estrategias de “re-interpretación de la tradición abstracto-geométrica dominante desde mediados del siglo pasado, y que se afirma históricamente como el ingreso de la cultura nacional a la modernidad, con un proyecto de ‘civilidad’” (Pinardi, 2017: 19), que a finales del siglo xx y las primeras décadas del xxi luce otra cara en cuanto a la recuperación del mismo desde una crítica consciente, capacitada para tensionar las representaciones no narrativas desde otros lugares de simbolización de lo abstracto-geométrico en los que las apariencias puras se tornan en formas contenedoras de discursos subyacentes que operan mediante potencialidad discursiva cargada de significado.

En este espacio de nuevas significaciones de la abstracción geométrica encontramos el caso de la artista Isabel Cisneros (Caracas, 1962-), la cual a través de sus piezas exterioriza la alteración de lo abstracto-geométrico por medio de la utilización de objetos y materiales definidos en una función cotidiana, insertos en la realidad del consumo, constituidos en convenciones de utilidad y a los que carga de un nuevo sentido.

Cisneros abstrae, de ellos, no la fisicidad del material como percepción pura, sino la realidad posible que los mismos pueden expresar. Por medio de esta acción la artista sintetiza una visualidad abstracto-concreta, de carácter íntimo, con la que fractura el empleo y la función de los objetos cotidianos, conocidos, de sus convenciones y del acuerdo general que les ha signado su lugar de ocupación dentro del cuerpo social y de sus modos de uso, y al mismo tiempo altera la gran narrativa abstracto-geométrica al llevarla a un espacio de interioridad alejado de toda grandilocuencia.

La artista parte de la búsqueda de objetos habituales, que de por sí ya poseen formas geométricas, generalmente de carácter utilitario. En sus piezas estos conforman otra abstracción geométrica que pone en crisis los discursos iniciales de la (in)materialidad abstracta. Cintas, botones, telas, dinero, persianas, objetos cerámicos, cremalleras y otros, son dispuestos en medio de un juego permanente de formas que alteran la gravedad, la posibilidad de sus junturas, la rigidez y la flexibilidad, lo opaco y lo transparente, en un continuo rehacer la existencia estética, sensible de los mismos.

La misma artista expresa lo laborioso de este trabajo personal al afirmar que sus geometrías expresan la vida, las interconexiones omnipresentes de las abstracciones y construcciones que nos rodean, y que no son evidentes. Sus piezas cumplen con los rigores constructivos, matemáticos y de ordenamiento de la abstracción geométrica, sin embargo su resultado final “evoca a seres vivos en reposo” (Cisneros, n.d.: 1).

Evocación del reposo y del detenimiento que en la obra de Cisneros, habla de seres y sujetos expectantes, ya no movilizados en la fascinación óptica del cinetismo abstracto-geométrico venezolano, pues traspasa al movimiento para conducirlo a la quietud, en medio del carácter íntimo de lo privado que impele a la reflexión individual, ausente de la énfasis anterior de los lenguajes plásticos y visuales de este tipo.

En este sentido, los tejidos, acumulaciones y ensamblajes realizados por la artista nos conducen por una abstracción geométrica que concreta la universalidad de la formas geométricas cotidianas desapercibidas y que muestran su coherencia en obras como *Caída libre* (2014) (Imagen 1), compuesta por la plegadura de billetes ya en desuso dentro del cono monetario venezolano, y que para sostener su frágil peso llevan por dentro monedas, igualmente en inútiles. Geometrías que ocultan, de forma discreta, en estos intencionados materiales



Imagen 1. *Caída Libre* (2014), Isabel Cisneros. Ensamblaje Billetes, monedas, pegamento, termofusible, guaya de acero y balines de plata, 150 x 63 cm. (Cortesía de la artista).

la devaluación monetaria a la que la sociedad venezolana ha estado sometida durante tantas décadas. Cisneros, simboliza y resignifica la pérdida del valor del dinero al llevarla a un volumen adaptable en su caída, en su juego con la gravedad al transportar este objeto aparentemente informe y orgánico en el azar de su colocación dentro de una acción cuestionadora de la débil economía venezolana.

Un objeto orgánico, activo, en la representación de su volátil existencia y de su experiencia como parte del tejido de la realidad en la que conforma una instancia potencial, un dispositivo de apertura de lectura y controversia política. Debido a que estos objetos, reutilizados, rearmados, resignificados, atestiguan la crisis, el cuestionamiento y la tensión de la significación de los medios monetarios de cambio, que en el territorio venezolano no han presentado estructuras estables de reconocimiento, ni de utilización.

Caída libre nos traslada a los campos de la crítica social y política, en la utilización de una abstracción geométrica significativa de nuevo cuño, pues arrastra a la realidad a su conversión en el detenimiento de este objeto movilizad en una apariencia extraña y viviente, la cual manifiesta su intervención comprometida dentro del cuerpo social venezolano y su profunda inestabilidad.

De allí, que las abstracciones geométricas de Cisneros se concreten en el terreno de lo frágil, de lo inestable, de las apariencias, de lo volátil en medio de la blandura de una geometría sensual y sensitiva de objetos orgánicos, como es patente en su obra *Cariaquito* (2014) (Imagen 2), que acusa de la crítica y la crisis no sólo del objeto abstracto-geométrico, y de la discursividad de su pureza incontaminada no narrativa, sino que, al mismo tiempo, muestra las posibles alteraciones de la significación al hacerlo impuro, narrativo o real, a través de la reflexión de prácticas que han colocado su acento en “(...) intervenir en la abstracción que realmente existe, no en nombre de algún ideal de autenticidad, sino para ir más allá de los límites y restricciones inherentes a esta concreción particular de lo abstracto” (Lütticken, 2011: 105), en la que el objeto en su apariencia de fragilidad tiende a desaparecer en la organicidad del juego sinuoso de sus líneas.

Ambas obras, dan un paso más allá en el campo de la abstracción geométrica por medio de la búsqueda dirigida al desmantelamiento, la deconstrucción y la implicación comprometida con la realidad dentro de la necesidad actual de comprender la heterogeneidad de las posturas socio-culturales, de sus significaciones y afectaciones a partir de una pluralidad de registros y de formas exteriores e interiores capaces de “hacerse sitio y situación” en una nueva necesidad de significantes que requieren de otra voluntad de representación. Todo esto puede ser comprendido dentro de un impulso que las aleja del campo inicial de la abstracción geométrica, pero que al mismo



Imagen 2. *Cariaquito* (2014), Isabel Cisneros. Cinta de nylon y canutillos de plástico, 40 x 40 cm. (Cortesía de la artista).

tiempo “operan como una seña, una dirección, una potencia y una capacidad de recuperación” de las formas a las que suman diversas exterioridades y heterogeneidades (Pinardi, 2017: 9).

La pluralidad y la heterogeneidad de las búsquedas, críticas y cuestionamientos dados por la nueva abstracción geométrica venezolana conducen a otros campos de representación, de recuperación y reciclaje en tanto al alejamiento de lo no narrativo de lo abstracto-geométrico, entendido como el modo de instaurarse en la realidad de los contextos a través de la significación y el sentido de elementos simbólicos diversos, con los cuales hacer-se sitio, de ubicarse dentro de otras implicaciones no individuales, lejanas a las narrativas contemplativas y transativas de los discursos abstracto-geométricos iniciales y de su experimentación perceptivo-sensitiva.

En este campo, artistas como el venezolano Miguel Braceli (Valencia, 1983-), explora la totalidad y la fragmentación de contextos tanto urbanos como naturales en el accionar de

abstracciones geométricas que acuden a la intromisión-intervención de diversos paisajes. Entradas temporales de una abstracción geométrica que parte de la juntura orgánica de una diversidad de discursos plásticos y visuales, capacitados para generar el señalamiento de la heterogeneidad en tanto la posibilidad de participación conjunta del hacer-se lugar.

En esta acción del hacer-se lugar, Braceli ubica lugares, paisajes, elementos participativos que intencionadamente transforma en fragmentos y señas de una acción colectiva de huella abstracta, con la cual interpela al lugar y a los participantes de un “modo integral”, no sólo con su vista o su pensamiento, sino a su cuerpo, a sus tránsitos, a sus discursos, a sus conocimientos, a sus formas de vida; para encontrarse” (Pinardi, 2017: 8), dentro de una nueva espacialidad en movimiento alterada, generadora de distintos niveles de experiencias, que entran de lleno en el paisaje no sólo urbano y natural, sino que afectan directamente al paisaje humano, que es instado a través de la puesta en escena de intervenciones de carácter híbrido.

Intervenciones configuradas en la unión de una suerte de *land art* abstracto-geométrico, apto para inscribirse en determinados paisajes como una representación inesperada, pues en la misma se encuentra la presencia del movimiento logrado por medio de una disposición abstracto-cinética de las formas participativas, a las que acude el artista como estrategia de movilización, en tanto su necesidad de intervenir el espacio, “de hacernos tomar conciencia de su sustantividad a través de su «construcción», no de su mera ocupación. Y lo logra a través de un juego dinámico de lo real y lo ilusorio que, conjugados, se proyectan hacia extensiones ilimitadas” (Oliveras, 2010: 290).

De allí, que el trabajo de Braceli contemple diversos y heterogéneos espacios y participaciones dentro de lo que el mismo ha concebido como *Proyecto Colectivo*, que desdibuja la contemplación del movimiento con la intención de integrarlo a



Imagen 3. *Construir el mar* (2015), Miguel Braceli. Intervención participativa, UCV Caracas-Venezuela. (Cortesía del artista).

otros y con otros “...en sus intervenciones procesuales a gran escala, en las que el paisaje y el individuo” son comprendidos como unidad perceptiva y participativa, y donde el espacio móvil de experimentación abstracto cinética es superado de su “concepción tradicional de receptáculo vacío para ser resultado de la acción, las relaciones, las experiencias sociales, y a su vez parte de ellas” (Vásquez, 2017: 35).

Proyectos colectivos en los que se suman una multiplicidad de sujetos en acción dentro de la intervención conducida por el artista en medio de los acompasados movimientos que intervienen a la realidad cotidiana para conducirla a una visión temporal e imprevista del paisaje.

Intervenciones como *Construir el mar* (2015) (Imagen 3), realizada en la Universidad Central de Venezuela, paradigma de la arquitectura moderna en Venezuela, marcan la visión de intromisión temporal en movimiento con la que Braceli realiza

recorridos o tránsitos colectivos con los que construye abstracciones efímeras en las que se constituyen otros tipos de relaciones que atañen a una mirada posterior que deberá reconstruir fragmentos “o una estructura que sólo podemos ver por medio de instrumentos y a través de reproducciones documentales” (Pinardi, 2017: 14).

De allí, que el artista cuestione no sólo a la abstracción geométrica y su formulación cinética, sino a la misma presencia del objeto arte en su materialidad definitiva, ya que, los proyectos colectivos enuncian y afirman el alejamiento recuperativo como la posibilidad de instauración en el ‘ser’ del mundo, en tanto que sentido y significación, y que en los proyectos de Braceli se manifiestan en dos bandas, como se hace patente en su intervención *Irazú* (2016) (Imagen 4), realizada en la Cordillera Volcánica Central de Costa Rica. Braceli ubica en este contexto específico el juego de la intromisión de un hecho cultural dentro del paisaje natural, por medio de la participación colectiva de cuerpos; consciente de las acciones de las que forman parte en un primer campo de intervención y de acción.

En un segundo campo de acción *Irazú* (Imagen 5), territorializa y desterritorializa una diversidad de sentidos en la unión del discurso abstracto-geométrico que lleva a cabo en medio de un movimiento real, o voluntad cinética, expandida al paisaje en el cual se inserta, que trae como consecuencia, en medio de la acción o intromisión espacial, el desplazamiento potencial de la transformación, en la cual coloca “un momento en el ordenar, en la unión y separación de las diferencias” (Oliveras, 2010: 271), que entran por completo en la formulación no sólo de un paisaje otro, sino que en *Irazú* se hace patente la inestabilidad de una abstracción geométrica en desplazamiento en la medida que los cuerpos intervienen en ella, pues su motor de movilización es real.

El principio colaborativo llevado a cabo por el artista pone en riesgo la consolidada imagen de la estabilidad de los objetos en sus movimientos aparentes o reales, articulados por artilugios tecnológicos. *Irazú*, es movimiento real, desplazamiento de cuerpos activados por medio de la interrelación de los elementos que les unen y que les conducen como cuerpo armónico de interacción, mediante una acción lúdica de colaboración entre ellos y el espacio de hacer-se lugar, donde se pone en crisis la definición de un autor único ante la formulación colectiva de la acción, pues, “si la obra se completa con la acción del espectador, ¿de quién entonces es la autoría? Al igual que el artista que programó una obra esencialmente abierta, el espectador debería ser considerado como un coautor” (Oliveras, 2010: 286).

Es evidente en ambos proyectos el propósito deconstructivo de los discursos tanto del arte como de las relaciones humanas, pues artistas como Braceli hacen patente su voluntad de trascender los límites del objeto abstracto-geométrico al plantear otras estrategias capaces de hacer-se lugar dentro de una multiplicidad discursiva-visual en la que recupera y desmantela las formas instituidas del particular legado venezolano de esta tradición, para con ello reconfigurar su lugar y sus pretensiones, con la intención de proponer “reelaboraciones en las que ese modo abstracto se modula, se “naturaliza”, se flexibiliza y se hace leve, frágil, inesperadamente poético” (Pinardi, 2017: 20).

La abstracción geométrica, en cuanto a sus reelaboraciones y desmantelamiento, emerge de nuevo como materia para ser utilizada y resignificada, a partir de otros modos de intervención, en los que el artista toma esas formas y las hace suyas, con el fin “de producir líneas narrativas divergentes, relatos alternativos” (Bourriaud, 2004: 54), para con ellos confeccionar de manera consciente escenarios colectivos y proponer otros recorridos por la realidad, gracias a las mismas formas que se materializaron en los relatos abstracto-geométricos instituidos



Imagen 4. *Irazú* (2016), Miguel Braceli. Intervención participativa. Cordillera Volcánica Central, Costa Rica. (Cortesía del artista).



Imagen 5. *Irazú* (2016), Miguel Braceli. Intervención participativa. Cordillera Volcánica Central, Costa Rica. (Cortesía del artista).

De allí, que la abstracción geométrica venezolana sea continuamente retomada, pues en ella es factible la formulación de otros trayectos de la realidad, como los que realiza la artista venezolana Érika Ordosgoitti (Caracas, 1980-), quien toma diversos campos abstracto-geométricos por asalto, con la intención de trastocarlos en medio de la estrategia apropiativa de la subtitulación.

Ordosgoitti, toma los modos de visualización colectiva de lo abstracto-geométrico para trastocarlos en el momento en que su cuerpo interfiere espacios abstracto-geométricos, desprovistos de toda literalidad. Su intención parte de concebir en ellos una ambigua lectura, posible de mostrar la unión de lo físico con lo aparente, en la que subyace el cuerpo social oculto, que emerge en la precariedad de una desnudes atrapada en el espejismo del ordenamiento moderno venezolano.

La artista utiliza su cuerpo como estrategia de interrupción de lo cotidiano, en la que aparece como imagen inesperada dentro un lenguaje otro. Práctica en la que el cuerpo es com-

prendido como espacio primero de narratividad, de cuestionamiento, de crítica y de liberación de los relatos impuestos. Basada en este planteamiento la artista ubica su cuerpo como un elemento residual de las formas abstractas, dentro de un hallarse al fondo de las mismas, tal como se hace presente en su *Intervención de Soto* (2015) (Imagen 6), en la que actúa como sentido oculto, necesario de ser develado ante la necesidad de generar un acontecimiento al encontrarse e interferir con otros materiales significantes.

En este sentido, “Las obras que se inscriben en el mundo como acontecimientos se realizan, entonces, a partir del establecimiento de relaciones y de la donación de sentido por parte del otro, y en esa medida lo incluyen, lo involucran, lo solicitan y lo obligan a participar” (Pinardi: 2017, 12).

Ordosgoitti, involucra a lo abstracto-geométrico desde su acción de evidenciación y de recuperación de la textura del mismo, en su inserción dentro del cuerpo abstracto, para conducirlo un paso más allá, pues, la artista compone en este

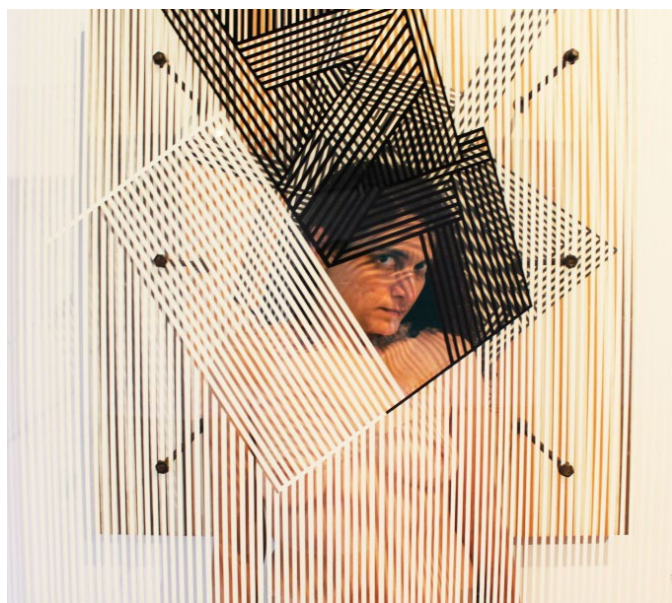


Imagen 6. *Soto intervenido* (2015), Érika Ordosgoitti. Fotoasalto (Performance). (Cortesía de la artista).

proceso otro tipo de relaciones significantes. Allí se genera un acontecimiento temporal en el cual se producen áreas provisionales de instalación/habitación de las que se espera una acción constituyente de la significación, que no se encuentra en un detalle o un foco de atención sobre el cuerpo de la artista y su aparecer. Tampoco se encuentra en la forma representacional, sino que está más allá, en la intensidad de un tiempo, dentro del “desgarrador énfasis del noema ‘esto ha sido’ su representación pura. (...) nadie puede percibir el sentido que se desprende de lo ya pasado, de lo histórico, *en el presente*” (Fried, 2008: 39-40).

Los asaltos realizados por Ordosgoitti se apropian de lo abstracto-geométrico desde una particular interpretación del ‘esto ha sido’, al que une ‘lo que es ahora’, para con ello ubicarse como

centro de visualización socializado, con el que altera los discursos formales estables, en el sentido de activación significativa en tanto a las texturas abstracto-geométricas elegidas y halladas en el cotidiano reconocible.

Texturas tomadas en su asalto *Alegue* (2015) (Imagen 7), en el que la inserción de su cuerpo en un objeto cotidiano, un ascensor, acusa de movimiento, de temporalidad y de la visión de una forma de vida regularizada bajo la presencia abstracto-geométrica. Este asalto recupera de nuevo la incidencia de los cuerpos sociales atrapados bajo ordenamientos, aparentes, en los que la artista hinca su cuestionamiento por medio de la interferencia sobre lo ya conocido, para con ello alterar la visión normalizada y generar una punzada significativa en aquellos que se encuentran con la proximidad discursiva, elaborada por la artista, en la cual se mezcla la corporeidad como significancia con el espacio abstracto-geométrico en continua actualización en tanto a la recuperación de “los vestigios, “los desechos simbólicos” (...), que conforman el legado de los distintos proyectos modernos que intervinieron la realidad venezolana durante buena parte del siglo xx” (Pinardi, 2017: 20).

Tanto *Soto intervenido* como *Alegue* configuran un todo en la unión de los fragmentos significantes que Ordosgoitti obliga a participar en su visión de lo ya pasado en el presente. De allí, la incesante presencia de su corporeidad con la intención de operar un dispositivo de lectura dirigido a fragmentos concatenados de nuestras historias y lugares de precariedad, en los que nos encontramos presentes pero invisibilizados, y donde se produce el giro hacia la actualización sobre las interrogantes en cuanto las promesas pérdidas de una modernidad que emerge en nuevo andamiaje nemónico, en el que la artista saca a flote nuestro pasado reciente, lo hace surgir desde sus ruinas, con la intención de colocarlo de nuevo en el contexto visual y discursivo de nuestra actualidad.



Imagen 7. *Alegue*
(2015), Érika
Ordosgoitti. Fotoasalto
(Performance).
(Cortesía de la artista).

SIN CONCLUSIÓN

La abstracción geométrica en Venezuela se ha posicionado no sólo en su particular legado moderno o en su idea de alcanzar a su personal modernidad, la misma ha servido para una nueva generación de artistas como medio y estrategia con la que hacer evidentes los nexos con la realidad, desde los campos de la apropiación, la intromisión, el desmantelamiento, la

deconstrucción y la alteración de los significaciones, con la intención de crear relatos alternativos y otras discursividades, a partir de tomar residuos simbólicos que serán transformados en nuevos significantes.

De allí, que la tradición abstracto-geométrica se halla convertido en un campo de significancias múltiples, donde lo conceptual abre paso a un lugar de exploración distinto, plagado de otros modos expresivos que inciden directamente sobre los actos de simbolización, de los análisis y las combinaciones puramente formales, pues ahora se plagan de formas ambiguas, al no ser ya un fin a parte de las existencias, sino al ser parte de ellas dentro de los acuerdos de las formas, ya que en ellas no se busca la originalidad, la no narratividad o lo experimental, sino un hacer-se sitio en la relectura de su presente.

En esta dirección, las nuevas formas de la abstracción geométrica llevadas a cabo por artistas como Isabel Cisneros, Miguel Braceli o Érika Ordosgoitti, desmantelan los preceptos de la visualidad pura, de la sensación pura y de la combinación formal. Ellos, conscientemente, despojan a los modos de presentación de la abstracción geométrica de sus discursos iniciales, los cuestionan, los manipulan, los naturalizan dentro de nuevos nexos, con los contextos significantes de los que se apropian, con la intención de generar dentro de estas formas expresivas, que dan un paso más allá dentro de sus formulaciones abstractas plagadas de existencia, cotidianidad, participación y cuestionamiento.

Un paso más allá, que abarca a una nueva abstracción geométrica cargada de narrativas híbridas, políticas, cotidianas o participativas que muestran la profundidad de lo incumplido por la modernidad, aparente, de la sociedad venezolana y de lo que de ella puede ser recuperado dentro de una nueva organicidad de actuaciones, aún en desarrollo, donde quedan muchos campos significantes y de sentido por explorar en medio de los diferentes modos de accionar de los pensamientos reflexivos sobre sus legados y la forma de desmantelarlos, para así traer-

los a otros espacios de lectura y de notoriedad dentro de las situaciones en la que esta abstracción geométrica se naturaliza y hace suya a la realidad.

