

UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA
MAESTRIA EN FILOSOFÍA

Trabajo para optar por el título de
Magíster en Filosofía

**La naturaleza del dibujo: entre el pensamiento y el arte. Reflexiones sobre los aspectos
filosóficos.**

Presentado

Wilson España Scarpetta

Director

William Álvarez

Doctor en Humanidades-Universidad del Valle

Santiago de Cali, Agosto de 2021

«El artista es el confidente de la naturaleza.

*Las flores conversan con él
mediante la graciosa curvatura de sus tallos
y los armoniosos colores de sus pétalos.
Cada flor tiene una palabra amable para él.»*

Auguste Rodin

Índice

Introducción	6
Capítulo 1.....	9
1.1 Revisión al concepto del dibujo	9
1.2 El concepto de representación.....	15
<i>La representación artística y la obra</i>	21
1.3 Establecer las categorías del dibujo: obra y producto.	26
1.4 La finalidad del arte aplicado al caso del arte rupestre	31
Capítulo 2.....	36
2.1 ¿Qué es la línea?.....	36
<i>El concepto de historia en Hegel</i>	43
2.2. La representación artística para la existencia.	46
2.3 ¿Qué es el dibujo contemporáneo? Nuevas representaciones	53
<i>El dibujo en el arte contemporáneo</i>	58
2.4 La línea como elemento del dibujo.	63
Capítulo 3.....	69
3.1 ¿Qué es la forma?	69
3.2 Aprender a ver: la educación artística	78
3. 3 Reflexiones sobre la obra de Bacon, Otto Dix y Lucien Freud.....	88

Conclusiones	92
Referencias bibliográficas.....	96
Imágenes	99
Figuras.....	101

Resumen

En el marco de la filosofía de Hegel y Lefebvre, a partir del concepto de finalidades del arte y representación surge este trabajo de investigación sobre la naturaleza del dibujo que organiza y reflexiona la producción artística y técnica bajo el análisis y búsqueda de argumentos centrales para subrayar, estimular y aportar al debate sobre el arte. Ello me permite, dilucidar formas particulares del dibujo como la línea y la *forma* visual, los conceptos de totalidad, producto-historia y pensamiento visual que sustentan los usos del trazo en los diferentes ámbitos. Desde esta lectura, se redefinen los límites con la pintura y la importancia del dibujo en particular para la superación histórica de las representaciones.

Palabras clave: Dibujo, Obra, Representación, Hegel, Lefebvre, Nietzsche, Arte Contemporáneo.

Abstract

Within the framework of Hegel and Lefebvre's philosophy, from the concept of representation and the purposes of art, this research work on the nature of drawing arises, which organizes and reflects on artistic and technical production under the analysis and search for central arguments to underline, stimulate and contribute to the debate on art. This allows me to elucidate particular forms of drawing such as line and visual form, the concepts of totality, product-history and visual thought that support the uses of the line in different fields. From this reading, the limits with painting and the importance of drawing in particular for the historical overcoming of representations are redefined.

Keywords: Drawing, Art Object, Representation, Hegel, Lefebvre, Nietzsche, Contemporary Art.

Introducción

Esta tesis denominada *La naturaleza del dibujo: entre el pensamiento y el arte. Reflexiones sobre los aspectos filosóficos* es el resultado de un proceso de reflexión e investigación desarrollado en la maestría de Filosofía del Departamento de Humanidades en la Universidad del Valle con la orientación del Doctor William Álvarez.

El proyecto de investigación tiene como objetivo analizar la naturaleza del dibujo a partir de los conceptos filosóficos de técnica, poiesis, representación y finalidades del arte desde los autores Hegel, Lefebvre y Nietzsche acompañado de un marco histórico y pedagógico donde se extienden los argumentos e hipótesis encontradas en cada capítulo. Definir qué es el dibujo dentro de la categoría de producción artística permite comprender sus características iniciales hasta llegar a la naturaleza misma del dibujo artístico y el dibujo no-artístico. En este sentido, se centra en desarrollar el concepto de representación, y de forma paralela, responder a la pregunta por qué es importante el arte en la historia humana desde una perspectiva filosófica.

La tesis en su primer capítulo revisa las definiciones del dibujo hasta confrontar las intenciones de su producción u origen en dos momentos: técnica y poiética, descubriendo los conceptos de representación, obra y producto. Así, emergen las primeras condiciones para la creación artística. En el segundo capítulo se da paso a *Filosofía del arte o estética* de Hegel para comprender el poder de la representación y su historicidad a partir de la *superación* hegeliana con el fin del arte estableciendo un puente histórico con *El origen de la tragedia* de Nietzsche y dando más claridad sobre la representación y el arte como acto estético.

Y aunque ambos autores puedan ser lejanos en sus postulados filosóficos, se complementan en la comprensión del sentido de la *superación* en el arte histórico y estético, reflexionando sobre la superación de la tragedia humana y la superación de las relaciones de

poder. Ambas miradas completan el horizonte de sentido de la obra y permiten evaluar la producción artística en los aspectos de qué esperar y cómo lograrlo. Sin embargo, el punto de partida de cada capítulo comienza con preguntas orientadoras sobre el dibujo que se conectan argumentativamente para guiar la construcción de la naturaleza del dibujo, ¿qué es [el dibujo]? ¿Qué es la línea? y ¿qué es la *forma*?; encontrando aspectos relevantes para definir el dibujo artístico en su naturaleza y resultados.

Tanto la línea como la forma son aspectos diferenciadores del dibujo respecto de otras artes como la pintura, alcanzando su punto más distante en la obra de Cézanne con un grado de abstracción superior. La forma y la línea se constituyen como parte de la naturaleza del dibujo, donde alcanza su finalidad artística, la capacidad de transformar la esfera social y generar otras percepciones y conceptos visuales.

Como resultado, en el tercer capítulo emergen las particularidades del dibujo poético en su origen, es decir, en la enseñanza del dibujo artístico como campo del conocimiento visual con la capacidad de crear una forma y percepción de acuerdo a la finalidad establecida por la representación presente-ausente.

Los frutos de este extenso análisis filosófico, histórico y pedagógico permiten diferenciar la naturaleza del dibujo en sus diferentes resultados y procesos creativos u originarios donde el dibujo es técnica o acto de creación poético para dar cuenta de diferentes representaciones entre sí, como la obra y el producto. Además, reflexiones sobre el arte y la producción artística en el entramado histórico, político, social y económico como parte de las relaciones que se gestan, dándole un lugar al dibujo como arte y sus diferencias con otras formas de producción artística. En conclusión, la tesis ha sido un proceso de organización mental, exégesis y rigor académico

para preguntas que me han acompañado por más de tres décadas en mi ejercicio de artista y docente en el campo del dibujo.

Cada capítulo se acompaña de obras que ilustran las ideas y evidencian la reflexión por los rasgos constitutivos del dibujo, además un cuadro de elaboración propia para determinar la tensión y relación de los conceptos en cada apartado.

Deseo que su lectura sea estimulante para pensar la naturaleza filosófica y artística del dibujo.

Capítulo 1

1.1 Revisión al concepto del dibujo

El dibujo comúnmente se entiende como el acto de plasmar sobre una superficie una figura o imagen delimitada por trazos o líneas, o se entiende como el resultado del proceso entre el lápiz y papel. Pero ¿cómo se define el dibujo? La Real Academia Española (RAE) define los términos de dibujo y dibujar de la siguiente manera:

Dibujo¹

De *dibujar*.

1. m. Arte de dibujar.
2. m. Proporción que debe tener en sus partes y medidas la figura del objeto que se dibuja o pinta.
3. m. Delineación o imagen dibujada.

Dibujar²

Del fr. ant. *deboissier*.

1. tr. Trazar en una superficie la imagen de algo.

El término *dibujo* se entiende como la relación semejante entre el objeto a plasmar y lo plasmado o delineado mientras *dibujar* es la acción de trazar. Pero ¿podría pensarse diferente? El artista y profesor de dibujo Juan José Gómez Molina en su libro titulado *Lecciones sobre el dibujo* lo define de la siguiente manera: “Los gestos, las delineaciones, siempre se van a transformar en representaciones. Dibujar es fundamentalmente re-presentar, volver a hacer presente, visible, aquello de lo que habla el dibujo” (Gómez Molina, 2006, p. 46).

¹ Fuente: RAE. (8 de enero del 2021). *Dibujo*. <https://dle.rae.es/dibujo>

² Fuente: RAE. (8 de enero del 2021). *Dibujar*. <https://dle.rae.es/dibujar>

La definición de Gómez Molina se da dentro de la relación semejante establecida entre el objeto y lo plasmado para traer al presente el objeto en el dibujo, y agrega otros elementos que le dan al dibujo la capacidad de comunicar[se]. Esto es, el dibujante mediante la observación, memoria y conciencia del mundo exterior, traza la forma del objeto representándolo, siendo el dibujo un complejo proceso del pensamiento. Para Gómez Molina (2006) el dibujo se define como “un tipo de imágenes que se definen en el contexto de unas prácticas determinadas, científicas, técnicas o artísticas que le dan valores muy concretos, vinculados a las categorías de sus conocimientos” (Gómez Molina, 2006, p. 24).

Las imágenes representadas se dan dentro de un contexto determinado, es decir, son imágenes que hacen parte de procesos de conocimiento de otras disciplinas como las científicas o técnicas, siendo el caso del dibujo industrial, arquitectónico o mecánico. La acción de dibujar expresa una idea y la comunica con un fin específico, de esta manera la relación establecida de semejanza es también comunicativa. De ser así, ¿cuál es la diferencia con el dibujo artístico? ¿Qué comunica y para qué? Para Gómez Molina (2006) el dibujo artístico se ha transformado debido a cambios en las Bellas Artes, donde el diseño y la arquitectura se convierten en campos con conocimientos estéticos y precisan de formas que les ayuden en la adecuación de la representación y el objeto dibujado, transformando a su vez el dibujo en estos campos.

Sin embargo, esta concepción del dibujo como imágenes concretas definidas por prácticas, emerge en la revolución industrial donde se manifiesta la creación mecánica. En este caso, ¿qué se quiere comunicar? En el caso del arte rupestre, sea pintura o dibujo, ¿su intencionalidad es la representación o expresa algo más? El caso del arte contemporáneo y en especial el dibujo, ¿qué busca? ¿Se puede hablar de un dibujo después de lo contemporáneo? Es decir, ¿post-contemporáneo? y ¿cuáles son algunos ejemplos y por qué?

Siguiendo a Gómez Molina (2006) *dibujar es equivalente a pensar*³ y si es equivalente a pensar entonces toda idea o concepto interno puede ser representado y todos los dibujos son pensamiento, como puede ser el caso de la palabra escrita. Esta consideración adquiere fuerza para entender el dibujo como mediación entre el pensamiento y la representación realizada mediante el dibujo. Así, el dibujo es “dar forma al pensamiento” (Gómez Molina, 2006, p. 43) porque la forma de lo representado es una adecuación entre la idea y lo que se quiere comunicar, tal como sucede con la palabra oral o escrita.

Las consecuencias de los párrafos anteriores implican reconocer que existen modelos de representación, es decir, hay modos de representar propios de cada época y no solo de determinados contextos. De esta manera, el dibujo es i) representación del pensamiento, ii) conocimiento y iii) es histórico. Pero aún no se resuelve la tensión entre la capacidad universal a todos los seres humanos de representar el pensamiento mediante el dibujo y el dibujo como categoría artística.

El dibujo entendido como forma de *expresión, comunicación o representación* del pensamiento da a entender que se establecen diversas relaciones, no solo con el objeto a ser representado sino también con conceptos, intenciones comunicativas y pensamiento en general. Gómez Molina (2006) define el dibujo como pensamiento y representación, pero también como imágenes en contexto, pero ¿qué se entiende por representación? y ¿la representación se da en el pensamiento o la representación es el dibujo? ¿El dibujo comienza en el pensamiento o se considera solo dibujo el trazo sobre una superficie? y finalmente, ¿cuál es la diferencia entre los modos de creación del dibujo denominados “contextos”?

³ <<Dibujar es correspondiente a pensar>>

La técnica tiene su origen en la palabra griega *techné* que hace alusión a la apropiación de lo innominable y la creación *artificial*, se puede interpretar el dibujo como la técnica que le sirve al hombre para apropiarse del mundo exterior *expresando* el pensamiento. En este sentido, el dibujo como técnica está intrínsecamente relacionado con las acciones que desempeña el hombre en el diseño, la ingeniería, la arquitectura y demás espacios donde se ha circunscrito la categoría de dibujo. Esta construcción en el mundo es necesaria para creación de la vida del hombre. En palabras de Esparza (1997) citado por Omar Montoya, plantea lo siguiente

Tanto Arnold Gehlen como Konrad Lorenz han explicado que el ser humano, desde un punto de vista biológico, es un animal desprovisto por completo de instintos acabados, a diferencia de los otros animales superiores. Por eso el hombre se puede adaptar prácticamente a cualquier medio, desde Alaska hasta el Sahara: precisamente porque carece de especialización adaptativa, algo que los demás animales sí poseen. De modo que el hombre es un animal incompleto. Ahora bien: esas carencias fisiológicas son sustituidas por un desarrollo único de su capacidad intelectual. Y dentro de esa capacidad intelectual se halla la aptitud de utilizar instrumentos y servirse de ellos para adaptarse al medio. Eso es la técnica. Por lo tanto, y desde este punto de vista antropológico, la técnica no es algo ajeno a la naturaleza, sino todo lo contrario: la técnica es la naturaleza específica del hombre. Por la misma razón, la mera existencia del ser humano sobre la tierra es imposible sin técnica. (p. 299)

Esta necesidad de habitar el mundo mediante la técnica como condición a priori es el medio para crear la naturaleza del hombre y se sitúa al mismo tiempo como la capacidad de crear relaciones con el exterior. Cuando la técnica media entre el sujeto y *otro* [objeto o sujeto], el dibujo adquiere la misma categoría de mediación con un fin específico: la técnica como *construcción* del mundo y del pensamiento; el hombre controla la técnica con el objetivo de alcanzar un fin, pero ¿es esta la primera categoría del dibujo?

Hasta el momento el argumento se presenta de la siguiente manera:

- a. El dibujo es equivalente al pensamiento.
- b. Está determinado por la representación histórica.
- c. La finalidad o contexto incide en la categoría a la cual pertenece.

Esto explicaría su relación con campos diversos como la ciencia y el arte, además el uso del conocimiento de otras áreas como la geometría o la biología y finalmente, su transversalidad en la representación del pensamiento.

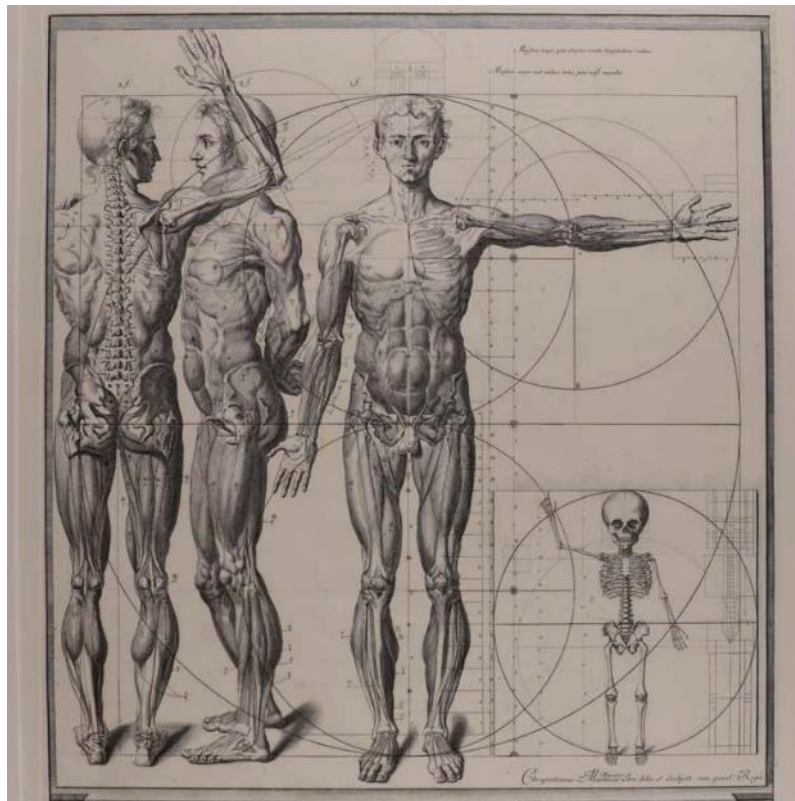


Imagen 1. Crisóstomo M. (1638 – 1694). Anatomía y proporción, c. 1680. Colección Juan Bordes. Recuperado de: <https://www.revistadearte.com/2018/07/05/desnudos-anatomia-y-pasiones-un-viaje-artistico-a-traves-del-cuerpo/>



Copper engraving of last quarter moon from Galileo, *Sidereus nuncius* (1610). (Courtesy of the Linda Hall Library, Kansas City, Missouri.)

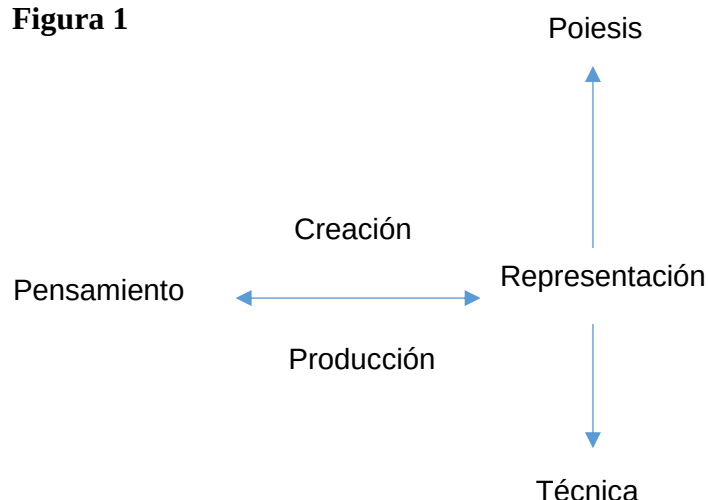
Imagen 2. Galileo, G. (1610). Dibujo de Galileo Galilei en *Siderus Nuncius*, estudios y observaciones sobre la luna. Recuperado de: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdf/10.1086/356110>

Los procesos de representación [el dibujo como técnica y el dibujo como *poiesis*] involucran al dibujo como construcción del pensamiento, sin embargo, en el proceso creativo y/o productivo según el contexto, es pertinente preguntarse si existe algún cambio en el pensamiento o en el resultado del dibujo. La diferencia puede radicar en la tensión de los conceptos porque el dibujo se produce tanto en la ciencia como en el arte. Si bien un dibujo de una obra arquitectónica puede ser considerado arte, el dibujo es una parte del todo hasta llegar a la construcción final, se desempeña como técnica y representación del arquitecto más no como resultado del proceso estético-creativo porque se consideraría el resultado de una obra arquitectónica, sería el edificio construido y no el dibujo. Este panorama permite preguntarse por

la producción dibujística como arte *procesual* y si mantiene la tensión con el concepto de *técnica*.

Por tanto, en un primer momento se identifican los conceptos claves para este primer capítulo:

Figura 1



Nota: puntos de inflexión establecidos para determinar la categoría del dibujo en el arte. (2021).
Elaboración propia.

1.2 El concepto de representación

Según Lefebvre (2008), la representación hace referencia a la acción de re-presentar o traer al presente una *presencia perdida*, es decir, está mediado por otros procesos como la percepción, la memoria y la capacidad del sujeto para crear un objeto que *verdaderamente* represente en el mundo real lo pensado en mente. En otras palabras, la representación le exige al sujeto establecer una relación entre lo representado y la representación para identificar la presencia perdida y comunicarla. El dibujo como pensamiento y representación expresa la materia sensible o una idea mediante un trazo sobre una superficie. De esta manera, el dibujo exige la exterioridad del pensamiento mientras en su lugar había la ausencia de lo representado,

los objetos [objetos, sujetos, ideas, entre otros] no se le presentan al sujeto en tiempo presente todo el tiempo, estos desaparecen, pero permanecen disponibles para el sujeto gracias a la capacidad de re-presentar, recordar o imaginar. Lefebvre (2008) lo expresa de la siguiente manera:

¿Quién engendra o produce las representaciones? ¿Dónde emergen? ¿Quién las percibe y quién las recibe? ¿Qué sujeto? ¿Y qué hace con ellas? ¿Es el sujeto individual y/o social el que produce las representaciones? ¿Según qué proceso? ¿O bien por el contrario se constituye a partir de representaciones emitidas por otros sujetos? ¿A menos que no tengan ni sujeto ni objeto definibles? (p. 24)

El recuerdo se constituye como una acción vivida en el pasado y el recuerdo que se comunica no es creación del pensamiento sino una *presentación* de la experiencia pasada, es decir, consiste en la narración del sujeto, su experiencia en el mundo con el objetivo de mantener su identidad en el tiempo, quién es, las decisiones que ha tomado, qué quiere hacer o qué relaciones ha establecido en el mundo. Esta presentación es la representación de *sí mismo* en otras circunstancias, pero se distancia de la representación porque ésta puede traer al presente el mundo exterior en su totalidad que se encuentra ausente. Esta mirada a los recuerdos permite entender que la presentación de lo ausente puede darse en otros procesos mentales, sin embargo, su finalidad cambia porque cuando se expresan recuerdos y se exterioriza el yo del pasado. ¿Qué exige entonces la representación diferente del recuerdo? y ¿qué diferencia hay entre una representación general y una representación artística?

