

Curso 2006/07
HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES/9
I.S.B.N.: 978-84-7756-752-3

MARÍA TERESA ABAD LOCHÉ

**Un análisis del dibujo
en el expresionismo americano.
Innovaciones**

Directora
MARÍA LUISA BAJO SEGURA



SOPORTES AUDIOVISUALES E INFORMÁTICOS
Serie Tesis Doctorales

Al los que confiaron porque, con
su confianza, me dieron fuerzas.
A los que no porque, con su actitud,
me regalaron alas.

A M^a Luisa Bajo Segura por su paciencia
e incondicional confianza....

A Rafael Lemes Izquierdo
Por su gran generosidad.

A mi madre
Por propiciar mi pasión por el Arte

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	13
1 Introducción	15
1.1 Motivación de la investigación	15
1.2 El tema en cuestión	18
1.3 Interés y finalidad del estudio	19
1.4 Objetivos	21
2 Desarrollo de la investigación	23
2.1 Fundamentos y propuestas	23
2.2 Descripción del problema. Problemas que comparte este tipo de investigación	26
2.3 Muestras hipótesis	27
3 Metodología y esquema de la investigación	33
3.1 Hipótesis metodológicas. Método seguido	33
4 Fuentes consultadas y sitios de interés	39
I UNA APROXIMACIÓN AL CONTEXTO HISTÓRICO DEL MOMENTO	47
I.1 Cuestiones previas	49
I.2 Antecedentes históricos	50
I.3 El final del siglo XIX	52
I.4 Principios del siglo XX	59
II EL ENLACE EUROPA /NORTE AMÉRICA. SU INTERRELACIÓN	71
II.1 La manifestación artística entre dos continentes	73
II.2 El enclave americano. Fundamentos esenciales	75
II.3 Años 40 en Europa	77

II.4 Años 40 en América	82
II.5 Años 50 en Europa	89
II.6 Años 50 en Norteamérica	92
II.7 Nuevas experiencias	95
II.8 Influencias	96
II.8.1 Muralistas Mejicanos	96
II.8.1.1 Técnicas	99
II.8.1.2 Técnicas innovadoras	99
II.8.2 El Surrealismo	100
II.8.3 El Cubismo	104
II.8.4 El Guernica de Picasso	105
III EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL DIBUJO	111
III.1 Cuestiones previas	113
III.2 Un revisionismo histórico	114
III.3 Ante nuevos conceptos	119
III.4 Características esenciales. Diferencias	122
III.4.1 Dibujo Clásico	122
III.4.2 Dibujo Contemporáneo	122
III.5 Hacia nuevas manifestaciones	124
III.6 Hacia nuevas búsquedas	132
III.7 Consecuencias de todo ello	138
III.8 Un nuevo espacio abierto a lo imprevisto	139
III.9 El dibujo en la actualidad	151
IV NUEVAS MANIFESTACIONES TÉCNICAS EN EL ÁMBITO DEL DIBUJO	159
IV.1 Cuestiones previas	161
IV.2 Breve reseña del artista De Kooning. Su época	162

IV.3	Artistas de la época	163
IV.4	Movimientos	164
IV.5	Influencias	166
IV.6	Sus influencias en otros artistas	169
IV.7	Aportaciones	170
IV.8	Asimilación y asentamiento de conceptos	171
IV.9	Hacia nuevas búsquedas	173
IV.10	Técnicas	179
IV.11	Procesos	187
IV.12	Nuevos materiales	191
IV.13	Expresionismo urbano	192
IV.14	Woman	197
V	EL ESPACIO	209
V.1	A modo de introducción	211
V.2	El espacio donde nos desenvolvemos	215
V.3	El mundo visual entre imágenes continuas pero cambiantes. Su construcción	221
V.4	El espacio vivido y su representación a través de nuestras acciones	227
V.5	La construcción del espacio topológico	232
V.5.1	Su desarrollo	236
V.6	El espacio proyectivo	244
V.7	La construcción del espacio representativo	246
VI	LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO POR EL TACTO	257
VI.1	A modo de introducción	259
VI.2	Tacto, pensamiento y orientación espacial	260
VI.3	La percepción háptica	263
VI.4	Relación mano e inteligencia	265
VI.5	La comprensión espacial	270

VI.6 El espacio háptico y su representación simbólica	279
VII EL LENGUAJE GRÁFICO Y SU DESARROLLO	293
VII.1 A modo de introducción	295
VII.2 Paralelismos esquemáticos / espaciales y gráficos	296
VII.3 La distribución espacial	306
VII.4 La capacidad de representación	316
VI.5 A modo de conclusiones	328
VIII DIBUJOS CON LOS OJOS CERRADOS	335
VIII.1 A modo de introducción	337
VIII.2 El sentido interno del espacio	339
VIII.3 Técnica y procesos	346
VIII.4 Interrelaciones	351
VIII.5 Los dibujos ciegos	355
IX RESUMEN Y CONCLUSIONES	369
X REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	403
Apéndice bibliográfico	407
X.1 Libros	414
X.2 Catálogo de exposiciones	425
X.3 Revistas	426
X.4 Internet	427
XI INDICE DE ILUSTRACIONES	433



1. DE KOONING

Dos mujeres, 1954

35,73 X 36,83 cm

Cortesía de Galería Richard Gray Chicago
Nueva York.

“Una obra de arte no puede ser nunca imitación de la vida sino, sólo y por el contrario, generación de vida”

Hans Hofmann¹

¹ Asthon Dore. *La escuela de Nueva York*. Cuadernos de Arte Cátedra. Madrid. 1988. Pág 119

INTRODUCCIÓN

1 INTRODUCCIÓN

1.1 MOTIVACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

Compleja es la situación actual en el terreno del dibujo por los compromisos asumidos en el último siglo y principios de este. El cambio de función ha articulado nuevas reflexiones donde no se puede hablar ni establecer unos límites concretos.

Lo *real* y lo *imaginario* se funden en especulaciones varias y concepto/lenguaje/técnica/y/materiales, generan nuevos planteamientos. La no dependencia obligada a la pintura y escultura, deriva a alternativas nuevas en el papel, alzándose como constitución de un conocimiento muy específico que formula sus propias proyecciones.