Estos artistas manifiestan la intención de hacer-se un lugar dentro de un complejo entramado de recuperación crítica de las formas abstracto-geométricas, en las que es posible hallar un nuevo potencial comunicativo de las imágenes que sólo el arte puede realizar, pues, es en ellas donde es viable desplegar diversos campos de significación en permanente tensión, entre lo puro y lo impuro, entre lo no narrativo y lo narrativo, en medio de sus encuentros o de su participación conjunta en los que las acciones se han vuelto permeables ante la importancia de las relaciones entre el artista, su lenguaje y la realidad.

REFERENCIAS

- Bourriaud, N. (2004). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Cisneros, I. (n.d.). *About/Acerca*. Disponible en: <https://isabelcisneros.com> [Consultado el 30 de junio de 2017].
- Fajardo-Hill, C. (2014). "Abstracciones significativas", *ArtNexus*, pp. 42-48.
- Fajardo-Hill, C. (n.d.). *Abstracción Contemporánea en Latinoamérica*. Disponible en: <http://abstractioninaction.com> [Consultado el 20 de agosto de 2017].
- Fried, M. (2008). *El Punctum de Roland Barthes*. Murcia: CENDEAC.
- Halley, P. (2011). "Abstracción y cultura". En Lind M. Ed. *Microhistorias y Macromundos*, vol.3. México, D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes, pp. 63-73.
- Lütticken, S. (2011). "Viviendo con la Abstracción". En Lind M. Ed. *Microhistorias y Macromundos*, vol.3. México, D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes, pp. 91-112.
- Oliveras, E. (2010). *Arte cinético y neocineticismo. Hitos y nuevas manifestaciones en el siglo XXI*. Buenos Aires: Emecé.
- Palenzuela, C. (2000). *Ideas sobre lo visible*, Caracas: Banco Central de Venezuela.
- Pérez-Oramas, L. (2011). "Notas sobre la escena constructiva venezolana 1950-1973". En *América Fría*. Catálogo de exposición. Madrid: Fundación Juan March, pp. 55-66.
- Pinardi, S. (2017). *Lenguaje y vocación política en el arte contemporáneo. Cuadernos de Sala N° 3*. Caracas: Sala Mendoza.
- Vásquez-Ortega, M. (2017). "Geometrías Colaborativas: Sobre Metamodernidad y el Proyecto Colectivo de Miguel Braceli", *INDEX*, no.03, pp. 32-38.

DISEÑO E IDEA.

TEORÍA Y PRÁCTICA DEL DIBUJO A PARTIR DEL RENACIMIENTO

DISEÑO AND IDEA.

DRAWING'S THEORY AND PRACTICE BASED ON THE RENAISSANCE

JOSÉ MARÍA BULLÓN DE DIEGO

Universidad Complutense de Madrid, España

jbullon@ucm.es

Recepción: 7 de febrero de 2018 • Aceptación: 13 de marzo de 2018

RESUMEN

El artículo propone una reflexión sobre el dibujo: su base teórica y práctica artística en el siglo XVI y su evolución hasta el XVIII, a través de Giorgio Vasari y Federico Zuccaro, principalmente, quienes vieron en el dibujo el rector esencial de los procesos creativos artísticos, dotándole de un carácter y origen divino, diferenciando entre idea, dibujo interno y dibujo externo, y fundando las primeras academias de arte, cuya enseñanza principal giraba en torno al dibujo, y cómo este nuevo modelo académico italiano se constituyó en el referente del arte moderno de la época, difundándose rápidamente por España y Europa, desembocando posteriormente en la creación de las Reales Academias de Bellas Artes del siglo XVIII, quienes asumirán y desarrollarán este modelo de enseñanza.

Palabras clave: academias, dibujo interno, enseñanza, Vasari, Zuccaro

ABSTRACT

The article proposes a reflection on drawing: its theoretical basis and artistic practice in the sixteenth century and its evolution until the eighteenth century, mainly through Giorgio Vasari and Federico Zuccaro, who saw in drawing the essential roll in creative artistic processes, with a character and origin divine, differentiating between Idea, Inner Drawing and External Drawing, and founding the first Art Academies, whose main teaching revolved around drawing, and how this new Italian model became the reference about modern Art by the time, spreading quickly throughout Spain and Europe, leading later on, to the creation during the eighteenth century, of the Royal Academies of Fine Arts of who will assume and develop this teaching model.

Keywords: academies, inner drawing, teaching, Vasari, Zuccaro.

INTRODUCCIÓN

Hablar de dibujo en la Italia renacentista implica describir uno de los periodos más fructíferos en la creación de su *corpus* teórico y de su práctica; periodo asociado además a una renovación de las costumbres y roles del artista, que impulsó sus valores culturales y científicos modernos, decisivos para las generaciones de artistas del momento y posteriores, quienes tuvieron en Italia, y en especial Roma, los referentes de la cultura artística europea.

La importancia que tuvo el dibujo fue esencial para la práctica creativa, lo cual hacía imprescindible su aprendizaje como paso previo a toda labor artística: arquitectura, escultura y pintura. Su didáctica se desarrolló en el seno de las Academias —a lo largo de Italia, aunque principalmente la florentina y la romana— a través de nuevas estructuras docentes y métodos pedagógicos donde el dibujo del natural era la piedra angular en la enseñanza del arte. Estos modernos planteamientos teóricos del dibujo, su carácter de emanación divina, su práctica gráfica y sus modelos didácticos, se diseminaron rápidamente por España y Europa, donde se asumió el modelo italiano como el referente de la cultura artística más avanzada, evolucionando posteriormente hasta la creación de las Reales Academias de Bellas Artes del siglo XVIII.

De esta manera se expone cuál fue la base del pensamiento teórico del dibujo, esbozado por los escritos de Giorgio Vasari y Federico Zuccaro, respecto a conceptos esenciales como “idea”, “dibujo interno” y “dibujo externo”. También se analiza uno de los dibujos del primero como ejemplo gráfico de sus propuestas teóricas, para pasar después a la creación de las Academias que ellos fundaron, y exponer su evolución básica hasta el siglo XVIII.

DESARROLLO

Disegno: padre de todas las artes

Un referente esencial para comprender la importancia del dibujo como fundamento de los procesos de la creación artística es Giorgio Vasari (1511- 1574). Pintor, arquitecto, historiador y coleccionista de dibujos, publicó en Florencia en 1550 su obra: *Vida de los más excelentes Pintores, Escultores y Arquitectos*, en la que —recogiendo el pensamiento artístico renacentista del siglo XVI— se enfatiza el papel fundacional del dibujo en los procesos creativos: “la pintura y la escultura son realmente hermanas, nacidas de un mismo padre, que es el dibujo” (Vasari, 2011: 66), o que “La razón de ser de una [la pintura] y de otra [la escultura] es el dibujo, que es su fundamento y, aún más, es la misma alma que concibe y nutre en sí misma todas las demostraciones del intelecto, y en su origen era más perfecto que el resto de todas las cosas” (Vasari, 2011: 137).

También en la segunda edición de sus “Vidas” de 1568, afirmará, en sintonía con las afirmaciones de Miguel Ángel que el *disegno* —diseño o dibujo— será el “padre de nuestras tres artes, Arquitectura, Escultura y Pintura” (Vasari, 2011: 32), las cuales pasarán a englobarse dentro de las “artes del disegno”, de tal manera que aquel que domine el dibujo —la línea— dominará cada una de estas artes.

Ahora bien, la palabra *disegno* en el siglo XVI significaba a la vez dibujo y proyecto, que en términos actuales podríamos traducirlo como: dibujo y diseño (Lambert, 2003). De esta manera el *disegno* implicaba tanto la concepción de la obra, la “Idea” —que aquí sería sinónimo de dibujo— (Vasari, 2011), como el proceso gráfico de dibujar esa “Idea”. Este doble sentido de la palabra llevaba implícita una imprescindible correlación entre la “Idea” y su dibujo, de tal manera que la “Idea” se hacía visible, cobraba cuerpo, sólo en su dibujo. Así, el dibujo (bocetos, estudios, proyecto gráfico, trazos, técnicas, etcétera), sirve para manifestar la “Idea” que reside en el alma del artista.



Imagen 1. *San Lucas pintando a la Virgen*. Giorgio Vasari (1567-1572). Lápiz, pluma, aguada y tinta parda, 264 x 214 mm. Museo Nacional del Prado, Madrid.



Imagen 2. *Retrato de Giorgio Vasari*. Cristóforo Coriolano. (1568). Xilografía. En *Delle vite de più eccellenti pittori, scultori et architetti*, Florencia.

Las teorías de Vasari pueden apreciarse también en sus propios dibujos, por ejemplo en *San Lucas pintando a la Virgen*. A San Lucas evangelista se le solía representar simbólicamente mediante la figura de un buey alado. Aquí encontramos esbozada la figura del animal detrás de la silla, en la que se insinúa hueco de un cuerno y el perfil del morro.

Por otro lado, si comparamos el retrato de Vasari —aparecido en su segunda edición de “Vidas” de 1568— con el pintor del dibujo, podemos apreciar una gran similitud: tienen las mismas barbas, el pelo rizado y la nariz aguileña. De esta manera, Vasari nos da entender que él mismo se autorretrata como San Lucas. Esta hipótesis viene corroborada según Redin (2008: 332), por el hecho que Vasari era la figura de mayor autoridad entre todos los miembros de la cofradía de los pintores de Florencia, y se permite autorretratarse como San Lucas pintando a la Virgen, fundador de la tradición artística cristiana, ya que se supone que él mismo fue pintor.

El dibujo nos muestra dos espacios significativamente diferenciados. El oficio del pintor consta de dos aspectos: uno primario, artesanal, del conocimiento del oficio y de los procedimientos técnicos que el maestro enseñaría a los aprendices y que se situaría en el espacio del fondo donde un operario parece estar amasando colores.

El segundo aspecto se refiere al trabajo artístico en sí mismo y se sitúa en primer plano. Y es aquí donde encontramos representado el valor del acto artístico: Vasari, al retratarse como San Lucas, reivindica la importancia del pintor que reside, no tanto en el hecho de ser un acto mecánico, artesanal, relegado (como vemos a un segundo plano), sino liberal, es decir, intelectual o científico y espiritual.

Y ¿cómo es este acto liberal? El pintor crea a partir de una visión: la Virgen y el Niño, rodeados por un halo resplandeciente y sostenidos en el aire por los ángeles, se aparecen —se muestran— al artista. Además, la Virgen —con el dedo índice—

le indica al pintor cómo realizar su labor; el niño a su vez, levanta la mano en actitud de bendecir, lo cual reincide en la concepción de que el pintor, al igual que San Lucas cuando escribe el Evangelio, trabaja bajo la inspiración divina: el artista manifiesta lo sagrado (Elíade, 2000; Redin, 2008).

Y es así como Vasari define el proceso creativo: “Dios inspira al artista la primera imagen —la “Idea”— de la obra a realizar, que el pintor experimenta en un raptó divino y que después, se concreta en un dibujo” (Redin, 2008: 332); dibujo que vemos ya esbozado sobre el soporte.

Los personajes que aparecen en el lateral son testigos extasiados ante la aparición divina y ante la obra de arte. Con ello Vasari insiste en que la creación artística sucede como acto contemplativo y extático, y que otros pueden experimentar también contemplando la obra.

De manera paralela, en el procedimiento gráfico del dibujo vemos primero la composición general realizada a lapicero; después con pluma y tinta parda se refuerza este primer dibujo de los contornos generales y después, mediante aguadas de la misma tinta, se representa la sensación volumétrica por luces y sombras. Finalmente, el dibujo presenta una cuadrícula con carboncillo negro como método para transferir la imagen acabada a su formato y posición finales. En este caso un fresco para la Capilla Benizzi en la Iglesia de la Santísima Anunciación de Florencia.

Origen: la dibujante emocionada

Esta capacidad del dibujo para encarnar la “Idea” tiene un origen y una tradición clásica de la que el propio Vasari se hará también eco (Vasari, 2011): el nacimiento de la pintura narrado por Plinio en su *Historia Natural*, que en la edición de Stoichita (2000: 15) dice así: “La primera obra de este tipo (plástica) la hizo en arcilla el alfarero Butades de Sición, en Corinto, sobre una “Idea” de su hija, enamorada de un joven que iba a dejar la

ciudad: la muchacha fijó con líneas los contornos del perfil de su amante sobre la pared a la luz de una vela...”

La narración sugiere que aquello que se dibuja se re-tiene, convirtiendo a la imagen resultante en una huella indeleble y atemporal: reminiscencia capturada en una línea. Así, la línea como huella del contorno se erige en el método esencial para re-presentar, re-crear la esencia de los seres que se dibuja, y que posteriormente —siguiendo a Vasari— se convertirá en pintura, escultura o arquitectura.

Por otro lado, en el acto de circunscribir el contorno la dibujante se encuentra en un estado fuera de lo común: se encuentra enamorada, *enzeous*, es decir, poseída por la divinidad. En este estado extra-ordinario, la artista no crea movida por una acción personal o individualizada, lo hace imbuida de *enzousía*, de o por inspiración divina.

Disegno e “Idea”: el centelleo de la divinidad

Esta inspiración divina cobrará cuerpo dentro de sí misma mediante la “Idea” que se formará en su espíritu e intelecto, de aquí que el concepto “Idea” de los tratados renacentistas signifique mucho más que una elaboración intelectual: el dibujo participa de la misma naturaleza espiritual, metafísica o mística que la “Idea”.

Esta es una de las representaciones de “Idea”: una hermosa joven con un compás en una mano y un pincel en la otra, parece mirar al vacío, como ensimismada. Al igual que la doncella de Corinto, la figura es de una joven, lo cual indica que la que la inspiración asume forma femenina —más adelante “Idea” se convertirá en musa—. El compás es símbolo de la ratio divina y como atributo del arquitecto nos habla de que ella es la que crea toda medida; el pincel, atributo del pintor, nos dice que ella es la que guía la representación pictórica; la mirada introvertida nos habla de que el impulso creativo surge a partir del interior de sí misma, por su propia inspiración.



Imagen 3. *Idea*. A. Clouwet Grabado. En Giovanni Pietro Bellori (1672). *La vite de' pittori*..... Roma.

Más adelante Federico Zuccaro (1539-1609), afirmará que esta “Idea” es una imagen espiritual revelada: una *scintilla della divinità* —un destello del espíritu divino—, y la denominará “*disegno* interno” (Panofsky, 2016: 99). Además, este “*disegno* interno” se presenta como una emanación de la gracia divina (Panofsky, 1985: 102), de tal manera que el Renacimiento es la época en la que el artista se hace divino (Hauser, 2004); así el “divino” Rafael, o “divino” Miguel Ángel serán expresiones muy frecuentes en las “Vidas” de Vasari.

De manera consecutiva, a los procesos gráficos que materializan la “Idea” Zuccaro los denomina “*disegno* externo” (Panofsky, 2016: 96-97). Las implicaciones de este binomio son de gran trascendencia: el dibujo exterior formado por los diferentes tipos de trazos y marcas, debe aspirar a la “Idea”, al dibujo interno, a lo divino. Esta será la aspiración noble, la “*gentilezza*” (Vasari, 2011), que debe mostrar el artista mientras dibuja su “Idea”. Gian Pietro Bellori lo expresará también como des-

censo divino: “Esta “Idea” o Diosa de la Pintura y de la Escultura, (...), se nos revela a nosotros y desciende sobre los mármoles y sobre las telas” (Panofsky, 2016: 156).

La necesidad del aprendizaje del dibujo

Así se comprende que los procedimientos gráficos tuvieran un atractivo sin precedentes en la historia del Arte y que el dibujo, gracias a su sencillez, resultara idóneo para materializar de una manera rápida, en un boceto, la inspiración surgida durante el rapto divino. De esta manera el dibujo servía además, como medio para desarrollar el conocimiento visual, para la experimentación, la espontaneidad y la expresividad desarrollando la sensibilidad estética no ya del aprendiz, sino del joven artista.

Por lo tanto, la enseñanza y el aprendizaje de las técnicas y procedimientos de dibujo era una disciplina necesariamente obligada en el trabajo de los talleres. Los jóvenes artistas asimilaban estos procesos con sus maestros quienes les instruían, en muchos casos dibujando con ellos, a partir de las copias de sus propios dibujos que les servían como modelo a imitar.

Las academias italianas del xvi

En este contexto comenzaron a crearse las primeras Academias de Arte. Y aunque existen referentes que aluden a Leonardo da Vinci o Baccio Bandinelli, como fundadores de la primera academia, ésta surgirá en Florencia unos años más tarde.

En 1560 Fray Giovanni Angelo Montorsoli ofreció la Capilla Benizzi, —nombrada anteriormente— a sus compañeros artistas florentinos con la intención de convertirla en una capilla conmemorativa de artistas. Entre ellos estaba Vasari quien anunció su intención de reactivar la antigua Compañía de San Lucas, es decir, el Gremio de los artistas y reunirse periódicamente en la capilla (Turner, 2004). Así, el 13 de enero de 1563

bajo el patrocinio de Cosme I de Medici, fue aprobada la “Accademia et Compagnia dell’Arte del Disegno” (Turner, 2004). La capilla fue redecorada bajo un programa iconográfico que ensalzaba las artes y cuyo fresco dedicado al arte de la pintura, fue encomendado a Vasari.

La Academia estaba dedicada a la formación de artistas y su enseñanza se centraba en el dibujo, lo cual nos permite afirmar que la primera Academia moderna de arte era, en esencia, una Academia de dibujo. El dibujo constituía la piedra angular en la enseñanza de la academia, de tal manera que sin importar el gremio particular del cual proviniesen los estudiantes, todos se enfocaban en el *disegno*, esa expresión y disertación del concepto que está en el alma (Pevsner, 1985: 45).

Por otro lado, Federico Zuccaro, que ya había colaborado con Vasari en los frescos de la Catedral de Florencia, regresó de Madrid a Roma en 1593 —donde colaboró en la decoración del Real Monasterio de El Escorial— para fundar el 14 de noviembre la “Accademia di San Luca”, de la que fue su Príncipe o presidente.

De esta manera, la Accademia dei Disegno de Florencia y la Accademia di San Luca de Roma —sin olvidarnos de la de los hermanos Carracci en Bolonia en 1583— fueron las más importantes del siglo xvi en Italia en las que, una vez más, dibujar *dal nudo* o *dal naturale*, constituía la parte más esencial de todo aprendizaje artístico (Pevsner, 1985: 62).

Las academias españolas

En España, por su cercanía político y social con Italia (recuérdese que el Virreinato de Nápoles era territorio español) los intentos por transmitir los nuevos modelos de enseñanza italianos fueron muy abundantes: artistas que viajaron desde España a Italia por motivos de formación o de trabajo y que regresaban con la nueva cultura artística, y artistas italianos llamados a tra-

bajar para la decoración de los reales sitios que habían asimilado los métodos italianos y que, por tanto, los implementaban en su labor diaria.

En este sentido, según Serraller habría “que reconocer que nuestro país [España, dentro del contexto europeo del momento], fue quizá el primero en intentar implantar el modelo académico italiano; de hecho, el primer documento fechado de formalización de una academia de pintura es de 1606 en Madrid casi medio siglo antes que el modelo francés” (Pevsner, 1985: 216-217).

Además, personalidades como Vicente Carducho y Francisco Pacheco recogerán los modelos literarios de Vasari y Zuccaro y desarrollarán en España todo un *corpus* teórico de la práctica artística; sus tratados *Diálogos de la pintura* y *Arte de la pintura*, respectivamente, están impregnados del espíritu académico italiano del arte, esforzándose por alcanzar el reconocimiento del carácter científico de la práctica artística (Pevsner, 1985).

El propio Vicente Carducho diría: “Acuérdome, que cuando fui a Italia, se trataba muy de veras de hacer una Academia, adonde se enseñase con método y reglas lo teórico y práctico del dibujo, principio y luz de tantos Artes (...)” (Pevsner, 1985: 212-213).

Así podemos apreciar en una academia madrileña de finales del siglo XVII los lemas: “ni un día sin línea”, o “Yo soy la luz, Yo soy la verdad”, en referencia al dibujo. También vemos cómo existían diferentes grados en el aprendizaje de los estudiantes: un profesor dirige el estudio de estatua en unos primeros niveles y otro profesor dirige una clase de desnudo a estudiantes avanzados.

Estas academias, creadas fundamentalmente en los talleres de los pintores, no tuvieron apoyo institucional, con lo cual, sin ninguna vinculación académica legal fracasaron en sus esfuerzos por establecerse formal y perdurablemente.



Imagen 4. Academia. Grabado. En José García Hidalgo (1693). *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*.



Imagen 5. *Escuela de Dibujo*. Grabado. En Diderot y d'Alembert (1713-1784). *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*.

Academia de París como referente europeo

Mientras, en Francia, bajo el reinado de Luis XIV, se fundaría la Real Academia de Bellas Artes de París en 1648, el ministro Colbert y su director Charles Lebrun, basándose en el modelo italiano, crearon la estructura jurídica y curricular de la Academia, que se convertiría en el modelo a implantar en el resto de los países europeos, y que desembocaría finalmente en las Reales Academias de Bellas Artes: de San Fernando en Madrid en 1752, o la St. Martin's Lane de Londres de 1768, etcétera (Pevsner, 1982).

Las reglas de la Academia francesa proponían un sistema escalonado de enseñanza de la ciencia del arte que debería incluir geometría, perspectiva, historia, etcétera (Pevsner, 1982), y cuya piedra angular era el dibujo del natural con tres pasos básicos, como la madrileña que José García: 1º: los estudiantes debían hacer copias de los dibujos de los profesores; 2º: dibujo de modelos de yeso; 3º en la clase superior: dibujo del natural, dibujos de modelo vivo (Pevsner, 1982: 73). Es lo que podemos apreciar con claridad en este grabado de la “Enciclopedia” en un recorrido de izquierda a derecha, donde apreciamos también cómo los estudiantes avanzan en edad.

Cartillas de dibujo

Para hacer copias de los dibujos en los primeros niveles la academia proponía libros de dibujo, es decir cartillas (Pevsner, 1982). Desde las cartillas informales realizadas en los talleres hasta la creación de láminas de dibujos, ha existido un interés por parte de los artistas de sistematizar la enseñanza del dibujo como un método de asimilación, previa y necesaria para una creación autónoma. Un ejemplo importante es José de Ribera que mediante sus grabados anatómicos de comienzo de 1620 quiso “formar un libro de modelos con el que los artistas jóvenes aprendieran a dibujar correctamente” (Finaldi, 2016: 66).

Y si bien Ribera no acabó su proyecto, quien sí lo hizo fue José García Hidalgo, pintor, grabador y tratadista barroco que viajó a Roma para estudiar en la década de 1660. Publicó su obra *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*, en 1693: una recopilación de 120 grabados con expresiones de manos, proporciones generales del cuerpo, anatomía, proporciones comparadas, formando un *corpus* pedagógico completo.

Estas cartillas quedarán recogidas por el espíritu del saber ilustrado en la obra de Diderot y d’Alambert: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* de 1713-1784, en la que encontramos las diferentes tipologías de dibujos que llegarán hasta nosotros como diferentes ediciones de láminas de dibujos.