Lefebvre hace alusión al poder social que tienen las representaciones para movilizar ideologías entre las personas, así la representación o *vorstellung* supera a los recuerdos por su

capacidad de re-presentar y volver *real* las relaciones. El caso más conocido de una representación cuyo poder modifica las relaciones de producción es el tiempo, Lefebvre (2008)

[La creación del reloj permitió] en pleno el desarrollo del capitalismo, con su adagio: “El tiempo es dinero”. El tiempo vivido, en el seno de la inmediatez, sólo se percibe en una extrema confusión; en él se mezclan los ritmos biológicos, físicos, fisiológicos, sociales, y el adentro y el afuera, el tiempo solar y el tiempo de los movimientos musculares, el tiempo sideral y el tiempo de los ciclos vitales. (...). (p. 35)

El reloj modifica la actividad laboral o productiva y le asigna franjas horarias al tiempo orgánico, en palabras de Lefebvre, Marx entiende las representaciones como sólidas o concretas dado que “la medición del tiempo de trabajo representa la actividad productora como una curva representa un fenómeno físico” (Lefebvre, 2008, p. 36). El recuerdo no modifica las relaciones sociales pero la representación sí porque tiene la capacidad de transformar ciclos vitales, movimientos musculares y demás, demostrando su poder social en la naturaleza del hombre.

De manera tradicional, la representación es la relación entre el fenómeno representado y la materia sensible⁴, pero de acuerdo a lo expuesto por Lefebvre la representación se usa en el mundo exterior y son puestas en el mundo con fines específicos, pero ¿Con que objetivo la representación expresa lo ausente? Retomemos el caso del recuerdo donde se expresa la identidad del sujeto, ¿el yo no está expresado todo el tiempo? En otras palabras, ¿es posible expresarse sin el yo?

Es evidente que si la expresión carece de *sí mismo* [yo] entonces no hay expresión del sujeto, la conciencia no solo acompaña las representaciones [en el sentido kantiano] sino todos los procesos en mente, ante este escenario es pertinente preguntarse ¿Qué sucede con la

⁴ Fenómeno en el sentido de lo representado.

conciencia en la representación definida por Lefebvre? ¿En qué consiste la *ausencia*? La aguda crítica de Marx hacia las formas de producción se remite a las representaciones *reales* instaladas en la sociedad como la producción y el tiempo. La superación de las representaciones es también la superación de las ideologías. Lefebvre (2008)

Con el trabajo industrial nace el concepto; al mismo tiempo emerge la contrapartida del concepto, cuya importancia práctica es considerable: *la representación cuantitativa del trabajo, su medición por el tiempo de trabajo (...)*. La medición supone un instrumento especial, el reloj, así como una unidad convencional, la hora. La medición del trabajo no es el trabajo, del mismo modo que la medición del tiempo no es el tiempo. Hay, pues, representación, pero el reloj, objeto material, es su medio y soporte (...) soporte de toda una sociedad en cuanto ésta predomina, generadora de representaciones. (p. 33)

Las representaciones movilizan el trabajo social y lo transforma según los fines del sistema capitalista; como se lee en el ejemplo, el soporte *expresa* el fenómeno. Así, la representación contiene la conciencia y logra encarnarse en el sujeto, este poder social le sirve a Marx, según Lefebvre, para hacer la revolución porque cambiar las representaciones implica cambiar la historia. Lefebvre (2008)

Primer momento: refiriéndose a la práctica social que cambia, este pensamiento se libera de las alegorías, metáforas, pseudoconceptos y representaciones primeras (el trabajo como castigo del pecado original, la labor reservada a unas castas predestinadas, la ley de la naturaleza y de la moral, etcétera). Vuelve la vivencia, la de los trabajadores, en un segundo momento. Transfiere la vivencia y la práctica al concepto que explicita la vivencia sin abolirla y que comprende las representaciones disipándolas. Tercer momento: despliega el concepto, con sus capacidades retroactivas (esclareciendo sociedades antiguas), actuales (crítica de lo real) y prospectivas (lo

cual implica la determinación de sus propios límites, la formación de conceptos críticos, la presunción del fin, o sea en este caso del advenimiento del no trabajo). (p.p. 41-42)

Después del segundo momento donde ya se ha superado la representación, emerge un concepto con tres capacidades, sin embargo, propongo centrarse en los siguientes aspectos: i) el poder social implica el discurso de la época, pero en la representación artística no se reduce a ellos porque los supera, de esta manera, la representación no es el lenguaje o el significado de las palabras sino la *expresión*, pero ¿Expresión de qué? ¿Del *pathos*, el *logos* o el *ethos*? y ii) ¿En qué consiste la ausencia?

Según los momentos expuestos por Marx, la primera acción consiste en liberarse de la representación y lo segundo es comprenderla para volver al concepto; en este planteamiento se puede afirmar que liberarse de la representación implica un cambio en la *vivencia* y se da la posibilidad de re-pensar el concepto. En el caso de la representación del tiempo, liberarse de las modificaciones impuestas por este modo de producción implica distanciarse y vivir el tiempo de manera distinta. Lo ausente entonces sería la representación misma porque ya se ha superado, dando posibilidad a la creación de una nueva historia porque “la sociedad consiste en un gran juego de representaciones realizadas, de abstracciones concretadas”. (Lefebvre, 2008, p. 53), es decir, la transformación del mundo real es la transformación de las representaciones.

Entonces ¿cómo superar las representaciones? La relación entre las ideas y el mundo exterior está mediada por el discurso siendo los *objetos* inagotables del conocimiento (Lefebvre, 2008, p. 51) que se producen con un objetivo humanístico. Siguiendo el caso expuesto por Marx, “las representaciones amplifican, desplazan, transponen ciertas “realidades”. Forman una estrategia “inconsciente”. Nacen como símbolos en lo imaginario y se fortalecen volviéndose corrientes, casi instituidas”. (Lefebvre, 2008, p. 60) Para Marx en la lectura de Lefebvre, hay

representaciones de grupos sociales que sirven para dominar o explotar a otro grupo, así se proponen dos modos para considerar la representación:

- a. *Génesis* histórica, global, abstracta, vinculada a la historia general de la filosofía y de la sociedad.
- b. *Genealogía*, o sea filiaciones y encuentros concretos, rodeos y desviaciones, influencias, etcétera.

(Lefebvre, 2008, p. 62)

El tercer modo se refiere a la representación de la imaginación, la representación artística y su resultado: la obra. La obra esclarece las representaciones porque las atraviesa, utiliza y supera. La representación esclarece la obra porque es necesaria y no suficiente, superficial, es decir definida sobre y por una superficie, remitiendo a la práctica, a la producción, a la creación. (Lefebvre, 2008, p. 27) En la obra, la forma y el contenido se acercan hasta identificarse. En conclusión, ¿qué es la representación? Lefebvre (2008)

Las representaciones no son simples hechos, ni resultados comprensibles por sus causas ni simples efectos. Son hechos de palabra (o si prefiere de discurso) y de práctica social. Por tanto, las representaciones y sus tendencias provienen de “sujetos” sin reducirse a una subjetividad, y tiene una objetividad sin reducirse a objetos sensibles o sociales, mucho menos a “cosas”. (p.p. 94-95)

El recuerdo es subjetivo y le pertenece a cada individuo, mientras en la representación, son hechos en la esfera social creados por sujetos. Si la obra también hace uso de la representación, ¿cómo lo hace?

La representación artística y la obra

Hegel en su libro “Filosofía Del Arte o Estética (verano de 1826)”. De Annemarie Gethmann-Siefert y Bernadette Collenberg-Plotnikov⁵ expone las lecciones de estética y precisa que el objeto de estudio de esta filosofía es lo bello artístico y lo bello artístico es alcanzado o determinado por la representación, así, la representación de lo bello es producida por el espíritu. Para Hegel esta producción nace de la conexión entre filosofía y religión y, por tanto, la conciencia de las *supremas ideas del espíritu* (Hegel, 2015, p. 51). El primer momento artístico, Hegel (2015) se refiere de la siguiente manera:

El arte ya no procura a nuestra necesidad espiritual la satisfacción que en el arte buscaron otros pueblos en otros tiempos, y solo en él la encontraron. Por ello, nuestros intereses se depositan más en la esfera de la representación, y el modo y manera de satisfacer los intereses exige más bien reflexión, abstracción, abstractas representaciones generales como tales. Con esto, la posición del arte en la vitalidad de la vida ya no es tan elevada; la representación, la reflexión o el pensamiento son lo predominante, y por ello nuestra época está incitada primordialmente a las reflexiones y el pensamiento sobre el arte. (p. 63)

La reflexión ocupa un lugar en la representación, así Hegel establece “Los cuatro fines del arte” [o contenidos de la representación] siendo:

1. Imitación de la naturaleza
2. Despertar de las pasiones
3. Fin moral
4. Histórico

⁵ G.W.F Hegel, (2015). “Filosofía Del Arte O Estética (verano de 1826)”. De Annemarie Gethmann-Siefert y Bernadette Collenberg-Plotnikov. Abada Editores y UAM Ediciones.

Antes de abordar las finalidades de la representación, Hegel presenta dos dificultades para la ciencia de lo bello, i) la multiplicidad de lo bello en sus diferentes formas y ii) el modo de conocimiento. La primera dificultad hace referencia a la complejidad de extraer el concepto del arte a partir de los objetos bellos [u objetos artísticos], de esta evidencia se sigue que no es posible establecer una regla de producción. De acuerdo a Hegel, “se comienza por lo general, la idea, y aquí es la idea de lo bello aquella por la que hemos de comenzar: la idea en y para sí, y no inferida de los objetos singulares” (Hegel, 2015, p. 59). La segunda dificultad refiere, particularmente, a la conciencia, dado que la obra emerge del espíritu. En otras palabras, la obra es conciencia de sí mismo exteriorizado.

Sin embargo, para el filósofo alemán, el arte no siempre fue conciencia del espíritu sino que había sido satisfacción de un pueblo, así argumenta hacia el progreso del arte y determina el modo del conocimiento en esta ciencia como representación, reflexión o pensamiento.

Los fines de las representaciones se agrupan en las categorías expuestas por Hegel donde el primer fin del arte es imitar las formas de la naturaleza, imitar el mundo exterior hasta encontrar la forma exacta. Este arte se crea para satisfacer el ánimo. En palabras del filósofo Hegel (2015)

Observamos que a través del arte se conmueve cada sentimiento del pecho humano en su multiplicidad. <<nihil humani a me alienum puto>> , produce el arte en nosotros, engendra en nosotros las experiencias de nuestra vida efectivamente real; nos traslada a todos los modos poéticos, a todos los estados de ánimo y, mediante la familiaridad con ello, nos capacita también para, en particulares situaciones de nuestras relaciones en general, sentir las circunstancias más a fondo, más profundamente, o nos capacita para que las circunstancias exteriores estimulen esas sensaciones, cosa que no es posible por la ejercitación previa que hemos tenido en las intuiciones artísticas. (p.p. 69-71)

En este sentido, la multiplicidad es la representación de los sentimientos, la capacidad del arte para expresar a fondo los sentimientos humanos dando paso al segundo contenido de las representaciones: el “despertar de las pasiones” donde los sentimientos se vivifican. Sin embargo, este fin no altera el espíritu, solo lo agita. El tercer contenido se denomina “Fin moral”, esto es *purificar* los sentimientos despertados mediante la objetivación para descubrir la conciencia moral. Desde el principio, la representación exige la presencia del yo [conciencia], siendo no solo un proceso sensible sino también racional o del entendimiento. “El hombre moral tiene la conciencia del deber y se decide al deber por el deber, [por] la ley general, la máxima, fundamento para él de determinación de sus acciones”. (Hegel, 2015, p.p. 75-77)

La contradicción entre imitar la naturaleza, motivar los sentimientos y superar los sentimientos para encontrar una reflexión moral, la libertad del pensamiento y [su] voluntad en sí y para sí. Esto significa que los sentimientos se adecuan a las leyes universales y posibilitan la convivencia de los seres humanos, pero ¿cómo se da la superación después del *fin moral* y qué es lo superado? Para Hegel, el arte es apariencia, realidad sensible que permite ordenar el caos de la vida cotidiana a través del descubrimiento de la idea *verdadera*⁶. Una vez se han atravesado los *fin*es del arte anteriores, sigue el fin histórico donde la realidad está superada-asumida y de esta manera, termina el proceso de la representación⁷. Las implicaciones de esta superación de la representación en términos históricos, siguiendo a Lefebvre, es la capacidad del arte de ofrecer un camino para el progreso histórico de la humana. El sujeto identifica las representaciones

⁶ Cabe resaltar que el arte hace parte de las ciencias del espíritu junto con religión y filosofía, por tanto, las ideas verdaderas no son desarrolladas en sus lecciones de estética

⁷ Hegel en su obra *Fenomenología del espíritu* dice al respecto: “La *meta*, el saber absoluto o el espíritu que se sabe a sí mismo como espíritu, tiene como su camino la interiorización mediante el recuerdo de los espíritus como son en ellos mismos y como llevan a cabo la organización de su reino. Su conservación, vista por el lado de su existencia libre que aparece fenoménicamente en la forma de lo contingente, es la historia, pero vista por el lado de su organización conceptual es la *ciencia del saber que aparece fenoménicamente*; uno y otro juntos, la historia conceptualizada, forman la interiorización mediante el recuerdo y el calvario del espíritu absoluto, la realidad efectiva, la verdad y la certeza de su trono, sin el cual el espíritu absoluto sería la soledad sin vida; solamente del cáliz de este reino de los espíritus.[433-434].

puestas en la esfera social en los productos y el sistema a través de la obra de arte para crear o transformar su realidad⁸.

Lefebvre en su libro *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones* diferencia entre cosa, producto y obra⁹. El producto está mediado por los modos de producción del sistema económico porque estimula la creación y disponibilidad de productos, éstos “se separan de la obra, la desplaza y la reemplaza por sofisticaciones técnicas” (Lefebvre, 2008, p. 215). Lefebvre los define de la siguiente manera:

- a. Una *representación* (de sí, para sí)
- b. Un *producto* (el resultado de una historia)
- c. Una *obra* (la sombra del sujeto, el otro en mí y para mí)

La representación artística permite superar las representaciones reforzadas en los productos, de esta manera, la técnica como creación de la naturaleza humana es también la creación de las representaciones. Por otro lado, la obra le permite al sujeto liberarse de la historia al no coincidir con las relaciones inherentes a este sistema. En palabras de Lefebvre (2008)

(...) Por ejemplo el objeto técnico; no plantea más problemas que el de su funcionamiento y de su modo de empleo; desmontable y armable, funcionando con operaciones en número finito y susceptibles de definirse en un número limitado de palabras, ese objeto brinda a la vez su realidad y su verdad. (...) Técnicos y tecnócratas representan no tal o cual objeto sino la tecnicidad en general con gran acompañamiento de jergas y de palabras enigmáticas: sus secretos. (p.p. 219-220)

⁸ En el segundo capítulo se agregó un apéndice sobre este concepto debido a su importancia en la tesis.

⁹ ¿Estos conceptos sirven para diferenciar las producciones del dibujo?

El producto-técnico sirve a una funcionalidad específica, su creación responde a una necesidad del sistema y por tanto se reproduce al infinito. La obra excede esas condiciones porque “propone[n] una forma, que tiene un contenido multiforme –sensorial, sensual, intelectual”. (Lefebvre, 2008, p. 222) En este sentido, el punto de partida del producto y la obra también son diferentes, el primero parte de la apropiación técnica y busca responder a una necesidad mientras el artista parte de la experiencia, la expresa en una acción poética y le da forma¹⁰. En el producto el sujeto se apropia del objeto para sí mismo, pero en la obra tal acción no es posible porque se exalta o *intensifica* la vivencia, no para ser sometida sino para superarla. El filósofo francés Lefebvre (2008) se refiere a esto de la siguiente manera

El arte y la creación nacen, pues, y se desarrollan en la zona de las representaciones. Éstas los preparan por el mero hecho de que añaden a los hechos; pero el arte y la creación salen de ellas sea por el más acá (espontaneidad, vitalidad, intermediación perdida y recuperada), sea por el más allá (amplitud de los horizontes, pluralidad de los sentidos). El creador no puede permanecer en las representaciones; si se limita a decirlas o a acentuarlas, transforma en escritura una palabra de superficie; el resultado no es una obra sino simplemente un producto. (p.p. 225-226)

La creación del producto y la obra son distintos, en el producto la representación se reproduce y encarna en la conciencia y repite la historia técnica creada mientras en la obra la representación estimula la reflexión y el cambio de la historia. La obra organiza el caos sensible de las representaciones en un conjunto unitario¹¹ conteniendo la totalidad del universo humano, por eso no cae en las divisiones del trabajo o suplir las necesidades del sistema. Por el contrario, la obra es un objeto que circula a su tiempo y en sus propias relaciones.

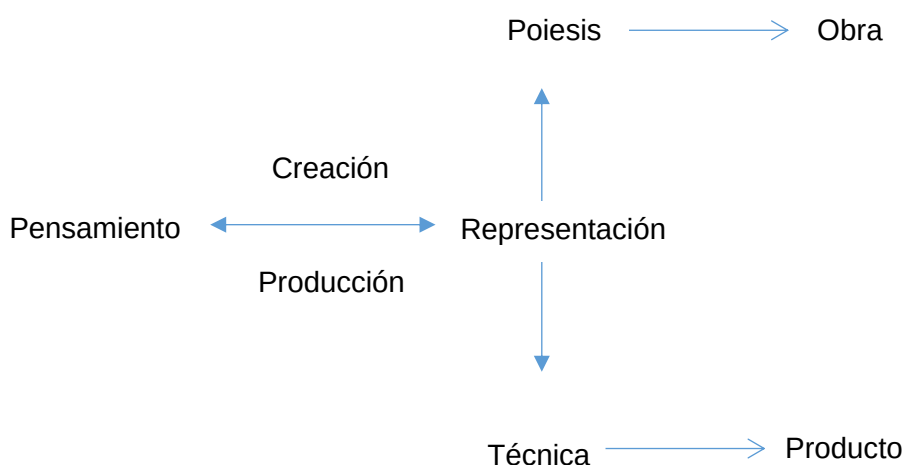
¹⁰ Cfr. Lefebvre, 2008, p. 224

¹¹ La unidad entendida como la capacidad de la obra para condensar la totalidad del universo y superarla. Lefebvre describe los momentos como a. Unidad-totalidad-multiplicidad; b. Crítica-distanciamiento-contradicción; y c. Proyecto. (Lefebvre, 2008, p.p. 230-231)

1.3 Establecer las categorías del dibujo: obra y producto.

De esta manera, la obra es apariencia del mundo sensible y el producto es la reproducción del mundo, siendo distintos la creación y el resultado. El dibujo como capacidad universal de todos los seres humanos para expresar una imagen sobre una superficie se enmarca dentro de esta diferencia de los objetos, por un lado, el dibujo como creación técnica y el dibujo como creación poética del mundo. Siguiendo esta diferencia, se completa la figura 1.

Figura 2



Nota: resultados según su producción. (2021). Elaboración propia.

Las diferencias entre obra y producto a partir de los momentos expuestos por Lefebvre desde la intermediación de la primera naturaleza (lo sensible) hasta su circulación en el mundo exterior pasando por la memoria, el juego, el trabajo, la centralidad, la ausencia, entre otros.

El primer momento hace referencia a lo inmediato del objeto, en el caso de la obra, el artista observa su entorno, hace uso de la percepción y encuentra un ofrecimiento distinto al producto. A este momento se le denomina primera naturaleza por la percepción de lo inmediato y

sus posibilidades de uso, pero la obra al final de todo el proceso dialéctico vuelve a remitir a este paso a través de un sujeto que ha superado la historia y la naturaleza humana.