El dibujo contemporáneo se ha definido por su pluralidad y diversidad de lecturas y esta disposición es la que motiva en gran medida la realización de ésta investigación. Las enormes *posibilidades* que se generan una detrás de otra, abre la puerta a otras hipótesis.

El dibujo, muy perfilado en su función académica a lo largo de los siglos, cambia su función al considerar nuevas concreciones en nuestra contemporaneidad, pero sobre todo al asumirlo con toda la carga de matices y valores que se concretan por sí mismos. Es conocer y sobre todo entender que los valores de siempre han sido trasgredidos y el dibujo al que siempre se le había otorgado una sola opción, se asienta en nuevos valores estéticos, provocando por ello nuevas maneras de predisponer la mirada, ello evidencia que nuestros compromisos actuales no se van a replegar ante otras situaciones generadas por nuevas actitudes que sean consecuencias directas de hechos acometidos en el siglo pasado.

Dicho lo cual, este estudio ha pretendido acceder al campo del dibujo desde otros aspectos, con el suficiente aliciente para entender desde otros parámetros su transformación, desarrollo y porqué no trasgresión. Por lo que las conclusiones que se irán desgranando de diversas reflexiones a lo largo de la investigación, siendo muchas, variadas y principalmente enriquecedoras, se irán

desprendiendo una a una a lo largo del trabajo, e irán dando respuesta a nuestras inquietudes y premisas.

Podemos desde aquí indicar, que el dibujo no sólo puede ser relacionado como suplantador de algo, sino que es una manifestación vinculada exclusivamente con el territorio y el espacio del artista, *su manipulador*. El dibujo como hecho potencial que es, origina y se entrega en diferentes planos de acción. Ahora bien, indicar también que esta forma de darse/entregarse es hija del modo en que la sociedad contemporánea se ha disuelto con el arte de una u otra manera, retroalimentándose.

El hombre buscador incansable de nuevas respuestas ante lo estético, germina sus sueños fuera de lo estipulado y conocido. Los elementos conceptuales y el propio espacio plástico construyen otras realidades imaginarias, por lo que el lenguaje y el espacio al que se accede es otro. Vamos a acceder al *espacio de la cualidad, de lo vivencial, como experiencia plástica*, por lo que este tipo de espacio no convencional determina que vaya a ser estudiado, recreando otros espacios con otras lecturas más amplias y múltiples, donde la propia experiencia del dibujante deja su huella de modo latente.

Indudablemente los nuevos recorridos que se van a tocar a lo largo de la Tesis y que vamos a ir señalando uno

por uno, concretan nuevas prolongaciones hasta el momento impensables en el terreno del dibujo, en parte debido a las experiencias vivenciales del artista elegido para el estudio. Creemos que la incorporación de las reflexiones que se han llevado a término sobre el tema en concreto de nuevas experiencias en la manera de acceder y entender, deja una apertura nueva en el terreno del dibujo contemporáneo. El intento de concretar nuevas miradas sobre los conceptos, /lenguaje/espacio y sus lecturas fuera de la homogeneidad deja abierta su flexibilidad, potenciando la investigación hacia otros parámetros, otras hipótesis y conclusiones.

Por lo que tendremos que tener en cuenta desde ahora, los diversos aspectos que han de desarrollarse y definirse. En primer lugar el desarrollo de conceptos, así como la experiencia histórica que los han motivado en el siglo XX, de la misma manera que sus artistas. Con ello tendremos la base fundamental para formular las hipótesis de entrada y derivar a unas conclusiones finales, en esta Tesis que tendría como eje principal: *Un análisis del dibujo en El Expresionismo Americano. Innovaciones.*

1.2 EL TEMA EN CUESTIÓN

Hemos podido intuir por las líneas precedentes que la multiplicidad de lecturas en el dibujo contemporáneo, se

evidencia en las diversas maneras de manifestarse, alimentando la necesidad de un análisis aproximado hacia ellas, para entender el como y porqué de sus situaciones no sólo en su perfil formal y gráfico, sino en el desarrollo de un espacio nuevo.

Desde los años cuarenta y antes de que acaben los sesenta, el dibujo va a protagonizar nuevas expectativas muy novedosas e innovadoras – Expresionismo Americano- y es en este cambio donde vamos a desarrollar en todo su sentido la investigación, en un dibujo como manifestación autónoma.

Pensemos que el dibujo posee diferentes niveles de expresión estética y que va unido íntimamente al lenguaje utilizado y al espacio en que se desarrolle. Por lo que en este sentido, se va a considerar al propio dibujo elegido como *hipótesis de interpretación* y acceso a otros desarrollos tanto espaciales como formales.

I.3 INTERÉS Y FINALIDAD DEL ESTUDIO

El interés de esta investigación se centra en plantear su pluralidad y por lo tanto en intentar entender los fundamentos, recorridos, enfoques, comportamientos y compromisos que ha tenido el dibujo, pero indudablemente verificando hechos constatables. Es innegable que acceder a nuevas

experiencias tanto conceptuales como estéticas y técnicas, deja abierta la puerta a otras posiciones en el campo que nos preocupa, aun cuando la asimetría del dibujo como hecho interpretativo, se ajustará a los conceptos que utilicemos, ante ello se hará un recorrido por todos ellos.

Las nuevas propuestas dejan atrás otros protagonismos más inmovilistas, por lo que las nuevas reflexiones y respuestas servirán a nuevos compromisos estéticos. Pesa mucho la tradición cultural y tendremos que especular bajo otros parámetros las propuestas y posiciones, pero sobre todo es entender al dibujo como elemento esencial del pensamiento.

Indudablemente la *justificación* de éste trabajo se centra en abordarlo creemos que desde un ángulo no tocado hasta el momento, pero donde el rigor del análisis se mantenga hasta el final del trabajo, también estimamos que acceder desde otra mirada a la problemática del dibujo es enormemente enriquecedor.

Podemos apreciar que en los años 50 en Norteamérica se caracteriza éste por una gran complejidad, multiplicidad y simultaneidad de ideas junto con procesos novedosos en el terreno que nos ocupa, provocado por conceptos, técnicas y materiales nuevos, que van a cuestionar al dibujo bajo otros preámbulos, pero que liberado de lo preliminar era capaz de

generar obras independientes. Por lo que este estudio pretende acercarse a procesos diferentes donde se actualizan los conceptos y los lenguajes entre influencias mutuas, influencias recibidas, aportaciones e innovaciones puras.