El retorno a Italia. Viaje a Roma. El gran tour

La academia también proponía que el joven artista debería ver de primera mano a los grandes artistas italianos: “Al copiar estas figuras, el estudiante entra en contacto por primera vez con las altas esferas del arte” (Pevsner, 1982).

Durante todo el siglo XVI y XVII los artistas han viajado a Italia para estudiar a los grandes maestros —entre ellos Rubens



Imagen 6. *Dibujo de Academia*. José del Castillo (1759). Facultad de Bellas Artes de Madrid, UCM.

y el propio Velázquez— así que continuando con esta tradición, “el viaje a [Italia y especialmente a] Roma se convierte en una etapa obligada de la carrera de un artista, un aprendizaje que consiste en copiar los monumentos antiguos y las esculturas que se van desenterrando así como las obras de Rafael, Miguel Ángel, etc...” (Lambert, 2003: 75): son las becas de Roma. La Academia de San Fernando determinó que “una estancia en Roma de los jóvenes artistas constituía un paso ineludible en su formación” (Matilla, 2013: 9). Así, artistas como Domingo Álvarez Inciso, Isidro Carnicero o José del Castillo formaron parte de la primera promoción de pensionados de la Academia en Roma en 1758.

Estos jóvenes artistas realizaban apuntes en sus cuadernos —*taccuini*— siguiendo un plan determinado que exigía la visita a itinerarios establecidos. Además, como pensionado y parte de su formación, Castillo —entre ellos— estaba obligado a asistir a las clases *dell nudo* y realizar apuntes del natural.

Estos dibujos —“academias”— servían, por un lado para que el director pudiera ir apreciando los progresos del pensionado, y por otro para ser enviados a Madrid donde los estudiantes los copiaban como método de aprendizaje en los primeros niveles formativos. De esta manera el sistema de enseñanza del dibujo mantenía el sistema escalonado heredado del modelo italiano de las primeras Academias.

CONCLUSIONES

Los planteamientos teóricos y prácticos de Vasari y Zuccaro —y del pensamiento renacentista en general— otorgaron al dibujo el papel rector de las Artes, debido a su proximidad con la “Idea”, a la que noblemente aspiraba, para poder manifestar o encarnar su cualidad de divinidad. El Arte resultante del proceso creativo gestor llevado a cabo por el dibujo era trascendente y el artista mientras trabajaba llevado por la inspiración

era imbuido con la divinidad que se manifestaba dentro de sí mismo —*enthousía*—.

La sencillez de los métodos gráficos hacía posible que este “centelleo de la divinidad” se concretara en un primer esbozo mientras el artista se encontraba raptado por la Idea; de aquí que, dominar el dibujo exterior, es decir, dominar los métodos y procedimientos gráficos fuera el primer e ineludible paso en el aprendizaje de todo artista. Por eso la primera Academia de Arte se denominó: Academia y Compañía del Arte del Dibujo.

Esta academia instituyó la enseñanza del dibujo del natural como eje fundamental de sus estudios, ya que facilitaba la expresión y comprensión del concepto del arte que reside en el alma del artista. Como consecuencia, desde el siglo XVI, este modelo Italiano del dibujo se diseminó muy rápidamente por España y por Europa, en un principio desarrollado por Academias privadas en los talleres de los artistas y que llevaría en última estancia a la creación de la Reales Academias de Bellas Artes del siglo XVIII —principalmente la Academia de París—, quienes recogieron y desarrollaron el *corpus* teórico-práctico de la enseñanza del Arte gestada en las primeras Academias italianas.

Parte de ese *corpus* curricular son por un lado, los sistemas escalonados o graduales en el aprendizaje del dibujo que se recogen en los diversos tratados de Arte (José García Hidalgo, la Enciclopedia, etcétera) y en las estipulaciones de las Academias. Por otro lado, el viaje a Roma como otro de los requisitos ineludibles para la formación del artista donde dibujará los modelos de los grandes maestros y hará las “academias” del natural.

REFERENCIAS

- Elíade, M. (2000). *Aspectos del mito*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Finaldi, G. (2016). *José de Ribera: dibujos. Catálogo razonado*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Hauser, A. (2004). *Historia social de la literatura y del arte I*. Barcelona: Ed. Debolsillo.
- Lambert, G. (2003). *Dibujos del Renacimiento: colección de la Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, D. L.
- Matilla, J. M. (2013). *Roma en el bolsillo: cuadernos de dibujo y aprendizaje artístico en el siglo XVIII*. Edición a cargo de José Manuel Matilla. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Panofsky, E. (2016). “Idea”. *Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Ed. Cátedra-Cuadernos de Arte,
- Pevsner, N. (1982). *Las Academias de Arte; pasado y presente*. Madrid: Ed. Cátedra.
- Redín, G. (2008). *El retrato del Renacimiento*. Madrid: Ed. Museo Nacional del Prado.
- Stoichita, V. I. (2000). *Breve historia de la sombra*. Madrid: Ed. Siruela.
- Turner, N. (2004). *Dibujos italianos del siglo XVI*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Vasari, G. (2011). *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Ed. Tecnos-Alianza.
- VVAA. (2003). *Dibujos del Renacimiento: colección de la Bibliothèque nationale de France*. Laure Beaumont Maillet, Jocelyn Bouquillard y Gisèle Lambert. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya.

EL DIBUJO VECTORIAL EN LA REVOLUCIÓN GRÁFICA DIGITAL

THE VECTOR GRAPHICS IN THE DIGITAL REVOLUTION

INMACULADA LUCÍA VILLAGRÁN ARROYAL

Universidad de Málaga, España

inmvilarr@uma.es

Recepción: 20 de febrero de 2018 • Aceptación: 20 de marzo de 2018

RESUMEN

Con la llegada de las herramientas gráficas vectoriales, se ha conseguido una de las mejores soluciones técnicas para la representación gráfica digital y sobre todo uno de los medios más prácticos para dibujantes, ilustradores y diseñadores con inquietudes tecnológicas. Sin embargo, apenas se conoce cómo funciona el sistema técnico del dibujo vectorial, cuándo se originó o por qué el dibujo vectorial nos permite definir esas perfectas curvas resultantes por esos puntos colocados estratégicamente y que dan forma a los dibujos. Este sistema gráfico digital rompe con el método gestual más convencional del trazo continuo, permite prever la línea que queremos trazar antes de dibujarla. Con este artículo se pretende hacer un tributo a aquellos que descubrieron una nueva forma de dibujar, a los padres del software gráfico y animar a los reacios tecnológicos vectoriales a descubrir esta magnífica herramienta digital.

Palabras clave: dibujo, vector, bézier, digital.

ABSTRACT

With the arrival of graphic vector tools, one of the best technical solutions for digital graphic representation has been achieved and, above all, one of the most practical means for designers, illustrators and designers with technological concerns. However, we barely know how the technical system of vector drawing works, when it originated or why vector drawing allows us to define those perfect resulting curves for those strategically placed points that shape the drawings. This digital graphic system breaks with the most conventional gestural method of the continuous line, it allows to predict the line that we want to draw before drawing it. This article aims to make a tribute to those who discovered a new way of drawing, the parents of graphic software and encourage the reluctant vector-based technology to discover this magnificent digital tool.

Keywords: drawing, vector, bezier, digital.

Las técnicas digitales gráficas dentro de la enseñanza de la creación artística, como el diseño o la ilustración, son actualmente un hecho que reconocemos establecido en sociedad y que requiere de un continuo aprendizaje de este medio como elemento instrumental básico para el desarrollo de toda actividad o especialidad artística determinada. Los estudiantes deben encontrar una mirada propia y original del mundo que les rodea, ya que su vida se va a convertir en una experiencia creativa donde descubrirán un futuro profesional que estará directamente ligado al entorno artístico contemporáneo y al mundo digital, avanzando dentro un aprendizaje multidisciplinar con estos medios.

El mundo cambiante en el que vivimos, se encuentra continuamente con nuevas formas y nuevas reinterpretaciones del lenguaje creativo. Dentro de la labor docente en la enseñanza artística debemos combinar, tanto los medios y técnicas tradicionales del dibujo, la pintura, el grabado, etcétera, con la formación en medios digitales, ya que estas serán herramientas necesarias para el futuro artista visual. Entre las diferentes técnicas informáticas, que pueden permitir ese desarrollo creativo del estudiante, encontramos el modelado 3D, la fotografía, los sistemas de tratamiento de imagen, el diseño asistido, la programación Web y el dibujo vectorial entre otros.

La representación gráfica vectorial se utiliza comúnmente dentro del contexto del software gráfico de dos dimensiones, es uno de los medios con los que cuenta el ilustrador, diseñador o cualquier creativo gráfico contemporáneo para dibujar organizando formas, líneas rectas, curvas o grupos de objetos y que define una técnica gráfica muy generalizada en el uso de herramientas considerablemente similares entre programas de este género.

Con las herramientas vectoriales, se asientan unas curvas que conocemos como “Bézier”. Estas combinan trayectorias definidas por un punto de inicio y final que pueden integrar otros

puntos, curvas y ángulos. Los puntos de ancla o nodos definen los segmentos en formas cerradas o abiertas, permitiendo configurar formas redondeadas, suaves y continuas así como como lineales y anguladas. El funcionamiento de la construcción de gráficos de tipo vectorial está basado en definiciones matemáticas que ubica unos puntos de control invisibles creando formas geométricas que generan esas curvas precisas, definidas y sobre todo, editables.

Las curvas de Bézier son un sistema desarrollado en los años 60 para el trazado de dibujos técnicos. El nombre se lo debemos al ingeniero y matemático francés Pierre Étienne Bézier (1910-1999). Su trayectoria profesional comenzó dentro de la empresa Renault, donde su mayor preocupación era la representación y medición gráfica de las diferentes partes de la carrocería para los automóviles. Para ello, descubrió un método muy seguro, argumentado mediante unas descripciones matemáticas que permitía generar esas curvas. Estas fórmulas, se utilizaron para el modelado de las piezas de los vehículos y sus carrocerías. Más adelante fueron aplicadas con gran éxito en un sistema propio de CAD/CAM llamado UNISURF.

El sistema UNISURF, basado en funciones paramétricas polinómicas, con coeficientes vectoriales, cumple con los siguientes requisitos:

- Es fácilmente comprensible y utilizable por los diseñadores y otros cuyo conocimiento profesional se basa en la geometría, en lugar de cálculo.
- Puede generar curvas de espacio y las llamadas superficies 'retorcidas'.
- Esto implica que los polinomios son de grado tres o más.
- Ofrece resultados a corto plazo, solo unas horas para dibujos grandes y unos días para un modelo de coche 3D a gran escala (Bezier, 1986: 1).

La formulación o enunciación de las curvas Bézier, están basadas, en unos polinomios definidos por el matemático ucraniano Serguéi Bernstein (1880-1968). Aunque, alternativamente, también se basan en un sistema de algoritmos formulados por el físico y matemático francés Paul de Casteljau (1930), que al igual que su coetáneo Pierre Bézier, trabajaba para el sector automovilístico, pero en este caso, para la empresa Citroën. El método matemático de Casteljau fue pionero en ofrecer fórmulas para la construcción de curvas mediante datos estables, pero Bézier se adelantó, publicando en 1966 esos mismos enfoques matemáticos, que permitían ajustar con precisión los diseños de las curvas, de ahí que, finalmente llevaran su nombre.

La visión del algoritmo de Casteljau, consistía en cambiar directamente los vértices de unos polígonos conocidos como polígonos de control, para que una curva o superficie continuara de una forma intuitiva y suave, ofreciendo un resultado mucho más preciso que si se modificaba directamente cualquier parte directamente desde la propia curva. Un polígono de control se conoce como la forma constituida por los segmentos que unen los puntos de control, que permiten dar una trayectoria a la curva. En la representación gráfica de las curvas Bézier estos puntos de control son invisibles, pero su fórmula matemática realmente los necesita y los ubica dentro de unas coordenadas determinadas, aunque no se muestren gráficamente.

Sin embargo, el gran legado de los sistemas gráficos por ordenador se lo debemos a otros grandes personajes que gracias a sus inquietudes y afán por la investigación nos han encauzado a las actuales tecnologías de expresión gráfica.

Desde el comienzo del uso de los ordenadores a mediados de los años 40 hasta aproximadamente los 80, se han ido utilizando sistemas de representación muy diferentes para la creación de gráficos por ordenador, las primeras visualizaciones se hacían en monitores vectoriales que mostraban la construcción de líneas y curvas producidas mediante un haz de electrones

que marcaban el punto de origen y de destino de cada trazo. Por entonces, los rayos catódicos de estos monitores CRT (*Cathode Ray Tube*) servían como canal de luz que repetían a gran velocidad las formas o segmentos para evitar las intermitencias visuales quedando en negro el resto de la pantalla. Esto permitía que las imágenes se apreciaran de una manera estática e incluso en movimiento, similar a la de los osciloscopios y con una resolución bastante aceptable para la época sin necesidad de grandes cantidades de memoria. Sin embargo, este tipo de monitores no eran capaces de mostrar más de un color (habitualmente verde, naranja o rojo), no podían representar relleno en las formas solamente los contornos, y los textos debían ser cortos y a grandes escalas para poder apreciarlos.

En 1963, Ivan Sutherland (1938), profesor, informático y considerado por muchos como uno de los pioneros de Internet y de la creación de gráficos por ordenador; hacía realidad uno de los proyectos más ambiciosos y con más repercusión en la historia de la ingeniería moderna: Crear una interfaz gráfica para diseñar objetos en un ordenador, tema sobre el que trabajó en su tesis doctoral en el MIT "*SketchPad: A man-machine graphical communication system*". Sutherland fue pionero en la búsqueda de una solución para representar gráficos digitalmente y con un ordenador TX-2 creó uno de los primeros programas de diseño asistido por ordenador (CAD). Hablamos del *Sketchpad*, que aunque hoy en día consideremos un sistema bastante rudimentario, también atiende al origen de las pantallas táctiles actuales, ya que utilizaba un lápiz óptico, inventado un año atrás. Presionando sobre el monitor y con una serie de interruptores, permitía introducir formas en el ordenador, dando así comienzo al primer sistema de dibujo de gráficos interactivos.

Como comentaba Sutherland en la introducción a su tesis, "el *Sketchpad* es un sistema que permite a los usuarios dibujar puntos, segmentos de líneas y arcos circulares, directamente

en la pantalla mediante un lápiz de luz. Estos elementos se podían mover, redimensionar, borrar y modificar” (Sutherland, 1963: 9).

Este sistema fue utilizado solamente por algunas compañías de aviación y automoción en la década de los 60 debido al alto coste de la maquinaria que lo manejaba. Sin embargo, su trabajo ayudó a constituir una de las primeras bases del desarrollo de la interfaz gráfica de usuario tal y como la conocemos hoy en día al introducir conceptos como la interactividad, el modelado de formas bidimensionales y el modelado orientado a objetos tridimensionales facilitando el trabajo visual más allá de los números y el lenguaje de programación, poniendo base a la informática moderna y pasando del mundo académico al profesional y, actualmente, al mercado de consumo como una herramienta más.

Este era el primer sistema interactivo para gráficos que utilizaba el teclado y un lápiz de luz para realizar los gráficos y editarlos en una pantalla CRT. Sin embargo, entre finales de los 60 y principios de los 70, el uso del software de gráficos, como decíamos, estaba limitado a unas determinadas empresas sobre todo las del sector automovilístico y aeronáutico. Porque el elevado coste de su hardware y software no estaba al alcance de todos, aunque tal auge sirvió para que se replantearan los diseños de este tipo de programas y se acercaran poco a poco a particulares y pequeñas empresas de diseño.

Durante la década de los 60, los usuarios principales de los sistemas gráficos por ordenador eran este tipo de industrias. Se le atribuye, de hecho, a la Boeing Company ser la primera en emplear el término “computer graphics” en la descripción de sus proyectos, ejecutados con software CAD (Computer Aided Design) que era empleado en máquinas de enorme tamaño, de dimensiones que ocupaban salas enteras (Martín, 2002: 415).

William Fetter (1928-2002), director de arte que trabajaba para Boeing, en 1960 acuñó por primera vez el término *computer graphics* para describir su trabajo en esta compañía y creó el diseño del primer modelo humano tridimensional, el *Boeing man*. Lo que pretendía era solucionar los problemas técnicos y la mejor disposición desde el punto de vista ergonómico en los controles de las cabinas de los aviones y lo que comenzó siendo una programación meramente técnica, pudo ser uno de los desencadenantes de la revolución artística digital con repercusiones en importantes campos como el de los videojuegos, la publicidad o las animaciones 3D.

A principios de los 60 surgieron varios sistemas gráficos como el CADD (*Computer Aided Drafting and Design*) de la compañía aeronáutica Mc Donnell Douglas Corporation, el PDGS (*Product Design Graphics System*) de Ford, DAC1, que IBM había desarrollado para la General Motors y muchos otros que hicieron realidad la evolución de los sistemas CAD. Sin embargo, hubo que esperar hasta finales de los 70 para poner orden en el aspecto de la asequibilidad de estos sistemas hasta entonces tremendamente costosos, ya que se planteó por primera vez la necesidad de estandarizar la programación y reescribir el software, asunto que provocó una gran lucha de las compañías de hardware para conquistar este terreno.

En 1972 el equipo de investigación de la Universidad de Utah, entre ellos Ed Catmull y James Blinn, desarrollan importantes avances en el modelado tridimensional de formas y objetos. De especial importancia será el potente software desarrollado por Blinn en el Jet Propulsion Laboratory de Pasadena en California, que servía entre otras aplicaciones, para realizar simulaciones de vuelos espaciales. Este mismo año se realiza el primer spot realizado íntegramente con medios informáticos, desarrollado por Mathematical Applications Group (MAG1) (Prada, 2002: 417).

Los finales de los 80 fue la época culmen en la evolución de los programas de dibujo y para los editores de gráficos vectoriales dirigidos a empresas y usuarios, creando una gran exclusividad con sus finas, limpias y modelables herramientas, además de las grandes posibilidades que cada vez más ofrecían.

En 1987 nació de la mano de John Warnock (1940) *Adobe Illustrator 1.1*, un programa creado para los sistemas Apple Macintosh, y dirigido principalmente a diseñadores gráficos, ilustradores y todo tipo de creativos gráficos que se iban insertando en la tecnología digital y en este caso para trabajar con herramientas exclusivamente vectoriales. *Illustrator* era un proyecto algo arriesgado ya que de momento contaba con una clientela reducida y además la única impresora que permitía imprimir las imágenes creadas en este nuevo programa era la *LaserWrite* de Apple, tan nueva como costosa. Por otro lado, este programa se diseñó para trabajar en una pantalla monocroma del modelo Macintosh de 9 pulgadas y el sistema de creación de la imagen, sobre todo las curvas de Bézier, eran bastante desconocidas y poco utilizadas.

Fue cuando en 1989 el Adobe Illustrator cada vez se hacía más popular y el paradigma de las curvas de Bézier cada vez desaparecía, a los clientes les pareció más útil y fácil de manejar así como mostraba mejores resultados en comparación con otros software de diseño, en estas primeras versiones ya se introdujeron las herramientas de navegación como el zoom así como los comandos para facilitar las funciones, cabe mencionar que en este año salió al mercado la primera versión Adobe Illustrator para Windows (Torres, 2012).

Fue desarrollado por Adobe System y actualmente constituye el primer programa oficial de su tipo en ser lanzado por esta compañía, definiendo en cierta manera el lenguaje gráfico contemporáneo mediante el dibujo vectorial.

Adobe Illustrator proporcionó diseñadores en un nuevo nivel de libertad creativa, para que pudieran centrarse en lo que querían crear en vez de como hacerlo. El secreto de su éxito fue el uso de gráficos vectoriales, una manera de dibujar objetos utilizando puntos, líneas, curvas y formas (Hemphill, 2012).

En 1988, la compañía Altsys creó un nuevo programa editor de gráficos vectoriales bajo la licencia de la compañía Aldus, se llamaba *Freehand* y se convirtió en uno de los favoritos entre muchos diseñadores e ilustradores gracias a su facilidad de uso y funcionalidad.

Sin embargo, cuando esta compañía fue adquirida por Adobe System, al ser una competencia directa con el actual Adobe Illustrator, tuvieron que desprenderse de él. Después de algunas demandas de Altsys hacia Aldus, por ciertos acuerdos de licencia, algo que supuso una moratoria de 10 años sobre la adquisición, terminaron de nuevo los derechos en manos de Altsys. Pero esto no fue por mucho tiempo, ya que en 1994 Altsys fue adquirida por Macromedia, que continuó con su desarrollo durante 10 años más hasta que fue absorbida, a su vez, por Adobe System (Prokoudine, 2012).

En 2005, *Illustrator* ya era uno de los líderes en el mercado del software de gráficos vectoriales, de ahí que *Freehand* hoy en día no es más que un producto cada vez más en desuso. Actualmente, algunos grupos de nostálgicos usuarios siguen luchando contra el monopolio de Adobe por mantener activo este programa que aportó grandes trabajos para muchos diseñadores.

Por otro lado, bajo el funcionamiento del sistema operativo *Windows* de la compañía Microsoft, también empiezan a surgir programas de edición de gráficos vectoriales, el primero y más revolucionario en el sector del diseño gráfico fue *CorelDraw* lanzado en 1989 y desarrollado por Corel Corporation, una empresa canadiense fundada en 1985 por el británico Michael Cowpland (1943).

Las dos primeras versiones de *CorelDraw* se ejecutaban bajo el sistema *Windows 2.0* y *3.0* y fue a partir de *CorelDraw 3.0* cuando se constituyó el comienzo de la actual suite integral de gráficos que combinaba ilustración vectorial, diseño de páginas, edición de fotos y mucho más en un solo paquete. *CorelDraw* ha seguido creciendo y continúa creando nuevas versiones, prácticamente cada dos años, siendo uno de los programas gráficos vectoriales más utilizado dentro del entorno *Windows*.

Como hemos ido viendo, la imagen gráfica realizada por medios digitales desde los años 50 ha crecido a un ritmo imparable. Hoy en día sigue siendo un campo en continuo desarrollo que no deja de sorprender con nuevos medios, Este envoltorio justifica el origen de las herramientas digitales y sobre todo de las vectoriales que utilizamos habitualmente los usuarios de los programas gráficos contemporáneos y con estas aportaciones pioneras, se argumenta nuestro interés por las herramientas para el dibujo basadas en vectores.

En matemáticas se considera al vector como un elemento dentro de un espacio vectorial o conjunto no vacío que se puede representar en dos o tres dimensiones mediante una estructura o sistema algebraico, situando en posición, longitud, dirección y sentido a los vectores, por ejemplo, mediante la suma de sus coordenadas dentro de este espacio. Con esta definición queremos determinar que el vector es el concepto gráfico de una trayectoria con una ubicación espacial que se representa con flechas direccionales indicando su origen, destino y longitud, dando como resultado una situación concreta en un espacio definido por unas coordenadas. Estas particularidades gráficas de los vectores en los que actualmente se basa el sistema de representación del dibujo vectorial se fundamentan en los estudios y teoremas aportados por grandes científicos a lo largo de la historia.