Después interviene la memoria que separa los objetos al propiciar la búsqueda de otros productos parecidos, mientras la obra *implica una no-memoria en provecho de un uso y de un goce dados en el presente*. (Lefebvre, 2008, p. 233) Desde el inicio, la obra es goce, mientras el producto fatiga con su búsqueda infinita. Para el filósofo francés, en este momento se da la adecuación con la forma, pero no en un sentido de equivalencia e identidad común entre la forma y el *contenido abstracto*¹² sino un acuerdo entre las diferencias de lo abstracto y las reglas de lo concreto para dar paso a la presencia y la ausencia de la representación y la totalidad. Lefebvre (2008)

Todo sucede en las representaciones, tanto el proceso creador como el discurso, el trabajo social, el lenguaje y los nombramientos y dominaciones. Todo menos lo que presupone o realiza un todo (una totalidad), el acto creador pasa *a través* del mundo de las representaciones, de las apariencias y las supera. (p. 239)

Las representaciones técnicas son revisadas en la creación poética para expresar su presencia, crítica y posterior ausencia¹³. La totalidad se concentra y reúne en la obra, organiza el caos de las representaciones y se *distancia*¹⁴ de lo cotidiano sin dejar de pertenecer al mundo humano y la esfera social, es decir, reconoce lo social y entra en la práctica poética. Resultado de lo anterior es la presencia-ausencia de la libertad en un movimiento dialéctico, “ninguna obra resuelve completamente las contradicciones que estimularon u orientaron el movimiento creador. En este sentido, dentro de cada obra –que sin embargo constituye un todo– persiste un

¹² El contenido expresa también lo que antes he denominado como idea, pensamiento o espíritu.

¹³ Porque ya se ha superado.

¹⁴ El término distanciamiento no es del todo preciso porque el artista no practica la *epoke*, al contrario, hace uso de la *doxa*.

movimiento dialéctico”. (Lefebvre, 2008, p. 242) El punto más álgido de este proceso se da en la intervención del *pathos* que suprime la obra y descubre la totalidad para regresar a la primera naturaleza transformándola¹⁵. Por consiguiente, la creación, el resultado y la finalidad son distintos entre sí.

A continuación, se presenta la obra de Francisco de Goya con el objetivo de comprender la representación artística ¿qué remite, representa y supera? ¿Estas obras son diferentes del dibujo de anatomía o la luna? Evaluar la representación implica reconocer que la anatomía remite al cuerpo humano imitándolo para conocerlo al igual que la luna, la precisión proporciona un resultado exacto del objeto y se perfecciona con los detalles e información incluida en la representación, así el dibujo como capacidad universal a todos los seres humanos sirve para reproducir el mundo, cuando se usa para reproducir y mantener las relaciones del mundo, es el dibujo con finalidad técnica y cuando el dibujo se usa para crear el mundo humano histórico y sensible se trata del dibujo artístico. La obra de Goya no remite a la experiencia del sueño de manera exacta, sino que introduce elementos para crear una representación y reflexión, comunica o expresa algo distinto.

¹⁵ En este final, la obra ha escapado de ser reducida al lenguaje y al saber aplicado.



Imagen 3. Goya, F. (1796-1797). El sueño de la razón produce monstruos. Dibujo preparatorio. Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-sueo-de-la-razon-produce-monstruos/e4845219-9365-4b36-8c89-3146dc34f280>



Imagen 4. Goya, F. (1797). Sueño 1. Idioma universal. El Autor soñando. Dibujo preparatorio. Tinta de bugalla a pluma, 23 x 155 mm sobre papel verjurado agarbanzado. Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/ydioma-universal-el-autor-soando/66035ec0-f635-4dc1-9bd9-ecce857e254c>



Imagen 5. Goya, F. (1797-1799). El sueño de la razón produce monstruos, grabado n.º 43 de los Caprichos. Recuperado de: https://www.researchgate.net/figure/Figura-3-El-sueno-de-la-razon-produce-monstruos-Grabado-n-43-de-Los-caprichos_fig3_333974166

1.4 La finalidad del arte aplicado al caso del arte rupestre

Lefebvre y Marx sitúan el inicio de las representaciones con poder en la esfera social a partir de la revolución industrial donde la vida humana y la producción se transforman, sin

embargo, la representación en el arte se ha dado desde antes. Las primeras representaciones se dieron en el arte rupestre en Cornisa Cantábrica.



Imagen 6. Cueva Cornisa Cantábrica. Recuperado de: Recuperado de:
<http://www.arterupestrecantabrico.es/inicio.html>

Los dibujos de las cuevas de Cantabria se ubican en el periodo del Paleolítico, el análisis realizado por Matilde Múzquiz Pérez sobre el arte rupestre y las formas de pensamiento allí consignadas muestran los modos de apropiación artística del espacio a partir de elecciones hechas por el sujeto como la iluminación, la elección del soporte, la postura física, procedimientos, materiales, orden de ejecución y figuras encontradas.

En el lugar se puede observar la representación de las actividades cotidianas propias de la supervivencia: la caza, la pesca y la imitación de la naturaleza. En estos dibujos [en tanto trazos sobre una superficie] se consigna la forma de vida y se representa el *ethos* de la comunidad que anidó allí, siendo importante reconocer porqué se pintó dentro, en el mundo interior o en el espacio privado *primitivo*¹⁶. Así, el arte sirve para apropiarse del mundo exterior por medio de

¹⁶ En el sentido de no desarrollado, una cueva en comparación a una casa, tienen la misma función, resguardar la vida privada. En este caso, se reconoce lo primitivo como lo primario o el principio de este espacio íntimo donde coexisten con el arte.

las acciones que desarrolla el sujeto al interior de su comunidad, entonces ¿el arte rupestre puede ser considerado una técnica? Múzquiz tiene otra pregunta “¿por qué se realizaron al interior de la cueva donde sacian su hambre?”

De acuerdo a los análisis de Pérez-Seoane el sujeto del paleolítico habría usado los elementos que tenía a su alcance y además aprovecharía la superficie de las rocas para asemejar la realidad, siendo así como los gestos o particularidades de un bisonte se realizan con las grietas de la superficie. La autora diferencia i) grabado, ii) dibujo y iii) pintura, el dibujo es considerado como *las figuras resultas de carbón* o figuras en negro caracterizadas por el trazo de líneas. Esta definición del dibujo es común para diferenciarla de otras artes, se considera que i) carece de color y ii) se trata de las líneas que delimitan el espacio creando figuras, tal como sucede en algunos dibujos de la cueva. Si se tiene en cuenta la definición de Gómez Molina del dibujo como equivalente a pensar y trazar, entonces se admiten las líneas de colores porque el dibujo está en la creación y producción de la imagen y no en aspectos como el color. Los colores le añaden otras complejidades al dibujo *sin dejar de ser* un dibujo.

Como argumento a estas categorías propuestas por la autora, se añade la técnica¹⁷ utilizada y el soporte; a pesar de ello agrupar las producciones por los modos empleados divide la intencionalidad de lo representado, en particular, divide la producción artística de la cueva por los procedimientos. Pérez-Seoane (1994)

(...) las figuras tienen en común una coherencia en sus proporciones y una sabia interpretación de las articulaciones, con lo que quedan bien definidas las posturas de los animales, aún en aquellas inacabadas, así como su movimiento, y se pone de manifiesto el profundo conocimiento de la estructura ósea del animal que poseían los creadores paleolíticos. (p. 364)

¹⁷ No en el sentido de techné sino como el método utilizado para desarrollar o llevar a cabo la representación.

Las elecciones técnicas permiten adecuar la representación dibujada al pensamiento, así la mente y la obra se correlacionan en armonía como pensamiento e imagen. De ser así, no remite a una idea particular propia de una categoría sino a las *formas* de la representación; por ejemplo, la expresividad, los gestos, la intensidad, la profundidad o el volumen son conceptos comunes a la pintura, grabado y dibujo. Esta posición cuestiona la diferencia histórica entre pintura y dibujo, siendo así como la pintura rupestre cumple la acción de representar el pensamiento sobre el mundo exterior. Esta tesis es apoyada por Ernest Gombrich (2014)

(...) Entre esos primitivos no existe diferencia entre construcción útil y creación de imagen, en cuanto a la necesidad concierne. Sus chozas están allí para resguardarles de la lluvia, el viento, el sol, y también de los espíritus que los producen; las imágenes están hechas para protegerles contra otras fuerzas que son, en su concepto, tan reales como las de la naturaleza. Pinturas y estatuas –en otras palabras- son empleadas con fines mágicos. (p.p. 39- 40)

La capacidad de expresar la *magia* es sinónimo de la capacidad de expresar el pensamiento del sujeto, sin embargo, difieren las intenciones de su creación y de su fin último, bien puede ser para construir el mundo simbólico o el mundo. Teniendo en cuenta los apartados sobre la representación, podemos decir que el arte rupestre no es técnico-productivo en el sentido de que no reproduce las representaciones propias de un sistema en un objeto, sino que imita la naturaleza, esta representación para el sujeto paleolítico implica hacer uso del arte como técnica al apropiarse del mundo mediante la transformación del espacio donde realiza las acciones cotidianas, las enajena de su uso para apreciarlas con formas y colores. Hace presente el mundo exterior y la realidad para crear algo más complejo y abstracto con sentido de comunidad.

De esta manera, si se toma el arte del paleolítico como el resultado de un proceso de apropiación del mundo, es decir, como arte-técnico entonces podemos afirmar la existencia del

dibujo como una parte constitutiva de la expresión artística y creación [o magia] que les permite habitar el cerramiento de la cueva. Sin embargo, teniendo en cuenta lo expuso por Hegel sobre las finalidades del arte, éste se desarrolla para darle al sujeto la capacidad de reflexionar en diferentes estadios hasta llegar a la historia de la humanidad. Así, la representación artística como la representación productiva progresa alcanzando resultados históricos y estéticos para el sujeto.

Se sostuvo que el dibujo *expresa* el pensamiento creando un resultado variable según su finalidad técnica, creativa o productiva. Este punto de partida identificó la capacidad de la representación para el sistema social sin importar la época, pero solo la representación artística comporta la totalidad del momento, la presencia-ausencia de la reflexión histórica y sensible. Siendo posible diferenciar y evaluar las producciones del dibujo de acuerdo a su finalidad.

Entender las diferentes categorías [finalidades] del dibujo permite evaluar los resultados y la representación, es decir, los dibujos son usados para representar el saber y la ciencia, como biología, astronomía, geometría entre otros para apropiarse del mundo o crear la naturaleza humana. Esta representación no devela el discurso, el sistema, ni lo *supera*, siendo posible encontrar producciones con una alta fidelidad del cuerpo humano, pero no excede el saber. Por tanto, ¿cuál es la naturaleza de la representación artística? y ¿cómo pensar la producción del arte en el dibujo contemporáneo? ¿Cuál es la crítica del arte contemporáneo al *discurso*? ¿En qué consiste el dibujo como arte y en qué se diferencia [de otras artes]? Revisar la representación del arte contemporáneo es necesario para identificar la superación que se da en la actualidad, así como se hizo en el arte rupestre.

Capítulo 2

2.1 ¿Qué es la línea?

Cuando se describe al dibujo como el trazo, significa que pueden ser líneas o puntos formando una imagen. En este caso, Wassily Kandinsky¹⁸ en su obra “Punto y línea sobre plano. Contribuciones al análisis de los elementos pictóricos”, escrita en 1.926 es el fundamento teórico para entender qué es el trazo, delinear una imagen y en general, determinar la acción de dibujar. Kandinsky es progresivo en su teoría acerca de los elementos pictóricos, inicia con el punto como semejante al punto cero y lo equipara al silencio, en términos pictóricos el punto es resultado del choque entre el instrumento y la superficie material, así, el punto puede ser realizado por un lápiz, pincel e incluso una aguja. Dibujar no depende del objeto usado para el trazo, el carbón, la pintura o un lápiz digital forman líneas. Las líneas definen los límites del espacio interior y exterior dejando espacio para el punto cero o el color. El punto puede interpretarse de diversas formas, primero, como el trazo continuo cuyos extremos se juntan en algún momento y forma un círculo donde no existe el silencio. Segundo, como el resultado del acercamiento entre un instrumento y una superficie con formas y figuras no necesariamente circulares donde no hay espacio interior. El punto es el elemento más primario de la obra gráfica, de acuerdo con Kandinsky, lo que define la obra son las tensiones en la composición, estas tensiones son causadas por los elementos aislados y la finalidad pictórica¹⁹. La línea surge del movimiento continuo del punto que se prolonga indefinidamente y sirve para formar planos o delimitar el color, pero advierte, Kandinsky (1952)

¹⁸[Rusia, 1866–1944] Pintor de origen ruso (nacionalizado alemán y posteriormente francés), destacado pionero y teórico del arte abstracto.

¹⁹ En mi lectura, Kandinsky se refiere a las diferentes finalidades descritas en el capítulo anterior, pero las denomina mecánica y espiritual. Cabe destacar que el autor formula una teoría sobre el color en relación a las líneas, sin embargo, no será abordado en esta investigación debido a que me centraré en los conceptos y la naturaleza del dibujo.

Las fronteras son vagas y movedizas. Todo depende aquí de la proporción, como también en el caso del punto: lo relativo disminuye y borra hasta la imprecisión el sonido de lo absoluto. La noción de los límites se entiende mucho mejor en la práctica que desde un punto de vista puramente teórico. El “llegar a los límites” constituye un poderoso medio de expresión, gigantesco en verdad (en última instancia un elemento) con miras a la composición. (p. 95)

De esta manera, la línea como límite para cada arte no es tan precisa. A lo largo de la historia el conjunto de técnicas agrupadas en el grabado o la pintura se han mezclado con el dibujo para propiciar la creación artística. Pero si se define el dibujo como el *trazamiento* sobre una superficie entonces toda acción de trazar, incluso en el espacio, se consideraría dibujo. ¿Qué revela esta afirmación? El origen de la confusión entre el arte y la técnica. Kandinsky (1952)

En el *arte de la ingeniería* y en la técnica íntimamente ligada con él, la línea adquiere una importancia cada vez mayor. La Torre Eiffel de París ha sido el primer intento, que yo sepa, de ejecutar con líneas un edificio sumamente elevado: la línea ha terminado por excluir el plano (...) Las obras *constructivistas* de los últimos años son en gran parte, especialmente primitiva, pura o abstracta construcción en el espacio, sin utilidad práctica, lo que diferencia a estas obras de las de ingeniería y que nos obliga a situarlas en el campo del *arte puro*. La aplicación de la línea con notas puntuales, es muy notable en estas obras. (p.p. 108-110)

El dibujo como técnica tiene ventajas para la construcción en el espacio, incluso permite construir obras de ingeniería y crear la ciudad habitable para las personas, pero ¿los objetos de ingeniería deben tener una representación artística para ser consideradas obras de arte? Esta pregunta es relevante porque en el arte contemporáneo se producen obras similares a objetos productivos-técnicos, pero sin cumplir la necesidad para los que fueron creados y aún conservan su valor monetario ¿Cómo pensar entonces este panorama? “Las leyes de composición de la

naturaleza se ofrecen al artista no para ser imitadas, ya que la naturaleza tiene sus finalidades propias, sino para ser confrontadas con las del arte” (Kandinsky, 1952, p.p. 108-111).

En el primer capítulo, la representación puede usarse con un fin técnico, técnico-productivo o artístico y generar resultados tan dispares entre sí como la presencia-ausencia y la superación histórica a la que es llamada la ciencia del arte. En este caso, Kandinsky alude a la misma idea, los fines de la naturaleza son confrontados por el arte para determinar la historia del hombre. La torre Eiffel es una obra de ingeniería y el trazo sobre el espacio sin un valor monetario cuya representación no remite a otros objetos. Pero ¿es *producto* de la historia o una *obra* que supera su tiempo?

El 26 de enero de 1887 inicia la construcción de la Torre Eiffel en París con motivo de la Exposición Universal de 1889, la apuesta era una obra audaz de ingeniería a partir del modelo patentado por Eiffel, soportes metálicos capaces de alcanzar una altura superior a lo alcanzado en la época, y finalmente, fue terminada el 31 de marzo de 1889. Pero, en 1887 algunos artistas publicaron una nota en la prensa:

Nosotros, escritores, pintores, escultores, arquitectos, apasionados aficionados por la belleza de París hasta ahora intacta, venimos a protestar con todas nuestras fuerzas, con toda nuestra indignación, en nombre del gusto francés anónimo, en nombre del arte y de la historia francesa amenazadas, contra la erección en pleno corazón de nuestra capital, de la inútil y monstruosa torre Eiffel, a la que la picaresca pública, a menudo poseedora de sentido común y espíritu de justicia, ya ha bautizado con el nombre de Torre de Babel. (...) ¿La ciudad de París va a relacionar los más antiguos edificios barrocos con las mercantiles imaginaciones de un constructor de máquinas, para afearse irreparablemente y deshonorarse? (...). Para hacerse una idea de lo que adelantamos, basta además imaginarse una torre vertiginosamente ridícula dominando

París, así como una negra y gran chimenea de una fábrica, aplastante con su enorme masa. (...) todos nuestros monumentos humillados, toda nuestra arquitectura venida a menos, desapareciendo entre ese sueño asombroso. Y durante veinte años veremos alargarse sobre toda la ciudad, todavía estremecida por el genio de tantos siglos, como una mancha de tinta, la odiosa sombra de la odiosa columna de hierro forjado"²⁰.

Los *aficionados de la belleza* reclamaban la imagen de París del momento, un monumento de tal magnitud interviene el espacio y la imagen de la ciudad, así como la forma de relacionarse de las personas. Para los artistas ésta no puede ser modificada por un *constructor de máquinas* [en alusión al empresario Eiffel y su intención mecánica], la torre resulta *inútil*²¹ y se presenta como una columna de hierro en medio del corazón de París. Roland Barthes en su texto “*La Torre Eiffel: textos sobre la imagen*” describe la experiencia con este monumento así, Barthes (2013)

(...) En efecto, en París hay que tomar infinitas precauciones para no ver la Torre; en cualquier estación, a través de las brumas, de las primeras luces, de las nubes, de la lluvia, a pleno sol, en cualquier punto que se encuentren, sea cual sea el paisaje de tejados, cúpulas o frondosidades que les separe de ella, la *Torre está ahí*, incorporada en la vida cotidiana a tal punto que ya no podemos inventar para ella ningún atributo particular, se empeña simplemente en persistir, como la piedra o el río, y es literal como un fenómeno natural, cuyo sentido podemos interrogar infinitamente, pero cuya existencia no podemos poner en duda. (p. 57)

La existencia de la Torre Eiffel en la ciudad se configura como un objeto del espacio creado con una forma única, ninguna otra ciudad tiene la torre Eiffel lo que permite identificar a

²⁰ Fragmento de la "Protesta contra la torre del Sr. Eiffel". (1887). Recuperado de: <https://www.toureiffel.paris/es/el-monumento/historia>

²¹ Sin utilidad

París rápidamente y la torre como símbolo de París. Pero, ¿qué puede decirnos Eiffel sobre la belleza y la inutilidad?

Creo, por mi parte, que la torre tendrá su belleza propia. ¿Porque nosotros somos ingenieros, creen ustedes que la belleza no nos preocupa en nuestras construcciones y que incluso al mismo tiempo que hacemos algo sólido y perdurable no nos esforzamos por hacerlo elegante? ¿Es que las auténticas condiciones de la fuerza no son siempre compatibles con las condiciones secretas de la armonía? (...) Ahora bien, ¿cuál es la condición que yo he tenido en cuenta en lo relativo a la torre? La resistencia al viento. ¡Pues bien! Pretendo que las curvas de los cuatro pilares de la torre del monumento tales como el cálculo las ha determinado (...) Darán una gran impresión de fuerza y belleza; pues traducirán a las miradas la audacia de la concepción en su conjunto, del mismo modo que los numerosos vacíos presentes en los propios elementos de la construcción acusarán fuertemente la constante preocupación de no entregarse inútilmente a las violencias de las tormentas en las superficies peligrosas para la estabilidad del edificio. Además, hay una atracción en lo colosal y un encanto propio a los que no se pueden aplicar las teorías de arte normales²².

La belleza, expuesta por Eiffel, relaciona la estructura o la *forma* con el resultado de la ingeniería, pero ¿basta para considerarlo como una obra de arte? Y ¿Por qué las teorías del arte de la época no veían la atracción de esta estructura? Barthes alude a la gran producción literaria alrededor de la Torre y enuncia su éxito: transgredir la percepción del *ver* y *ser visto* porque desde ella se puede ver toda la ciudad pero no la torre, y en toda la ciudad se puede ver la torre. Barthes (2013)

²² La respuesta de Gustave Eiffel en una entrevista concedida al *Temps* el día 14 febrero. (1887). Recuperado de: <https://www.toureffel.paris/es/el-monumento/historia>

La torre atrae al sentido, como un pararrayos atrae al rayo; para todos los aficionados a la significación, desempeña un papel prestigioso, el de un significante puro, es decir, de una forma en la que los hombres no dejan de colocar *sentido*, sin que por ello este sentido se termine o se fije: ¿quién puede decir que será la Torre para los hombres del mañana? (p. 59)

El sentido abierto ocasionado por la inutilidad de la Torre les permite a las personas encontrar sus propias ideas sobre el objeto e imaginar narraciones posibles. De acuerdo a Barthes se pueden enumerar algunos sentidos, i) el mito de la Torre y/o ii) visitar un sitio turístico. Para el filósofo francés, la Torre es el grado cero en los monumentos porque dentro de ella no se puede ver *nada* y sin embargo recibe a muchas personas que acuden a verla para participar de la Torre como símbolo de París, para *ver* la ciudad como objeto y no habitarla; en palabras de Barthes “entrar en contacto (...) con la nueva naturaleza, la del espacio humano: la Torre no es rastro, recuerdo ni, en suma, cultura, sino más bien consumo inmediato de una humanidad que se vuelve natural a través de la mirada que la transforma en espacio” (Barthes, 2013, p. 61) Simula la mirada panorámica de un pájaro, ¡muy romántico!