Con lo que entender que el enfoque dado a la investigación se centra en un particular modo de acceder al campo del estudio desde una base más experimental, ya que el propio artista elegido – De Kooning – tomado como excusa para poder analizar las innovaciones en éste apartado, abrió un campo a nuevas experimentaciones con su manera tan particular de proceder en su obra.

I.4 OBJETIVOS

Indicada ya donde va a ser centrada la temática de la investigación, obviamente estableceremos unos objetivos, que vendrán perfilados dentro de una actuación lógica. Ante ello tendremos que definir el ámbito informativo desde un contexto relacional de diversos artistas que han atendido al campo tratado, donde dibujos y sus diferentes concreciones hacen de éste ámbito un terreno en el que tendremos que plantear cambios y nuevas maneras de pensar en la forma de enfocarlo.

Así como cuales han sido las aportaciones novedosas en el dibujo contemporáneo, enclavado en la época concreta en la que nos situamos y, establecer, definir y analizar cuales han sido los elementos que lo han determinado. Definir y concretar principios, cambios, actuaciones, transformaciones.

Ver como influyen desde diferentes puntos de vista tanto plástico como de significación y sus valores la nueva forma de concebir y tratar la imagen. Apreciando que muchos contenidos ubicados en la pintura tienen influencias directas en el terreno del dibujo y, como no, a la inversa.

Ante ello necesitamos abordar desde diversos aspectos, para realizar mediante un análisis comparativo todo lo relacionado a conceptos y lenguajes.

Entablar una nueva posición entre un artista De Kooning, tomado como eje del estudio, ya que en él se reflejan los cambios aportados desde variados movimientos estéticos, pero como innovador utiliza muy bien estas influencias empapándose de ellas, pero llevando a término un lenguaje propio, provocando cambios muy radicales.

Por lo que tendremos que definir y analizar su manera de entender su obra. Definir cuales han sido sus aportaciones, dentro de un análisis comparativo de todo su trabajo, accediendo a su proceso de evolución. E indudablemente

saber si su obra ha sido causa fundamental de unos cambios tan evidentes y transgresores en el dibujo contemporáneo como razón fundamental.

Por todo lo cual, nos hacemos las siguientes preguntas:

¿Cuáles son las aportaciones del dibujo contemporáneo radicado en la época de estudio? ¿Cuáles son sus recursos plásticos? ¿Se incorporan nuevos elementos plásticos en el dibujo? ¿Nuevos conceptos espaciales, técnicos, procesuales, materiales?.

Cantidad de cuestiones serán definidas a lo largo de la Tesis y precisadas en las conclusiones.

2. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

2.1 FUNDAMENTOS Y PROPUESTAS

Estaremos de acuerdo que el dibujo se vincula con reflexiones personales, y su experiencia va a identificar muchas peculiaridades, en que el valor icónico se pierde en pos de una representación más cercana al pensamiento, desequilibrándose los valores relativos entre el lenguaje utilizado y lo referencial. Ante ello, lo que nos va a interesar es

como el dibujo queda ofertado en infinitas posibilidades interpretativas.

Los diversos planteamientos a los que vamos a asomarnos van a derivar a nuevas situaciones y porqué no nuevos conocimientos, por lo que tendremos que ocuparnos de diversos aspectos que van a entrar en escena. Difícil si estimamos su complejidad y su multiplicidad de direcciones en los perfiles tocados. Pensemos que cada artista define sus propios compromisos en el plano del papel y en el que su mundo privado no queda fuera de juego, aun cuando perfila su terreno estético. Por lo que las posibles respuestas plásticas quedarán reflejadas a lo largo del recorrido de la investigación.

Debido a la amplitud de cuestiones que se plantean, la consideración de acotar para posteriormente analizar y definir va a ser tarea difícil. Ante ello, la Primera Parte de la investigación se decantará hacia las nuevas premisas formuladas en el siglo pasado en que la desvinculación icónica se hizo evidente y con ello el valor referencial quedaba oscilante ante nuevos conceptos.

La investigación comienza con un primer apartado en un contexto situacional histórico dedicado a la revisión de conceptos seguido de un análisis del dibujo años 30/40 europeos/ norteamericanos, necesario para poder entender el

dibujo en su fase más pura de cambio y ruptura. Aparece un nuevo concepto *lo interpretativo*, en donde la experiencia de cada uno de los dibujos deja abierta la puerta a otras muchas experiencias, ante ello el dibujo se instaura como fuente de valor – ya lo hemos indicado - paralelo al pensamiento.

Pudiendo apreciar que la desfuncionalización de la forma y del espacio entendido como clásico, se siente con fuerza en estos dibujos, demostrando con las experiencias que de ellos se deducen, que su lectura no es sólo única y posible, sino que la pluralidad se hace latente. La pérdida de valores origina otras posibilidades ante lo interpretativo y ante ello lo desicónico estará presente, otorgando con ello la independencia a nivel creacional.

Consecuencia directa, es que nuestra contemporaneidad, ha ocasionado la pérdida entre imagen y realidad ganando con ello al acceso de múltiples posibilidades en relación al juego interpretativo, por lo que el dibujo se establece no como un lenguaje cerrado sino que se abre a nuevas expectativas y reflexiones, tamizadas de subjetividad.

2.2 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA. PROBLEMAS QUE COMPARTE ESTE TIPO DE INVESTIGACION

Quizá el problema más cercano provenga en entender y demostrar nuevos esquemas en los que está instaurada la propuesta y lectura de un tipo de dibujo contemporáneo y acceder a estos nuevos compromisos y situaciones a través de la demostración y verificación de datos. Opinamos que todo cambia y nada permanece igual, por lo que el dibujo presenta y replantea otras iniciativas y nuevos problemas.

La reflexión o reflexiones en las que nos vamos a basar se centran en mayor medida no sólo en una situación histórica del momento elegido, sino el tema se decanta más bien en compromisos de respuesta y de lectura a las diversas expectativas a las que nos vamos a asomar.

No hace falta indicar que el dibujo en la actualidad se expresa y se entiende con diversos y variados protagonismos y su autonomía va a basar sus conceptos desde el enfoque en que se precise, pero siempre bajo reflexiones que concretan sus propios territorios dentro del ámbito creativo.