En los programas de dibujo bidimensional, cuando utilizamos la herramienta vectorial Bézier —o pluma—, su funcionamiento no resulta tan complejo como aparenta la naturaleza

que la engloba. Gracias a esas personas entregadas al cálculo matemático y a la programación de software, podemos disfrutar de una aplicación para el dibujo gratamente intuitiva.

Aun así, cuando nos iniciamos con esta herramienta, es necesario seguir unas pautas para hacer buen uso de ella. Al principio puede resultar algo confuso este sistema de dibujar, ya que el resultado depende de la interrelación y ubicación de un conjunto de puntos y no de un trazo continuado o pincelada a lo que estamos mayormente habituados. El proceso de construcción de las formas vectoriales se asemeja poco al sistema convencional de dibujar. Por tanto, es necesario conocer estos mecanismos de estructuración y organización de formas para saber representar y trasladar una idea a la pantalla.

La técnica vectorial mediante curvas Bézier se puede considerar como una previsión a ese trazo final que buscamos con cierta perfección para nuestro dibujo, donde realmente se pierde la naturaleza gestual del trazo que nuestra mano realiza al dibujar o pintar con herramientas convencionales. En el momento que se descubre nos esforzamos en comparar este gesto gráfico, que se realiza en el dibujo, con experiencias que nos hagan entender ese sistema de construcción de formas. Y, aunque cada día nos comuniquemos más, mediante el lenguaje digital, llevamos implícito un mundo analógico paralelo que nos hace recordar nuestra naturaleza de hábitos en las prácticas manuales.

Sin embargo, la facilidad de aprendizaje y el grado de interacción con la información digital que vemos en las últimas generaciones nacidas entre los 80 y 90, más conocidos como nativos digitales, término acuñado por Marc Prensky (1946), donde:

(...) establece una diferencia entre perfiles diversos de uso y acceso a las TIC, y creando como oposición la categoría de inmigrante digital. De forma concisa define a los nativos digitales como la primera generación que ha crecido con las tecnologías

digitales y que son "nativos" del lenguaje de los ordenadores, videojuegos e Internet, mientras que los inmigrantes digitales son aquellos que no han crecido en un mundo digital, pero se han acercado a esta tecnología adoptando algunos aspectos (García, *et al.*, 2011).

Encontramos en muchos de estos nativos, que tienen implícitos ciertos gestos a la hora de dibujar con formas vectoriales.

Por nuestra experiencia docente en cursos de formación ocupacional, desde principio de los 90, hemos apreciado diferentes habilidades en el momento de aprender a dibujar formas tan básicas como un círculo, un cuadrado o un polígono. El perfil de los cursos, donde se iniciaba a alumnos de diferentes perfiles, edades y generaciones, dentro del aprendizaje y manejo del software gráfico digital, ha permitido extraer conclusiones generales sobre este proceso formativo.

No pretendemos generalizar, pero muchos de los estudiantes que habían nacido antes de los 70, y que nunca habían utilizado un ordenador, llegaban a estos cursos gracias a la experiencia laboral en artes gráficas y artísticas tradicionales, pero mostraban grandes dificultades a la hora de dibujar las formas vectoriales más básicas por primera vez. Mediante el gesto gráfico que realizaban con el ratón, interpretaban la forma que esa herramienta definía. Movían el ratón en círculos para construir una elipse, y en horizontal o vertical para hacer un rectángulo. Pensaban y dudaban, si debían pulsar el botón del ratón una o dos veces. Acercaban los ojos a la pantalla para ver bien los detalles. El concepto de selección para que los objetos pudieran recibir modificaciones, no entraba dentro de sus registros, esperando que, por arte de magia, un color o un efecto se aplicaran a esas formas con el simple hecho de mirarlas. Otras veces, vivían momentos de pánico cada vez que les aparecía en pantalla una ventana con mensajes de error, temiendo haber desconfigurado el sistema o haber averiado el ordenador. Era

una labor ardua hacerles comprender que para dibujar un círculo había que pulsar el botón del ratón y moverlo en diagonal creando una forma rectangular, pero no le veían sentido. Si realmente era circular ¿por qué hacer una forma cuadrada? Hacerles entender que para que los objetos recibieran transformaciones, previamente había que seleccionarlos con el puntero de selección, que tampoco era necesario pulsar la tecla "Intro" para pasar de línea al escribir un texto de párrafo, ni dar espacios para centrarlos como se hacía con las máquinas de escribir. Para aprender el comportamiento de la herramienta *Bézier*, había que compararla con los juegos tradicionales de unir los puntos para hacer un dibujo, etcétera. Estas y muchas otras acciones "lógicas", que los jóvenes digitales encuentran tan evidentes hoy en día, para muchos, en aquellos años, era todo un reto de superación para encontrar un hueco en la era digital del dibujo y sobre todo el vectorial.

Hoy en día, compartimos una cultura global, que no está determinada por la edad, sino por las experiencias en las tecnologías, en la información, la comunicación y por el impacto que tienen estas en nuestras vidas. De hecho, los reconocidos como "inmigrantes digitales", que se han ido adaptando a estos medios, gracias al uso habitual de Internet, los *smartphones*, las *tablets*, las *Smarts TV*, etcétera. y todo el afán que muestran las sociedades de los países desarrollados en fomentar el uso de las nuevas tecnologías, hacen que vivamos en una informática de consumo.

Son innumerables las posibilidades de la nueva sociedad de la información basada en la imagen y dentro de ellas ubicamos el dibujo como expresión, medio comunicador, transmisor de información o métodos de análisis. La utilización de las herramientas informáticas orientadas al consumo de masas constituye una de las posibilidades más actuales y valoradas socialmente en el mundo gráfico (Fuentes, 2000: 259).

El diseño digital ya dejó de ser una disciplina minoritaria como pasaba en los 90, hoy en día se expande por numerosas academias, cursos de teleformación, escuelas y universidades, aportando a los estudiantes los conocimientos necesarios para hacer un buen uso de las herramientas digitales del dibujo. Sin embargo, las nuevas generaciones de estudiantes de diseño o ilustración, los que nacieron con el ratón y el *joystick* como prolongación de su brazo y que se manejan con soltura y naturalidad en casi cualquier soporte digital, ante todo deben saber mediatizar sus ideas, planificar y elaborar proyectos propios originales, sin abusar de las librerías de elementos predefinidos que ofrecen resultados fáciles e inmediatos. Deben aprender a proyectar bajo una meditación que no quede anulada por el automatismo de usuario y profundizar en todo lo posible en las técnicas más tradicionales.

En relación a la didáctica del dibujo basado en objetos, tanto los programas de 2D como los de 3D, su método de enseñanza puede resultar más complejo que el que se aplica a otras técnicas digitales como el de tratamiento de imágenes, donde las herramientas son relativamente más similares a las tradicionales, siendo por tanto, más fácil trasladar las destrezas adquiridas por cada individuo a estas nuevas herramientas.

Para comprender el funcionamiento de los objetos vectoriales, debemos reconocerlos antes de nada como lo que son: objetos, elementos individuales que podemos organizar en nuestra mesa de trabajo o página. Podemos organizarlos unos sobre otros en el orden que más nos interese, creando diferentes niveles de posicionamiento que nos permitirá su visualización desde el nivel más alto al más bajo. Se cubren como recortes de papel superpuestos y donde los huecos permiten ver los niveles que quedan más abajo.

Cualquier idea se puede construir mediante este sistema, donde no es necesario siempre dibujar trazos continuos a mano alzada o a base de pinceladas de color, sino analizando

y deduciendo el número de piezas que se van a necesitar para conseguir el efecto deseado y cada una de ellas pueden estar trazadas con la pluma Bézier o ser el resultado de la fusión, recortes o intersecciones entre formas. Para todo aquel que se inicie en la técnica vectorial y no vea claro el funcionamiento de este sistema, se lo podemos comparar con la técnica del *collage*, donde se ensamblan diversos elementos manteniendo un estilo unificado.

Por otro lado, tenemos los contornos que son parte opcional para destacar la visibilidad de cualquier elemento. El contorno define la forma, pero podemos ocultarlo para solo mostrar el relleno de ese objeto. Si el perfil de esa forma quedase abierto, el relleno puede ocultarse para sólo visualizar ese trazado continuo, o personalizado. Son muchas las combinaciones que se pueden hacer con cada pieza, donde los contornos abiertos y los objetos de trayectoria cerrada, juegan el papel más importante en cada proyecto. Sabemos que la gran cualidad del dibujo basado en vectores es su gran versatilidad y las infinitas posibilidades de edición y modelado de las que disponen los objetos integrantes en una composición. La habilidad que alcanzará el aprendiz de dibujo vectorial, nacerá a raíz de la buena práctica. En primer lugar, ofreciendo buenas ideas que transmitan una correcta comunicación, desarrollando la capacidad de visualizar el orden y organización de los elementos, de la destreza con el manejo de la herramienta Bézier, donde los nodos juegan el papel más importante para ofrecer perfiles suaves que definan la forma y de conocer en profundidad todas las posibilidades y herramientas que ofrece este tipo de software gráfico y sus medios de salida visual o impresa.

El objetivo de este artículo intenta hacer reflexionar sobre el origen y actual uso de la técnica del dibujo basado en vectores dentro de la gráfica bidimensional, así como el comportamiento de sus usuarios, relacionando los conceptos técnicos y teóricos con los prácticos, desde el comportamiento que ofrecen la

construcción de las primitivas básicas, hasta algunos consejos para manejar correctamente las curvas Bézier dentro del software gráfico profesional que dispone de este tipo de herramientas. Consideramos la forma vectorial no sólo un recurso para el dibujo, sino como complemento para otros sistemas y programas cuyas propiedades no están centralizadas en el gráfico vectorial, y animamos a su utilización a nivel educativo y profesional al comprobar que es una solución muy prometedora para la representación y la comunicación gráfica contemporánea.

REFERENCIAS

- Fuentes, J. M. (2000). "Dibujo para el consumo de masas, las nuevas tecnologías. Sección 5: Dibujo para el consumo de masas, las nuevas tecnologías". En *Actas del Congreso Nacional "El Dibujo del fin del milenio"*. Granada.
- García, F., Gértrudix, F., Durán, F., Gamonal, R. y Gálvez, M.C. (2011). "Señas de identidad del "nativo digital". Una aproximación teórica para conocer las claves de su unicidad". En *Cuadernos de Documentación Multimedia*. UCM. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/CDMU/article/view/38339> [Consultado el 20 de febrero de 2018].
- Hemphill, T. (2012). *Happy 25th, Adobe Illustrator! Adobe's first software product is as relevant today as it was when it first launched*. Disponible en: <http://blogs.adobe.com/adobeillustrator/2012/03/happy-25th-adobe-illustrator.html> [Consultado el 20 de febrero de 2018].
- Prokoudine, A. (2012). *Freeing FreeHand: the story of grief, revenge and refusal*. Libre Graphics World. Disponible en: <http://libregraphicsworld.org/blog/entry/freeing-freehand-the-story-of-grief-revenge-and-refusal> [Consultado el 20 de febrero de 2018].
- Sutherland, I. (1963). *Sketchpad, a man-machine graphical communication system*, Massachusetts Institute of Technology. Disponible en: <https://www.cl.cam.ac.uk/techreports/UCAM-CL-TR-574.pdf> [Consultado el 20 de febrero de 2018].
- Torres, C. (2012). *Historia de Adobe Illustrator*. Disponible en: <http://ensayosuarcarolinatorres.blogspot.com.es/2012/10/historia-de-adobe-illustrator.html> [Consultado el 20 de febrero de 2018].

Dossier

DIBUJOS

FLOR MINOR

Si hay algo de antileralidad en las obras de Flor Minor, en el sentido de solo verlos como un tipo de representación analógica del cuerpo humano, esto tiene que ver con una consideración abstracta de las maneras que se organizan los elementos formales del dibujo, los cuales parecen, de alguna manera, independizarse. Es decir, al explorar su potencial significativo, las texturas, los valores lineales, los gestos, las acciones estructurantes, etcétera, formulan un “acto dibujístico”.

Este término agruparía tres aspectos fundamentales: la experiencia del acto mismo de dibujar; la evidencia del dibujo como proceso donde se enfatiza la lógica que lo anima a ser; y, por último, la imagen resultante en un signo dirigido a presentarse como posible experiencia sensible de un observador.

Quizá esta última consideración es la que generalmente tiene mayor peso, porque predominan los valores figurativos de las imágenes y por lo tanto la interpretación que éstas demandan es un territorio —si no simple, cuando menos discernible—,

es decir, que gira en torno a la idea de lo humano, resumido como corporalidad idealizada en una especie de actualización de modelos que provienen de fuentes diversas de la tradición figurativa occidental.

Sin embargo, considero que la vitalidad de los trabajos de Flor Minor tiene que ver más con la lógica en que se desarrolla la construcción del dibujo, que, a pesar de que está destinada a una finalidad figurativa, destaca no como lógica de la anatomía, necesariamente —o sea un modo de ser ya delimitado por una arquitectura previsible— sino mas bien entendida como los modos en que se inventan, presentan y relacionan los “órganos-grafismos”, que al devenir en una especie de “cuerpo-dibujo”, se expresa como estrategia de ensamble, como encarnación dibujística que emerge y transita dinámicamente en la superficie del soporte.

JOSÉ LUIS VERA

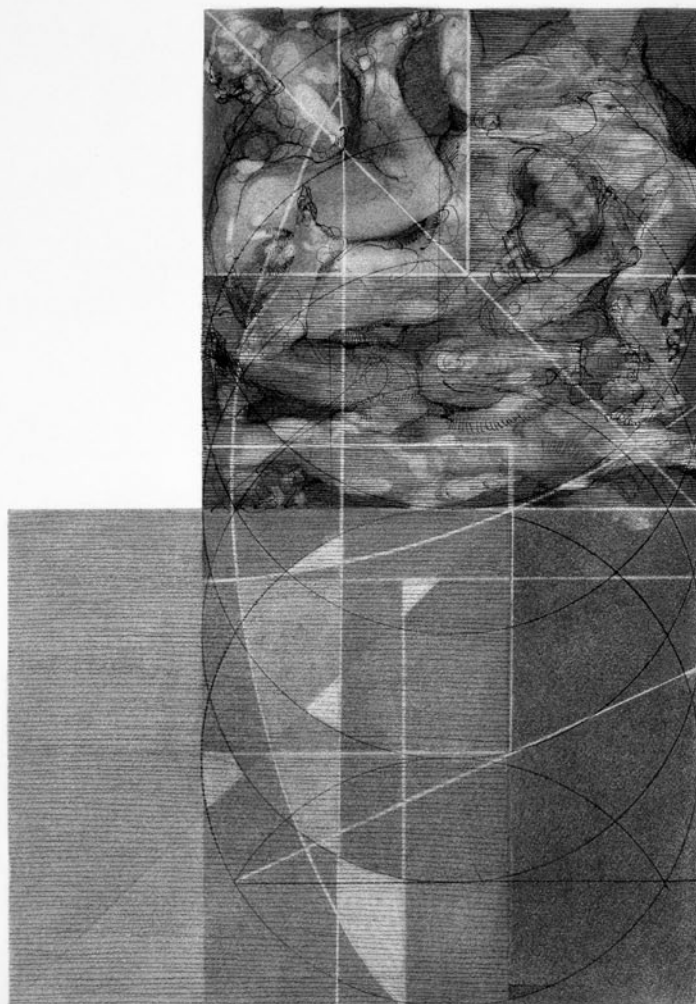


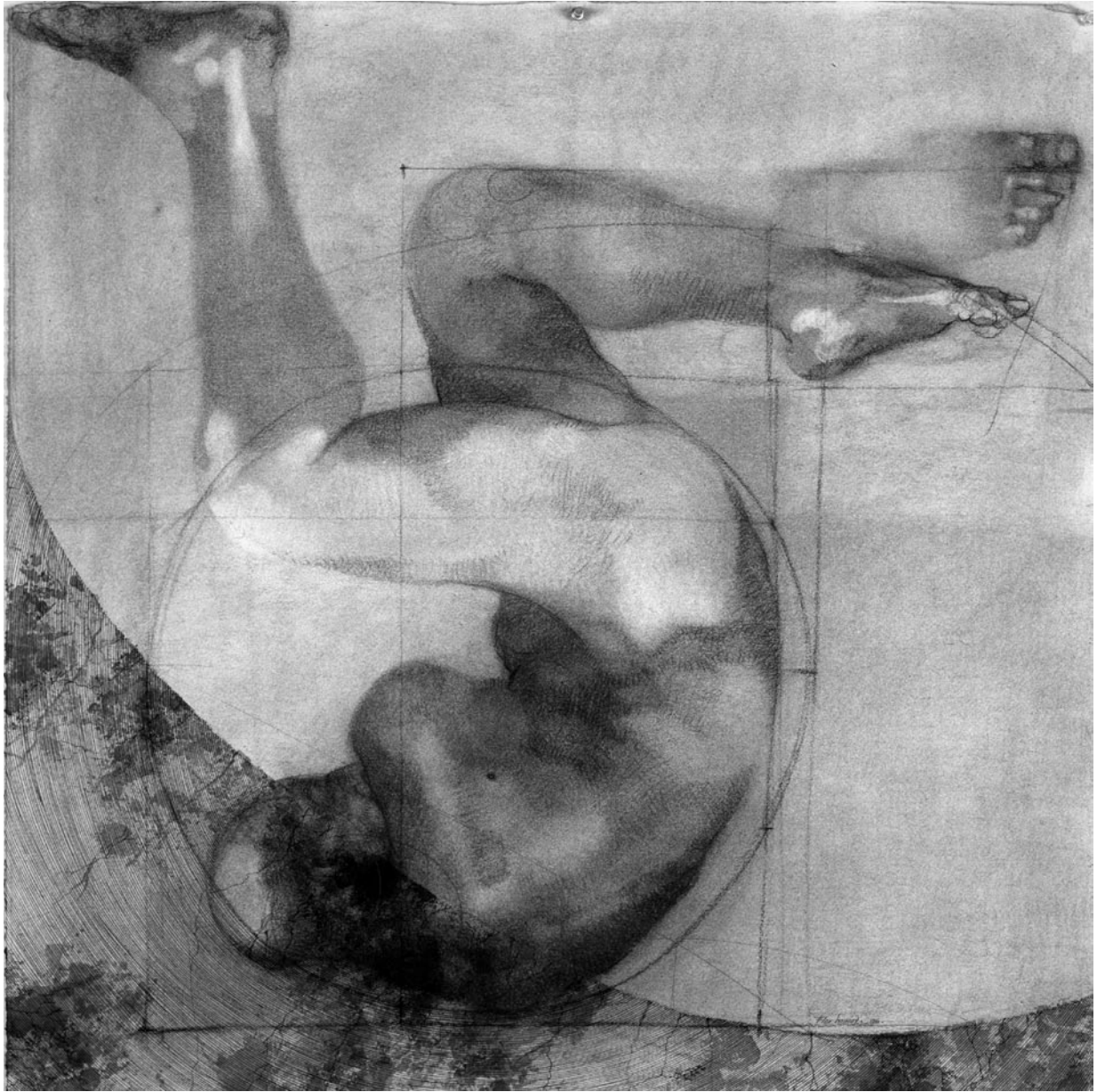
De la serie *El estudio de los números*
0, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI

Carbón y tinta sobre papel arches de 250 grs.
80 x 80 cms c/u, 2006.