La ejecución de la línea, como el dibujo, son acciones distintas a la ciencia del arte y sirven para crear una expresión concreta; todo París son líneas, la ciudad son líneas pero ¿todas son arte? ¿Qué sucede con la ciudad en armonía con la naturaleza física? Hegel, expuesto en el capítulo anterior enuncia el primer fin del arte, *imitación de la naturaleza* donde los objetos artísticos se asemejan pero su origen de creación es distinto porque su apariencia²³ solo place al inventor, mientras la naturaleza place al espíritu. Hegel (2015)

Hay hombres que pueden imitar el trino de un ruiseñor. Kant dice que tan pronto como notamos que se trata de un hombre, lo encontramos insulso. Del ruiseñor nos deleita lo natural,

²³ En el siguiente capítulo se detalla la apariencia como *forma*.

pues en algunos animales brotan por inconsciente naturalidad sonidos que tienen similitud con la expresión del sentir humano; por eso nos deleita la imitación de lo humano en lo natural. (p. 67)

La naturaleza donde habita el ser humano de forma natural coexiste con la forma artificial de las ciudades, pero ¿cómo pensar esta relación entre naturaleza, arte y cultura? ¿Cuál es el lugar de la Torre Eiffel? ¿Qué sucede con el *mito* de la Torre y París? Kandinsky (1952)

Las relaciones entre la historia del arte y la historia de la cultura se pueden esquematizar en tres puntos:

1. El arte se subordina a la época:
 - a. O bien la época posee un contenido fuerte y concentrado y el arte fuerte y concentrado corresponde sin violencias al tiempo o,
 - b. La época es fuerte, pero de contenido fragmentario, y el arte débil se subordina a la fragmentación;
2. El arte se opone a la época por distintas causas y expresa las posibilidades prohibidas por dicha época;
3. El arte sobrepasa las fronteras en las cuales la época quisiera confinarlo y aporta el contenido del futuro. (p. 147)

La Torre Eiffel es producto de su época debido a los avances industriales, es decir, bajo otras condiciones o circunstancias la torre tendría resultados diferentes solo por los materiales y técnicas al alcance, por eso considera Kandinsky que el arte y la producción se subordinan al tiempo de creación. El primer punto relaciona el arte con el tiempo de forma particular con dos resultados posibles, primero, el arte en coherencia con la época o el arte sumido a la fragmentación, segundo, la fragmentación y ruptura entre el arte y la filosofía dejan al arte como discurso en sí mismo sin fundamentos más allá de la historia sin alcanzar los puntos 2 y 3. El

caso elegido de París muestra como un producto se erige en la ciudad de manera fuerte para afirmar una época específica perpetrada por el mito de la ciudad, además demostrar el poder de las representaciones reproductivas para crear representaciones. Hegel con el fin histórico le exige al arte lo mismo que Kandinsky, material, forma y contenido para el futuro-histórico. Por otro lado, la naturaleza junto con lo artificial teje otras relaciones que no serán abordadas en esta investigación.

***El concepto de historia en Hegel*²⁴**

György Lukács²⁵ escribe en 1948 su obra *El joven Hegel o la sociedad capitalista* donde describe el concepto de historia del filósofo alemán [Hegel] en sus inicios en Jena y señala su particular modo de entenderla más allá de la mirada romántica²⁶ sobre los acontecimientos del pasado; señala que el pensamiento en Hegel siempre ha sido histórico y en este siendo el desarrollo del espíritu y el sistema filosófico ha sido un problema central en su obra.

El camino del espíritu esta trazado por los momentos donde se desenvuelve hasta llegar al mismo punto de partida pero ahora como un espíritu con conciencia. Este camino es descrito en *Fenomenología del espíritu* donde [el espíritu] se expresa por tres formas para representarse; a saber, arte, religión y filosofía. En estas formas, el espíritu es una unidad entre objeto y sujeto y por este motivo es posible superarse a sí mismo en su forma universal y particular. De acuerdo a Lukács “(...) en Hegel no se trata nunca de la persona, sino del principio histórico-universal el cual, en una determinada situación se sirve de un hombre como instrumento adecuado” (Lukács,

²⁴ Esta lectura se hace de la mano de la obra de *Fenomenología del espíritu* [prólogo y últimos dos capítulos], un apartado de la obra de Lukács, *El Joven Hegel* y un artículo de Luis Mariano de la Maza; no pretende ser una lectura rigurosa de la filosofía hegeliana sino entender la historia dentro del entramado de la ciencia del arte, por esta misma razón se ha considerado dejarlo como apéndice y no dentro de la tesis, es una reflexión necesaria al margen de la pregunta problema.

²⁵ (1885-1971) Filósofo húngaro de pensamiento marxista.

²⁶ Cf. “El historicismo en Hegel no significa pues, en modo alguno una glorificación del pasado, ni menos aún la justificación de determinados aspectos del presente por el hecho de que tengan a sus espaldas un pasado largo y venerable” (Lukács, 1970, p. 301)

p. 307) Las consecuencias de este espíritu universal en la categoría de la totalidad sirve para unir a los hombres en una misma historia que ya ha sido asumida y superada. Este argumento de la historia como un continuo de la conciencia en formación permite dos momentos particulares en Hegel i) el saber absoluto y ii) el movimiento dialéctico. Ambas palabras con su amplio sentido filosófico aluden a la conciencia y autoconciencia de las personas finitas e infinitas en su representación, siendo necesaria la unidad entre sujeto y objeto, para explicar su forma exterior y orientar los objetos del mundo. Lukács (1970)

El último paso del desarrollo tiene lugar en el periodo de Jena y alcanza su culminación consciente en la *Fenomenología del espíritu*. En esta aparece en lugar de la antigua “positividad” el concepto de “alienación” o “enajenación” (...) La diferencia meramente terminológica entre “positividad” y “alienación” recubre una profunda reelaboración del pensamiento: “positividad” es, en efecto, una propiedad de formaciones sociales, de objetos, de cosas; “alienación” es, en cambio, un modo especial de la actividad humana, por el cual nacen específicas formaciones sociales, objetos de la actividad humana en la sociedad, y cobran su objetividad particular. (p.314)

Si Hegel comprendió el poder de los objetos en la esfera social entonces los objetos son una expresión de sí y sirven para superar la naturaleza inmediata y egoísta. La contradicción entre lo objetivo y subjetivo no tiene lugar porque ambos procesos se dan con un propósito para *potenciar* la naturaleza humana sin importar el sistema económico que esté funcionando. Por otro lado, la lectura del prólogo de su obra *Fenomenología del espíritu*, Hegel (2015) dice:

El *análisis* de una representación, tal y como solía hacerse, no era otra cosa que la superación de la forma de su ser conocido. Descomponer una representación en sus elementos originarios equivale a retrotraerla a sus momentos que, por lo menos, no poseen la forma de la representación ya encontrada, sino que constituyen el patrimonio inmediato del sí mismo. (p. 23)

La representación inmediata en los objetos y su posterior superación es un retorno a sí mismo porque el espíritu se ha objetivado, en este punto la conciencia y autoconciencia han atravesado todos los momentos hasta llegar al saber puro. La ciencia del arte se enmarca en este planteamiento, los objetos artísticos son una ciencia que permite verse a sí mismo para pasar a la siguiente ciencia hasta llegar la meta. Hegel (2015)

La *meta*, el saber absoluto o el espíritu que se sabe a sí mismo como espíritu tiene como su camino el recuerdo de los espíritus como son conservación vista por el lado de su ser allí libre, que se manifiesta en la forma de lo contingente, es la historia, pero vista por el lado de uno y otro juntos, la historia concebida, forman el recuerdo y el calvario del espíritu absoluto, la realidad, la verdad y la certeza de su trono, sin el cual el espíritu absoluto sería la soledad sin vida; solamente. (p. 473)

Esta libertad en los objetos significa la libertad del ser humano para reconocerse incluso en su historia pasada. En el artículo de Luis Mariano de la Maza la historia se relaciona con la temporalidad, la historia es la *ciencia de la experiencia de la conciencia*, a través de los objetos se puede acceder al espíritu cuya conciencia natural no ha sido *formada* por el conocimiento filosófico. De La Maza (2007)

Hegel considera que espíritu e historia son conceptos inseparables. No hay historia que no sea del espíritu, y éste no puede concebirse sino desplegándose históricamente. Ello se debe a que el espíritu consiste para Hegel esencialmente en el acto de conocerse a sí mismo, en ser un sí-mismo que se conoce como tal. Pero para poder conocerse a sí mismo necesita diferenciarse de sí y objetivarse en una realidad exterior en la que a la vez pueda permanecer siendo él mismo (p. 6)

La necesidad de que las obras no respondan a las dinámicas económicas de su tiempo asegura la libertad histórica y estética del sujeto, este es el panorama descrito por Lefebvre y

Lukács a la crítica del sistema político y económico, pero puede ser ampliada a otros sistemas como el feudalismo y los sistemas venideros, ¿qué sucede si nos reconocemos en estos objetos? Hegel ya se preguntaba esto en su prólogo expuesto en los siguientes apartados:

- I. Las tareas científicas del presente.
- II. El desarrollo de la conciencia hacia la ciencia.
- III. El conocimiento filosófico.
- IV. Lo que se requiere para el estudio filosófico.

El *fin*²⁷ del espíritu en el conocimiento filosófico es la capacidad de ser elemento universal con lo particular en su interior, expresando *la cosa misma*. Pero la cosa no se reduce a su fin, sino que está en su desarrollo, De La Maza (2007)

Hegel anticipa aquí [GW IX: 105] la vida espiritual como una realidad que no es meramente interior y suprasensible, sino que se manifiesta y se hace presente de modo efectivo en el mundo, y por lo tanto en el tiempo y en el espacio en el que se desenvuelven activamente los seres humanos. (p. 15)

El primer capítulo se mostró el poder de las representaciones en la esfera social y ahora a partir de Hegel se ha identificado la importancia de la relación entre sujeto y objeto como unidad y la necesidad de considerar los objetos en sus categorías.

2.2. La representación artística para la existencia.

¿Cuándo empieza el arte contemporáneo y qué es? La superación de la historia ha estado presente desde el inicio de la tesis, el arte aparece como la forma progresiva de la naturaleza

²⁷ O finalidad

humana y por esta razón se ha realizado una revisión al concepto de historia en Hegel para ampliar la reflexión en los términos de la representación y la obra de arte.

El arte contemporáneo hace uso de los productos y las representaciones del sistema para develar las relaciones donde se creó y mantiene, pero develar la representación no basta para alcanzar el efecto perseguido por el arte desde su origen, sino que *engaña* al arte mismo. La finalidad del nuevo arte-producto se aleja de la formación humana para reafirmar, burlar o criticar su propia realidad sin dar lugar a una nueva. Hegel reconoce la importancia del arte para el desarrollo del espíritu cuando entiende la objetivación dentro de los objetos del mundo exterior, es decir, el arte es un objeto que le permite al espíritu verse y superarse a sí mismo, siendo una idea que alude a la formación de la conciencia en el tiempo individual [en cada ser humano] pero también en el tiempo universal [la historia humana]. Así, *verse* en la obra significa reconocerse y reconocer a los otros, por eso el arte contemporáneo con sus dinámicas resulta, al final, en una reafirmación de sus mismas dinámicas, porque proyecta y reafirma su interioridad, aunque develada.

Los fines del arte son distintos, en Hegel tiene un sentido político para desarrollar el Estado y el espíritu, pero este argumento no se aborda en esta investigación porque se pretende mostrar la capacidad del arte en su sentido histórico y estético. De Hegel se retoma su dialéctica histórica expuesta en su obra *Filosofía del Arte* para encontrar el sentido en la historia de la humanidad, Lefebvre expone el sentido del trabajo y las cosas dentro del concepto de representación, pero en la historia de la filosofía hay otro autor que aporta a las reflexiones de esta tesis, Nietzsche con su crítica al lenguaje; de acuerdo a Lefebvre (2008)

Las representaciones son falsas en lo que apuntan y dicen, pero verdaderas con respecto a lo que las soporta. Nietzsche privilegia al poeta y la poesía; solo la poesía tendrá la capacidad de

trascender las representaciones liberándose de la voluntad de poder así como de la voluntad de conocimiento puro y de los objetivos del discurso trivial. (p.52)

Las representaciones se soportan en la reproducción de objetos, el discurso y las relaciones de poder que mantiene. Lefebvre ya había establecido las categorías para los objetos²⁸, por este motivo, Nietzsche introducirá un nuevo elemento atado de la misma forma a la esfera social como las representaciones: el lenguaje. *El lenguaje nace socialmente*. “En él [discurso] intervienen otros elementos que *hacen el sentido*, a saber los *valores* y normas admitidas en tal o cual sociedad, incorporados en palabras claves, símbolos, imágenes fuertes, en suma en representaciones.” (Lefebvre, 2008, p.47) Así, lo enunciado por Hegel y Kandinsky sobre el arte se repite también en el lenguaje como discurso que hacen parte del entramado de representaciones que tiene el ser humano para crear y sostener la *apariencia* o realidad social, los productos se crean en esta lógica²⁹, siendo este el motivo por el cual Nietzsche, en palabras de Lefebvre, propone liberarse de las relaciones de poder y el discurso. Lefebvre (2008)

(...) ¿Se puede emitir otras afirmaciones que no sean perspectivas, interpretaciones según representaciones? ¿Pero entonces cómo superarlas, después de haberlas atravesado? La crítica nietzscheana del Logos, o sea del “hombre teórico” y del “inmaculado conocimiento”, alcanza el fundamento mismo de ese Logos: la historia, representada como devenir racional, apoderada de un sentido expresable y asignable. Según Nietzsche, la historia de los historiadores no es sino una serie de representaciones o, como él dice, de iconos. (p. 48)

En este sentido, los productos, las representaciones y el lenguaje sirven al relato histórico [construido y no superado] para emitir *verdades*, ¿qué consecuencias tiene esto? Lefebvre (2008)

²⁸ Obra, producto, cosa

²⁹ No quiero decir que sean lógicas distintas, lenguaje y producto, sino que ambas nacen en el mundo de representaciones sociales.

El sujeto sólo se representa a través del objeto, en términos del objeto; sin embargo, la subjetividad es irreductible a la objetividad. Si el pensamiento crítico no admite esa interacción, ese efecto de reflejo y de superficie, se limita a repetir la verdad trivial y tautológica que resume la filosofía para muchos filósofos: no hay sujeto sin objeto –no hay objeto sin sujeto. (p. 50)

Los objetos representan al sujeto inmediato que se ve a sí mismo con la capacidad de formar su conciencia, de ahí la crítica marxista al trabajo y su producción de mercancías donde el sujeto no se reconoce, en palabras de Lefebvre (2008)

No hay conciencia presente a sí, por lo tanto, no hay conciencia que no se re-presente en objeto o simulaciones de objetos: imágenes, signos, cosas más o menos apropiadas, figuras triviales o abstractas. La conciencia y el sujeto se dicen en términos de cosas. Por lo que hace a los objetos, a las cosas, no alcanzan ni “en sí”, ni aisladamente. Se dicen en términos de conciencia; el sujeto se proyecta en ellos. Y sin embargo el sujeto no puede confundirse con el objeto. (p. 61)

Para Nietzsche, según Lefebvre, la tragedia –los mitos- son las representaciones anteriores donde se mostraba la naturaleza humana del sujeto, esta *forma* de representación es muy distinta a la de *verse* en el objeto y como consecuencia de eso ocurre una catarsis³⁰, una liberación, ¿de quién y para qué? A diferencia de la representación en los objetos donde el poder social se concentra y perpetúa, en la tragedia, el sujeto puede liberarse del poder de las representaciones por medio de los rituales, así, la obra *poiética* supera el aspecto político que mantiene el status quo³¹, mientras “la tragedia como representación del poder desaparece cuando

³⁰ [catarsis] Aún es muy pronto para determinar las consecuencias de la representación del sujeto en la tragedia, se espera al final del apartado reafirmar o cambiar esta respuesta.

³¹ Cf. “El poder de las representaciones predomina sobre las representaciones del poder. Además, esas representaciones se organizan, se sistematizan en doctrinas políticas: en ideologías” (Lefebvre, 2008, p. 87)

el poder político se vuelve representativo, cuando las representaciones prevalecen en la vida mental y social y en la vida política” (Lefebvre, 2008, p. 86).

En el “Ensayo de Autocrítica” (1886) de *El nacimiento de la tragedia* (1990) de Nietzsche se pregunta “¿Qué significa, justo entre los griegos de la época mejor, más fuerte, más valiente, el mito trágico? ¿Y el fenómeno enorme de lo dionisiaco? ¿Qué significa, nacida de él, la tragedia?” (Nietzsche, 1990, p. 26) y reconoce la muerte de la tragedia debido al *logos* socrático. Pero lo Dionisiaco y Apolíneo representan las dos fuerzas opuestas donde vive la humanidad, de ahí que el ritual justifique la existencia del mundo en el fenómeno estético. Nietzsche (1990)

Ya en el «Prólogo a Richard Wagner» el arte -y no la moral - es presentado como la actividad propiamente metafísica del hombre; en el libro mismo reaparece en varias ocasiones la agresiva tesis de que sólo como fenómeno estético está justificada la existencia del mundo. De hecho el libro entero no conoce, detrás de todo acontecer, más que un sentido y un ultra-sentido de artista, - un «dios», si se quiere, pero, desde luego, tan solo un dios-artista completamente amoral y desprovisto de escrúpulos, que tanto en el construir como en el destruir, en el bien como en el mal, lo que quiere es darse cuenta de su placer y su soberanía idénticos, un dios-artista que, creando mundos, se desembaraça de la necesidad implicada en la plenitud y la sobreplenitud, del sufrimiento de las antítesis en él acumuladas. El mundo, en cada instante la alcanzada redención de dios, en cuanto es la visión eternamente cambiante, eternamente nueva del ser más sufriente, más antitético, más contradictorio, que únicamente en la apariencia sabe redimirse; a toda esta metafísica de artista se la puede denominar arbitraria, ociosa, fantasmagórica -, lo esencial en esto está en que ella delata ya un espíritu que alguna vez, pese a todos los peligros, se defenderá contra la interpretación y el significado morales de la existencia. (p.p. 31-32)

En el mismo texto dirá que la moral es apariencia y engaño del cristianismo, relegando la existencia del arte y justificándolo en el Dios cristiano. Para Nietzsche la vida es *amoral* donde lo dionisiaco representa este origen trágico. Nietzsche (1990)

La vida, finalmente, oprimida bajo el peso del desprecio y del eterno *no*, tiene que ser sentida como indigna de ser apetecida, como lo no-válido en sí. La moral misma - ¿cómo?, ¿acaso sería la moral una *voluntad de negación de la vida*, un instinto secreto de aniquilación, un principio de ruina, de empequeñecimiento, de calumnia, un comienzo del final? ¿y, en consecuencia, el peligro de los peligros?... Contra la moral, pues, se levantó entonces, con este libro problemático, mi instinto, como un instinto defensor de la vida, y se inventó una doctrina y una valoración radicalmente opuestas de la vida, una doctrina y una valoración puramente artísticas, anticristianas. ¿Cómo denominarlas? En cuanto filólogo y hombre de palabras, las bauticé no sin cierta libertad - ¿pues quién conocería el verdadero nombre del Anticristo? – con el nombre de un dios griego: las llamé dionisiacas. (p.p. 33-34)