Si el pensamiento gana la partida a la referencialidad, accedemos al lenguaje y los conceptos desde otros ángulos, ello deriva a que la subjetividad entre en escena, dejando de lado otros valores entendidos como clásicos.

Indudablemente esta pérdida referencial conlleva a que queden relegados los conceptos como contraste/luz/concreciones formales, así como no a la desconstrucción espacial, en pos de nuevas consideraciones.

2.3 NUESTRAS HIPÓTESIS

Para que el dibujo adquiriera su verdadero compromiso estético, tendremos que entenderlo bajo la base de otros planteamientos y sus propias actuaciones. Este hecho nos interesaba en gran medida, pues nos dejaba acceder a otras realidades imaginarias, donde lo estipulado dejaba su compromiso y su razón de ser, para desarrollar otras hipótesis en que el dibujo dejaba asomar su lado más bello como *experiencia interpretativa*.

El siglo XX, refleja un período crítico en las artes en que son revisados todos los valores establecidos y puestos en tela de juicio los compromisos heredados del pasado, desde un nuevo prisma se perfila el modo de concebir la forma y el color como algo abstracto al margen de lo real, aparece una preocupación por la sensación visual en que la obra de arte se cuestiona como consecuencia de las emociones, el cambio de valor de las formas y el propio concepto de integración de las artes es determinante, aparece el inicio del valor del signo

y la utilización del color como expresión abstracta es única, entrando la subjetividad de lleno en el ámbito artístico. En ello hay una clara desnaturalización de la forma liberándose de su función descriptiva, donde a la vez se reivindica el inconsciente, el trazo espontáneo y la improvisación. El automatismo gráfico invita al inconsciente en contextos inverosímiles en donde es extrapolada la imagen, así como materiales y herramientas novedosos.

Sin olvidar la nueva filosofía gestual, instintiva expresionista. La indeterminación, el azar, lo gestual, matérico, caligráfico. La valoración del trazo como expresión de la vitalidad pura, un trazo que a la vez es caligráfico y es al mismo tiempo forma y mensaje. Rebeldía, individualidad, desprecio a todo tipo de convencionalismos. Expresión no controlada y revalorización del propio proceso de elaboración de la obra, más importante que el propio resultado, va a ser el contexto en que el dibujo queda inmerso.

Por lo que hacer algo nuevo, hacer del dibujo una expresión no controlada del yo implicaba conceptos/técnicas/materiales y procedimientos nuevos. Obras más experimentales, donde la presencia única del artista va a aparecer como valor esencial, como componente íntimo de la expresión, inseparable de todo un proceso, infundiendo con ello un nuevo juego entre lo expresivo y lo inventivo.

Todo ello ha causado importantes consecuencias en que quedaban en entredicho valores esenciales como: la constancia de lectura icónica, la luz, la forma, el espacio métrico, el tamaño, el empleo riguroso de cánones, desestabilizándose radicalmente para derivar a otras consecuencias.

Ante ello, nos preguntamos ¿Qué papel le tocó vivir al dibujo cuando sus parámetros ya no servían a la pintura ni a la escultura y se estaba empezando a cuestionar y desarrollarse ante nuevos conceptos/ procesos/ técnicas/ procedimientos/ y/ materiales como valor autónomo?

Por lo que nuestra hipótesis inicial surgía sobre los cambios evidentes provocados y producidos por el dibujo que ha afectado potencialmente a su estabilidad, no sólo icónica, sino también a su espacialidad, lenguaje y lectura transgrediéndolo.

Si el dibujo contemporáneo se define no sólo por los conceptos, sino por los procesos, procedimientos y técnicas ante nuevas demandas estéticas, una de las primeras hipótesis que surgía era que *el dibujo* como manifestación vinculada con el territorio del artista y su espacio, tendría que ser entendido *como hecho potencial autónomo*, que se entrega en diferentes planos de acción, y tiene y posee diferentes niveles de expresión estética.

Indudablemente la crisis de la referencialidad ha obligado a una autonomía del dibujo planteando la problemática de lo próximo, por ello la alteración del espacio clásico plegado a otros espacios plásticos, generaba una de las bases primordiales en el análisis de esta investigación, para entender que *la configuración del espacio* como nueva forma de expresión *es una manera activa de pensamiento*. Hecho que se verificará a lo largo del desarrollo del estudio.

Por lo que instaurar un *espacio de la cualidad*, espacio no métrico como experiencia plástica, se plantea como objetivo básico de demostración acceder a nuevos tipos de espacios en los que su representación se concrete dentro de lo vivencial basado en conceptos de actuación y perspectiva psicomotora.

Demostrar que el espacio donde nos desenvolvemos es esencial en nuestra formación plástica, y demostrar igualmente que establecemos la inteligencia espacial a través de la experiencia. Es decir hay una construcción – consecuencia de un desarrollo que será diferente para cada uno de nosotros, siendo los dibujos los que recojan nuestros reflejos.

Todos estos recorridos tendremos que realizarlos para poder demostrar una de las innovaciones creemos más

provocadoras, acceder a un tipo de espacio interiorizado a través de la acción corporal volcando la experiencia corporal en el papel y permitir con ello ver a la mano a través de la mente – ojos cerrados – logrando con ello un dibujo nuevo y diferente.

La conducta espacial estará ligada a la percepción espacial que tengamos y el espacio vivido quedará vinculado con la propia vida de cada persona, su cultura y espacio físico, es decir, no se puede comprender la adquisición de un espacio coordinado sin referirnos a la evolución de la percepción del propio yo. El espacio se construye a través de una edificación espacial por medio del tacto, del oído, del olfato y como no de todo el cuerpo, no sólo con la vista.

Por lo que el espacio involucra un aspecto más amplio incluyendo un esquema general del pensamiento. Queremos demostrar que el espacio puede ser llevado a término plásticamente por medio de la experiencia corporal de tal manera que la vista pueda ignorarse, siendo la mente la que vea por las manos y demostrar que motricidad y corporeidad del dibujo asumen una nueva importancia artística y cultural. Invitar a la réplica corporal y cinestésica en relación al movimiento y posición de los miembros, logrando un nuevo dibujo, diferente e incluso acceder a un nuevo concepto de lo somático

Queremos llegar a la conclusión, que el espacio es organizado prioritariamente en función de coordenadas espaciales externas y en el propio cuerpo, por lo que el dibujo va a ser una imitación activa e interiorizada relacionada con la función simbólica. Pensemos que todos nosotros estamos constituidos para recibir información tridimensional y gravitacional es decir orientación del cuerpo.