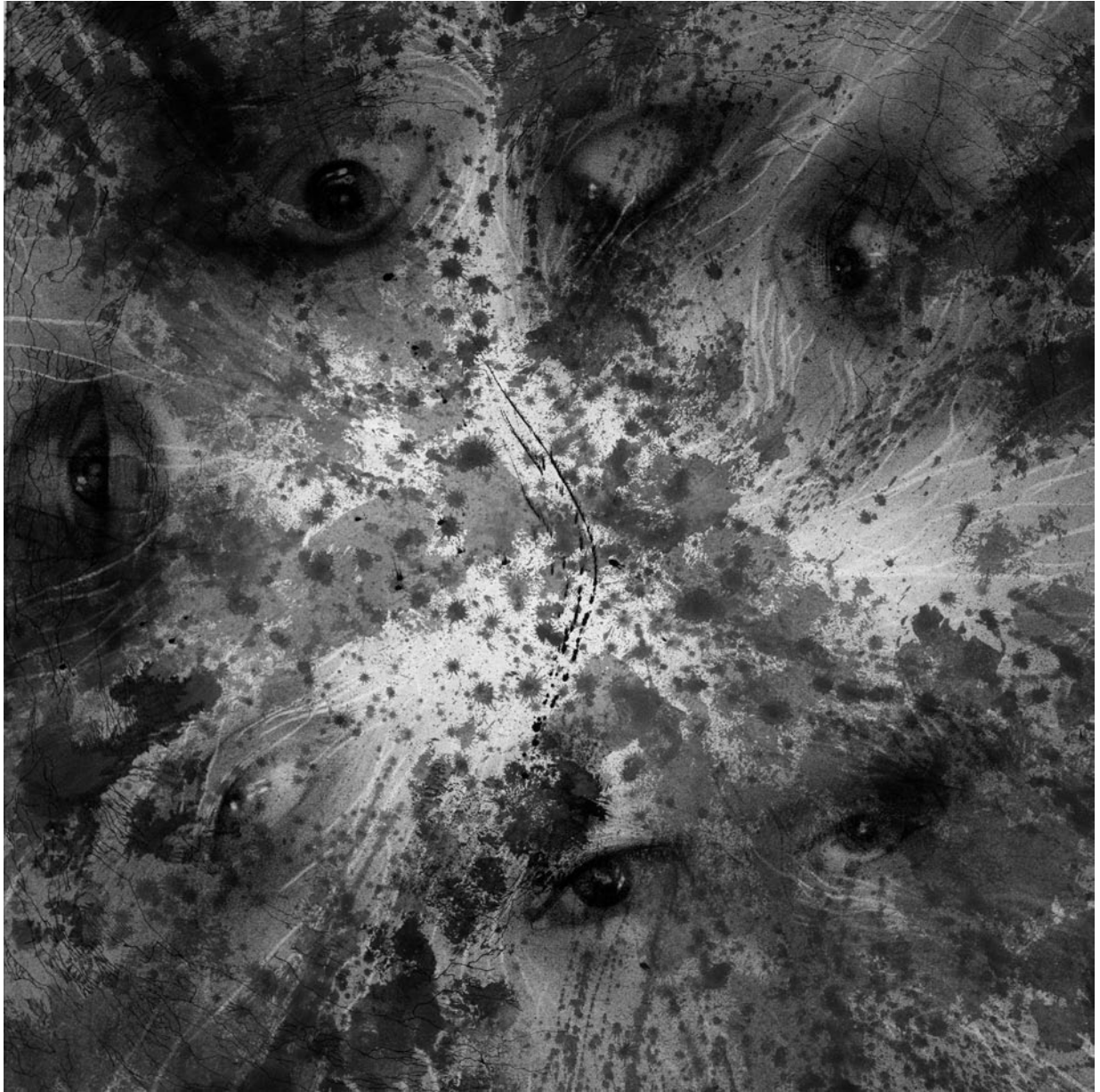
Colección: Lic. Víctor Flores Olea
Fotografía: Alberto Moreno

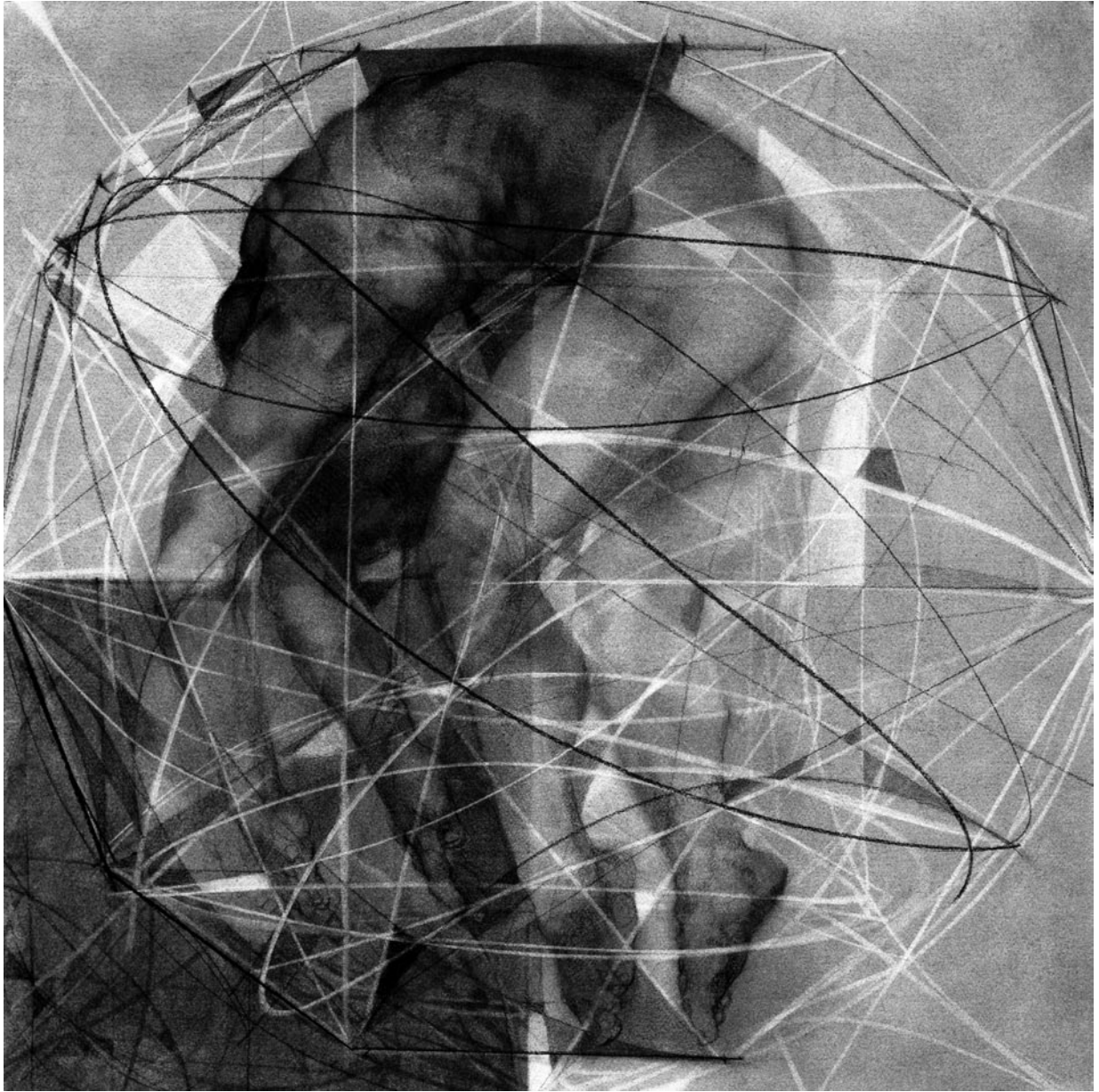




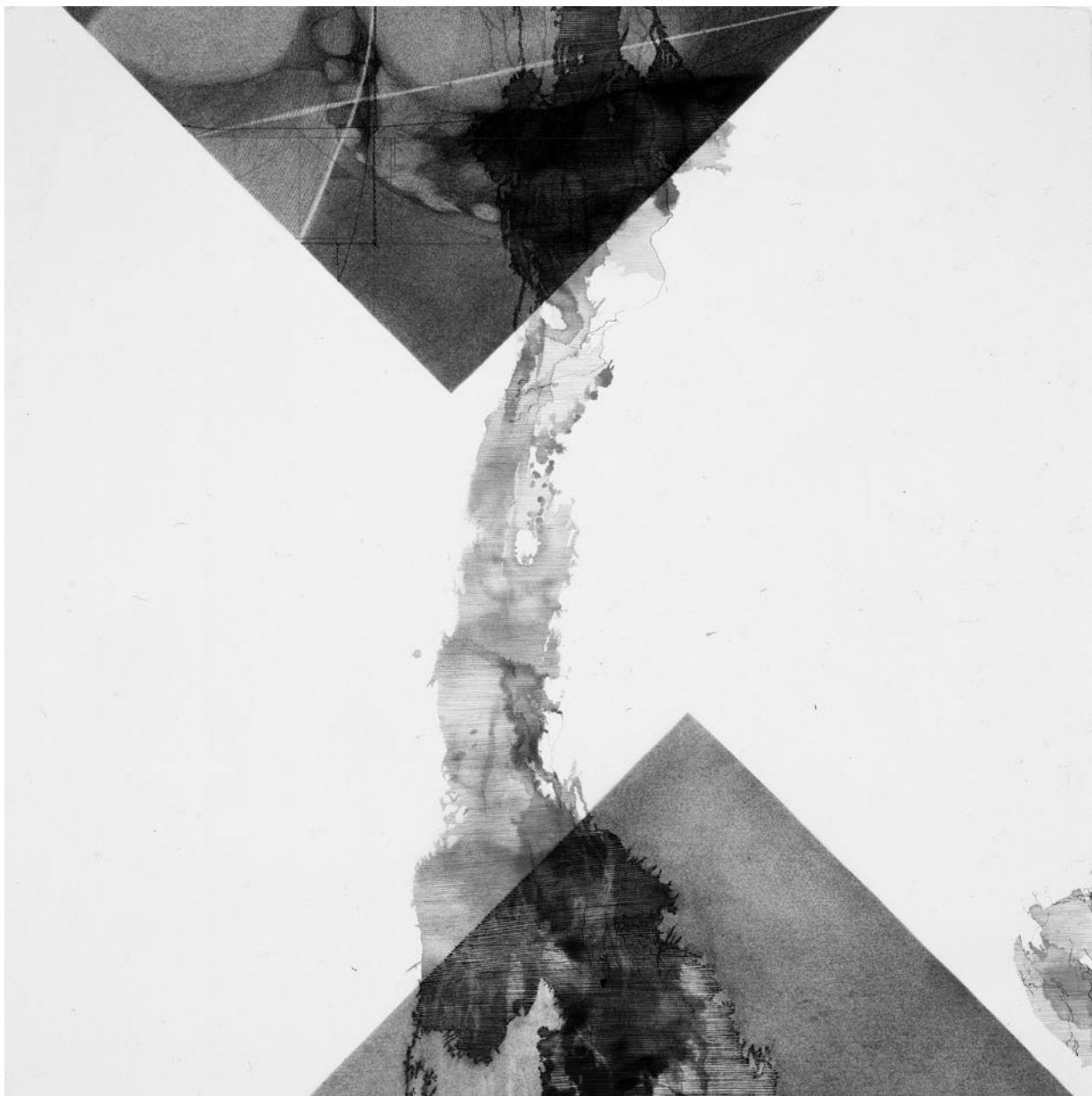














Al margen

MITOANÁLISIS DEL DIBUJO

HERVÉ FISHER

Université du Québec à Montréal, Canada.

hfischer@hervefisher.net



CHRISTIAN HERNÁNDEZ

Toluca, México, 1991.

Naturaleza muerta III.

Tinta s/papel.

El dibujo es un acto mágico. La mina de plomo del lápiz, la punta seca sobre el cobre del grabado, dan vida. Ellas dan vida al cuerpo, sentimientos a los ojos, a las manos, alma a un paisaje, a un árbol. Ellas abren las alas del pájaro que vuela en el cielo, dan la fuerza o la resignación al campesino que trabaja la tierra. Ellas también insuflan el tormento en la mirada del condenado, dan la muerte al moribundo, la aflicción al soldado que ellas mismas matan. Tienen el poder de remitirnos a *El Pensador* de Rodin, antes que el propio escultor, como Pigmaleón, lo encarna en la materia. En la Capilla Sixtina, es el dibujo de Miguel Ángel que otorga al dedo de Dios el poder de dar vida al primer hombre.

El artista es el creador hecho hombre. Extrae su poder en el mito original de la creación del mundo. El mito nos ha enseñado que Dios es el más grande de todos los artistas. La Biblia, las mitologías egipcia, griega o inca, todas las mitologías cuentan la creación del mundo y ponen en escena a lo más diverso de sus actores, benefactores o funestos. Es este mismo poder que se atribuye al dibujante. El mismo poder que acapara la pluma del escritor, la figura del bailarín, el blanco trazo en el cielo azul que dibuja el piloto con su avión.

El dibujo es el gesto mágico que pone en acto el mito fundamental, el mito original de todas nuestras creencias. Es el bisonte, el mamut, el caballo que el hombre prehistórico representaba con una exactitud ritual sobre las superficies de las grutas de Lascaux y de Chauvet hace 20 y 30 mil años. Es el signo cabalístico que traza el chamán intercesor con los espíritus de la naturaleza. Es el tatuaje o la escarificación de los primeros hombres, e incluso, de los de hoy. Está el ideograma que dibuja el mandarín al pincel para asegurar la administración del mundo. Está en las figuras del horóscopo reunidas en los astros del cielo que observamos. Es la firma que autentifica el mensaje, la carta de amor, el acuerdo de paz, la condena a muerte. Es la marca del propietario de ganado, el número de la credencial de identificación, el código de barras de todos nuestros objetos de consumo y hasta de cada uno de nosotros. Es el signo de la cruz del creyente, del sacerdote que bautiza al recién nacido. Es la belleza seductora del lápiz delineador con el cual la mujer remarca sus ojos y engalana su rostro. Es el motivo decorativo de nuestros objetos cotidianos. Es el lenguaje del cómic. Da vida a Tintín y a Nilou, al capitán Haddock, a los Dupont (d) y al profesor Tournesol, a los Schtroumpf, a Copetín y a la Familia Burrón, a Micky Mouse, a Batman, a Supermán, a Sandman. El dibujo critica duramente a los dictadores, a los políticos, a Mahoma, y condena a muerte a los caricaturistas de *Charlie Hebdo* bajo los disparos del Kalachinov de los terroristas islámicos. El dibujo es animado con un poder prodigioso

en la ciencia ficción y los universos virtuales digitales creando quimeras que nadie hubiera podido imaginarse.

No hay nada más mágico que el dibujo de un ser, de un objeto, de un signo, de una palabra, de un número, de un logo comercial. Es de todos los rituales, de todos los poderes, de todos los negocios. Las religiones que han prohibido toda representación divina y humana lo saben bien, pero no pueden privarse de la escritura, de la caligrafía. Sólo la inconciencia más desinhibida puede ahí ignorar el poder escondido.

Su poder está sin una medida común, aun en el anonimato del más miserable de los seres, en la inocencia del niño, en el delirio del loco que dibuja. Desafortunado el que no se percata de esto. Y sin embargo, el dibujo no es un tanque, una bomba nuclear, un meteoro, un volcán en furia, un rascacielos golpeado por la dirección precisa del vuelo de un avión que se colapsa sobre sus ocupantes; no un monstruo ni un ángel. La magia del dibujo es abstracta, sin materia. Existe antes de la materia, es puro espíritu. Pero esta magia puede crear la forma, el volumen, la misma materia de expresión del espíritu que anima la materia. Ella encarna el poder absoluto, original, de la creación del mundo, el mito original en su poder ilimitado.

Es por eso que tenemos tanta admiración por la caligrafía china o árabe, por las estampas japonesas, por los dibujos de Miguel Angel, Delacroix, Rodin, Matisse. Tomo un solo ejemplo, que vale por todos, de la universalidad del poder creador del dibujo en todas las culturas, sociedades y épocas. Hablando de Matisse, el crítico de arte norteamericano J. Edgar Chamberlain, escribía en 1910:

Matisse es simplemente un hombre de una gran fuerza y un artista dotado quien, guiado por su inspiración, busca asir todos los datos esenciales y fundamentales de lo que se le ofrece a la vista. Si él dibuja un retrato se siente inmediatamente que ha representado no solamente el esqueleto y la carne que lo cubre y el brillo de la piel, sino también los trazos más característicos y representativos del modelo en carne y hueso. La magia del arte está aquí en la obra; su mirada, atravesando las apariencias, parece llegar al corazón mismo de las cosas y nosotros estamos, no se sabe cómo, convencidos de que él ha sacado a la luz su intimidad. Si él no busca la belleza, sus dibujos son a veces de una asombrosa belleza porque lo que él encuentra es la verdad, y la verdad, es por lo regular, la belleza misma (Chamberlain, 1910, citado por Seckel, 1977).¹

1 Chamberlain, J. E. (1910). The New York Mail. *Camera Work*, 30, p.51.

He aquí lo que percibe una crítica de arte inclusive laica. Esta declina aquí dos atributos que reconocía Platón: dios es el hermoso, el verdadero, y el bien. Cuando lo que vemos es la obra de un artista, todavía tenemos en la memoria, en el espíritu, el mismo mito del idealismo griego, tal como lo ha retomado Plotino después del cristianismo. De esta trilogía, es verdad que nosotros hemos, regularmente, dejado caer el bien, poco propensos a condenar la inmortalidad del trazo de un dibujo, que no sería más que burgués y anecdótica a nuestros ojos de hoy. Pero este no era el caso antes de que Baudelaire publicara *Las Flores del mal*.

El poder del dibujo prevalece por lo tanto por las selecciones y las deformaciones expresivas que asume sobre la exacta verdad u objetividad de la fotografía. Por lo menos, de manera generalizada, porque el genio de los fotógrafos puede rivalizar con el de los grandes dibujantes, y eso por las mismas razones que le imponen las selecciones y deformaciones más verdaderas que sólo el registro mecánico. No importa que los artistas dibujen con una vara sobre la arena, con un carboncillo, un lápiz, un pincel, su cuerpo, un algoritmo, un rayo laser. El dibujo es un don que se cultiva hasta llegar a la perfección. Los artistas son los sacerdotes del misterio del universo y de la vida, más dionisiacos, más apolíneos, más cristianos, más hebreos, más diabólicos más angelicales, que los que sirven a todas las religiones; más cerca de los principios de todas las religiones. Ellos son el acto mismo de la creación, el dedo de Dios. Y puesto que Dios no existe, ellos son el “Hombre Creador” de todas las cosas. Nosotros creemos en el poder misterioso de los dibujante más que en el dios de los cristianos, de los judíos y los islámicos. El dibujo es un acto extremo, sagrado, que exige la perfección (es decir, en su sentido metafísico de la realización del ser), que no tolera la incompletud humana. Es divino.

REFERENCIAS

Seckel, H. (1977). *Catálogo de la exposición Paris New York*. París: Centre Pompidou.

Al margen

MADAME B (MIEKE BAL Y MICHELLE WILLIAMS GAMAKER, 2014):

LA DENIGRACIÓN DE LA ESTÉTICA EN LOS ESTUDIOS VISUALES

HORACIO MUÑOZ FERNÁNDEZ

Investigador independiente

horaciomunozfernandez@live.com

EMOCIONES PERFORMADAS Y SENTIMENTALIDAD KITSCH

Madame B: *Explorando el capitalismo emocional*¹ de Mieke Bal y Michelle Williams Gamaker es una adaptación narrativa en formato instalación, en 8 escenas y 16 pantallas, de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, en la que se plasman muchos de los principios teóricos y las concepciones visuales e históricas que Mieke Bal ha ido desarrollando en su obra escrita a partir de las coordenadas (interdisciplinarias) de los estudios visuales, la narratología y la hermenéutica. *Madame B* es un ejercicio de hermenéutica sobre el clásico de Flaubert, que intenta reactualizar desde el presente la novela para que esta “se convierta en un interlocutor de nuestras preocupaciones y nos diga lo no sabido” (Hernández-Navarro, 2017: 17). A Bal y a Gamaker, *Madame Bovary* les interesa como imagen de la desaparición de la

1 El autor pudo ver la instalación en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC) de Santiago de Compostela, exhibida del 25 de noviembre de 2017 al 28 de enero de 2018.

autenticidad de las emociones por culpa de sus representaciones, y cómo estas acaban performing nuestras emociones por la mediatización de las representaciones.

La novela de Flaubert siempre fue una denuncia de la sentimentalidad *kitsch* producto de la industrialización y la sociedad de consumo (González-Fernández, 2014). Su concepción romántica idealista la acaba convirtiendo en una víctima del mundo de las mercancías que la conducirá a una situación de endeudamiento insostenible. Pero la tragedia de Bovary no es fruto de la casualidad, sino de las imágenes sentimentales que había consumido y con las que había sido educada. De ahí que la denuncia narrativa de la novela de Flaubert, encajaría con parte de los objetivos de los estudios visuales:

(...) el análisis de los efectos performativos que de las prácticas del ver se siguen en términos de producción de imaginario; y ello teniendo en cuenta el tremendo impacto político que tal producción de imaginario conlleva, por su efecto decisivo en cuanto a las formas posibles del reconocimiento identitario—y, por consiguiente, en cuanto a la producción histórica y concreta de formas determinadas de subjetivación y socialidad (Brea, 2005: 9).

En *Madame B* Mieke Bal y Gamaker adaptan y reinterpretan la novela de Flaubert como prefiguración del capitalismo emocional, en donde las barreras entre el romance y el consumo han acabado desapareciendo. Como ha explicado Eva Illouz (2010), en varias de sus obras, la confusión entre el consumo y las emociones románticas se ha producido por medio de dos procesos complementarios: romantización de los bienes de consumo y mercantilización del amor romántico. En palabras de Eloy Fernández Porta (2010), el amor se utiliza como un instrumento para multiplicar los actos de consumo, como un dispositivo de venta eficaz. El romance consigue que los productos que engloba aparezcan recubiertos con aura de intimidad. Pero al mismo tiempo, nuestra fantasía amorosa no es más que un producto mercantilizado que parece haber sido diseñado por las industrias culturales. Como Bovary, nuestra concepción amorosa está mediatizada por un imaginario procedente del cine, la televisión, la publicidad y, por supuesto, la literatura romántica. Sin embargo, a diferencia de la trágica heroína de Flaubert, nosotros somos más conscientes de que nuestro deseo amoroso es una copia que repite un guion ya escrito e interpretado cientos de veces por otros o por nosotros mismos.



Imagen 1. Sin título, de la instalación *Madame B: Explorando el capitalismo emocional*, Santiago de Compostela, España, noviembre 2017-febrero 2018.

Fuente: Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC). ©Enma Crichton.

LA HISTORIA COMO HERMENÉUTICA

La visión histórica de Mieke Bal es claramente hermenéutica. Con ello intenta huir de una concepción de la Historia del Arte positivista y empírica que trata de garantizar la objetividad del conocimiento gracias a la separación temporal entre pasado y presente, objeto y sujeto. El conocimiento de un texto o de una obra para Bal, igual que para Gadamer, no puede consistir en un acto a través del cual el sujeto es capaz de descubrir la objetividad de las intenciones del autor, sino que comprender equivaldría a apropiarse del mundo que contiene y que se da en él de manera lingüística. El grado de validez de la lectura de la obra ya no se mide en función de la mayor o menor adecuación entre lo que el lector comprende y lo que el autor quiso decir, sino en función de hasta qué punto la lectura ha constituido para el lector de la obra una experiencia verdadera.

El concepto de Historia Trastornada (*Preposterous History*) de Mieke Bal guarda muchas similitudes con el concepto de Historia Efectual (*Wirkungsgeschichte*) de Gadamer (1997). Para ambos, nuestra relación con las obras del pasado está mediado por el presente y por el futuro. La historia no es la sucesión de acontecimientos pasados que puedan tener un significado objetivo. Por lo tanto, entre el historiador y el pasado, que trata de conocer, no existe un vacío que separe y sea la mejor garantía de la objetividad de su conocimiento, sino la mediación de las continuas interpretaciones y reinterpretaciones del pasado dentro del cual también se inserta el sujeto de la historia. Al proyectar la condición de pertenencia del individuo a su mundo lingüístico sobre la perspectiva de la temporalidad histórica, la historia aparece como un proceso de constitución y disolución de los horizontes lingüísticos. El objeto de la comprensión ya no es ningún significado objetivado, sino el lenguaje en el que el pasado nos habla directamente. Para Bal y para Gadamer reinterpretamos continuamente el pasado proyectando sobre él nuestro horizonte histórico. Esta concepción histórica tiene dos consecuencias. La primera es que la estética debe subsumirse en la hermenéutica en cuanto a integración de los horizontes culturales. La segunda tiene que ver con el propio estatuto de la historia (ahora como una ciencia del espíritu en lugar de como una ciencia de la naturaleza). Lo que implica que el historiador no tiene que olvidarse de sí mismo para tratar de lograr la máxima objetividad en el conocimiento, sino desarrollar un proceso de interacción entre el sujeto y el objeto.

El cambio de la Historia del arte al análisis visual, que defiende Mieke Bal, no es más que el paso de la objetividad científica a la interpretación hermenéutica, que consiste en una apropiación y una lectura anacrónicas de las obras donde el espectador “sea consciente de su propia contribución a la producción de significado. Por tanto requiere la aceptación de que el acto de mirar, social e históricamente específico, es parte integrante de lo que ha venido llamándose cultura visual” (Bal, 2017: 22). En la cultura visual, señala Bal, el significado es dialógico porque sucede más que existe *a priori* de la interpretación. Igual que en Gadamer, el diálogo funciona como la actualización de los textos y obras del pasado, que tiene su existencia en la apropiación. Apropiarse del sentido mediante la lectura significa hacer que algo que era extraño se convierta en algo propio.