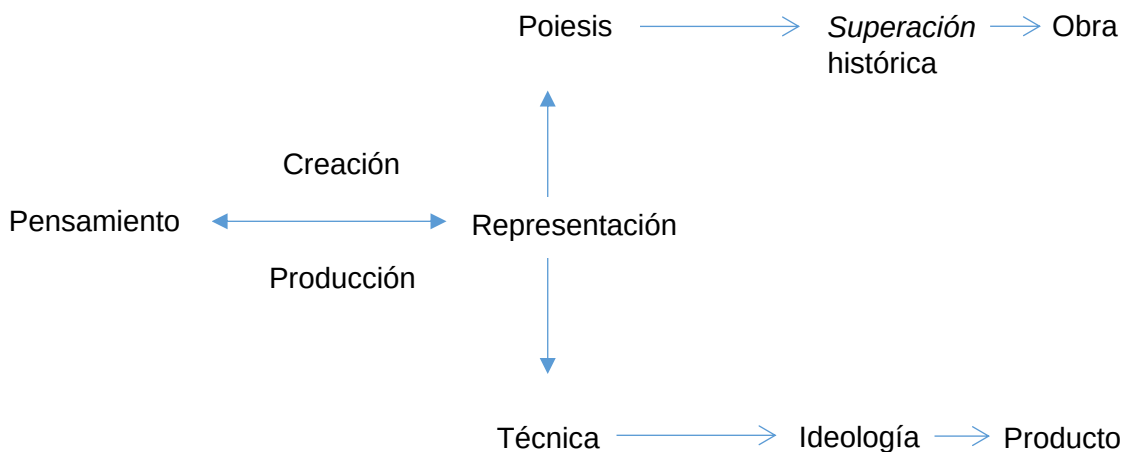
La verdad y el sentido de la existencia no están en la apariencia de la moral o el discurso sino en el ritual estético de los dioses donde emerge la obra de arte para trascender lo ya expuesto en la tesis: las relaciones de producción y trabajo, las representaciones [morales en Nietzsche], la voluntad de poder, y finalmente, el consuelo de la existencia misma en su aspecto trágico. Entonces, ¿el arte no es político? ¿Las obras se tratan de unos objetos *apolíticos*? La libertad que otorga la superación de las representaciones es la posibilidad de liberarse de las presiones y/o explotación políticas, sociales o económicas del sistema de turno, el arte es la crítica a las ideologías y el poder representado en el mundo además de brindar descanso o sosiego a la existencia. De acuerdo con Álvarez, el arte en Nietzsche es *el complemento metafísico de la naturaleza para poder superarla*. Álvarez (2019)

El segundo principio lo encontramos en Nietzsche, formulado en la parte VI de *La voluntad de poder como arte*. Afirmar en el § 848: “El arte es el mayor estimulante de la vida [...] el arte es la auténtica misión de la vida, el arte es la *actividad metafísica de la vida*”. Sobre esta afirmación se establecen las premisas y los conceptos inherentes al pensamiento estético: instinto estético, fuerza artística, impulso y sentimiento de embriaguez y crueldad, estado ánimo estético, perfección y belleza, juicio instintivo y eros en cuanto acuidad de los sentidos. (p. 40)

El *pathos* trágico como el sufrimiento y experiencia [estética] es superado en la obra de arte para alcanzar la libertad. Así, los productos que construyen la realidad histórica aparente del mundo se mantienen mientras la obra afirma la existencia. Lefebvre (2008)

No cabe duda que ciertos actos atraviesan y quizá trascienden las representaciones, elevándose por encima de la superficie o bien hundiéndose en las profundidades. ¿Cuáles actos? La creación, la poesía, el amor, el concepto teórico. Pero para atravesar las representaciones hay que partir de ellas y encontrar cierto apoyo más o menos vacilante en tal o cual representación de la muerte o de la vida, del poder o del sexo, etc. Sí, ¿Cómo vivir sin representaciones? Pero también ¿cómo vivir sin la crítica de las representaciones? Así se esboza un movimiento dialéctico. Algunas de las representaciones tapan la vista y el horizonte, forman anillo y círculo [vicioso]. Otras se abren hacia la superación (p. 96)

En este sentido, la figura que se ha estado construyendo desde el primer capítulo se completa de acuerdo a la nueva forma de entender la historicidad y su distanciamiento con [aún más] con las representaciones.

Figura 3

Nota: resultados según su expresión artística. (2021). Elaboración propia.

En este sentido, el cuadro de elaboración propia organiza las lecturas revisadas hasta el momento e incorpora las relaciones de ideología y superación histórica para dar cuenta de las *funciones* de la obra y los productos en el mundo. En el siguiente apartado expondré la naturaleza del arte contemporáneo donde los objetos artísticos están inmersos en las dinámicas de producción y se privilegia el lenguaje sobre la *forma* de la obra, es decir, el discurso adquiere espacio en la ciencia del arte para dar validez al saber por sobre la sensibilidad. En este caso, la reflexión suscitada por la obra desde su origen sobre sí mismo y su historicidad se ve mediada por la ideología.

2.3 ¿Qué es el dibujo contemporáneo? Nuevas representaciones

El ensayo realizado por Andrea Giunta³² titulado *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Argumenta que [lo contemporáneo] no es el reemplazo de la palabra moderno, sino que son los objetos artísticos del presente; en otras palabras, son las representaciones [que

³² Doctora en Filosofía y Letras, investigadora principal del CONICET, es docente titular de Arte Latinoamericano y Arte Internacional en la carrera de Artes de la UBA y es una reconocida curadora y especialista de arte en Argentina.

superan] el presente, así se configura como un estar con el propio tiempo. La característica principal de las obras contemporáneas es que el mundo real irrumpe el mundo de la obra, originando la *crisis* de la representación una vez terminó la Segunda Guerra Mundial en 1945. En la posguerra el arte ha adquirido una connotación de crítica política tratando de *liberarse* de las opresiones de los diferentes contextos, uniendo la historia del poder con la historia del arte. Giunta (2014)

El presente no se inscribe en el vector de la historia, del pasado que se continúa en el futuro. El pasado emerge como memoria, y como tal enciende un ansia de conservación que se manifiesta en el furor actual por los archivos. La memoria ya no es la necesidad de traer el pasado para anticipar el porvenir deseado; es un instrumento presentista que hace surgir el pasado en el presente. El presente es la categoría preponderante desde la que se visita y revisita el pasado, incluso el más reciente. (p. 34)

La suma de las representaciones pasadas ha sido abandonas por el sujeto universal, la curadora argentina llama la atención sobre los edificios que preservan la memoria: los monumentos y los museos a pesar de que *la vandalización de los monumentos revela que no se trata de un pasado inmóvil* el arte es también un espacio de denuncia. La presencia-ausencia se entiende como la representación del pasado para la conciencia, Giunta (2014) presenta el siguiente ejemplo:

La representación de la ausencia es uno de los *topoi* del arte contemporáneo. Y, aunque la retórica del rostro es el lugar por excelencia para imaginar maneras de inscripción, otras formas, menos directas pero no menos políticas, investigan cómo ponernos en contacto, disponernos emocionalmente, para la experiencia de la ausencia. En su serie *Atrabiliarios*, realizada durante los años noventa, Doris Salcedo dispone zapatos en un nicho. En pares o solos, se perciben a través de una película de piel de cordero seca, semitranslúcida, detrás de la que se vislumbran,

acomodados con cuidado. Una costura sujeta la piel al muro, una cuerda delgada y oscura que se anuda como si suturara una herida. Cada zapato perteneció a un cuerpo. Una obra mórbida, que compromete objetos de mujeres afectadas por la violencia en Colombia. (p. 43)

Pero, ¿es acertado suponer que todo arte es denuncia o enunciación del horror y lo ausente? Lo contemporáneo reconoce el sentido social del arte y su poder para generar conciencia, ya no a través de la reflexión sino de la *actuación*. Groys (2016) dice:

(...) ¿Quién es el sujeto de esa performance artística del saber? Hasta ahora, hemos escuchado acerca de la muerte del sujeto, del autor, del hablante y demás. Pero todos estos obituarios se refieren al sujeto de la reflexión y la autorreflexión filosófica, o también al sujeto del deseo y la energía vital. Muy por el contrario, el sujeto performativo está constituido por el llamado a actuar, a manifestarse como vivo. Me reconozco como destinatario de este llamado que me dice que debo cambiarme a mí mismo, mostrar mi saber, evidenciar mi vida, participar en acciones transformadoras, cambiar el mundo, y otras acciones así. Este llamado está dirigido a mí. Es por eso que sé que puedo y debo responderlo. (p.p. 41-42)

El reconocimiento que se da entre la obra y el sujeto ya no es más una unidad, sino que ahora se alza como identidad individual capaz de abolir las ideologías, y en este sentido a transformar el mundo; pero *si somos mortales y finitos, ¿cómo podemos cambiar el mundo?* Esta pregunta de Groys remite a dos pensamientos i) En la ciencia del arte expuesta por Hegel y teniendo en cuenta al filósofo anterior, Kant, describen la capacidad del arte no solo para *pensar* en sí mismo sino también en el otro; en ambos autores –de forma filosófica radicalmente distinta- subyace la idea no solo de un sí mismo sino también la existencia de alguien más; ¿esto qué significa a la luz del arte contemporáneo? La reflexión que suscita el arte actual circula con las representaciones del sistema que critica, en otras palabras, expone los horrores del sistema en que está inmerso y hace énfasis en acciones inaceptables. Sin embargo, ii) descuida el *fin* del arte

y la espiritualidad humana al no referir a los conflictos trágicos de la existencia, lo expuesto por Doris Salcedo es producto de la historia del poder y asume el arte como emancipatorio. Los objetos artísticos son productos de las dinámicas actuales y de un modo u otro deben emerger los productos que enuncian y resisten a las representaciones privilegiadas, pero ¿dónde queda la *conciencia colectiva*?

Las condiciones anteriores descritas hacen del discurso del arte una liberación, pero ¿es acertado este argumento y crítica? ¿Cómo entender la historicidad hegeliana y el *pathos* trágico nietzscheano en lo contemporáneo? El arte contemporáneo es el arte producido por su propio tiempo, todavía no es pasado y es común encontrar en él una obra sin un objeto palpable, su veracidad viene dada por los discursos [¿no fue esta precisamente la crítica de Nietzsche?]. La obra de Doris Salcedo, *Atrabiliarios* expuesta en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona es la siguiente:

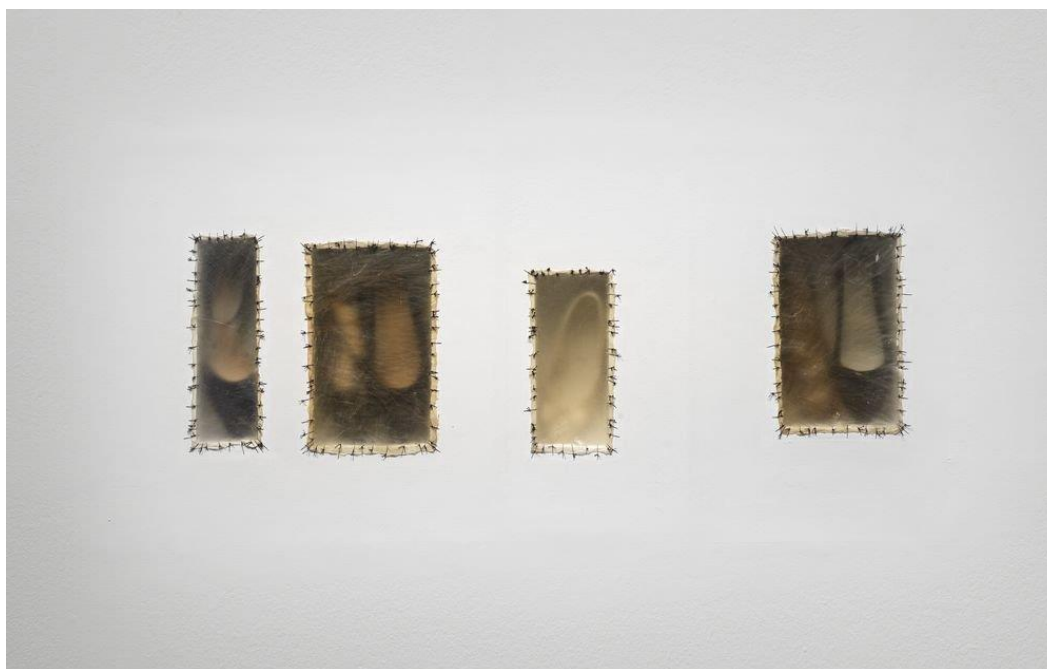


Imagen 7. Salcedo, D. (1993). *Atrabiliarios*. Recuperado de: MACBA.

Los zapatos por sí solos son objetos que no comportan reflexión alguna, ésta [reflexión] viene dada por el contexto de su pertenencia, es decir, son testigos de un hecho y reemplazan al sujeto ausente. Para entenderla como obra de arte es necesario leer la reseña sobre la situación política colombiana. El MACBA escribe la siguiente:

Doris Salcedo nació en Bogotá (Colombia) en 1958, lugar donde vive y trabaja. El carácter de resistencia de su obra y la situación de violencia y de censura que se vive en su país le han impedido disfrutar de un reconocimiento público que sí tiene a nivel internacional. Ejemplo de arte comprometido, su escultura recupera y da visibilidad a los procesos de violencia social, de exclusión, de muerte y de silencio producidos en Colombia y en otros contextos. Sin ánimo de mostrar o convertir la violencia en espectáculo, sus instalaciones, calificadas como “escultura social”, pretenden restituir la dignidad de las víctimas. Sus obras recogen casos de personas reales con las que convive durante un tiempo para poder hablar en su nombre: “No reformulo la experiencia de la víctima sino que la ensablo mediante mis obras en una presencia eterna” (Salcedo, 2006). Salcedo trabaja habitualmente con objetos cotidianos, a veces recupera muebles de casas devastadas, ropa de personas desaparecidas u otros objetos personales que somete a un proceso de catarsis para recuperar la memoria de las víctimas y universalizar el dolor. (MACBA)³³

De esta manera, los objetos cotidianos son evidencia de lo *vivido* por el sujeto en su contexto siendo un objeto cuya reflexión no nace en la creación sino en una situación específica caracterizada por la denuncia. ¿Cómo pensar este panorama? Se *confía* en la reflexión y la universalización del dolor [en el caso de la obra de Doris Salcedo] en la narración contada, siendo la palabra el soporte de la experiencia estética. El objeto que hace de obra, es cercano y de

³³ Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Recuperado de: <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/a-z/salcedo-doris>

uso común al sujeto, su representación del dolor no viene dado por la existencia³⁴ del objeto, por eso se produce rechazo porque su creación y posterior *uso* hace imposible establecer la relación.

En otras palabras, la *forma* del zapato no sostiene la reflexión estética que busca la intención del artista³⁵ siendo este el gran triunfo de la ideología, ya no es necesaria la creación de una obra porque puede sustituirse por un producto.

Para Arthur Danto³⁶ el arte moderno es el fin del arte, el último intento del arte por alcanzar la verdad filosófica a través de manifiestos y abandona el arte como verdad, en sus propias palabras *Esto es lo que quiero decir con el fin del arte. Significa el fin de cierto relato que se ha desplegado en la historia del arte durante siglos, y que ha alcanzado su fin al liberarse de los conflictos de una clase inevitable en la era de los manifiestos* (Danto, 1999, p. 59) Esta tesis atraviesa el arte en general, especialmente el dibujo, porque los artistas son quienes determinan las producciones como artísticas y no-artísticas, siendo criterios elaborados a partir de discursos y abandonando su origen filosófico aunado a la facilidad de divulgar la línea y la forma. El distanciamiento del arte con la filosofía en favor de la *libertad* [del arte] propicia la pregunta por su naturaleza sin el *fin* filosófico, esto es un periodo *posthistórico* donde la crítica del arte emerge para legitimar las obras.

El dibujo en el arte contemporáneo

El trazo continuo origina la línea creando imágenes y el dibujo es la acción de trazar sobre superficies³⁷, además la representación artística denominada presencia-ausencia para la

³⁴ Debo aclarar que el análisis de la obra de Salcedo se da a partir de las teorías del arte expuestas en esta tesis y es dentro de ellas que se cuestiona su creación. Sin embargo, esto no quiere decir que no se denuncie el hecho político.

³⁵ El caso de la obra de Doris Salcedo se puede reemplazar por la crítica al capital y en este caso, sucede lo mismo con el objeto artístico, no hay relación.

³⁶ Crítico de arte y profesor de filosofía de los Estados Unidos.

³⁷ Pero recordemos que la línea se puede trazar sobre el espacio.

superación histórica y estética. En este sentido, el dibujo es un proceso creativo particular de reflexión y creación de formas o imágenes. El artista elige según su finalidad histórica³⁸ los materiales y procesos que mejor le sirven a su idea estética, creando la forma y contenido de la obra, así la práctica histórica artística³⁹ ha desarrollado conceptos como expresión, gesto, perspectiva, proporciones, ángulos o sombras en el ámbito de la educación artística como herramientas y técnicas que sirven de soporte al objeto artístico. En este sentido, el dibujo es diverso en sus soportes y herramientas para la elaboración de trazos, sumado a lo anterior, el color puede ser el trazo mismo que delimita el espacio interno y externo; en otras palabras, el dibujo no se caracteriza por un trazo negro sino por la capacidad de definir los límites del espacio.



Imagen 8. Muñoz, O. (1987). Interiores. Técnica Lápiz carbón sobre lienzo. Recuperado de: <https://premionalcritica.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/retraccionDibujo.pdf>

³⁸ El concepto es entendido desde Hegel y posteriormente, Nietzsche.

³⁹ Considero que el dibujo según su finalidad ha desarrollado conceptos distintos que le permiten adecuar el dibujo.

Es común entender el dibujo como los materiales específicos de lápiz y papel, pero en realidad el trazo se puede definir con otras herramientas como el carboncillo o los materiales usados por los sujetos del paleolítico. Las tecnologías digitales han introducido otras formas de trazo a través de un lápiz inteligente con una pantalla que modifica rápidamente la imagen según el deseo del artista. El problema radica en la capacidad de crear una obra cuya reflexión no abandone la filosofía ni engañe al arte, es decir, un dibujo que sostenga el dolor representado en la obra, por ejemplo, *Tres estudios para una crucifixión* de Francis Bacon, donde la angustia se muestra en las *formas* y la expresión de los colores.



Imagen 9. Bacon. F. (1944). *TRES ESTUDIOS PARA UNA CRUCIFIXIÓN*. Recuperado de: Guggenheim Museum.

Siguiendo la reflexión anterior sobre el arte contemporáneo y su creación, el dibujo no es susceptible de ser representado por un *producto* porque precisamente no comunica sino su propia forma reproductiva. El dibujo con un alto grado de semejanza con el cuerpo potencia el aprendizaje fisiológico, pero no puede ser considerado como dibujo una escultura de un órgano,

aun cuando no nace en la reproducción, ¿a qué se debe? Este hecho indica el lugar del dibujo en la creación de otras artes, de acuerdo a Gómez Molina (1999)

(...) en *Estrategias del Dibujo en el arte contemporáneo* tratamos de plantear bajo la denominación de estrategias, una reflexión sobre el otro lado complementario del sistema: el de la *creación de sentido*; tratamos de hacer una lectura de los dibujos, no tanto de sus producciones, como de sus procesos desde los materiales desde los que el artista trata de conformar nuevos valores. (p. 42)

De esta manera el artista hace uso de las *maneras* de trabajo para encontrar el sentido, siguiendo a Gómez Molina, los manifiestos del modernismo son los métodos sobre cómo componer o crear una obra, en el caso de los manuales de dibujo esto se acentúa más porque son técnicas y procedimientos, pero también establece la búsqueda de sentido del artista en medio de su libertad contemporánea. El dibujo contemporáneo se mueve entre no ser reemplazado y vincularse a la filosofía y la libertad proclamada por el presente, siendo así como las obras son creadas y legitimadas sin criterios *verdaderos*⁴⁰ sino a partir de críticas dentro del mismo arte donde se puede justificar cualquier dibujo. Según Gómez Molina (1999)

La educación en la idea de que lo moderno es *lo dominante*, es más efectiva a medida que tiende a situarse como el auténtico territorio de la libertad, como el *vasto mundo* de la experiencia sin límites. El sistema funciona tanto individual como colectivamente, cuando los que están atrapados en él no son capaces ni siquiera de percibir sus límites. El hecho de que los artistas que trabajan ahora no puedan imaginar *qué es lo que no se puede hacer*, y defiendan el territorio actual como el lugar en que puede hacerse todo, demuestra la viabilidad del sistema, la canonización de sus normas y su academicismo, pero también su eficacia operativa; la validez, en suma de sus principios (p. 29)

⁴⁰ En el sentido de verdades filosóficas.

Lo moderno en Gómez Molina en realidad es lo contemporáneo, es decir, las producciones artísticas del presente, donde la libertad del artista se afirma por medio del discurso. Por otro lado, ¿cuál es la diferencia del dibujo con la pintura? Responder esta pregunta permitirá establecer otro límite del dibujo respecto a la pregunta inicial ¿qué es la línea y cómo se configura en lo contemporáneo? Un punto de partida puede ser el siguiente fragmento de Gómez Molina (1999)

El dibujo era, por lo tanto, la arquitectura de la representación, y por proyección, la configuración gráfica que aparecía en un momento determinado del trabajo del cuadro, aquella que estaba relacionada con unas técnicas que potenciaban la esencialidad, la simplicidad y la capacidad de corrección del trazado: la punta seca, el carboncillo, la sanguina, el lápiz, la aguatinta...El debate posterior sobre pintores que dibujan o no dibujan, la querella entre coloristas y dibujantes, producida por la diferente forma de tematización del sentido, por el énfasis puesto en cuál era el momento crucial que definía la obra y el peso que en ella tenía la razón o el sentimiento, iba a dar lugar a este falso debate.