Verificar que la representación plástica del espacio va unida al que vamos desarrollando desde nuestra infancia y el lenguaje unido íntimamente a él. Dibujar va a ser la consecuencia de una reconstrucción y elaboración muy complicada a pesar de su espontaneidad, de nuestro propio yo.

Importante será entender que todos pasamos de un pensamiento cinestésico a un pensamiento visual, donde las imágenes empezarán a formar parte de la memoria. Es decir, el espacio se irá organizando desde una representación flotante a una organización primaria a partir de una línea base en el suelo donde las formas dejan de flotar en el espacio. Lo curioso es que volvemos en ciertas formas de expresión a ese espacio cualitativo, más todo el espacio cultural y vivencial en un reencuentro donde las formas vuelven a flotar en el espacio.

Todo ello vendrá a demostrar la búsqueda de la propia experiencia corporal para acceder a un nuevo espacio. Por lo que el dibujo con los ojos cerrados, será una de las innovaciones que vendrá a desarrollar esta Tesis, acceder a un espacio novedoso interno. Ante ello el concepto de flotar correspondiente a la manera y forma de entender las cosas será consecuencia de la manera de percibir.

A donde que queremos llegar, será por tanto, acceder a un nuevo tipo de espacio desprovisto de dirección y distancia, así como medida. Siendo eliminado el concepto de alto/bajo/izquierda/derecha. Un espacio ilimitado, inestructurado, sin orientación, un espacio para ser atravesado, convirtiéndonos en parte de él.

Es llegar a una experiencia corporal y mental en que la vista se pueda ignorar, desarrollándose un tipo de dibujo que desafía el concepto de gravedad.

3 METODOLOGÍA Y ESQUEMA DE LA INVESTIGACIÓN

3.1 HIPÓTESIS METODOLÓGICA. MÉTODO SEGUIDO

Se dice que se tiene un método adecuado cuando no sólo se tiene un camino, sino – un camino que puede abrir otros-, de tal modo que se alcanza el fin propuesto, o se

alcanzan inclusive otros fines que no se habían precisado, es decir otros conocimientos. Esta acción de propuesta metodológica implica un interés hacia la apertura del conocimiento evolutivo que condensa y conduce hacia otras latitudes. Dentro de un método hipotético/deductivo, y de las premisas ya señaladas, en un primer lugar, partiremos de los datos de los textos de la bibliografía fundamental que trata de la materia propia del tema, como una primera estructura básica en lo ya conocido, para poder consolidar otros conocimientos posteriores.

Indudablemente la estructura lógica de cualquier campo de estudio, invita a pensar en compromisos ante nuevos conocimientos. Por lo que esta investigación se ha articulado a través de planteamientos con un rigor sistemático. Es decir un análisis lógico a través de las distintas épocas elegidas y sus recorridos para garantizar la justificación de los dibujos a través de diferencias estéticas.

Por lo que dentro de un contexto histórico se realiza un recorrido del momento a nivel situacional, garantizando con ello el marco teórico- contextual de la Tesis. Siguiendo un itinerario lógico, se perfilan los conceptos que definen cada época y que han hecho que el arte se precipitase de una u otra manera hacia lados en mayor o menor medida experimentales.

Todo ello fundamenta los elementos básicos de análisis para poder entender lo que hace gestar una obra y los conceptos estéticos que los determinan.

No podemos acceder a un tema desde una base de aislacionismo, ya que todo artista se determina en contextos y entornos relacionales aun cuando mantengan su grado de individualidad, pero donde las influencias se asoman de diferentes maneras, sea en los conceptos, en el lenguaje, en las técnicas o en los propios procesos.

Por lo que la entrada primera de la investigación es garantizada por un recorrido rápido en un contexto que va fraguando los primeros acontecimientos estéticos del siglo XX. A partir de aquí, avances y retrocesos serán partícipes de los muchos cambios que han acontecido a lo largo del siglo, pero que serán evidentemente necesarios para conocer la formación de la estética a la que vamos a acceder.

Pensemos que el dibujo que vamos a analizar es portador de variados significados por lo que no podremos estudiarlo desde un solo punto de vista.

Lo que intentamos desde un principio, queda claro, no es sólo aportar bibliografías, sin evidenciar datos nuevos e innovaciones en el campo que nos ocupa, en donde lo conceptual, procesos, lenguaje y materiales van a entrar de

lleno. Por lo que tendremos que acceder a un análisis metodológico tanto en los procedimientos, en el lenguaje y como no de los conceptos utilizados. Ante ello, expuesto lo que definiríamos Primera Parte del estudio entraríamos de lleno en la hipótesis de ese concepto innovador perseguido en el terreno del dibujo, que implicaría a partir de aquí la Segunda Parte del estudio. Willem De Kooning, nos vale como propuesta, por las proposiciones que acontecen en su obra y respuesta a cada una de ellas, ya que fue un dibujante que inicia innovaciones muy provocadoras en este campo, tanto por sus conceptos como sus aplicaciones, configurándose una nueva estética alrededor del dibujo en referencia al espacio, e iniciando con ello cambios determinantes.

Por lo indicado en líneas precedentes, el primer acercamiento nos lo facilitarán las fuentes bibliográficas documentales entrando en conceptos contemporáneos tanto europeos como norteamericanos.

Una segunda intervención vendría definida en el contexto del artista elegido, como hipótesis de propuesta, así pues catálogos, libros y bibliografía específica nos va a ir definiendo y contrastando las fuentes, así como sus influencias para la verificación de datos. Sin olvidar que en una segunda actuación toda la obra es registrada a través de los dibujos de este artista y las diversas épocas que abarca.

Indudablemente las hipótesis expuestas con anterioridad van a ir iniciando los pasos del cuerpo de la Tesis, con la proyección de los procesos tan innovadores de este artista, que definen caminos inéditos.

Es lógico que entendamos que el dibujo y sus aportaciones son productos de épocas determinadas por los contextos en que se desarrollen y sobre todo en la forma en que sea entendido, por ello muy sucintamente señalamos el contenido de lo que se va a abordar en cada uno de los capítulos.