La Historia trastornada de Bal también se basa en un tipo de análisis visual que trata de atender “a lo no visto y a lo menos evidente para conectar las obras con nuestro presente”. Estamos por lo tanto ante una concepción del análisis que hace de la sospecha su metodología. Un tipo de lectura claramente sintomática que se centra en los elementos marginales que pasan desapercibidos o que han sido producidos de manera inconsciente por el propio autor, por eso para Bal la intencionalidad del autor no tiene importancia. La autora intenta huir de una concepción histórica cientificista y acaba cayendo en un modelo lingüístico, que trata de acceder al verdadero espíritu de la obra, pero a costa de olvidar la superficies. Con la excusa de resucitar y reactualizar las obras del pasado, la hermenéutica, como ha explicado Menke, retoma un modelo de dominación de lo textual por encima de lo estético. Pero la imagen estética olvida siempre su significación para incorporar el lenguaje mismo a la imagen. Mediante la experiencia estética, nos dice Menke (1997: 163): “el material se libera de su función portadora de significado y logra una plenitud inalcanzable a toda comprensión”. Y es precisamente este exceso lo que buscaba Flaubert con su reescritura obsesiva, con ese intento de punto de vista objetivo e impersonal, con su gusto por personajes corrientes. Como es conocido, no era lo real lo que trataba de captar con su novela, sino escribir una novela sobre nada, un libro que se sostuviese únicamente por el estilo y que evitase metáforas, clichés y repeticiones. La fuerza artística de Flaubert

(...) consistió, en transformar lo que él ha concebido como un mundo sórdido habitado por impostores, filisteos, mediocridades, brutos y damas descarriadas en una de las piezas más perfectas de ficción poética que se conocen y lo consigue armonizando todas las partes mediante la fuerza interior del estilo, mediante formas como el contrapunto creado por transición de un tema otro, por las prefiguraciones y los ecos (Nabokov, 1995: 222).

La verdadera novedad de Flaubert vino al suponer “que la ruptura en la novela viene dada por un *modo de escritura*; ya no el tema, la moral, las costumbres, la historia, sino lo que él llama *estilo*” (Tabarovsky, 2010: 136). El escritor francés es el inicio y el fin de la inocencia de la literatura. Bajo su legado, explica Tabarovksy (2010: 139): “la literatura se escribe contra la narración; se escribe en la precariedad de un más allá (de la voluntad, del lenguaje); de un afuera (del tiempo, del logo), en el después de una irreparable fractura”. De manera que queriendo reactualizar el espíritu de la novela, Bal se olvida de la letra, que es lo que ha hecho de *Madame Bovary* un clásico.

Una obra que nunca termina de decir lo que tiene que decir y que es capaz de sacudir todo ese incesante polvillo de discursos críticos y hermenéuticos que provoca (Calvino, 1995: 16). Y es que la metodología hermenéutica de Bal quiere huir de los males de la concepción histórica como ciencia de la naturaleza que separa el objeto de estudio del sujeto para preservar la objetividad, acaba cayendo en esa compulsión narrativa del analista que precisamente trata de imponer su interpretación a la obra con la excusa de resucitar la obra del pasado y en los peores vicios del hermeneuta que intenta reducir la estética a lo textual.

ESTUDIOS VISUALES VERSUS ESTÉTICA

Como señalábamos al inicio, con su adaptación narrativa, Mieke Bal y Michelle Williams Gamaker tratan de mostrar la capacidad performativa de lo visual al producir efectos en la subjetivación y la socialización de las personas. Pero también cómo la visualidad tiene un carácter cultural que no solo está relacionado con el mirar, sino con “el ver y el ser visto, el mirar y ser mirado, el vigilar y el ser vigilado, el producir las imágenes y diseminarla o el contemplarlas y percibirlas... y la articulación de relaciones de poder, dominación, privilegio, sometimiento, control...que todo ello conlleva” (Brea, 2005: 9). Hay en la obra teórica de Bal (2004), un intento de cuestionamiento del esencialismo visual con ecos de la teoría del género como performatividad de Judith Butler. Con ello trataría de demostrar que la cultura visual no consiste solo en la imagen y que lo visual es una construcción social y cultural, y no una propiedad de las cosas, por eso sería necesario realizar un cuestionamiento de los modos de visión.

La instalación de *Madame B* pone de manifiesto la discrepancia de criterios y valores que existe entre la estética y los estudios visuales. La dimensión estética y presencial se resiste a quedar agotada “en operaciones textuales y lingüísticas de translación y equivalencia” (Martínez-Luna, 2018: 288). Esto no tiene nada que ver con una concepción sublime de lo icónico que escondiese un sentimiento antvisualista, como señala Bal, sino que la dimensión estética de lo icónico no depende del paradigma de la representación, de la narración o de la información. El pensamiento estético no “es siempre un querer decir que se hace efectivo mediante un dar-que-ver”, sino que consiste en la expresión de un contenido “emotivo o conceptual que aún siendo decible resulta irrepresentable” (Salabert, 2017: 11). Unos estudios visuales centrados en la visualidad, la hermenéutica y la narrativa pasan por alto que los objetos visuales no



Imagen 2. Sin título, de la instalación *Madame B: Explorando el capitalismo emocional*, Santiago de Compostela, España, noviembre 2017-febrero 2018.

Fuente: Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC). ©Enma Crichton.

siempre pueden “ser reducidos a códigos o sistemas significantes” (Martínez-Luna, 2017: 266); la dimensión presencial y estética de lo icónico va más allá de lo lingüístico y textual. Esta irreductibilidad de la expresión estética reside, por un lado, en la no “discursividad” (Jiménez, 2017), (es decir, no debemos reducir la experiencia estética a su dimensión comunicativa); y por otro, en reconocer que la irreductibilidad revela que la realidad posee siempre un aspecto refractario a nuestros esquemas conceptuales (Ferraris, 2012).

La autonomía del mundo y de los objetos visuales, y artísticos, ha sido continuamente rechazada por el pensamiento hermenéutico y posmoderno a lo largo del Siglo xx, que ha negado la existencia de un mundo externo independiente de nuestros marcos lingüísticos y conceptuales. En los estudios visuales de Mieke Bal encontramos esa misma desobjetivación de la realidad, como una reacción crítica contra el positivismo, la verdad y la hegemonía, en su idea de que la visualidad no es una cualidad

de las cosas ni un fenómeno fisiológico, sino un hecho social y cultural que exigiría el cuestionamiento de los modos de visión. Al privilegiar el concepto de visualidad, como construcción en lugar de la estética, y la representación, por encima de la percepción artística (Marchán-Fiz, 2005), *Madame B* no provocaría ese efecto de presencia inasimilable por medio del lenguaje ni esa experiencia presencial de las imágenes estéticas,² que no está dirigida a narrar ni a representar algo, sino a “presentárnoslo como ejecutándose” (Harman, 2015: 111).

Con la videoinstalación, Bal intenta crear una espacialización narrativa donde el tiempo invertido ya no viene predeterminado tanto por el autor como por el espectador. La teórica señala que a diferencia del cine y el teatro, las instalaciones ponen al visitante al mando en la creación de relatos. Especialmente cuando no hay itinerario. Este mito de la movilidad del visitante vinculado a una mayor actividad o involucración con la obra esconde un deseo contradictorio. La mayor libertad de movimiento del formato instalación se ve constreñida claramente por un fortalecimiento narrativo, que dirige y marca claramente el camino del espectador a través de una trama clásica. La narrativa de *Madame B* es tan convencional como la de cualquier serie o película aunque se presente fragmentada en 16 pantallas. Al reducir *Madame Bovary* a su dimensión representativa y narrativa, la instalación no suscita esa dimensión política de la estética, que no consiste en transmitir mensajes o enseñar a descifrar las representaciones. Esta, como ha explicado Jacques Rancière (2009), no tiene que ver tanto con lo ideológico ni con lo representativo, sino con la reconfiguración de lo sensible que es capaz de introducir una separación en el orden del consenso. O dicho de otra manera, para el filósofo francés la estética es el espacio de lo político en el que se crean disensos a través de nuevas formas de exposición de lo visible.

- 2 Elena del Río (2009), dentro de las coordenadas de la filosofía de Gilles Deleuze, ha entendido la dimensión presencial de las imágenes en el cine desde la *performance*, ya que serían inasimilables al lenguaje porque se desarrollaría en el ámbito afectivo. Aunque su división entre representación y *performance* peca de cierto sensualismo, la apelación a la presencia estética no supondría renunciar a su capacidad política, ni ocultar las determinaciones sociales, culturales e históricas de las imágenes.

REFERENCIAS

- Bal, M. (2017). *Tiempos trastornados: Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.
- Fernández-Porta, E. (2010). *Eros. La superproducción de los afectos*. Barcelona: Anagrama.
- Gadamer, H. G. (1997). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- González-Fernández, F. (n.d.) “Emma Bovary y la atrayente fastasmagoría de las realidades sentimentales”. En Cubert-Soler, J. Coord. *Figuras del deseo femenino: 12 representaciones de la mujer en la literatura occidental*. Madrid: Cátedra, pp. 397-447.
- Jiménez, J. (2017). *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. Madrid: Tecnos.
- Marchán-Fiz, S. (2005). “Las artes ante la cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra”. En Brea, J. L. Ed. *Estudios Visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, pp. 75-91.
- Brea, J. L. (2005). “Los estudios visuales: por un epistemología política de la visualidad”. En Brea, J. L. Ed. *Estudios Visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, pp. 5-17.
- Bal, M. (2004). “El esencialismo visual y el objeto de los Estudios Visuales”. En *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, nº 2, pp. 11-50.
- Harman, G. (2015). “La estética como cosmología”. En *Hacia el realismo especulativo: Ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Caja Negra, pp. 105-125.
- Hernández-Navarro, M. A. (2017). “Mover la Frontera: Actuar aquí y ahora”. En Bal, M. *Tiempos Trastornados: Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.
- Illouz, E. (2010). *El consumo de la utopía romántica: el amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Buenos Aires-Madrid: Katz Editores.
- Italo, C. (1995). *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets.
- Ferraris, M. (2012). *Manifiesto del nuevo realismo*. Chile: Ariadna Ediciones.
- Menke, C. (1997). *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Martínez-Luna, S. (2017). “Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen”. En *Laoconte: Revista de estética y de teoría de las artes*, nº 4, pp. 257-271.
- Nabokov, V. (1995). *Curso de literatura europea*. Barcelona: Ediciones B.
- Del Río, E. (2009). *Deleuze and the Cinema of Performance: Powers of Affection*. Edimburgo: Edimburgh U. P.
- Tabarovsky, D. (2010). *Literatura de izquierda*. Cáceres: Ediciones Periférica.
- Salabert, P. (2017). *El pensamiento visible: ensayo sobre el estilo y la expresión*. Madrid: Akal.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

Al margen

EL DIBUJO COMO EPOJÉ.

EVOCACIONES FENOMENOLÓGICAS SOBRE EL DIBUJO, DESPUÉS DEL TEMBLOR

ANEL MENDOZA PRIETO, SILVIA MAYORAL MOLINA

Universidad Autónoma del Estado de México, Escuela de Bellas Artes de Toluca

anelesanel@gmail.com, plasstisyl@hotmail.com



SERGIO VERTIZ SANTIAGO

Acambay, México, 1992.

Boceto de estudio para una escultura dentro de una tormenta de arena.

Grafito, sanguina/Pergamino.

50 x 69 cm, 2017.

INTRODUCCIÓN: EL DIBUJO COMO EPOJÉ Y LA ESTRUCTURA DEL ESCRITO

En este escrito se desarrolla un diálogo que apuesta por abrir una puerta hacia la incoherencia de lo que atañe al campo del arte, pues pone a jugar conceptualmente, en un mismo espacio, desde una relación escritural significativa, dos discursos que dialogan de forma intermitente, distinguibles por normales y cursivas, en una relación evidente, textual, que el lector ha de distinguir como dos discursos diferenciados.

Resultado de elucubraciones orientadas hacia el intento de comprensión de la primera lección de Husserl (1988: 3-14), acerca de la epojé, este trabajo es una secuencia de destellos que aproximan la epojé en términos propios, desde el uso de metáforas y preguntas.

En este escrito se intuyen y expresan ciertos modos de pensar el enlace entre el ser y el mundo durante el acto mismo de dibujar, en diálogo con ciertos modos de narrar una catástrofe como algo irrepresentable. Al interior de los argumentos y relatos, se conceptualiza a ambos objetos —dibujo y temblor— difusamente, como si se tratara de un proceso orientado al reconocimiento de la imposibilidad de delimitación, tanto del acto de dibujar, como del temblor como catástrofe. Ambos, dibujo y temblor, son aconteceres que no se pueden predecir, que no se pueden evitar y ante los cuales no hay anclaje racional o lógico posible. Por ello, son mostrados aquí desde la incoherencia del hecho en sí y a partir de un campo ilógico del sentir, donde acontecen como potencias presenciales fenomenológicas.

La pregunta que se desdobra en esa estructura atañe al acto de dibujar como epojé, la cual se imagina —más o menos— como un lugar en la conciencia (pero no se sabe a ciencia cierta) que se abre: una especie de intuición, cuando, siguiendo el método de Husserl (1988), se logra invalidar el pensamiento el mundo como verdadero, e invalidar a la vez, en la conciencia, el mundo de los sentidos como verdadero. Epojé es un paréntesis del pensamiento, donde colocamos el mundo como duda en dos territorios: el acto de dibujar y la muerte por la destrucción.

En Husserl (1988), se trata de un ejercicio derivado de la duda cartesiana, pero desplegado en todas esas negaciones o invalidaciones. Eso es lo que aquí se intuye que es la epojé: eso que se abre a modo de duda, en la conciencia, ese paréntesis sobre la realidad. Y de ahí su vinculación con el dibujo, acto de referir a ese paréntesis, que no es el mundo, ni el ser, donde se coloca una visión que más bien es una puerta

autónoma entre el ser y el mundo. Aquí, el relato del temblor es una narración lírico poética sobre la destrucción y el caos.

1. Silencio

El silencio es un puño. El dibujo es un círculo.

Era la una de la tarde. La maestra interrumpió la clase.

—Niños, ¿saben qué día es hoy?, preguntó a sus estudiantes de cuarto de primaria.

—19 de septiembre, respondieron.

—Sí, ¿y saben qué pasó en México un 19 de septiembre, pero de 1985?

Los niños guardaron silencio.

—Hubo un temblor que cobró miles de vidas, la ciudad se derrumbó. Fue una gran catástrofe, en medio de la cual, la sociedad civil emergió como una brigada de rescate. Las personas se organizaron para rescatar a los seres humanos que se quedaron atrapados entre los escombros. Así que hoy, en conmemoración de las víctimas, vamos a guardar un minuto de silencio. La maestra dibujó un círculo en el pizarrón, y colocó su dedo índice en el perímetro para seguir la trayectoria durante ese minuto. Comenzó el minuto, pero no terminó. Exactamente en ese lapso, mientras el índice de la maestra avanzaba sobre el trazo del círculo dibujado, a los treinta segundos, un jaloneo del suelo movió el aula y sacudió a todos, haciendo que el dedo índice de la maestra se saliera bruscamente del círculo en el pizarrón.

—¡Está temblando! Dijo un niño.

La maestra los movilizó hacia el punto de seguridad. El temblor duró algunos minutos. El silencio prevaleció.

Dibujar es salirse del círculo: el dibujo, decimos, es epojé fenomenológica, en tanto vaciamiento del mundo interno y del externo, pues a través del acto de dibujar se produce una especie de cápsula, donde la intuición del tiempo y la del espacio, a manera de forcejeo, se persiguen mutuamente dentro y fuera del ser.

Dibujar es, desde la mirada, intentar atravesar el campo y la trayectoria de eso que vincula la nada que es uno con el todo que es lo demás. Dibujar es indagar el inconsciente en sus reflejos con el exterior. En este sentido, el dibujo puede ser mirado como paréntesis de la existencia y a la vez como una turbulencia inaprensible, que atrapa y da forma al caos.

Se comprende la reducción fenomenológica de Husserl como método donde el ser se retrae en sí mismo para invalidar el mundo de las cosas en el pensamiento; para invalidar también el mundo de los sentidos en el pensamiento; para abstenerse de emitir algún juicio sobre lo que perciben sus sentidos y aprehenderlo tal como aparece, tal como acontece. Entonces, al hacer todo eso, desde la conciencia, se despliega una ilusión, se abre un vacío donde yace algo eterno.

Un minuto de silencio. Se desdibuja la casa en el vacío: la imagen mental de un edificio, antes habitado, ahora derruido. Las viviendas convertidas en escombros. Los muebles, los zapatos, la comida, la recámara a crédito que aún no se concluye, las fotografías que adornaban la pared, los muros a medio pintar, los juguetes de los niños, la silla, el cenicero, la mochila, la ropa, las actas de nacimiento, los zapatos de boda, la vitrina de los recuerdos, la pantalla en pagos chiquitos, la fuerza de la vida cotidiana que es todo lo que existe, las cosas simples de nuestra humanidad, todo sepultado... todo se fue.

Cuando uno dibuja, ¿qué dibuja? ¿Acaso uno dibuja la realidad dada o uno dibuja más bien lo que hay adentro, lo que recuerda, lo que desea?; cuando uno dibuja, ¿qué espera del dibujo: mimesis o catarsis, adecuación o revelación, misterio o certidumbre sobre lo que ve, creación o destrucción, vida o muerte?

¿El dibujo es conformado por el ojo o por la mano; por la pluma o por la realidad; por una lógica que reina sobre el caos, o por un caos que se superpone al orden en forma de turbulencia, de mancha, de catástrofe de líneas, de estructuras que se desbordan hacia todos los puntos del espacio?

El silencio fue todo lo que quedó, un silencio envolvente, que calla un poco los internos ecos repetitivos del indeleble sonido de los vidrios al caer, y de las paredes al cruji. Caótico silencio-sonido, de un timbre proporcional al del pánico de morir sepultado. El silencio: un final, el silencio: el inicio.

2. Nadie se mueva

Palma de la mano izquierda, de frente, con los dedos juntos sin doblar.

Manos que atan muros derribados y otras manos que tiran de la cuerda para levantarlos. Manos en movimiento, levantando rocas, cargando cubos de agua, recolectando víveres. Manos en movimiento, con picos y palas, con escaleras y cuerdas. Objetos que pasan de mano en mano, continuamente. Movimiento sin descanso. Un movimiento orquestado por el esfuerzo, el agotamiento, la prisa por despejar un poco lo que la destruc-

ción dejó, para poder entrar por entre los intersticios en busca de vida; ¡qué paradoja! este movimiento puramente humano: uniforme, organizado, frente a aquél otro, tan cercano y súbito, de horas atrás, tan voraz, que azotó a los cuerpos cuando intentaban escapar, de un muro contra el otro, que rompió los vidrios, que quebrantó familias... el terremoto convierte a tu propia casa en tu probable asesino... “no puedo dormir, duermo vestido” dijo un joven que vive en el sexto piso de una unidad habitacional. Mientras caen las lágrimas del conmocionado rostro de un reportero, al mirar incrédulo una protuberancia de forma orgánica que sobresale de entre los escombros de un edificio: es una mano ya de color púrpura azulado. Allí pernoctó, era su hogar horas antes, donde vivía con su esposa y su pequeña hija. Era la mano de su esposa.

Para Gómez-Molina (2001: 45), ha faltado una fenomenología del dibujo, es decir, una reflexión más elaborada sobre la experiencia de ir a las cosas mismas que implica el acto de dibujar, una actitud que permita indagar en “seguir habitando el sueño de los dibujos como un acto continuado de historia personal y colectiva”. Un dibujo comprometido con el acto de vivir.

Nadie se mueva: hay vida debajo de la destrucción. La vida yace quieta, así que debemos ir despacio, con cautela para escuchar y sentir los corazones que palpitan debajo de la ruina, las respiraciones de los pulmones activos abajo de lápidas de concreto. Pisa con cuidado. El temblor acecha. Nadie se mueva. El temblor acecha. La vida demanda.

El dibujo es epojé: blanco del ser que persigue su rumbo en el mundo de las cosas —mundo ilusorio—; negro del no ser que persigue su rumbo en el mundo de los sentidos —mundo no verdadero—.

Tiembla. Cientos de costureras se quedaron atrapadas en la fábrica porque el patrón no las dejó salir. Cientos de niños murieron en una escuela mal construida, cuya estructura carecía de nociones básicas de arquitectura y cuyo material era de la más baja calidad. Videos de casas que se derrumban corren por la red. El terror y la espera predominan. La gente no quiere estar bajo techo. Las calles se llenan de gente que deambula, aterrorizada, confundida. Caos vial. Llamadas de los parientes y amigos: “¿están bien?” La red se colapsa. Caos personal. Rezos. Vértigo. La gente camina rápido. Se abrazan entre extraños. Estruendos repentinos. Olor a cadáver. Histeria colectiva. Escombros. Zonas acordonadas. Delirio colectivo. Brigadas. Ayuda. Organización. Establecimiento de prioridades: uno, la vida; dos, la vida; tres, la vida. Y así sucesivamente.

En algunas representaciones cabalísticas del caos, la manifestación de la destrucción pura aparece en su forma más tosca. Se trata de la destrucción del mundo hu-

mano por las fuerzas incomprensibles de la naturaleza, representadas con forma de boca que se abre y de la que sale fuego. El dibujo de la Torre de Babel puede ser interpretado como el significado de la perfección: la perfección del aniquilamiento por medio de la liberación de la prisión de la vida organizada, donde la paloma y la serpiente representan ambos impulsos respectivamente: la voluntad de vivir y la voluntad de morir.

Desplome. Estruendo. Gente. Inmovilidad. En el temblor, el “adentro”, la habitación, se convierte violentamente en un “afuera”. La comunidad tiene por fin una misma causa: sobrevivir a la fuerza destructora de las placas tectónicas en movimiento (somos frágiles ante la tierra que nos mueve, que destruye nuestra vida, nuestra urbanidad, nuestra civilidad, nuestra humanidad). La gente se une por la vía de la supervivencia ante una crisis mayor: la crisis del afuera como existente y devastador, ante lo que nos encontramos vulnerables. Una fuerza destructora mayor que nosotros, mayor que nuestra ciudad, mayor que nuestra casa, mayor que el colectivo, mayor.

Dibujar es intentar atrapar el caos, describiendo con la mano en movimiento lo que se duda, lo que se intuye. Es un trabajo de reconstrucción de lo que se encuentra derrumbado. Puede ser que el mundo en sí mismo se nos presente a la conciencia como un continuo derrumbe. Como el desgaste paulatino del ser en el mundo y del mundo en el ser. Todo se mueve. Todo se mueve.

3. Dame agua

Dos manos de frente, con los dedos mirando al cielo, manos mostrándose.

Fragmento de lo imaginado que se actualiza en la zona viva y líquida del pensamiento y en la zona activa y transparente del ser. Lugar donde el dibujo es acto-imagen, y a la vez, a la actualización factual del pensamiento. Proceso no científico, no racional, no moral, donde el ojo duda, la mano tiembla, y ocurre una crisis, un choque que no emite sonido alguno. En esa puesta en crisis del juicio, de los sentidos, de la ciencia y del mundo: la imagen nace, fluyendo como agua transparente, determinada su consistencia líquida por la visión de la intuición pura —que no cesa de correr como un río—, creada, al fin, por un espacio imaginario de interacción torrencial entre las cosas y los sentidos, entre la piel y el afuera, entre la razón y la locura, entre el ser y el no ser, entre la luz y la no luz, entre la sombra y la no sombra.