Nadie puede renunciar al dibujo, a la estrategia que define la imagen. Lo que sí es posible es aislar o no las técnicas que lo determinan. Muchos pintores pueden diferenciar sus procesos con técnicas alternativas, otros introducen en la indiferenciación que establece la pintura, el dibujo que subyace en ella. Lo que marca la actividad de ambos es el papel protagonista que adquieren las partes del proceso para convertirse en el tema predominante del sentido de la obra. (p. 47)

El dibujo se ha constituido como una etapa de la obra que servía como bosquejo, boceto o garabato para proyectar, expresar y organizar la obra terminada, en cada intento el artista hacía del dibujo su herramienta de ejercicio hasta llegar la representación final siendo común el paso del dibujo a la pintura. Este debate caracterizado por las técnicas estimuló el dibujo como una representación inconclusa o un arte menor.

2.4 La línea como elemento del dibujo.

Una forma de establecer los límites del dibujo respecto a la pintura es reflexionar sobre uno de los artistas más representativos, el pintor francés Paul Cézanne (1839-1906), impresionista o postimpresionista quien en el año de 1886 se traslada a la provincia de Aix en Francia donde comienza a pintar su serie de obras sobre la Montaña de *Sainte-Victoire*. Este conjunto de obras sobre la montaña tensiona la línea y las formas definidas para alcanzar la emancipación de la pintura sobre el dibujo, estableciendo los límites entre la una y la otra. Arnheim (1979) dice

Los límites que determinan la forma de los objetos se derivan de la capacidad del ojo para distinguir entre sí zonas de luminosidad y color diferentes. Esto es válido incluso para las líneas que definen la forma en los dibujos, que sólo son visibles cuando el color de la tinta difiere del color del papel. No obstante, se puede hablar de la forma y del color como fenómenos separados. Un disco verde sobre fondo amarillo es tan circular como un disco rojo sobre fondo azul, y un triángulo negro es tan negro como un cuadrado del mismo color. (p.p. 337-338)

La forma ni la línea cambian por el color, se conservan en la medida que el trazo crea objetos en el espacio, entonces ¿para qué el color? Arnheim propone que el color guía la experiencia y cambia la expresión de las formas o contornos de los objetos, residiendo la totalidad no en la forma sino en el control cromático de la obra.



Imagen 10. Cézanne, P. (1875). Autorretrato. Recuperado de: <https://es.artsdot.com/@/8XYPVW-Paul-Cezanne-autorretrato>

La profunda observación hacia la montaña de Santa Victoria desde diferentes ángulos comienza por trazos definidos hasta llegar a la discontinuidad de la línea, ocasionando un progreso hacia la abstracción de la forma concreta. En este caso, el espacio mismo no se delimita por un trazo sino que el color es el espacio, los colores adquieren el protagonismo y se libera incluso de los límites de los objetos.



Imagen 11. Cézanne, P. (1887). Montagne Sainte-Victoire with Large Pine. Recuperado de: The Courtauld Gallery.

La composición de las obras sobre la montaña está hecha a partir de los colores y la discontinuidad en los trazos, oponiéndose incluso a la fotografía. A medida que la obra adquiere abstracción se acerca más a la autonomía de la representación pictórica de la pintura con lo *expresivo* como punto de tensión entre la forma y el contenido.

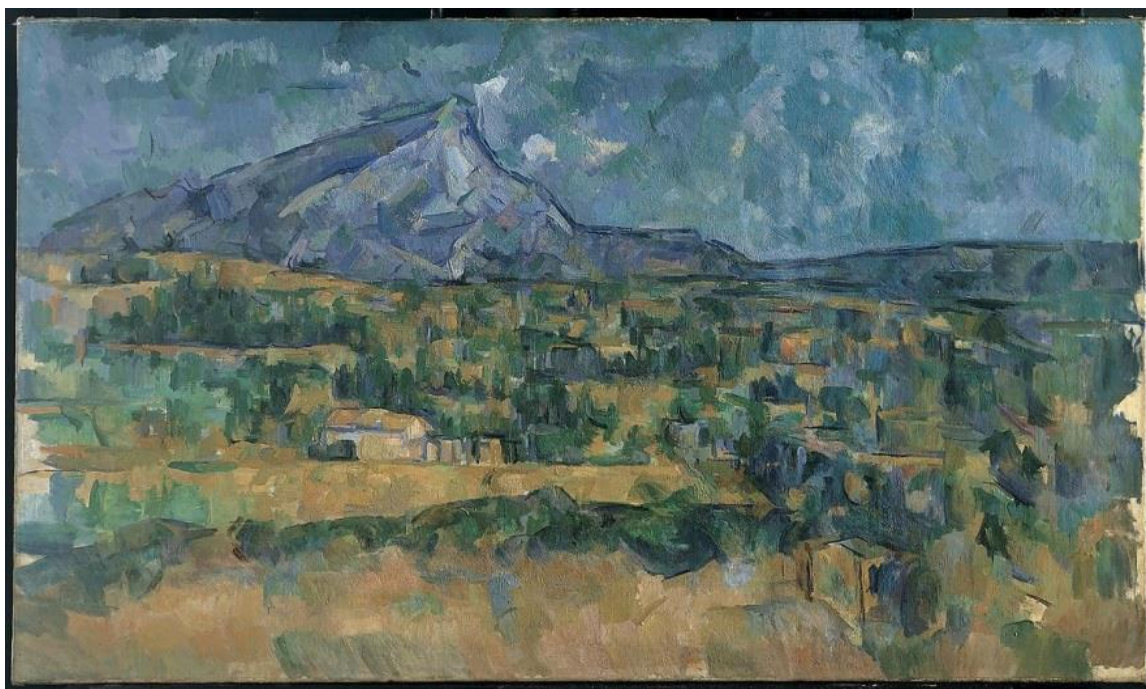


Imagen 12. Cézanne. P. (1904-06). *Mont Sainte-Victoire*. Recuperado de: The Metropolitan Museum of Art.

*El contorno se me escapa*⁴¹, dirá Cézanne en una carta consignada por Rainer María Rilke⁴². Este límite del contorno explorado en sus múltiples obras hasta añadirle movimiento a la imagen es propio de la pintura, desarrollando una técnica que se ajustara a la representación *en mente* del artista y nos ofrece un nuevo lenguaje, el del color.

Al igual que Hokusai en sus “Treinta y seis vistas del monte Fuji”, Cézanne usa diferentes puntos de vista en la serie de pinturas de la Montaña Sainte-Victoire, permitiendo la representación del paisaje al redor de la montaña. Esta diversidad es clave para comprender la evolución del estilo de Cézanne. En las primeras vistas de la montaña, de las cuales el ejemplo más famoso es el que se conserva en el Museo Metropolitano de Nueva York (1882-85), Cézanne

⁴¹ Fuente: Capítulo II “Alrededores de Aix”. Xavier Franquesa. En GÓMEZ MOLINA, J. (1999) *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Ediciones Cátedra: Madrid.

⁴² Cartas sobre Cézanne por Rainer María Rilke. Agenda Cultural. Universidad de Antioquia. No. 123- Julio 2006. ISSN 0124-0854. “Pero de Cézanne aún quería decir que nunca se había visto antes hasta qué punto la pintura acontece en los colores, cómo hay que dejarlos solos para que se expliquen recíprocamente” (p.3)

da importancia a la línea y al dibujo, destacando la presencia del arbolado en primer plano. En las últimas obras, como la que pertenece al Museo de Arte de Filadelfia o la del Kunsthaus de Zúrich, la línea prácticamente desaparece, y solo hay manchas de color para representar los distintos volúmenes⁴³.

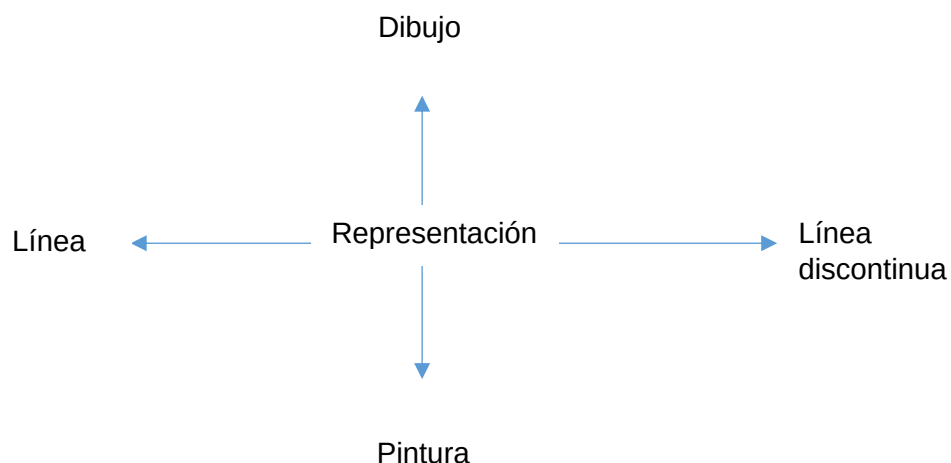


Imagen 13. Cézanne, P. (1902-04). Mont Sainte-Victoire. Recuperado de: Philadelphia Museum of Art.

⁴³ Fuente: <http://www.theartwolf.com/landscapes/cezanne-montana-sainte-victoire.htm>

En este sentido se pueden situar los límites del dibujo de la siguiente manera:

Figura 4



Nota: límites del dibujo. (2021). Elaboración propia.

Así, el *vacío* de la crítica del arte en términos históricos y filosóficos significa que ya no es *verdad* y acontecimiento estético de la existencia sino discursos por eso es tan importante el dibujo artístico como la creación de imágenes y representaciones presentes-ausentes para liberar al sujeto de las dinámicas actuales. Los objetos del mundo, los productos no guían al sujeto hacia este camino. La libertad alcanzada tras la superación histórica y la libertad sobre la ideología son distintas, en la primera se libera la [segunda] *naturaleza* mientras en la segunda se libera de un sistema de explotación sin liberar a la naturaleza. Por último, en la obra de Cézanne emerge no solo la línea sino la forma como concepto diferenciador o particular del dibujo, caracterizando la representación y la técnica.

Capítulo 3

3.1 ¿Qué es la forma?

En el primer capítulo se cuestionó la naturaleza del dibujo en su definición de modo del pensamiento y se evaluó la premisa de si dibujar es equivalente a pensar. A medida que iba avanzando en la lectura del filósofo Lefebvre se hizo más notoria la diferencia entre representar y pensar. La representación es creada por el artista y ningún otro sujeto puede hacerla. En este capítulo, a partir de Rudolf Arnheim⁴⁴ en su obra *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador* (1979) detalla procesos mentales como la percepción visual y el concepto visual para dar cuenta de la labor y creación del artista. El libro compuesto por capítulos detalla el proceso de percepción a partir del equilibrio, forma, desarrollo, espacio, luz, color, movimiento, dinámica y expresión.

Sin embargo, para términos de la tesis, la lectura de los dos capítulos dedicados a la forma permite establecer el proceso de creación y percepción, la relación entre la producción dibujística y la mente se da porque la percepción capta la totalidad de la imagen del objeto, generando conocimiento sobre él en sus aspectos individuales, dando paso a la memoria visual y su relación con el lenguaje. Arnheim considera que los objetos pertenecen a una clase y se caracterizan por tener una forma similar que permite identificarlos dentro de un conjunto. Una vez identificada la clase, la mente nombra y etiqueta las partes del objeto, teniendo tanto conocimiento visual como semántico. De acuerdo a esto, pensar es i) razonar en el lenguaje y ii) percibir las *formas*. Esta concepción del pensamiento abarca tanto el objeto en el mundo real que el sujeto ve como el lenguaje donde lo expresa.

⁴⁴ (Berlín, 1904) fue uno de los primeros investigadores en aplicar la psicología de la Gestalt al arte. Estudió psicología, filosofía, historia del arte e historia de la música en la Universidad Friedrich Wilhelm de Berlín, donde se doctoró en 1928. Su investigación en percepción visual y manifestaciones artísticas fue una de las primeras sobre esta compleja relación.

Pero, ¿qué es percibir? ¿Percibir es igual a *ver* u observar? Si percibir se delimita a la acción de reconocer mediante la vista el objeto, entonces siempre habrá elementos no visibles para la mirada que no permiten acceder por completo a la forma, por este motivo la percepción consiste en la capacidad de formar la totalidad del objeto en mente creando la imagen visual o percepción visual. La complejidad de captar la imagen en su totalidad pasa por procesos de observación atenta de las características externas, pero exige además conocer las características internas para completar la totalidad del objeto. Esta totalidad puede tener grados de completitud en tanto el sujeto no siempre percibe con el mismo detenimiento, en cambio, la mirada del artista es inquisitiva hasta el punto de nombrar las relaciones internas y externas de la imagen, percibir su forma total y a partir de ahí crear una nueva *forma*. Los objetos operan en esferas sociales con representaciones que tienen la capacidad de reproducir ideologías, pero ¿cómo se relaciona esta idea con la forma? ¿Y cómo el artista crea una nueva forma? Los objetos son percibidos y agrupados en conjuntos manejables para los sujetos y la esfera social se encarga de asignarles una representación, pero en una lectura marxista, la creación del objeto artístico interrumpe esta dinámica del producto a merced de la ideología para dar cuenta de una reflexión sobre la naturaleza humana mediante la modificación de la totalidad del objeto. Por este motivo, la *psicología del ojo creador* pasa por el detalle exhaustivo de la imagen, el conocimiento de sus relaciones y finalmente la propuesta de una nueva mirada y representación.

El objeto artístico nace del trabajo emancipado de la reproducción de productos y representaciones para proponer una nueva totalidad del objeto, siendo así como el artista elige unos rasgos o características sobre otros para i) formar la nueva imagen y ii) mantener aspectos referenciales sobre el conjunto de clase de objetos debido a la representación pasada que quiere superar. Arnheim (1979) dice:

De una manera muy práctica, la forma sirve, antes que nada, para informarnos acerca de la naturaleza de las cosas a través de su aspecto exterior. Lo que vemos de la forma, color y comportamiento externo de un conejo nos dice mucho acerca de su naturaleza, y la diferencia de aspecto entre una taza de té y un cuchillo indica cuál de esos objetos es apropiado para contener un líquido y cuál para cortar el bizcocho. Además, al mismo tiempo que el conejo, la taza y el cuchillo nos hablan de sus seres individuales, cada uno de ellos automáticamente nos dice algo acerca de categorías enteras de cosas –los conejos en general, las tazas y los cuchillos–, y por extensión, acerca de los animales, los recipientes, las herramientas de corte. Así pues, una forma no se percibe nunca como *forma* de sólo una cosa concreta, sino siempre como de una clase de cosas. La forma es un concepto en dos sentidos diferentes: primero, porque cada forma la vemos como una *clase* de forma; segundo, porque cada clase de forma se ve como *forma* de clases enteras de objetos. (p.p. 109-110)

En la formación de una nueva imagen, el objeto se forma en mente a través de la percepción de sus múltiples relaciones, es decir, a través del conocimiento de su forma, composición, tamaño, cambios, funcionamiento y demás para dar cuenta de su existencia visual. La suma de esta percepción es la unidad o totalidad del objeto. Retomemos el ejemplo del reloj en el primer capítulo, el reloj representa el tiempo y su inclusión en el ámbito laboral modifica otros tiempos existentes, el sujeto percibe cómo funciona el reloj, qué indica, de qué se compone y cuáles son los rasgos de esta clase, entonces ¿qué hace el artista? Propone, a partir de las relaciones y representación existentes, una nueva totalidad, sentido y representación del objeto. En el caso del reloj, una buena representación es el cuadro surrealista de Salvador Dalí titulado *La persistencia de la memoria* (1931).



© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2007 © 2006. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scaia, Florence

Imagen 14. Dalí, S. (1931) La persistencia de la memoria. Recuperado de: Fundación Gala- Salvador Dalí.

Al observar el cuadro vemos aspectos que permiten identificar los elementos de la imagen como relojes. Sin embargo, presentan formas disímiles y abren el espacio para preguntar sobre la representación del objeto, el concepto visual que ha creado junto con el título de la obra “persistencia de la memoria” hace alusión a la existencia de la memoria por largo tiempo o la insistencia de la memoria por persistir en el tiempo. La obra expresa más aspectos que los nombrados, pero sirve para ilustrar la acción del artista. Así, Arnheim reconoce dos tipos de imágenes, i) la imagen de la percepción o percepción visual y ii) la imagen creada o construida por el artista, denominada concepto visual. Este planteamiento dialoga con el capítulo 1 sobre la representación en la obra de arte cuando se escribe que “la obra excede esas condiciones que propone[n] una forma, que tiene un contenido multiforme—sensorial, sensual, intelectual-

(Lefebvre, 2008, p. 222)⁴⁵ ampliando la experiencia y superando las relaciones que reproduce el producto-objeto, creando un concepto visual y un objeto-obra.

La línea entendida como el límite entre el interior y el exterior propone espacios y objetos dentro de la ciudad, pero no basta para percibir los objetos. Por un lado, la línea puede ser entendida como la delimitación de una *forma* particular del objeto, siguiendo a Arnheim, la forma alude a la percepción compleja de la totalidad. Por esta razón, la línea sigue a la forma, pero le sirve al artista para *jugar* dándole nuevos límites a la forma de los objetos.

¿Qué otras herramientas le sirven al artista para *jugar* con la forma? El primer fin, la *imitación* de la naturaleza hace alusión a la capacidad que tiene el artista para imitar el mundo real donde los primeros aprendizajes se centran en el desarrollo de la técnica con un grado alto de similitud al objeto mediante la perspectiva, proporción, color, sombra, entre otros dando cuenta en el papel u otra superficie de la semejanza de la imagen con el objeto. Al hacerlo, el artista interioriza aspectos relevantes que constituyen el material del juego y creación de la obra.