Si perfilábamos en un principio un bloque de ubicación /contexto histórico artístico de la época elegida donde se evidencia en esencia los recorridos de los diversos artistas por medio de sus aportaciones, no sólo a nivel conceptual, sino técnico y procesual, el CAPÍTULO I, va a definir los condicionantes históricos que determinan la estética del siglo XX.

El CAPÍTULO II, determinaría las manifestaciones artísticas europeas y norteamericanas para entender los fundamentos esenciales en que se enclava el dibujo, de la misma manera que el CAPÍTULO III, es continuidad del anterior.

El CAPÍTULO IV se encargaría de estudiar y analizar los nuevos compromisos que va a atender el dibujo con manifestaciones muy transgresoras y soluciones muy novedosas que van a perfilar obras muy definidas en múltiples planteamientos y soluciones, sobre todo espaciales, cuyas características se evidencian en la ambigüedad de términos y polisemia del lenguaje. Pensemos que la asimetría del dibujo como hecho interpretativo se ajusta a los conceptos que utilizásemos, por ello se hace un recorrido por todos ellos. Por lo que el CAPÍTULO V, entra de lleno en el concepto espacial en esa “búsqueda de un nuevo espacio”, como novedosa forma de experiencia y expresión, donde el propio concepto de espacialidad nos va a conducir al abandono de un espacio métrico de convenciones perspectivas, accediendo a un espacio vivencial basado en conceptos de actuación.

El CAPÍTULO VI, se definiría en la construcción espacial a través del tacto, donde se quiere evidenciar la edificación de la inteligencia espacial a través de otros mecanismos, no sólo visuales. Y como era lógico no podíamos olvidar el lenguaje gráfico y su desarrollo, ante ello, quedan definidos estos conceptos en el CAPÍTULO VII.

El CAPÍTULO VIII, se puede decir que es la propia demostración y verificación de datos en el recorrido de la Tesis. Es el capítulo dedicado a las propias innovaciones en el terreno plástico, donde quedan definidos los dibujos ciegos de

De Kooning, y donde se da acceso a la búsqueda de la propia experiencia corporal en el acceso de un nuevo espacio, nuevas técnicas y procesos, estamos ante un espacio novedoso interno que va a dar lugar a las CONCLUSIONES FINALES de la Tesis, donde son verificadas las hipótesis de entrada.

4 FUENTES CONSULTADAS Y SITIOS DE INTERÉS

Debido a la complejidad que supuso encontrar relaciones concretas y afines a la investigación propuesta, es lógico que el recorrido primero fuera a través de libros historia/arte contemporáneo/estética, etc; para verificar los datos utilizados. Diccionarios y manuales artísticos, libros de técnicas, ensayos, de psicología de la percepción, artículos, quedan enmarcados dentro de bibliografía general. Mientras que más específica lo conforman la dedicada al tema en concreto de la tesis y al artista elegido, libros dedicados al dibujo y catálogos de exposiciones, biografías, los propios pensamientos del artista, textos relacionados con su obra, etc. Todos con un punto en común el dibujo, diferentes bloques que decantan y definen por medio de teorías y conceptos el trabajo. Sin olvidar las páginas web, utilizadas tanto a nivel general como particular.

Pero además de la bibliografía – como labor previa de campo en la recopilación de datos -, la búsqueda de datos en archivos y bibliotecas tanto de ámbito insular, como nacional e internacional, van a quedar reflejados. Ya que el tema nos llevó a consultar fondos de Museos, Pinacotecas, así como visitar Centros Oficiales y Organismos privados, Salas de Exposiciones donde pudimos admirar principalmente la obra sobre papel de estos artistas.

Cabe citar:

A nivel nacional:

- Madrid:

La Biblioteca Nacional./ Centro de Documentación Museo Reina Sofia./ Museo Thyssen Bornemisza./ Biblioteca Filmológica de la Organización Nacional de Ciegos./ Centro de Washinton Irving. Servicio Cultural e Informativo de los Estados Unidos.

- Las Palmas de Gran Canaria:

Centro de Documentación del CAAM./ Centro de la Organización Nacional de Ciegos./ Biblioteca General de de La Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. ULPGC/ Bibliotecas Municipales/.Biblioteca de la Facultad de Humanidades. ULPGC.

-Tenerife:

Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes. U.L.L
/Biblioteca de la Facultad de Humanidades. U.L.L
/Organización Nacional de Ciegos.

- Asturias:

Biblioteca General de la Universidad de Oviedo. /
Facultad de Humanidades (Oviedo)/ Centro de
Investigación Museo de Revillagigedo (Gijón)/ Biblioteca
pública Jovellanos (Gijón).

A nivel internacional:

- New York:

Centro de Documentación MOMA/. Museo Metropolitan/.
Museo Guggenheim. / Biblioteca Pública de Manhattan.

-Egipto:

Biblioteca de Alejandría.

- Moscú

Museo Estatal Tretiakov.



2. DE KOONING
Hombre sentado, 1940
Lápiz sobre papel
35,5 X 28,5 cm
Colección particular

“La única justificación de una obra de arte, de un poema, de un descubrimiento en el campo de la biología o del psicoanálisis, es la de contribuir al desarrollo del hombre...”

André Masson¹

¹ Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York (cat. exp.) Pág 38



**UNA APROXIMACIÓN
AL CONTEXTO
HISTÓRICO DEL
MOMENTO**

I. 1 CUESTIONES PREVIAS

Aun cuando no vayamos a entrar en profundidad en el contexto histórico de la época de estudio, si que es conveniente acceder a una aproximación para poder analizar los fundamentos y hechos que antecedieron al momento que va a ser investigado, así como cuales fueron los factores decisivos que determinaron la forma en que acontecieron y se dieron uno detrás de otro como telón de fondo en el propio hecho artístico, derivados fielmente de un compromiso histórico/social.

Ante ello, este primer capítulo insistimos, servirá de aproximación a hechos muy concretos que abarcan el siglo XIX por los condicionantes tan definidos que enmarcan y encaran nuevas maneras de ser y manifestarse, así como por las consecuencias que directamente iban y han

configurado los primeros años del siglo XX y como no, todo el siglo XX en general.