Al sonido del desplome del edificio, alguien grita: ¡la gente!, ¡la gente!

Debajo hay vida. Emergencia de lo vital. Acción para agilizar hallazgos de vida, o de lo que tuvo vida. ¿Se está moviendo la tierra?! Gente con sed. No hay tiempo que perder.

4. Seguir trabajando

Imagen visual: una mano con el dedo índice apuntando hacia arriba.

¡Cuánto caos!, y de pronto emergen, de unas carpas y escombros, cuatro símbolos visuales. Son cuatro hojas con gestos gráficos, donde se reconocen manos dibujadas en posiciones claras, específicas, que constituyen cuatro acciones. Un código visual y gestual de salvamento que nació de la desesperación por organizarse, de la ansiedad por la supervivencia en su estado más primigenio: ver la luz. Vivir. Ver la luz. Actuar.

Dibujar es trabajar con el caos: descomponer los límites que me separan del mundo, del paisaje, de lo otro, del afuera de la piel; romper el orden. Desde el dibujo como epojé, la imagen es acto y viceversa. Dibujar es codificar el caos en la conciencia de que un dibujo es una mezcla entre pensamiento y sentimiento, unión entre adentro y afuera, ancla entre yo y el otro, vínculo entre tiempo y espacio, interacción continua y desmesurada entre imagen que construye y vida que destruye.

REFERENCIAS

- Gómez-Molina, J. J. (2001). *El manual del Dibujo. Estrategias de su enseñanza en el siglo XX*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Husserl, E. (1973). *Las conferencias de París. Introducción a la fenomenología trascendental*. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas-UNAM. Disponible en: <https://filosinsentido.files.wordpress.com/2013/07/husserl-edmund-conferencias-de-paris.pdf>

Ensayo visual

ENTRE CANTOS

LAURA RAMÍREZ PALACIOS
Universidad Autónoma
de Madrid, España
laurarampal@gmail.com

El cuerpo de trabajo que aquí se expone se ha desarrollado a partir de la revisión de imágenes, textos y relatos sobre niños y niñas en el marco de conflictos armados. Se hace referencia a la historia reciente de territorios tan distantes como Vietnam, Colombia, España, El Salvador o Nicaragua, destacando puntos de encuentro como el desplazamiento forzado, el reclutamiento infantil y la propia experiencia física de la violencia.

En este caso, el dibujo se utiliza como una “herramienta de lectura visual” que hace posible una aproximación a documentos de distintas naturalezas. Estos términos, el delinear, trazar, borrar, tachar, rasgar y manchar, se presentan como gestos que permiten transitar entre lo imaginable y lo inimaginable.

*Todos los dibujos tienen un formato pequeño, son técnica mixta sobre papel mylar y han sido realizados entre el 2015 y 2017



Para saber hay que imaginarse.
—Georges Didi-Huberman









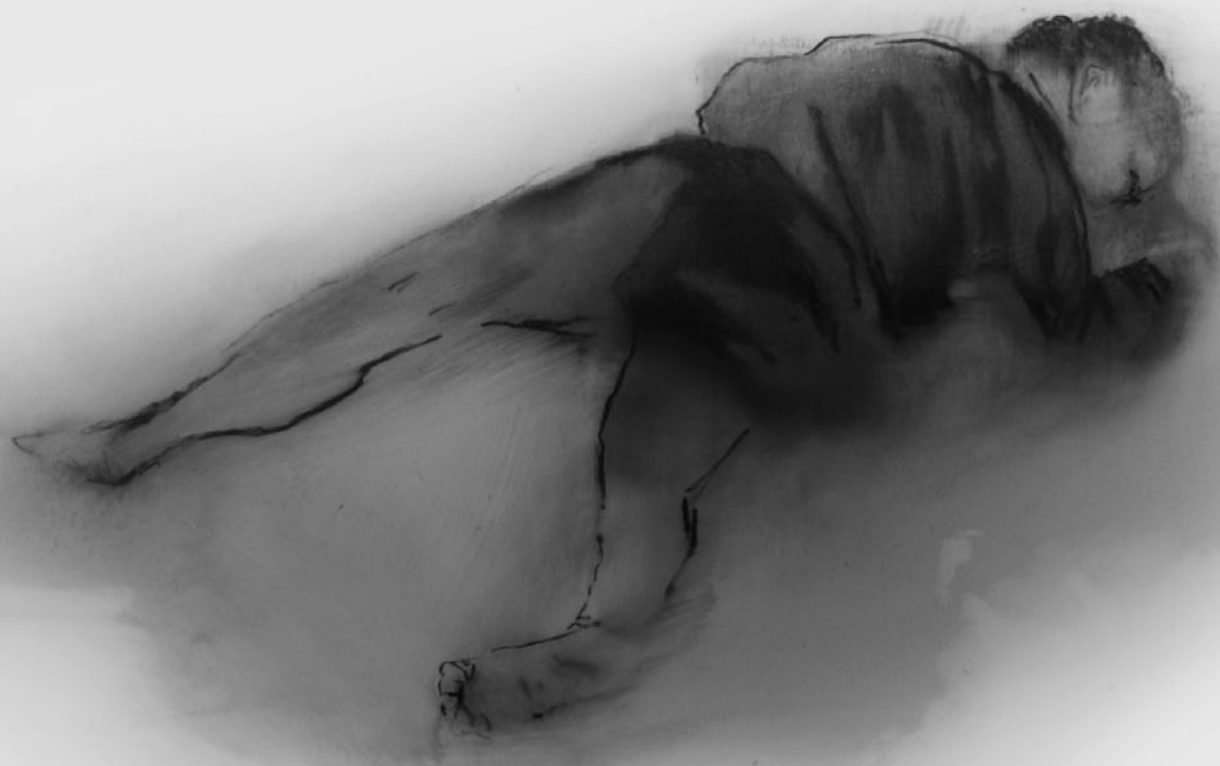
La verdad tiene la estructura de la ficción.
—Jacques Lacan







La imagen muestra a dos niños, una niña y un niño, posando para una fotografía. La niña, a la izquierda, viste un vestido claro y tiene los brazos cruzados. El niño, a la derecha, viste una camiseta y pantalones cortos, sosteniendo un palo largo. Ambos están sobre un fondo oscuro. Debajo de la imagen, se encuentra un bloque de texto que parece ser una transcripción o una descripción detallada de la escena, aunque el texto es demasiado pequeño y difuso para ser legible con precisión.





En los tiempos sombríos
¿seguiremos cantando?
Sí, seguiremos cantando
sobre los tiempos sombríos.
—Bertolt Brecht, *Acertijo*







Ensayo visual

ERASER HEAD. HISTORIA DE UN AUTORRETRATO

CARLA BUFÍ POZO
Artista independiente
carlabufi4@gmail.com

Este trabajo es un proceso inacabado de construcción, deconstrucción y reconstrucción de uno mismo mediante la codificación del dibujo, cuyos medios y proceso poseen esa característica de autorreferencialidad, mostrándose como una torsión y re-torsión del dibujo sobre sí mismo. Se trata de la redefinición a partir de la negación, como un proceso positivo y constructivo.



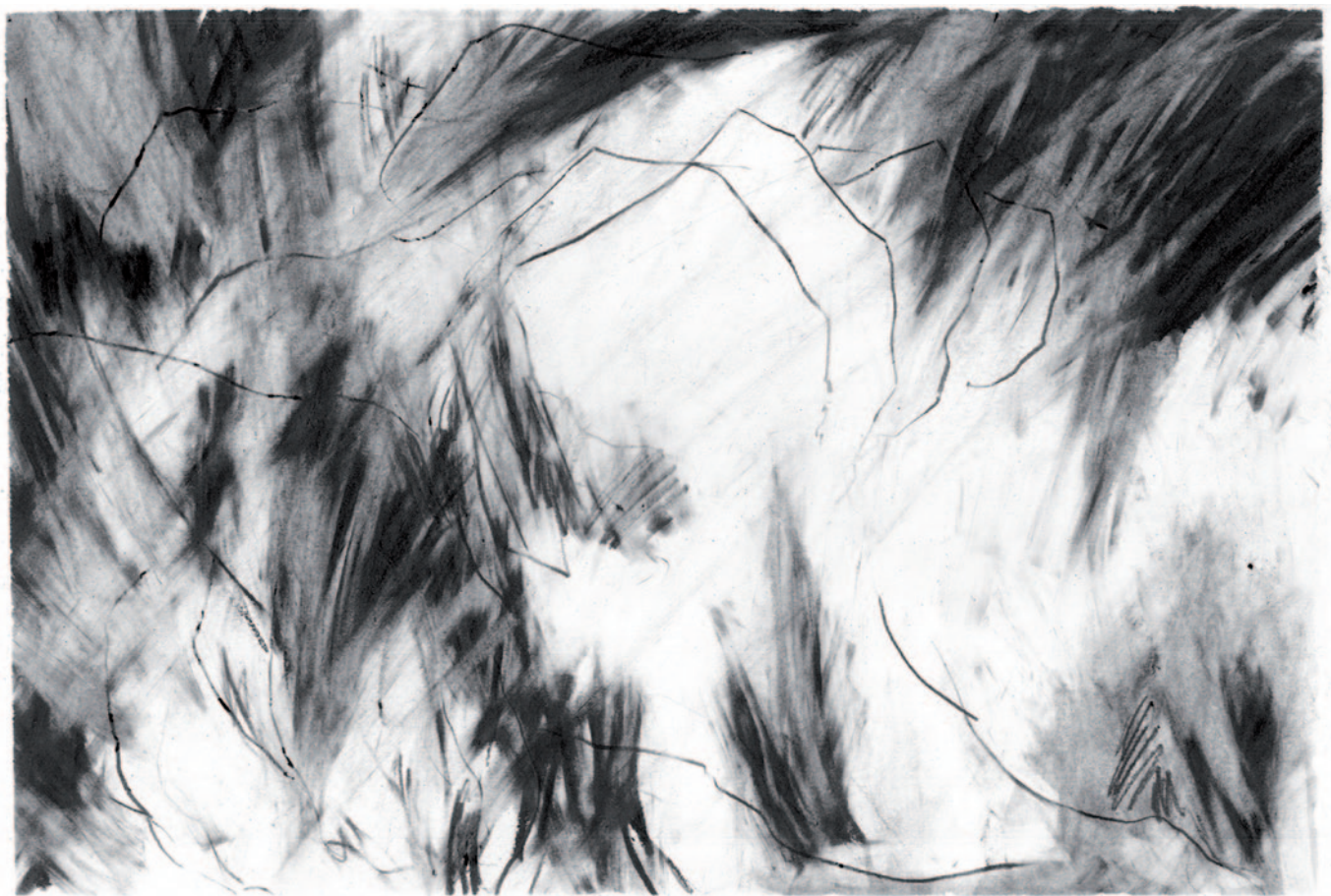
Autorretrato I (serie), 2017. Grafito en barra, lápiz de grafito y goma sobre papel Accademia blanco de 160gr/m.



Autorretrato II (serie), 2017. Grafito en barra, lápiz de grafito y goma sobre papel Accademia blanco de 160gr/m.



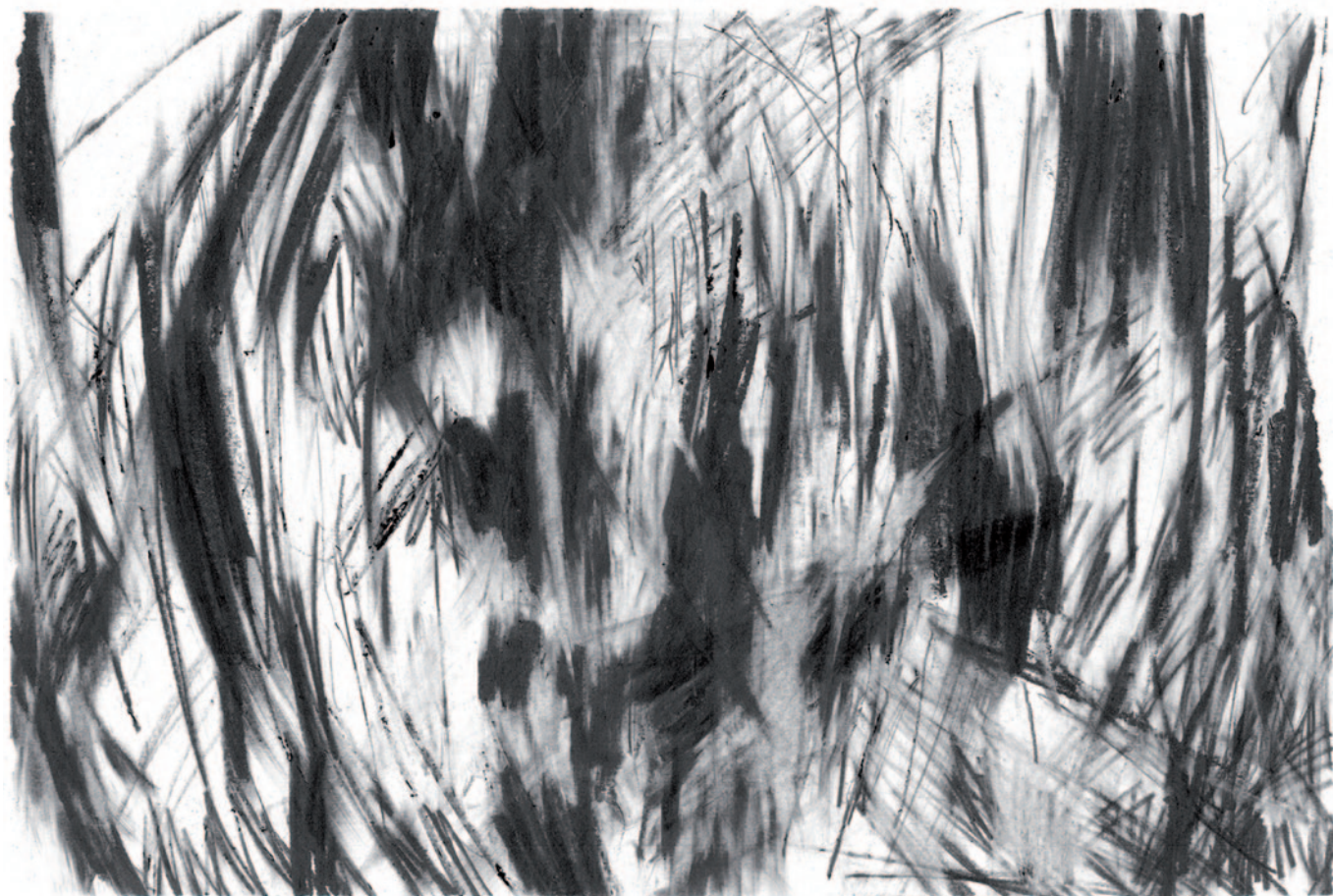
Autorretrato III (serie), 2017. Grafito en barra, lápiz de grafito y goma sobre papel Accademia blanco de 160gr/m.



Autorretrato IV (serie), 2017. Grafito en barra, lápiz de grafito y goma sobre papel Accademia blanco de 160gr/m.



Autorretrato V (serie), 2017. Grafito en barra, lápiz de grafito y goma sobre papel Accademia blanco de 160gr/m.

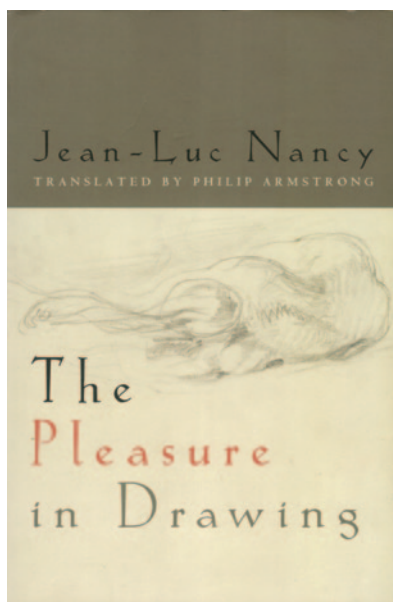


Autorretrato VI (serie), 2017. Grafito en barra, lápiz de grafito y goma sobre papel Accademia blanco de 160gr/m.

Reseñas

THE PLEASURE IN DRAWING

Jean-Luc Nancy (2013), New York,
ed. Fordham University Press, 136 págs.



CYNTHIA ORTEGA SALGADO

Universidad Autónoma del Estado de México

hopperonmirror@hotmail.com

El filósofo Jean-Luc Nancy nos presenta un libro sobre la importancia y vitalidad del dibujo. En *The pleasure in drawing*, reconoce que dibujar es una clarificación del razonamiento y que por tanto, es una acción que separa las formas del fondo, al igual que un pensamiento lo hace con elementos de un paisaje mayor. El dibujo designa la idea de la cosa: la forma es el juicio sobre ella, su reformación o transformación en verdad, por tanto, dibujar es la manera de ver la forma, es decir un ejercicio de elección y discernimiento. El placer del dibujante es el placer de aquellos que no reconocen

las formas dadas, es decir que desconfían de su propia percepción y de los preceptos de pensamiento que fincan cualquier ideología.

El dibujo, aquí, se presenta como el diseño de la verdad. El dibujo quiere mostrarla, no como lo que ha aparecido o su aparición sino, como algo que “entra en apariencia”, tal y como si las cosas subieran de repente a un escenario y se hicieran presentes. Aunque eso no quiere decir que los objetos no opongan resistencia, ellos no ceden, ni tampoco se dejan. Nancy admite que el dibujo es lo que hay de arte en todo arte, así lo encontramos como raíz neutral de todas ellas, pues la forma es la idea, como Platón designa a los modelos inteligibles de lo real. El dibujo es delatar la disposición de las cosas en-mediante-hacia una superficie, la manera en que todo en el mundo es susceptible de hacerse luz, incluso lo invisible. La luz en el ojo del que dibuja se traspone a la luz del objeto que le devuelve la mirada. El dibujante la hace perdurar a través de la contemplación, que no se consume en el contemplar, sino que, cada vez, renueva su hambre y su avidez. En la interpretación de un evento, hablemos aquí de la realidad cotidiana, no hay nada monótono ni repetitivo, porque la diversidad de cosas y eventos en el mundo es inmensa, su eterna renovación es también prescrita como la ley de lo que nunca es idéntico a sí mismo. ¿Pero qué hay de embrujo en el dibujar? Hacer aparecer, reunir, ensamblar, jugar a seguir los puntos, hacer emerger por medio de una línea, una que es capaz de acoplar y conectar lo posible. La línea fluctuante nos expande, como una ola se extiende en ondas a través de la superficie del agua, dice Nancy, “una línea continua, es la progresiva exposición de la libertad y el placer sensual de esta libertad” (Nancy, 2013: 14) Y es que no hay arte sin placer. Esto no quiere decir que el arte sea extraño a la tensión, ansiedad o dolor, o a todos los valores de esa palabra, significa que siempre procede de una tensión que se busca a sí misma, que disfruta el llegar, no en función de alcanzar una meta de relajación, sino para renovar la tensión infinitamente, una asíntota, una letra M, una mujer. Este placer inconcluso es, en esencia, el placer del comienzo, de la apertura, el placer de un deseo que se dirige menos hacia el objeto que hacia su inicio, su impulso, y la indeterminada posibilidad de lo que es posible. Potencialidad de existir, *energeia* de *dunamis* en palabras de Aristóteles, la realidad de un ímpetu, de todo nacimiento. “Todo placer es corporal”, como Kant repite siguiendo a Epicuro, todo el placer se dirige hacia la reunión de un fuera y de un dentro, cuya distinción y relación se abren por el sentimiento, es decir por lo experimentado y lo sentido. Sístole y diástole en Deleuze, rítmicos espasmos de una vibración perene.

El libro ronda la pregunta ¿qué es exactamente el contacto entre lápiz y papel? Un intercambio de gentileza, una caricia, “es el trazo de este suave vuelo de abejas lo que crea la línea” afirma Jean-Pierre Richard (Citado en Nancy, 2013: 35). En cualquier forma de arte, algo se juega: el placer gestual. El dibujo en su modo más expansivo es, sin duda, algo gráfico, pero también “algo” vocal o colorido, táctil o verbal, por lo tanto es un hacer que abre y no se cierra; una participación física (corporal, emocional, responsiva) involucrada en el esbozo de rayar, incidir, inscribir, y escribir; puntos que unidos responden con el mismo fin, a un sinfín, a un gesto modulado que se abre al infinito. En voz del propio Nancy, el trazo de una línea no es nada más que el infinito en su actualidad. Su deseo renace en mí y para mí.

Dibujar una línea no es hacer una marca, es seguir el deseo que se anuncia a sí mismo y toma forma, es complicarse uno mismo, dividirse uno mismo, no hay diferencia entre el objeto y el sujeto, pues las formas que éste encuentra en el primero, son él mismo. El sujeto es una marca que se estira y envuelve diferentes cuerpos, se agencia con sus desvíos, contornos y quiebres. En el dibujo se manifiesta un deseo interminable, el deseo de hacer sensible lo que sólo puede escapar a los sentidos, de empujar directo al límite, de ceder al mandato que impele a los cuerpos a los límites de sus propias formas. Dibujémoslas con el cuerpo del otro y de la otra, intentemos representar lo irrepresentable.

Reseñas

CONTRA EL TIEMPO.

FILOSOFÍA PRÁCTICA DEL INSTANTE

Luciano Concheiro (2017), Barcelona,
ed. Anagrama, 172 págs.



EVEDKA PAULINA RODRÍGUEZ AYALA
Universidad Autónoma del Estado de México
evedka_8o@outlook.com

Contra el tiempo. *Filosofía práctica del instante* es un libro que llegó a mis manos un jueves, dentro de la prisa de la vida; poco a poco lo comencé a leer y me fue atrapando, como una ventana abierta atrapa a la mirada y uno siente que, sin moverse, el cuerpo se escabulle por ese orificio creado, no precisamente para escapar, en los muros de los espacios que habitamos.

El capítulo uno relata, de manera muy concisa, una historia del capitalismo y su uso del “tiempo-espacio”; me recordó un poco a la obra de Macotela, misma que propone la división del tiempo en tres parcelas: segmentación, ordenamiento y con-

dicionamiento (Bonilla, 2010), todas ellas encaminadas a producir más y a mayor velocidad; estas parcelas resumen nuestra vivencia del tiempo hoy en día.

El capítulo dos versa sobre el tiempo, la política y la comunicación. Al parecer las nuevas tecnologías nos permiten tener “memoria externa” lo cual, a su vez, nos facilitan el no invertir mucho tiempo en hacer memoria, pero nos impiden emplear el cuerpo para generarla. Los eventos no nos “pasan por el cuerpo”, es decir, no los interiorizamos ni generamos compromisos pues esos precisan de la memoria para existir pero ya no hacemos eso... ya no hay tiempo para hacerlo.