Cuando ya ha conseguido imitar magistralmente el objeto y después de ensayar desde otros ángulos, el artista propone una nueva imagen transformando y haciendo uso de los rasgos constitutivos para crear un concepto visual y, por ende, reflexionar sobre la representación. El artista mantiene la unidad de las percepciones a través de la creación de una imagen, siendo la percepción dirigida hacia la reflexión de la representación. Para el psicólogo Arnheim, la intuición y la razón hacen parte del entramado mental donde el sujeto percibe el mundo. En este sentido, percepción y concepto forman la unidad del sujeto donde el arte se inserta para

⁴⁵ Fragmento capítulo 1, p. 19.

reflexionar y dudar sobre las dinámicas del mundo y la naturaleza humana. Según Arnheim, (1979)

(...) la forma simple, y sobre todo la simetría, contribuye al equilibrio físico. Es lo que impide caer a muros, árboles y botellas, y por lo tanto tiene su preferencia en toda construcción, tanto de la naturaleza como del hombre. En última instancia, pues, la correspondencia útil entre cómo vemos las cosas y cómo son en realidad se produce porque la visión, en cuanto reflejo de procesos físicos del cerebro, está sujeta a la misma ley básica de organización que rige en las cosas de la naturaleza. (p. 88)

El estudio de la técnica permite comprender las relaciones internas de las partes que constituyen el todo del objeto. Se trata por un lado de sus aspectos formales (de forma) y por el otro, aspectos sobre la representación. Mantener la unidad de las percepciones a pesar de que el artista plantee nuevas relaciones es necesario para visualizar y pensar el objeto de manera distinta, reconocerlo como parte de la esfera social para finalmente emerger de manera clara el problema, siguiendo a Arnheim (1979)

Decía Delacroix que, al dibujar un objeto, lo primero que hay que captar de él es el contraste de sus líneas principales: “hay que tomar una buena conciencia de eso antes de apoyar el lápiz en el papel”. A lo largo de toda la obra, el artista debe tener presente el esqueleto estructural que está conformando, sin dejar de prestar atención al mismo tiempo a los muy diferentes contornos, superficies, volúmenes que va haciendo. Necesariamente, el trabajo humano procede de manera secuencial: lo que en la obra final será visto como un todo ha sido creado pedazo a pedazo. La imagen que desempeña el papel rector en la mente del artista no es tanto una anticipación fiel de cómo será la pintura o la escultura acabada cuánto principalmente el esqueleto estructural, la configuración de fuerzas visuales que determina el carácter del objeto visual. Cada vez que se pierde de vista esa imagen rectora, la mano se extravía. (p. 105)

El denominado *esqueleto estructural* es la forma de la percepción del objeto creada por el artista para su concepto visual. Emerge de nuevo la diferencia entre el artista y otro tipo de personas que usen el dibujo como forma de plasmar sobre una superficie, así, si bien el técnico logra conocer las relaciones y las imita de forma magistral en un dibujo, no se produce el espacio de reflexión sobre la totalidad. La imagen visual está conectada con la identidad del objeto, por esta razón la imagen [visual] debe reconocerse para identificar la referencia o de qué se habla. La totalidad del objeto percibida por el campo visual abarca tanto las dimensiones como los distintos ángulos y perspectivas. El sujeto es capaz de recrearlo porque ha percibido la totalidad y puede usar la imaginación para representar su forma. En el artista, esta percepción e imaginación le sirve para formar el nuevo concepto visual mientras el producto mantiene sus relaciones de reproducción económicas donde la totalidad no se cuestiona. Arnheim (1979) dice

La imaginación artística (...) se le puede definir como mayor precisión diciendo que es el hallazgo de una forma nueva para un contenido viejo, o de una concepción nueva de un tema viejo. La invención de cosas o situaciones nuevas sólo será valiosa en la medida en que éstas sirvan para interpretar un tópico viejo –es decir, universal- de la experiencia humana. (p. 77)

El *esqueleto estructural* como la nueva forma dada por el artista para mostrar una nueva totalidad y una nueva mirada al objeto y al mundo se relaciona con otros conceptos fundamentales de la estética, Álvarez (2019) en su artículo *Conceptos fundamentales del pensamiento estético* dice:

Los conceptos de esta epistemología estética que hemos de seguir comprenden: 1. *conformidad a fin*. Este constituye un principio teleológico de carácter subjetivo y un momento lógico del pensar en cuanto disposición *técnica* o *poiesis*. Se funda en la afirmación aristotélica del “habito productivo acompañado de razón verdadera” desde un pensamiento que deviene o se

mueve siempre con vistas a algún fin. Es el resultado de un proceso dialectico de síntesis cuyo origen está, de acuerdo con Kant, en la capacidad de *hacer una imagen* o facultad de la imaginación y en la disposición intelectual del entendimiento para el *esquematizar*, crear *categorías* y *sistemas de relaciones lógicas*. Esto brinda las condiciones para formación del sujeto cognitivo y estético, quien, para Aristóteles según la *téchne* y la facultad de juzgar para Kant, produce la *reflexión*, la forma y la figura de las *representaciones* y de los conceptos. Estos estados de la mente y el sentimiento del sí mismo devienen en conciencia de sí y un saber orientado sobre el objeto. (p. 41)

Así, la capacidad de representar en mente el objeto por medio de la imaginación ordena el mundo en los objetos de arte y los productos, teniendo efectos distintos de acuerdo a Arnheim (1979)

(...) la imagen de la mesa sobre el lienzo no es sino una réplica de la mesa que vio el artista. En el mejor de los casos, el artista podrá *mejorar* la realidad o enriquecerla con criaturas de la fantasía, omitiendo o añadiendo detalles, escogiendo ejemplos adecuados, reorganizando el orden dado de las cosas. (p. 111)

En el caso de la identidad visual del objeto, la forma es importante para identificar los objetos. Por ejemplo, un círculo tiene la intención de representar un bol mexicano pero el círculo por sí solo carece de suficientes rasgos particulares para asociarlo con este objeto, quien lo ve en términos de percepción de la forma y totalidad no puede hacer una relación y por tanto no puede ir más allá en la representación. Esta es la tensión del arte abstracto, la capacidad de borrar la línea y la forma, pero conservar la totalidad del objeto para crear la imagen. Arnheim (1979)

En algunas pinturas de Van Gogh, la forma pura podía más que la naturaleza de los objetos representados. La violencia de su mente trastornada transformaba el mundo en un tejido

de llamas, de modo que los árboles y las casitas del campo y los granjeros se convertían en pinceladas caligráficas. En lugar de estar inmersa en el contenido, la forma se interponía entre el observador y el tema de la obra. (p. 158)

Esta totalidad puede ser alterada no solo en sus rasgos constitutivos sino insertar nuevos elementos que permitan acentuar o dirigir la representación y el concepto visual; sin embargo, se mantiene el mismo principio, la capacidad de reconocerse la identidad del objeto y la nueva mirada sobre la totalidad y la representación.

Arnheim sugiere que la llegada de la fotografía y el cine propiciaron y/o anticiparon la llegada del arte contemporáneo, la imagen en estas artes parte de la imitación de la realidad [de la naturaleza] lo más fiel posible, incluso se le adicionó sonido y efectos especiales donde el espectador cree estar inmerso en esa realidad, ¿qué consecuencias tuvo esto? Prevaleció la narración sobre la *forma* como manera de comunicarse, si la percepción de la totalidad del objeto se mantiene fiel sin modificación de su forma, entonces la manera que tiene el espectador de acercarse a la intención del artista es mediante el relato. El arte sirve de orden para la existencia humana que está llena de lucha, accidente, discordia, cambio e irracionalidad. Arnheim (1979) dice

Las pinturas o esculturas son afirmaciones autónomas sobre la naturaleza de la existencia humana y por lo tanto remiten a esa existencia en todos sus aspectos esenciales. Un ornamento como obra de arte no es sino el paraíso de un necio, donde la tragedia y la discordia son desconocidas y reina una paz fácil. Una obra de arte muestra la interacción del orden subyacente y la variedad irracional de choques. (p. 162)

En este apartado se hizo concreto el proceso del artista para crear la representación poética y dar paso al *nuevo* mundo e historia. Hegel, Lefebvre y Nietzsche han sido expresados por Arnheim en su libro.

3.2 Aprender a ver: la educación artística

La definición del dibujo como capacidad universal a todos los seres humanos requiere de ser educada para aprender a ver y acercarse a la representación artística, pero ¿cómo enseñar a los estudiantes de arte, el dibujo? ¿Cómo enseñar a ver la totalidad del objeto y *jugar* con esto? Betty Edwards⁴⁶ en su libro *Aprender a dibujar. Un método garantizado* (1984) enseña a ver como método para aprender a dibujar. Su teoría desde la psicología de la Gestalt propone una serie de ejercicios para usar el lado izquierdo del cerebro, el encargado del procesamiento espacial y global, mientras el derecho es el procesamiento analítico y verbal. Para Edwards es importante estimular el cambio mental del hemisferio derecho al izquierdo debido a la alta estimulación del lado derecho y, por tanto, su predominancia. El método es necesario porque aprender a dibujar no es mágico y la visión social del talento del artista como innato acentúa la predisposición de los estudiantes por conseguir ese *don natural* o *mirada mágica*. De acuerdo a Edwards (1984)

Pregúntele a un artista (es decir, a una persona que dibuje bien, como resultado de un largo entrenamiento o por haber descubierto espontáneamente el modo de ver de los artistas): *¿cómo se las arregla para que lo que dibuja parezca real?*, y lo más probable es que el artista responda: *supongo que tengo habilidad para ello, o algo así*; o bien *no lo sé bien, voy haciendo las cosas según salen*; o *me limito a mirar al modelo (o paisaje) y pinto lo que veo*. La última

⁴⁶ Nació en San Francisco, 1926, fue profesora de arte e investigadora estadounidense conocida por su libro de 1979, *Dibujar con el lado derecho del cerebro: Curso para la creatividad y la confianza artística*. Impartió clases e investigó en la Universidad Estatal de California en Long Beach (CSULB).

respuesta parece bastante lógica y directa. Sin embargo, tampoco explica el proceso, y persiste la sensación de que se trata de una especie de habilidad mágica.

Si bien esta actitud permite que la gente aprecie a los artistas y admire su obra, no estimula a intentar aprender a dibujar, y tampoco ayuda a los maestros a explicar a los alumnos el proceso. De hecho, mucha gente considera que no deben iniciar un curso de dibujo precisamente porque no saben dibujar. Es como decidir que no vale la pena recibir clases de francés porque no se sabe hablar francés, o que no se debe seguir un curso de carpintería porque uno es incapaz de construir una casa antes” (p.p. 5-6)

El desarrollo de la técnica es clave para el dibujo porque permite aprenderlo en su primera etapa mediante la observación atenta y su trazo en el papel permite procesar información visual sobre el objeto, en este sentido, el dibujo estimula la mirada visual del mundo. Edwards argumenta que la dedicación al dibujo crea un estado de conciencia similar a la meditación porque cesa el pensamiento verbal para dedicarse a aprehender de un modo diferente. Sin embargo, esta primera etapa es superada una vez el desarrollo de la técnica ha alcanzado niveles superiores para emerger en sus intencionalidades expuestas en el primer capítulo, cuando ya el sujeto domina aspectos del trazo, el dibujo le sirve a sus propósitos.

Según los propósitos o intenciones como se ha denominado en el primer capítulo, aprender a ver la totalidad del objeto y su *forma* integral para crear en el *lenguaje* del arte. De esta manera, el realismo al que se aspira en el colegio, en realidad es un camino para aprender las finalidades del arte. En el aprendizaje de la técnica no solo se descubre información visual sino también el aprendizaje sobre las características de los materiales y sus posibilidades, ampliando el espectro de opciones [materiales] que sostendrán más adelante la representación artística. El carboncillo, lápiz, marcadores, colores, tinta, papel, y/o borrador para *expresar* su propio

concepto visual. El dibujo entonces es el proceso de descubrimiento y aprendizaje de la forma y el dominio de la línea para transformar el mundo poético y técnico donde habita el sujeto. La creación de la Torre Eiffel consideró al dibujo como el poder de la línea en el corazón de París.

Edwards ofrece otro ejemplo, Eugene Delacroix⁴⁷ demuestra el poder expresivo de las líneas con su obra, no obstante, él también tuvo estudios sobre objetos para construir una imagen después.



Imagen 15. Delacroix. E. (1832–33). Study for The Sultan of Morocco and His Entourage. Recuperado de: The Metropolitan Museum of Art.

Este estudio hace parte del proceso de aprendizaje del artista y acompaña su búsqueda de la forma y contenido de la obra, aprende a ver la totalidad de la imagen y a construir la

⁴⁷ Pintor francés (1798-1863) Delacroix fue el más emblemático pintor del movimiento romántico aparecido en el primer tercio del siglo XIX, cuya influencia se extendió hasta los impresionistas. A partir de la exposición de 1855 Delacroix se convirtió en la figura que supo sobrepasar la formación clásica para «renovar» la pintura.

representación, pero ¿es menos obra el estudio que el resultado final? En los capítulos anteriores se hizo un esfuerzo por comprender el paso del dibujo a la obra, comprendiendo las representaciones. Los ejemplos de técnica muestran la necesidad del dibujo para crear objetos y su acompañamiento en el pensamiento espacial, pero no basta para ser una obra, se tienen que cuestionar las relaciones económicas y políticas y reflexionar sobre la naturaleza humana. Marx, filósofo, escribe en su obra de *Manuscritos económicos-filosóficos de 1844*, primer manuscrito, apartado sobre el *trabajo enajenado*. Siguiendo a Marx (1844)

El obrero es más pobre cuanto más riqueza produce, cuanto más crece su producción en potencia y en volumen. El trabajador se convierte en una mercancía tanto más barata cuantas más mercancías produce. La desvalorización del mundo humano crece en razón directa de la valorización del mundo de las cosas. El trabajo no sólo produce mercancías; se produce también a sí mismo y al obrero como *mercancía*, y justamente en la proporción en que produce mercancías en general.

Este hecho, por lo demás, no expresa sino esto: el objeto que el trabajo produce, su producto, se enfrenta a él como un *ser extraño*, como un *poder independiente* del productor. El producto del trabajo es el trabajo que se ha fijado en un objeto, que se ha hecho cosa; el producto es la objetivación del trabajo. La realización del trabajo es su objetivación. Esta realización del trabajo aparece en el estadio de la Economía Política como *desrealización* del trabajador, la objetivación como *pérdida del objeto* y servidumbre a él, la apropiación como *extrañamiento*, como enajenación. (Marx, Primer manuscrito, trabajo enajenado, 1844)

Lefebvre denomina a la mercancía, producto resultado de la historia. En el apartado sobre Hegel se expuso la relación objeto-sujeto como unidad y por eso el sujeto puede representarse en el objeto y aceptar la vida misma⁴⁸. Kant en palabras de Álvarez (2019) se refiere al arte como el diálogo con la humanidad, la finitud y la contingencia y argumenta:

(...) Es histórico en razón de la contingencia de los particulares de la vida humana y al mismo tiempo, es el arte el único hilo conductor de esa contingencia desaparecida y permanente en la vida de los hombres. El arte y con él la estética se ocupa de los asuntos más sublimes y de la pregunta fundamental del ser humano. Esto se comprende en la literatura que articula cosmovisiones, describe modos concretos de vida, formula posibles modos de auto comprensión, articula propuestas de mejores formas de vida y realización posibles, presenta caminos al sentido de la existencia. La literatura realiza, por excelencia, una función eminentemente psicológica trascendental: el encuentro del hombre con su propia consciencia a partir de la dialéctica de la ausencia presencia. (p. 48)

Romper con la relación del arte y la filosofía implica la pérdida de sí mismo y la capacidad de discernir entre el deseo de poseer la mercancía y la reflexión estética, dejando el sujeto a merced del mundo exterior creado por las relaciones de producción. Otros filósofos han elucidado conceptos que se aplican al proceso además del esquema kantiano; Schiller ofrece el concepto del juego, Nietzsche la tragedia e incluso Cézanne. En el mundo literario, Albert Camus se refiere al absurdo en que puede caer la existencia. De esta manera, el arte es fundamental para la consecución de la vida misma.

⁴⁸ Aceptar lo trágico de la vida.



Imagen 16. Delacroix, E. (1845). Study for The Sultan of Morocco and His Entourage. Recuperado de: The Metropolitan Museum of Art.

El contexto de la imagen 15 y 16 es ofrecido por el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York a partir de la experiencia de Delacroix en un viaje, es el ejemplo de esta modificación a la totalidad.

Entre sus súbditos norteafricanos, Delacroix volvió en varias ocasiones al sultán Abd ar-Rahmán, el gobernante marroquí con el que la misión diplomática francesa había ido a reunirse. (Su objetivo, tras la invasión francesa de Argelia en 1830, era buscar su cooperación para mantener el control del vecino territorio ocupado). Poco después de que se produjera el encuentro, Delacroix realizó este estudio compositivo basado en sus recuerdos y notas del día. El dibujo incluye a todos los protagonistas: el sultán a caballo, dos de sus ministros a la izquierda, un jefe

militar cerca del centro de espaldas al espectador, y el diplomático francés Charles de Mornay inmediatamente a la derecha, acompañado de su intérprete. (The Metropolitan Museum of Art)⁴⁹

Así, el pintor francés no solo reflexiona aspectos formales de la imagen sino también modifica la totalidad del recuerdo, y continúa:

Este dibujo muestra la composición final del cuadro más grande que Delacroix realizó a partir de su experiencia en el norte de África, su presentación en el Salón de 1845. La guerra franco-marroquí de 1844 debió de reavivar su interés por el tema del sultán. Sin embargo, para entonces, la misión de los embajadores se consideraba un fracaso, y Delacroix excluyó a la delegación francesa del grupo. Esta omisión hace que la obra pase de ser un registro de la ceremonia diplomática a un imponente retrato de un gobernante. (The Metropolitan Museum of Art)⁵⁰

La obra del Sultán realizada por Delacroix ilustra la tensión de la línea expuesta en la obra de Cézanne.

⁴⁹ Delacroix, E. (1832-33). Study for “the sultan of Morocco and His Entourage”. Recuperado de: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/342993?&exhibitionId=%7bfeee1fa2-9e4c-4f43-a108-9fafefbf035e%7d&oid=342993&pkgids=500&pg=0&rpp=20&pos=6&ft=*&offset=20

⁵⁰ Delacroix, E. (1845). Study for “the sultan of Morocco and His Entourage”. Recuperado de: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336042?&exhibitionId=%7bfeee1fa2-9e4c-4f43-a108-9fafefbf035e%7d&oid=336042&pkgids=500&pg=0&rpp=20&pos=8&ft=*&offset=20



Imagen 17. Delacroix, E. (1845). Moulay Abd-ar-Rahmán, sultán du Maroc, sortant de son palais de Meknes, entouré de sa garde et de ses principaux officiers . Recuperado de: Musée des Augustins.

Esta última imagen considerada como la obra terminada muestra las decisiones finales de Delacroix para la construcción de su obra. Según el Museo de los Agustinos, la obra “(...) fiel a los hechos, fue probablemente concebido poco después del regreso de Marruecos. Quince años más tarde, en 1844-1845, gracias a la mejora de las relaciones entre Marruecos y Francia, el tema se modificó: el episodio del encuentro entre los diplomáticos franceses y el sultán se borró en favor del episodio más anodino de la salida del país del sultán acompañado por su guardia y sus

oficiales”⁵¹. Así el dibujo en el arte se plantea como un proceso de aprendizaje, y al final, será el artista quien decida si el dibujo es el arte adecuado para su representación. La obra del Sultán (imagen 17) fue interpretada por el pintor francés François Desnoyer y ofrece la pérdida de la línea, pero la conservación de la forma a través de los colores.

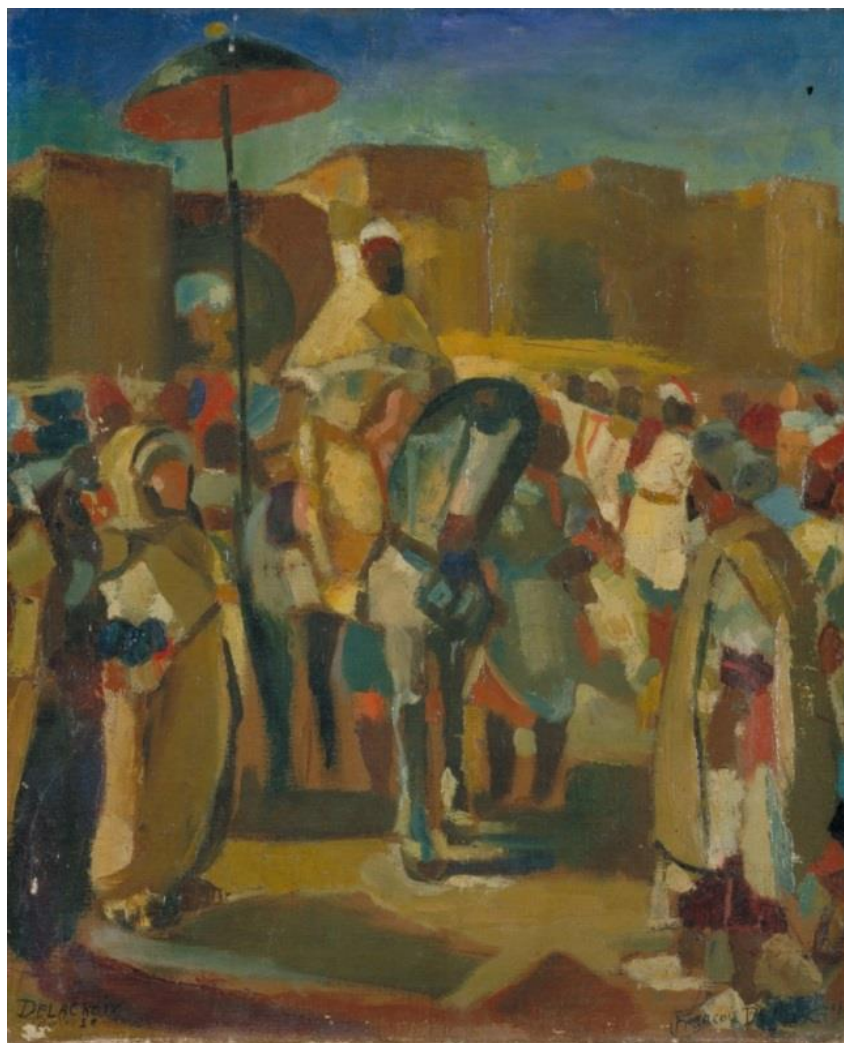


Imagen 18. Desnoyer. F. (1923). *LE SULTAN DU MAROC, COPIE D'APRES DELACROIX*. Recuperado de: Musée des Augustins.

⁵¹ Delacroix, E. (1845). Moulay Abd-er-Rahman, sultan du Maroc, sortant de son palais de Meknes, entouré de sa garde et de ses principaux officiers. tableau. Recuperado de: <https://www.augustins.org/fr/search-notice/detail/2004-1-99-moula-924f1>

¿Cómo aprender a dibujar entonces? La línea, forma y representación son la triada perteneciente al dibujo y la creación poética. Pero a su vez, la triada del dibujo a partir de la educación artística se presenta como percepción, pensamiento y técnica donde el sujeto aprende a expresarse con otro lenguaje distinto al verbal. Betty Edwards (1984) dice:

EL DIBUJO COMO ESPEJO Y METÁFORA DEL ARTISTA. Con el dibujo se pretende no sólo mostrar el objeto representado, sino también mostrar *al que lo hace*. Paradójicamente, cuanto más claramente pueda usted percibir y dibujar lo que ve en el mundo exterior, más claramente podrá el espectador verle a usted, y más aprenderá usted sobre sí mismo (p. 27)

Edwards alude al conocimiento de sí mismo por parte del artista, pero en realidad se trata de la *poiesis* creando para el sujeto universal. Este modo de procesar la información en su aspecto visual esclarece la duda inicial de si re-presentar era recordar, la confusión se debe a que la percepción visual es una forma paralela de conocimiento a la verbal y analítica. De esta manera se trata de i) acceder a otras formas de conocimiento y ii) la creación artística. El artista transita ambas posibilidades.