Por lo tanto este capítulo concreta una parte de historia del siglo XIX puntualizando la manera de entregarse y definirse, la del Romanticismo y sus consecuencias directas, así como la de aproximación y enlace con los hechos que determinaron el final de este siglo XIX, como eslabón primordial en el acceso de las continuas búsquedas del siglo XX y poder entender desde una buena base sus fundamentos, no sólo de una parte de la historia de la época de estudio, sino de sus manifestaciones artísticas.

I. 2 ANTECEDENTES HISTÓRICOS

A principios del siglo XX, el avance aparentemente regular y apacible de las artes pareció cambiar de forma súbita, así mismismo se produjeron grandes innovaciones filosóficas y científicas. Esto sucedía a la vez que los cambios sociales, políticos y económicos.

Desde mediados del XIX el mundo experimenta una gran transformación. Ha nacido la gran industria. Se está operando la segunda revolución industrial. Se han formado grandes y poderosas compañías de navegación y

ferroviarias, los grandes *trusts* comerciales se extienden por todos los continentes.

Nace una nueva sociedad en la que tiene mucho peso la clase trabajadora. Se exalta el trabajo, y la realidad es la protagonista. Es el hombre el que acapara todo el interés tanto en lo político como en lo social.

Todos estos cambios tendrán su culminación en los inicios del siglo XX en el que se realizarán sorprendentes descubrimientos científicos. Es la época del internacionalismo, la abstracción y deshumanización del arte.

En las artes, la tradición del pasado es desafiada desde todos los puntos, el arte moderno como reflejo de otras actitudes similares en la sociedad, se convierte desde principios del siglo XX en una gran fuerza liberadora frente a la opresión de normas aceptadas hasta entonces sin cuestionar.

Estos cambios ya se vislumbraban desde los orígenes del Romanticismo en el siglo XVIII, que tendría el sentimiento como primacía de la creación artística. Esta filosofía reconoce la supremacía de la sensibilidad sobre el raciocinio, ya que las ideas no nacen con el sujeto, sino que son adquiridas con los sentidos.

Las imágenes representadas por los románticos que pertenecen al sueño o a la ensoñación, a un estado que la razón siente pero no controla, y que empiezan a aparecer en los cuadros frente a los mensajes morales que intenta imponer la Academia. En la segunda mitad del XIX la mayor parte de los artistas trabajan en contra del academicismo, pero tomando dos caminos: uno el Realismo, que llega a obsesionarse por una investigación científica de la pintura. Otro, que no quiere representar lo tangible, por considerarlo objeto de la fotografía. Su deseo es expresar, el mundo de las ideas. Comienza con el Simbolismo y llegará al Surrealismo.

I. 3. EL FINAL DEL SIGLO XIX

A comienzos del último cuarto del siglo XIX se inicia el proceso evolutivo del arte actual, con el Impresionismo, que generará otras tendencias, recogiendo las influencias de los movimientos anteriores y dando lugar a las directrices que han de determinar la evolución de la pintura en el siglo XX.

Al mismo tiempo se inicia un proceso acelerado en la evolución de las tendencias artísticas que se suceden, se yuxtaponen, mueren y renacen, aunque, no obstante, sea posible seguir el ritmo de esta evolución.

El Impresionismo se planteaba, liberar a la sensación visual de cualquier experiencia o noción adquirida y de

cualquier actitud preconcebida que pudiera prejuzgar su inmediatez. Implantar el espíritu de la verdad para buscar y revelar no sólo el mundo exterior sino el interior de la psicología individual y colectiva.

Nos aporta su rechazo al arte oficial, su realismo, la preferencia por el paisaje y los temas realizados al aire libre, nuevas costumbres en la forma de iluminar y colocar los modelos y de empezar con el dibujo al trazo para después pasar al claroscuro y al color, el estudio de las sombras coloreadas y las relaciones entre colores complementarios.

Viene a ser un condensador de las enseñanzas anteriores proyectadas hacia el futuro.

Descubren la pintura como algo con valor propio, que se puede expresar libremente y no como una simple representación de la realidad.

A Degas se debe el empleo de la luz como efecto dramatizador: la luz de interiores le lleva a concebir la forma y el color como algo abstracto, al margen de lo real y este descubrimiento tendrá gran influencia en la pintura posterior.

Se preocupan de la sensación visual y se preguntan por el carácter y por la función del arte en una época científica y como debe transformarse la técnica para llegar a

ser tan rigurosa como la técnica industrial, que depende de la ciencia.

El Neoimpresionismo quiso dar un fundamento científico al proceso visual y operativo de la pintura. Pretende plantear ésta como una ciencia en si misma. Lograr que el cuadro sea como un campo de fuerzas interactivas que conformen la imagen.

El Simbolismo se plantea como una superación de la pura visualidad impresionista, pero en vez de científico, va en sentido espiritualista.

La obra de arte es más una consecuencia de las emociones del espíritu que una observación de la naturaleza. Esta teoría dominará en los principales movimientos artísticos del siglo XX desde los Nabis hasta los abstractos. Una figura importante de este movimiento es Puvis de Chavannes su aportación principal fue haber sabido plantear que la pintura es un artificio que tiene el mismo valor en todas sus partes, en su pintura hay una gran neutralidad, todo lo expresa con aspecto distante, frío, inerte, como si se tratase de una realidad mural. Esto aportaba novedades para resolver grandes composiciones.

Otro simbolista que habría que mencionar es Gustave Moreau, a partir de tonos planos, empleando el color como tono y como pasta usó el óleo en gruesos empastes para

conseguir relieve en la textura, siendo esta una de sus innovaciones más interesantes.

Es el Simbolismo quién anticipa la concepción surrealista del sueño como revelación de la realidad profunda del ser, de la existencia inconsciente.

Trata de transformar los contenidos de igual forma que el Impresionismo trata de cambiar el valor de las formas. El arte revela a través de signos una realidad más allá de la conciencia. Las imágenes salidas de lo profundo del artista se encuentran con las que proceden del exterior. En el cuadro se produce una continuidad entre el mundo objetivo y subjetivo.

Frente a cierto elitismo de los simbolistas, cargados de literatura y esoterismo, la estética del Art Nouveau se basa en lo decorativo, tiene una lectura más fácil y se extiende rápidamente por Europa.