En el capítulo tres leo una idea aún más inquietante: la “disponibilidad Permanente”. Reflexiono sobre todos esos dispositivos, entre los cuales figuran los celulares multifuncionales, que nos permiten ser más productivos, aún mientras ya no deberíamos seguir trabajando; trabajamos en horarios de oficina pero luego nos interrumpen sus sonidos, entre mensajes y alarmas, mientras nos bañamos, mientras comemos, mientras dormimos.

El capítulo cuatro promete revolución, pero pronto me doy cuenta que el autor en realidad no tiene fe en ninguna de ellas... ¿Cuándo y en qué película se retrata un mundo “poscapitalista”? ¿Cómo siquiera podemos generar una revolución que nos conduzca a reestructurar un mundo después del capitalismo? Mis ánimos decaen... La revolución no es una vía de escape pues todo intento de subversión es devorado por el mismo capitalismo.

El concepto del “instante” como verdadera táctica contra el tiempo capitalista se revela en el capítulo quinto. Para “cambiar el mundo” hay que “cambiar el tiempo”, dice Concheiro. Las tácticas emergentes en diversos sectores, englobadas en un nuevo concepto empresarial llamado *slow movement*, parecen ofrecer una alternativa provisional; si bien “la velocidad es un hábito” quizá la lentitud también lo podría ser.

El quinto capítulo parece “más lento”; me cuenta cómo el “instante” no se puede medir y, por consecuencia ¡no se comercializa!. Un “instante”, dentro de los mismos ejemplos del autor, puede ser los vahos sobre superficies pulidas, el jabón que resbala, el ruido de detonación de un fusil. Esos “instantes” no se pueden medir; pasan sin ser devorados (como producto de consumo capitalista) y se abren como puertas entreabiertas en un mundo veloz.

En los “instantes” nos podemos sumergir para probar la inmortalidad, me dice el capítulo seis y el último; me sugiere ir de la vida al pensamiento y no del pensamiento a la vida; el autor menciona algunas obras del músico John Cage, entre las cuales

figuran *Organ2/ASLSP (AS Low as Possible)* y *o' oo'*"; mientras la segunda indica, a través de su partitura, ser interpretada en un tiempo sin tiempo o un tiempo infinito, la primera llega a términos más dramáticos en manos de un intrépido autor alemán (cuyo nombre no es especificado por Concheiro) quien diseñó un órgano automático el cual, en estos momentos está tocando a penas el acorde *d#'-a#'-e'*"; para septiembre de 2020 llegará el próximo acorde y, finalmente, la pieza terminará por tocarse en su totalidad para el 2064. Cage estaría encantado de haber conocido al intérprete de su pieza, no obstante, puede haber algún otro con mayor osadía.

Si bien el "instante" no es ni un fin ni una solución, menciona el autor en el epílogo, sí es una estación en donde parar por un minuto; no es un ataque al capitalismo ni una forma de revolución; el "instante" es una posibilidad, es una puerta hacia otro tiempo que vendrá; es una bisagra y no una ruptura.

REFERENCIA

Bonilla, M. (2010). *El arte como actividad ociosa y el ocio como actividad artística*. Tesis de licenciatura. México: Escuela Nacional de Artes Plásticas-UNAM. Disponible en: <http://www.wordpress.jifrex.com/2011/08/27/37/>

Reseñas

LA AUSENCIA NECESARIA

Juan Carlos Meana (2013), Granada,
ed. Dauro, 100 págs.



ROMÁN CORBATO
Universidad de Vigo
romancorbato@gmail.com

El viaje como experiencia es en este libro una destreza que apuntará a la transformación estética de quien ha recorrido el trayecto y nos ha relatado sus percepciones. Realizado desde un cierto inconformismo con lo que nuestras sociedades urbanitas nos ofrecen y venden, plantea buscar una mirada seductora por aquella otra forma de mirar que nos ha de sorprender y que no encaja en los conceptos y lo esperadamente controlado.

Escrito desde la actitud del paseante a modo de *flâneur*, que yendo a la deriva encuentra aquello que crea palpito en su sentir, plantea el encuentro con lo común insólito, aquello

que por cercano pasa desapercibido y que tiene que ver con actos vitales. *La ausencia necesaria* es, en este sentido, un borrar aquello que se sabe para iniciar una partida en la que a través del viaje, los paisajes y lo mundano se ha de recobrar una mirada nueva. Una ausencia que ve buscando un reposo que nos conecte con la sabiduría de lo imprescindible.

Meana escribe este libro desde quien ahonda en aquellos momentos previos a la creación. Como artista plástico y docente en la Facultad de Bellas Artes de Vigo (España), se pregunta por esos momentos en los que la mente y lo sensible se aúnan para crear la inquietud y el nervio necesario que toda creación ha de tener. Crear esos estados de ausencia, como momento necesario, requiere la voluntad de quien busca itinerarios indiferentes, alejados del bienestar pero que le permiten focalizar de nuevo el interés en lo esencial. Nos relata el autor que para la creación es necesario liberarse de coacciones que la vida diaria nos impone. De forma implícita el artista se aleja del centro de ebullición de lo espectacular y asimilado, para emprender un viaje por Bulgaria, país que conserva vestigios de otro modo de organizar lo social y lo esencial, donde el viaje le hace reflexionar sobre lo poético y lo político, donde parecen caminar unidos en esta experiencia que participa de la reflexión sobre lo que se percibe y del pensamiento sobre el acto creativo.

El autor toma referencia de escritores y pensadores clave y de cabecera que nos dan un muestra del mundo y contexto de su pensamiento. Así Handke, Blanchot, Valente, Pascal, Jullien o Hugo Mujica son citados como un alto en el camino de lectura, encabezando capítulos y siendo citados de manera que nos permiten lanzar una mirada al pasaje de cada uno de los libros citados y de los parajes recorridos. En este sentido, conecta con la tradición de los errantes apasionados que entienden el caminar como un acto de voluntad desnuda y que el autor francés Le Bretón analiza en su obra *Caminar: un elogio*. Caminar será el acto por antonomasia ejercido, a modo de desprendimiento de lo superficial, donde se ha de llevar a cabo un constante ajuste entre el sujeto y el contexto; y en esa unión se producirá un estado de ausencia que nada tenía que ver con la felicidad pretendida y buscada.

Reivindica también el autor un cierto estado de gracia en lo contemplativo. Actitud que estamos perdiendo a favor del contacto con lo digital efímero. Ve en la actitud contemplativa una manera de percibir la fuerza de los lugares que no es otra que la que nos conecta con lo que no controlamos, con lo no programado, con lo que se nos escapa, con lo que nos puede causar aun sorpresa con sombra de las cosas. ✕

El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales, acepta trabajos originales que no hayan sido previamente publicados total o parcialmente, ni sometidos a un proceso simultáneo de evaluación en otros medios.

La contribuciones que se considerarán para publicación son:

- Artículo de investigación: Producto de una investigación original, que da cuenta de los resultados, reflexiones y aportaciones teóricas y metodológicas en torno a una temática en particular. Sometido a dictaminación por pares en la modalidad doble ciego.
- Ensayo académico: Texto en el que se expone una postura personal crítica sobre un tema o problemática determinada. Sometido a dictaminación por pares en la modalidad doble ciego.
- Ensayo visual: Reflexión y representación visual sobre conceptos, objetos o acontecimientos de un tema en particular. Sometido a dictaminación por pares en la modalidad doble ciego.
- Al margen: Texto breve de carácter experimental sobre conceptos, objetos o acontecimientos de un tema en particular.
- Dossier: Presentación de obra artística y prácticas artísticas contemporáneas en relación a los contenidos de cada número de la revista.
- Reseña: Texto de exposición de una crítica y/o análisis sobre algún libro, exposición o evento, en relación a las temáticas de la revista.

NORMAS EDITORIALES

Los autores interesados en enviar contribuciones deberán darse de alta en el sistema OJS de la revista en: <http://hemeroteca.uaemex.mx/index.php/ornitorrinco>.

Todas las contribuciones deberán enviarse en versión electrónica a: <http://hemeroteca.uaemex.mx/index.php/ornitorrinco/index>

Las contribuciones se presentarán en un archivo *Microsoft Word*, empleando fuente tipográfica Arial a 12 puntos y doble espacio, con la siguiente extensión:

- Artículo de investigación: mínima de 20 cuartillas y un máximo de 25, incluyendo cuadros, imágenes y bibliografía.
- Ensayo académico: mínimo de 15 cuartillas y máximo 20, incluyendo cuadros, imágenes y bibliografía.
- Ensayo visual: a desarrollarse en un máximo de 10 cuartillas.
- Al margen: a desarrollarse en un máximo de 10 cuartillas, incluyendo cuadros, imágenes y bibliografía.
- Dossier: Máximo 20 imágenes sujetas a selección.

- Reseña: Máximo 2 cuartillas, incluyendo imagen.
- Los trabajos pueden estar escritos en español o inglés.

Características del Artículo de investigación

- Título:** Debe ser breve, 20 palabras como máximo, y reflejar el contenido de la contribución. Debe presentarse en español y en inglés.
- Datos del autor:** El nombre del autor o autores, deberá presentarse completo, con los dos apellidos. Aparecerá debajo del título, sin grados académicos ni cargos laborales. Al final de cada nombre se colocará una nota, que presentará el grado académico del autor, país de origen y correo electrónico; nombre de la institución de adscripción, domicilio completo de ésta y teléfono. Cuando se trate de varios autores, el nombre del autor principal deberá aparecer en primer término.
- Resumen:** Debe estar escrito en español y en inglés con una extensión máxima de 140 palabras, sin contar preposiciones o artículos. Debe presentarse en un solo párrafo e incluir los elementos más importantes del trabajo: objetivos, métodos y resultados.
- Palabras clave:** Lista de palabras que no aparezcan en el título de la contribución, ordenadas alfabéticamente. Se trata de entre 3 y 5 términos simples o compuestos, escritos en español e inglés.
- Introducción:** Se debe señalar claramente la importancia y justificación del estudio.
- Cuerpo o desarrollo:** Apartado descriptivo y metodológico donde se incluye el sistema de supuestos o argumentaciones que se utilizaron en la investigación y que dan sustento al trabajo.
- Conclusiones:** Se deberán indicar de manera breve y clara las aportaciones al conocimiento apoyadas por los resultados del propio trabajo, omitiendo especulaciones o deducciones no analizadas en el texto.
- Referencias:** Deberán presentarse solamente las que fueron citadas. Colocarlas al final del texto, a través de una lista organizada en orden alfabético y cronológico, y empleando el sistema Harvard.

Características del Ensayo académico

- Título:** Debe ser breve, 20 palabras como máximo, y reflejar el contenido de la contribución. Debe presentarse en español y en inglés.
- Datos del autor:** El nombre del autor o autores, deberá presentarse completo, con los dos apellidos. Aparecerá debajo del título, sin grados académicos ni cargos laborales. Al final de cada nombre se colocará una nota, que presentará el grado académico del autor, país de origen y correo electrónico; nombre de la institución de

adscripción, domicilio completo de ésta y teléfono. Cuando se trate de varios autores, el nombre del autor principal deberá aparecer en primer término.

- **Resumen:** Debe estar escrito en español y en inglés con una extensión máxima de 140 palabras, sin contar preposiciones o artículos. Debe presentarse en un solo párrafo e incluir los elementos más importantes del trabajo: objetivos, métodos y resultados.
- **Palabras clave:** Lista de palabras que no aparezcan en el título de la contribución, ordenadas alfabéticamente. Se trata de entre 3 y 5 términos simples o compuestos, escritos en español e inglés.
- **Introducción:** Explicación breve de la temática o problemática a abordar, así como algunos antecedentes y cómo se organiza el texto.
- **Cuerpo o desarrollo:** Planteamiento de ideas que reflejen la postura del autor sobre el tema o problemática planteada, apoyadas en otros autores.
- **Conclusiones:** Reflexión final en la que se recuperan los puntos más relevantes sobre la información expuesta el texto.
- **Referencias:** Deberán presentarse solamente las que fueron citadas. Colocarlas al final del texto, a través de una lista organizada en orden alfabético y cronológico, y empleando el sistema Harvard. En ningún caso se incluirán como nota al pie del texto.

Características del Ensayo visual

Se deberá presentar como un conjunto de imágenes, organizadas secuencialmente, acompañadas de un texto breve –el cual no necesariamente estará sujeto a publicación– en el que se indica el título, deberán tener un contraste adecuado para impresión, en alta resolución 300 dpi y en formato .jpg

Aspectos formales para todas las contribuciones

- a) **Citas:** Deberá hacerse uso del sistema Harvard: (Nombre, año); ejemplo: (Benjamin, 1979). La citas en el texto deben incluir la página si son transcripciones literales (Benjamin, 1979: 23). Al citar varios trabajos se deberán ordenar cronológicamente (Merleau-Ponty, 1962; Brea, 2000; Christlieb, 2012).
- b) **Referencias bibliográficas:** Lista de todas las referencias hechas en el texto, en orden alfabético según las primeras letras del apellido del autor principal. Primer apellido, Inicial del nombre, **año de publicación**. *Título del libro*, Lugar de edición, Editorial o Institución editora. Ejemplo: García-Canclini, N. 1990. *Las cultura híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Ed. Grijalbo.

- c) **Imágenes, figuras, cuadros y tablas:** Se refiere a imágenes en general, como ilustraciones, fotografías, dibujos. Deben tener un contraste adecuado para impresión, en alta resolución (300 dpi, en formato .jpg), organizadas numéricamente e indicar en el texto el lugar que les corresponde. Cada imagen deberá estar identificada de la siguiente manera: Número, Autor, *Nombre o pie de foto* y año.
- d) Los autores asumen la responsabilidad de contar con la autorización para publicar las imágenes presentadas en los textos, o en todo caso utilizar aquellas que sean de dominio público o se encuentren bajo licencia de *Creative Commons*.
- e) Para todas las contribuciones el autor deberá enviar, en archivo adjunto, una Carta de Originalidad y Cesión de Derechos, firmada, donde garantice la veracidad de la información presentada en los textos, así como el respeto a la propiedad intelectual y de autoría.

DICTAMINACIÓN

Todos los trabajos serán sometidos a un proceso de dictamen, bajo la modalidad doble ciego, a cargo de dos **especialistas invitados, denominados árbitros**.

Criterios básicos que se consideran en el dictamen:

- a) Trabajos originales e inéditos.
- b) Congruencia entre el título y el contenido.
- c) Resumen claro y conciso.
- d) Estructura congruente.
- e) Redacción adecuada.
- f) Contenido relevante.
- g) Conclusiones sustentadas en datos congruentes y suficientes.
- h) Bibliografía adecuada y actual.
- i) Material visual adecuado.
- j) Los resultados del dictamen pueden ser:
 - Aceptado.
 - Aceptado sujeto a correcciones.
 - Rechazado.

El resultado del dictamen se notificará por escrito a los autores en un plazo máximo de un mes.

Sólo se aceptará un máximo de dos contribuciones por año, por cada autor.

Una vez concluido el proceso de dictamen, se procederá al trabajo de edición de la revista, para ser publicada en formato digital e impreso.

CONVOCATORIA No. 8

TEMA PRINCIPAL:

*Activismos y prácticas artísticas en América Latina.
Pensamientos y acciones*

**EL
ORNITORRINCO
TACHADO**

REVISTA DE ARTES VISUALES

latindex
catálogo

UAEM re@alyc.org

ISSN: 2448-4969 (Versión electrónica)

ISSN: 2448-6930 (Versión impresa)

<https://ornitorrincotachado.uaemex.mx/about/submissions>

En el arte latinoamericano son conocidas las obras que trascienden formalismos y convenciones de la disciplina para involucrarse con situaciones y conflictos vivenciales de diversas comunidades de la región. De igual manera, numerosos grupos vulnerables se manifiestan, presentando y representando sus posturas políticas con estrategias artísticas. Desde las relaciones entre el arte y activismo cultural se han producido trabajos importantes sobre los problemas políticos y sociales del contexto latinoamericano, los cuales incluyen una extensa gama de pensamientos y acciones que abordan temas y situaciones actuales. De ahí la importancia de vincular la producción intelectual de investigadores y especialistas que hacen visible la manera como estos conceptos funcionan entre sí, generando espacios de conocimiento donde pueden abstraerse, concretarse y sintetizarse las ideas y las obras.

Fecha límite de recepción de colaboraciones: 30 de Julio de 2018

ARTEDISEÑO

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO DE LA UNAM

Revista académica semestral en torno al diseño y el arte y sus relaciones con otras disciplinas.

PUNTOS DE VENTA
Ciudad de México

- Facultad de Artes y Diseño, UNAM
- Museo Franz Mayer
- Palacio de Minería
- Librería Enrique González Casanova
- Librería Jorge Carpizo
- Librería Julio Torri
- Tienda UNAM
- Librería Jaime García Terrés
- Casa Universitaria del Libro
- Un Paseo por los Libros

Contacto para distribución:
 enapdistribucion@yahoo.com.mx ■ Tel. 5489 4921, ext. 206
http://www.fad.unam.mx/revista_artedisenio/



FAD UNAM
FACULTAD DE
ARTES Y DISEÑO



Universidad Nacional Autónoma de México - Facultad de Artes y Diseño

Luvina 90
 Universidad de Guadalajara - Revista literaria / Primavera 2018 / luvina.com.mx



← Ina Iumakova (fotografía)

LUZ MARÍA SÁNCHEZ / V.F(i)H.I.ØI

Instalación sonora multicanal asincrónica
 40 altavoces digitales portátiles en forma de pistola Carcal de 9 mm [impresiones 3D], 40 tarjetas Micro-SD, 40 sonidos mp3, estructura modular.

Dimensiones variables
 Duración indeterminada

- ADRIANA DÍAZ ENCISO
- MARCO GIOVENALE
- INGRID SOLANA
- BALAM RODRIGO
- FLORINDA FUSCO

FESTIVAL INTERNACIONAL
 DE CINE EN GUADALAJARA

■ GUILLERMO DEL TORO ■

AR+E DE
LUZ MARÍA SÁNCHEZ

En su número de primavera, Luvina, relaciona la voz del escritor y el sistema nervioso del lector gracias al ritmo del lenguaje

SONORO

Artefacto Visual

Revista de Estudios Visuales Latinoamericanos

Próximamente:

Volumen 2, número 3, diciembre de 2017

Re\LaT

Disponible en: <http://revlat.com/revista/>

y La Palabra el Hombre



*Circulando cultura
desde 1957*



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial



MAGOTZI

SEMESTRAL

BOLETÍN CIENTÍFICO DEL INSTITUTO DE ARTES

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

Recepción de artículos y reseñas permanentes con:
miguel_ledezma4913@uaeh.edu.mx

Publicación electrónica en:
[HTTPS://WWW.UAEH.EDU.MX/
SCIGE/BOLETIN/IDA/HISTORIAL.HTML](https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/ida/historial.html)



.925

ARTES Y DISEÑO

Una publicación digital de
periodicidad trimestral conformada
por artículos e investigaciones
realizados por profesores de la FAD,
así como de diversos académicos
invitados y expertos en las diversas
ramas de las artes y el diseño

Consúltala en:

revista925taxco.fad.unam.mx



FAD UNAM
FACULTAD DE
ARTES Y DISEÑO

Unam
La Universidad
de la Nación

CORIEDA
COORDINACIÓN DE REDES DE INVESTIGACIÓN
Y CONFORMACIÓN DE REDES
DISEÑO Y LAS ARTES



PUBLICACIONES
PERIÓDICAS
FAD



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

Dr. en Ed. Alfredo Barrera Baca
RECTOR

M. en S.P. María Estela Delgado Maya
SECRETARIA DE DOCENCIA

Dr. en C.I. Carlos Eduardo Barrera Díaz
SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADOS

Dr. en C.S. Luis Raúl Ortiz Ramírez
SECRETARIO DE RECTORÍA

Dr. en A. José Edgar Miranda Ortiz
SECRETARIO DE DIFUSIÓN CULTURAL

M. en C. Jannet Valero Vilchis
SECRETARIA DE EXTENSIÓN Y VINCULACIÓN

M. en E. Javier González Martínez
SECRETARIO DE ADMINISTRACIÓN

Dr. en C.C. José Raymundo Marcial Romero
SECRETARIO DE PLANEACIÓN
Y DESARROLLO INSTITUCIONAL

M. en L.A. María del Pilar Ampudia García
SECRETARIA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Dra. en D. Luz María Zarza Delgado
ABOGADA GENERAL

Lic. en Com. Gastón Pedraza Muñoz
DIRECTOR GENERAL
DE COMUNICACIÓN UNIVERSITARIA

M. en R.I. Jorge Bernaldez García
SECRETARIO TÉCNICO DE LA RECTORÍA

M. en A. P. Guadalupe Santamaría González
DIRECTORA GENERAL DE CENTROS UNIVERSITARIOS
Y UNIDADES ACADÉMICAS PROFESIONALES

M. en A. Ignacio Gutiérrez Padilla
CONTRALOR

Lic. en Act. Angelita Garduño Gómez
SECRETARIA PARTICULAR DEL RECTOR

M. en A. José Francisco Mejía Carbajal
SECRETARIO PARTICULAR ADJUNTO DEL RECTOR

FACULTAD DE ARTES

Dra. en A. Angélica Marengla León Alvarez
DIRECTORA

Mtra. en E. V. Ana Lilia Cruz Pais
SUBDIRECTORA ACADÉMICA

Lic. en A. F. Alhelí Vásquez Enríquez
SUBDIRECTORA ADMINISTRATIVA

Dr. en U. José María Aranda Sánchez
COORDINADOR DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Dra. en C. y T. E. Celia Guadalupe Morales González
COORDINADORA DE EXTENSIÓN Y VINCULACIÓN
JEFA DE TUTORÍA Y EDUCACIÓN CONTINUA Y A DISTANCIA

Dra. en E. L. Cynthia Ortega Salgado
JEFA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Mtra. en E. V. Claudia Marcela Cadena Sandoval
COORDINADORA DE DIFUSIÓN CULTURAL

Mtro. en E. V. Alejandro García Carranco
COORDINADOR DE PLANEACIÓN

M. en E. V. Mario Alberto Bracamonte Ocaña
JEFE DEL DEPARTAMENTO DE TITULACIÓN

L.C.I.D. Verónica Ostria Mateos
JEFA DE BIBLIOTECA

C.P. Leticia González Morales
JEFA DEL DEPARTAMENTO DE CONTROL ESCOLAR

T.E. y S.A.S.A. Luis César Gayet
JEFE DE LA UNIDAD DE PROTECCIÓN CIVIL

M. en Dis. María del Carmen García Maza
CRONISTA

Lic. Fidel Efrén Fernández Olvera
PROMOTOR DEPORTIVO