Desde la psicología de la Gestalt, Edwards explica el dibujo como conocimiento del mundo en los niños y expresión de sus emociones. Los niños en sus etapas tempranas no dominan el lenguaje verbal, después de percibir los objetos, el sujeto aprende el nombre asignado que le permite referirse a él y al conjunto de objetos por sus características comunes. El siguiente ejemplo de Edwards (1984)

Hace años, el hijo de una amiga al que estaba visitando llegó a casa después del colegio, y excitadísimo por algo que había aprendido (...) anunció que había aprendido una nueva palabra. *Estupendo*, Gary, dijo su madre, ¿qué palabra es? El niño pensó por un momento y dijo: *te la voy*

a escribir. Y en una pequeña pizarra escribió cuidadosamente la palabra CASA. Muy bien, Gary, dijo la madre, ¿qué significa? El niño miró la palabra, miró después a su madre y dijo con toda naturalidad, no lo sé. (p. 194)

El niño ha aprendido el aspecto de la palabra, es decir, el dibujo conecta con la palabra, pero no sabe su significado porque no es capaz de percibir la imagen de la palabra, por tanto, no se ha formado en mente el conjunto de cosas ni su significado, para construir el significado no solo es *¿qué es?* Sino también *¿cómo es?* Frente a los estudiantes de arte, Edwards (1984)

Muchos artistas contemporáneos opinan que saber dibujar realistamente no es importante. En términos generales es cierto que el arte contemporáneo no exige necesariamente ser buen dibujante, y que algunos artistas modernos que no saben dibujar han producido buenas -e incluso grandes- obras de arte. Sospecho que son capaces de producir buen arte porque su sensibilidad estética se ha cultivado por medios diferentes a los tradicionales de las escuelas de arte: dibujo del natural, con modelo, naturaleza muerta y paisaje, etc. (p. 198)

Pero al no aprender la técnica del dibujo, no desarrollan el pensamiento visual y tampoco advierten las relaciones internas y externas y finalmente no saben lo que quieren expresar en la representación.

3. 3 Reflexiones sobre la obra de Bacon, Otto Dix y Lucien Freud.

¿El producto técnico puede reemplazar a una obra en la presencia-ausencia del cuerpo? Se citaron dos ejemplos, la obra de Doris Salcedo y el cuadro de Francis Bacon para evidenciar la diferencia en la expresión visual de un resultado y otro. Arnheim (1979) define [la expresión] como:

(...) los modos de comportamiento orgánico o inorgánico evidenciados en el aspecto dinámico de los objetos sucesos perceptuales. Las propiedades estructurales de esos modos no quedan

limitadas a lo captado por los sentidos externos; son eminentemente activas dentro del comportamiento de la mente humana, y se emplean metafóricamente para caracterizar infinidad de fenómenos no sensoriales: la baja moral o el elevado coste de la vida, la espiral de los precios, la lucidez de una argumentación, la compacidad de una resistencia. (p. 450)

Siguiendo esta idea, el conocimiento del cuerpo humano y su trazo en los dibujos realistas sirven para alimentar la imaginación en las características comunes de los órganos, músculos, nervios o huesos, pero darles a estos elementos *expresión* y reflexionar sobre la naturaleza. Este es el caso del cuerpo con formas creadas para evidenciar el dolor y la angustia. Cambiemos el ejemplo de Doris Salcedo por este dibujo de estudios sobre el cuerpo que realizó Eugene Delacroix para conocer visualmente el cuerpo, estas producciones se consideran dibujos, pero carecen de presencia-ausencia para liberarse de las dinámicas y relaciones particulares respecto a una representación.



Imagen 19. Delacroix. E. (1820-63). *Tres estudios de un cadáver masculino*. Recuperado de: The Metropolitan Museum of Art.

Es importante mencionar que la expresión es un elemento de la obra del dibujo que pretende guiar al sujeto en este proceso estético, pero no busca devolver al sujeto la mirada realista de la naturaleza ni reflejarse en las pasiones suscitadas por la obra. Por el contrario, sus elementos no son arbitrarios sino elegidos cuidadosamente para crear el concepto visual. Arnheim (1979) dice:

La forma visual de una obra de arte no es ni arbitraria ni mero juego de formas y colores. Es indispensable en cuanto intérprete preciso de la idea que la obra pretende expresar. De modo semejante, el tema representado no es ni arbitrario ni baladí: mantiene una correlación exacta con el esquema formal, para suministrar una encarnación concreta a un tema abstracto. (p. 465)

A continuación, se presentan ejemplos de obras sobre el cuerpo con expresiones distintas.



Imagen 20. Freud. L. (1985). Mujer rubia. Recuperado de: Red Cultural del Banco de la República de Colombia.



Imagen 21. Dix. O. (1923). *Seated Nude*. Recuperado de: The Metropolitan Museum of Art.

Kandinsky reconoce que las imágenes suelen estar mediadas por la época, las ideologías influyen en la mirada sobre el cuerpo y su valoración de acuerdo a formas sociales, el cuerpo humano siempre ha sido el mismo, es decir, siempre ha tenido los mismos componentes, pero en la historia ha sido lugar de represión, guerra, nacimiento, dolor y existencia de los sujetos, siendo el objeto de vivencia por excelencia. Por este motivo, las amplias representaciones en términos de *presencia-ausencia* son el esfuerzo de los artistas por liberar al cuerpo de los discursos históricos a los que ha sido sometido, mostrando otras formas y representaciones.

Conclusiones

La naturaleza filosófica del dibujo se ubica en la representación artística y su capacidad para develar y superar el mundo artificial construido por el sujeto: el sistema cuyo sujeto individual no puede superar por sí solo. En este sentido, la técnica le sirve al sujeto para apropiarse del mundo, pero es el arte quien le sirve al sujeto para crear y transformar el mundo. De ahí, la importancia de sostener la creación artística y el dibujo con las condiciones de la representación presente-ausente.

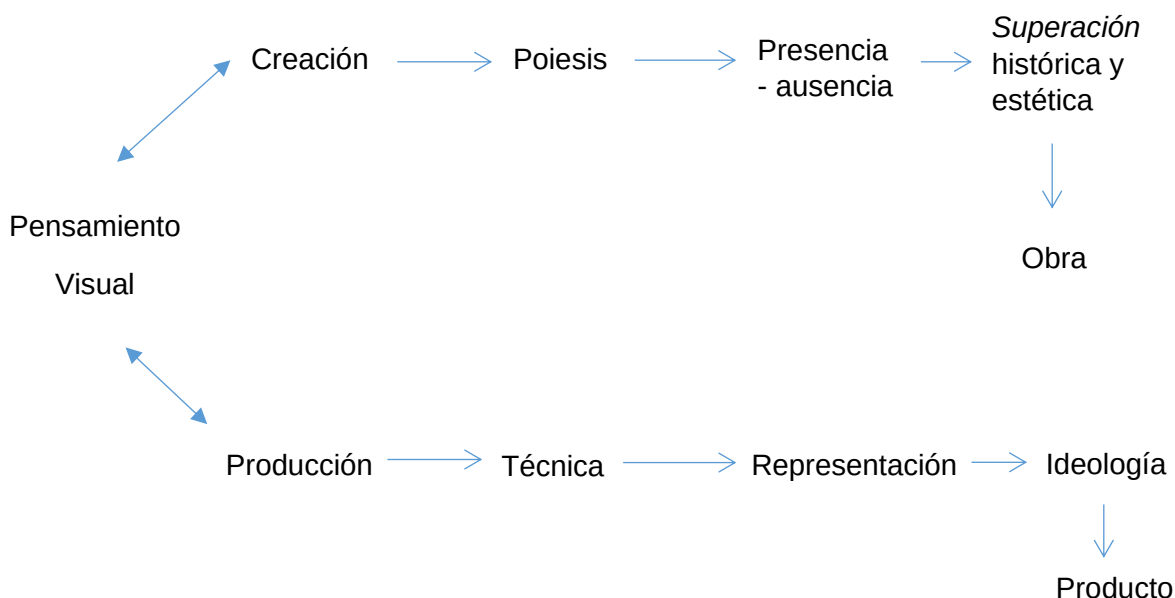
A través de los ejemplos en el dibujo y la pintura se acompañó la reflexión [del dibujo] como categoría artística para comprender sus particularidades en forma, totalidad, unidad y línea. Además, el tercer capítulo fue realmente revelador porque vuelve a definiciones iniciales, por un lado, la relación entre conocimiento y dibujo como parte de la percepción del objeto, donde los elementos se configuran hasta alcanzar el *fin* de su producción. Por otro lado, se retoma la definición de la RAE de dibujar como la *acción de trazar* y Juan José Molina de *dibujar equivalente a pensar* porque se ha logrado establecer la relación necesaria entre línea, forma y representación. Así, la pregunta realizada de ¿el dibujo es una expresión en sí misma o está mediada por el pensamiento? Se hace más clara ahora después de Nietzsche y Arnheim, el dibujo es percepción; en otras palabras, es conocimiento y se cohesiona con el conocimiento paralelo verbal.

Por este motivo, era tan difícil diferenciar el dibujo en sus *finalidades* debido a las producciones en el diseño, la ingeniería o la arquitectura con altos estándares técnicos, reconocer el papel del dibujo y las artes visuales en el proceso mental y perceptivo era necesario para comprender el lugar de la educación artística, pero también para diferenciarlo de la obra. La tesis

es el resultado progresivo de la búsqueda por su naturaleza donde cada capítulo resuelve preguntas y relaciona conceptos hasta llegar a la totalidad:

1. Percepción visual del objeto.
2. Conocimiento y construcción del pensamiento visual.
3. *Juego* y adecuación con el conocimiento verbal.
4. Proceso creativo poiético o reproductivo técnico.
5. Emerge el producto, representación u obra.

La tabla o cuadro de elaboración propia, nutrido en cada capítulo muestra los esfuerzos por diferenciar las producciones de acuerdo a su origen, debo concluir que el cuadro es más claro en este punto de lo que era al inicio, y reconocer las diferencias entre la representación y la presencia-ausencia del objeto dan sentido a expresiones como la *sombra del sujeto* (Lefebvre), el arte como *superación histórica* (Hegel), y el arte ya no como trabajo enajenado (Marx). Además, de delimitar este proceso al pensamiento visual donde hay una apropiación de la forma para su posterior transformación y creación de una nueva totalidad. En este sentido, se propone el cuadro siguiente:

Figura 5

Nota: *procesos de creación y origen del dibujo como producción.* Elaboración propia. (2021).

De la misma manera, el trabajo investigativo ha mostrado la importancia de percibir la forma del objeto, por esta razón el producto en masa y diseñado para un fin específico no puede alcanzar el resultado de la presencia-ausencia del arte. Si bien el arte contemporáneo logra evidenciar relaciones de producción del sistema, no brinda una forma e idea alterna para la ausencia que deja la exposición histórica del producto. Se puede pensar también en términos sensible para el sujeto donde queda *vacío* o *agobiado* porque no le ofrece un camino de salida. A diferencia del arte, otra mirada o reflexión acompaña al sujeto hacia la libertad del sistema y de las relaciones que lo enajenan.

Esta reflexión ha sido fructífera para mi trabajo como docente universitario en el campo del dibujo artístico porque me permite tener criterios, elementos y argumentos para guiar la labor pedagógica e investigativa a futuro, queda pendiente la pregunta por el arte post-contemporáneo y su naturaleza en el contexto actual de producción. No obstante, es un punto de partida para

evaluar las consecuencias cognitivas y estéticas de las nuevas prácticas en el arte y en especial, el dibujo con máquinas para dibujar, sin embargo, esto será tarea de una investigación posterior.

El trabajo también mostró el creciente distanciamiento entre la pintura y el dibujo en el surgimiento del arte abstracto, esta reconstrucción o rastreo de obras y confrontación entre las características de uno y otro permitieron identificar conceptos centrales para esclarecer la tensión como forma, a diferencia de la creencia tradicional de diferenciarlas por el color, pero reconozco que puede ser material para una investigación posterior.

Valdría la pena explicar el contexto filosófico en la educación artística del colegio y la universidad para comprender el sentido de cada paso en la fenomenología del arte y la psicología de la Gestalt, esto con el fin de brindar elementos tanto para su profesionalización como recepción de las obras.

La revisión y evaluación de la producción dibujística en Cali es una deuda de esta tesis para pensar el contexto local y las superaciones que faltan por hacer o evidenciar si ya se hicieron. El marco nacional de pandemia, paro, movilizaciones, marchas y resultados económicos, políticos, culturales y ambientales ofrecen un escenario para el cambio de representaciones y nuevas miradas, por eso espero que el lector se sienta estimulado para seguir de acuerdo a sus propias preguntas y tenga un punto de partida para la reflexión y naturaleza del dibujo artístico.

Referencias bibliográficas

- Álvarez, W. (2019). *Conceptos fundamentales del pensamiento estético*. Revista Guillermo de Ockham, 17(2), 39-49. doi: <https://doi.org/10.21500/22563202.4229>
- Arnheim, R. (1979). *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Madrid: Editorial Alianza.
- Barthes, R. (2013). La Torre Eiffel: textos sobre la imagen. Bifurcaciones: Revista de Estudios Culturales Urbanos, ISSN-e 0718-1132, N°. 15, 2013.
- Berger, J. (2012) *Sobre el dibujo*. Universidad Complutense de Madrid: Madrid.
- Danto, A. (2002). *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Editorial Paidós: Barcelona (1981).
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Editorial Paidós IBÉRICA: Barcelona.
- De la maza, L.M. (2007). *Tiempo e historia en la Fenomenología del Espíritu de Hegel*. Revista Ideas y Valores No. 133. Abril de 2007 Bogotá, Colombia. 3-22. ISBN 0120-0062.
URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2292247>
- Edwards, B. (1984). *Aprender a dibujar. Un método garantizado*. Madrid: Editorial Hermann Blume.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación arteBA.
- Gómez, J. (2006). *Lecciones del Dibujo*. Ediciones Catedra. Cuarta edición: Madrid.
- Gómez, J. (1999). *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Ediciones Cátedra: Madrid.

- Gombrich, E. (1950). *La historia del arte*. Trad. Rafael Santos Torroella. Londres: Editorial Phaidon (2014).
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Traducción Paola Cortes Rocca. Buenos Aires: Editorial Caja Negra.
- Hegel, W. (2015). *Fenomenología del espíritu*. Traductor Wenceslao Roces, Ricardo Guerra. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hegel, W. (2015) *Filosofía Del Arte O Estética (verano de 1826)*. De Annemarie Gethemann-Siefert y Bernadette Collenberg-Plotnikov. Abada Editores y UAM Ediciones.
- Kandinsky, W. (1952). *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Editorial Labor S.A.
- Lefebvre, H. (2008). *La presencia y la ausencia: contribución a la teoría de las representaciones*. México: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Lefebvre, H. (1983) *Hegel, Marx, Nietzsche (o el reino de las sombras)*. Traducido por: Mauro Armiño. México: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Lukács, G. (1970) *El Joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*. Traducido por Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Grijalbo S.A.
- Marx, K. (2001) *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*. [texto en línea] Marxistas.org. Recuperado de: <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/manuscritos/index.htm> [13.04.2021].

- Montoya, O. (2008) *De la téchne griega a la técnica occidental moderna. The Greek téchne to modern Western techniques*. Scientia et Technica Año XIV, No 39, Septiembre de 2008. Universidad Tecnológica de Pereira. ISSN 0122-1701. 298-303.
- Nietzsche, F. (1990) *El nacimiento de la tragedia*. Traductor A. Sánchez Pascual. Madrid: Editorial Alianza.
- Pérez-Seoane, M. (1994) *Análisis del proceso artístico del arte rupestre*. Revista Complutum, 5, 1994: 357-368. Universidad Complutense de Madrid.
- Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). Biografía de György Lukács. En Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona (España). Recuperado de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lukacs.htm> el 13 de abril de 2021.
- Sánchez, F.J. (comisario); JÓDAR, A.; Marín, R. (coords.). (2007). *El dibujo en la Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada: carpeta Música y Danza 2006*. Texto NOMBRAR EL DIBUJO – DIBUJAR LA PALABRA. Aproximación a una definición del dibujo. JUAN JOSÉ GÓMEZ MOLINA. Granada: Universidad de Granada. [<http://hdl.handle.net/10481/32701>].
- Tatarkiewicz, W. (2004). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Editorial Tecnos.

Imágenes

Imagen 1. Crisóstomo M. (1638 – 1694). Anatomía y proporción, c. 1680. Colección Juan Bordes. Recuperado de: <https://www.revistadearte.com/2018/07/05/desnudos-anatomia-y-pasiones-un-viaje-artistico-a-traves-del-cuerpo/>

Imagen 2. Galileo, G. (1610). Dibujo de Galileo Galilei en *Siderus Nuncius*, estudios y observaciones sobre la luna. Recuperado de:
<https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdf/10.1086/356110>

Imagen 3. Goya, F. (1796-1797). El sueño de la razón produce monstruos. Dibujo preparatorio. Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-sueo-de-la-razon-produce-monstruos/e4845219-9365-4b36-8c89-3146dc34f280>

Imagen 4. Goya, F. (1797). Sueño 1. Idioma universal. El Autor soñando. Dibujo preparatorio. Tinta de bugalla a pluma, 23 x 155 mm sobre papel verjurado agarbanzado. Recuperado de:
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/ydioma-universal-el-autor-soando/66035ec0-f635-4dc1-9bd9-ecce857e254c>

Imagen 5. Goya, F. (1797-1799). El sueño de la razón produce monstruos, grabado n.º 43 de los Caprichos. Recuperado de: https://www.researchgate.net/figure/Figura-3-El-sueno-de-la-razon-produce-monstruos-Grabado-n-43-de-Los-caprichos_fig3_333974166

Imagen 6. Cueva Cornisa Cantábrica. Recuperado de: Recuperado de:
<http://www.arterupestrecantabrico.es/inicio.html>

Imagen 7. Salcedo. D. (1993). Atrabiliarios. Recuperado de: MACBA.

Imagen 8. Muñoz, O. (1987). Interiores. Técnica Lápiz carbón sobre lienzo. Recuperado de:
<https://premionalcritica.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/retraccionDibujo.pdf>

Imagen 9. Bacon. F. (1944). *TRES ESTUDIOS PARA UNA CRUCIFIXIÓN*. Recuperado de: Guggenheim Museum.

Imagen 10. Cézanne, P. (1875). Autorretrato. Recuperado de: <https://es.artsdot.com/@@/8XYPVW-Paul-Cezanne-autorretrato>

Imagen 11. Cézanne, P. (1887). Montagne Sainte-Victoire with Large Pine. Recuperado de: The Courtauld Gallery.

Imagen 12. Cézanne. P. (1904-06). *Mont Sainte-Victoire*. Recuperado de: The Metropolitan Museum of Art.

Imagen 13. Cézanne, P. (1902-04). Mont Sainte-Victoire. Recuperado de: Philadelphia Museum of Art.

Imagen 14. Dalí, S. (1931) La persistencia de la memoria. Recuperado de: Fundación Gala-Salvador Dalí.

Imagen 15. Delacroix. E. (1832–33). Study for The Sultan of Morocco and His Entourage. Recuperado de: The Metropolitan Museum of Art.

Imagen 16. Delacroix, E. (1845). Study for The Sultan of Morocco and His Entourage. Recuperado de: The Metropolitan Museum of Art.

Fuente: The Metropolitan Museum of Art.

Imagen 17. Delacroix, E. (1845). Moulay Abd-er-Rahman, sultan du Maroc, sortant de son palais de Meknes, entouré de sa garde et de ses principaux officiers . Recuperado de: Musée des Augustins.

Imagen 18. Desnoyer. F. (1923). *LE SULTAN DU MAROC, COPIE D'APRES DELACROIX*. Recuperado de: Musée des Augustins.

Imagen 19. Delacroix. E. (1820-63). *Tres estudios de un cadáver masculino*. Recuperado de: The Metropolitan Museum of Art.

Imagen 20. Freud. L. (1985). *Mujer rubia*. Recuperado de: Red Cultural del Banco de la República de Colombia.

Imagen 21. Dix. O. (1923). *Seated Nude*. Recuperado de: The Metropolitan Museum of Art.

Figuras

Figura 1. *Puntos de inflexión establecidos para determinar la categoría del dibujo en el arte*. Elaboración propia. (2021). Elaboración propia.

Figura 2. *Resultados según su producción*. (2021). Elaboración propia.

Figura 3. *Resultados según su expresión artística*. (2021). Elaboración propia.

Figura 4. *Límites del dibujo*. (2021). Elaboración propia.

Figura 5. *Procesos de creación y origen del dibujo como producción*. Elaboración propia. (2021).