Importante señalar que en este tiempo desaparecen los límites tradicionales entre artes mayores y artes menores: *todo es potencialmente artístico*.

Según se avanza hacia el fin del siglo se muestran con más fuerza las actitudes antiacadémicas de los artistas, al mismo tiempo que se extiende el concepto de *integración de las artes* frente a la separación de las tres nobles artes, establecida por la Academia.

Las nuevas tecnologías industriales permiten obtener formas distintas a las tradicionales, estas formas ya no son explicables como “analógicas” a las formas naturales y se les da el valor de signos de una existencia profunda que escapa a los sentidos y a la reflexión pero que el arte es capaz de convertir en fenómenos.

El Modernismo incluye las corrientes artísticas que a finales del siglo XIX y principios del XX trataban de secundar el esfuerzo progresivo económico- tecnológico de la sociedad industrial. Pretendían hacer arte para su tiempo, aminorar la distancia entre las artes mayores y sus aplicaciones en la vida ordinaria, lograr un estilo internacional y europeo.

Cuando hacia 1910, se vea la transformación que el progreso industrial produciría en las estructuras de la vida y de la actividad social, dentro del modernismo se formarán las vanguardias artísticas que revolucionarán radicalmente las modalidades y la finalidad del arte.

En el Modernismo la figura social y profesional del artista es ambigua no está clara cual es su función concreta en la sociedad. En este momento los grandes mecenas son los bancos, los gobiernos y los municipios que desean decoraciones modernas para los edificios públicos. La rica burguesía industrial no tiene gran interés por el arte y sólo le preocupa por prestigio social.



3. GAUGUIN
La Orana Ritou, 1892
Acuarela y lápiz,
22 X 16 cm
Colección particular



4. CEZANNE
El baile, 1869-1871
Lápiz sobre papel
12,20 X 21,80 cm
Gráficas Sammlung Albertina
Viena



5. VAN GOGH
Viejo viñedo con campesina, 1890
Lápiz, pincel y gouache
43,5 X 54 cm
Rijksmuseum Vicent Van Gogh
Amsterdam

El crítico M. Denis¹ al declarar que un cuadro no es más que una "superficie cubierta por colores" dispuestos en un orden determinado anula la distinción entre pintura de representación y pintura decorativa: el valor ya no es la realidad representada en el cuadro (objetiva y subjetiva, visual o imaginaria), sino el propio cuadro como objeto fabricado que vale por lo que es y no por lo que se parece.

De aquí van a partir los Fauves y los cubistas al investigar sobre la constitución y sobre la estructura intrínseca del cuadro.

Mientras que hacia 1880 otros artistas sienten la necesidad de avanzar en los problemas de la luz y la forma para superar las propuestas del Impresionismo. Entre ellos sobresalen Cézanne, Gauguin y Van Gogh.

En 1888 se crea el grupo de los Nabis que tiene como programa el "sintetismo-simbolista" de Gauguin.

Las obras de Gauguin son catalizadoras de impresiones recordadas que se plasman en el lienzo buscando analogías con la música, o utilizando el color como forma de expresión abstracta. Por eso es considerado como el fundador del simbolismo sintetista y de los Nabis y antecesor de los Fauves, que usarán el color arbitrariamente al margen de la descripción del objeto.

¹ Argan, G. C. *El arte moderno*. Akal. Madrid, 1992. pág. 203.

Interesándose por todos los campos de la decoración, sienten gran admiración por la obra gráfica japonesa.

Las estampas japonesas están resueltas con dibujo seguro, color plano, sin gradaciones, y sin las ataduras de la perspectiva occidental. Influyeron en los pintores realistas e impresionistas y la repercusión que tuvieron es fundamental para entender los cambios de método de representación.

Toulouse Lautrec es la figura que sirve de puente entre el grafismo del XIX y del XX.

Otro hecho importante que hay que señalar es que en 1895 nace la Bienal de Venecia que favorecerá la competición entre naciones. En algunas capitales se fundan los primeros museos de arte moderno.

I. 4. PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

A principios del siglo XX empiezan a formarse nuevos movimientos como el Futurismo en Italia y el Expresionismo en Alemania y Francia.

Las fuentes del Expresionismo Alemán se pueden encontrar en la experiencia impresionista del belga Ensor y del noruego Munch. En éste último influye el pensamiento



6. ENSOR
THE BLACK CAT 1886-1888
Lápiz Conté y carboncillo sobre papel
22,6 X 17cm
Karlsruhe Staatliche Kunsthalle
(ilustración de Edgar Poe's short story)



7. EDVARD MUNCH
Hombre y mujer, 1912/15
Acuarela y carbón
59,90 X 79,60 cm
Colección Museo Munch

de Kierkegaard, a él se debe el empuje existencialista que hará nacer el Expresionismo.

El Expresionismo tiene una actitud a veces agresiva, el sujeto puede asumir en si mismo la realidad subjetivándola o puede proyectarse sobre ella, objetivándose, el encuentro entre sujeto y objeto es fundamental. En Alemania toma el nombre de Die Brucke (El puente) y en Francia Fauves (Fieras).

Tanto los alemanes como los franceses escogen el arte de los primitivos como referencia, pero no los ven como símbolos de mitos remotos o creación de una civilización más auténtica, lo que descubren en ellos es el trabajo humano en plena creatividad. La poética de los alemanes es ambigua y no quieren salir de ella ya que consideran ambigua la propia condición existencial del hombre. Es esencialmente idealista y es la primera poética de lo feo.

Die Brucke se disolvió en 1913, cuando el nuevo grupo Der Blaue Reiter, (El Jinete Azul) había empezado su investigación en un sentido no figurativo.

Neue Sachlichkeit, (Nueva Objetividad) corriente todavía expresionista nace para contraponerse a la problemática social que la derrota de la guerra había generado.

Los Fauves liberan por completo el color, lo emplean tal como sale del tubo, pero no para darle un símbolo, ni para hacer con el experimentos visuales sino para lograr valores pictóricos nuevos. La rebelión fauve se puede decir que fue la primera expresión violenta de la pintura del siglo XX. Pero no introducirán ningún concepto nuevo en la pintura; trataron de asimilar los experimentos de otros artistas próximos y al mismo tiempo destruirlos. Siguen pintando un mundo objetivo pero lo desnaturalizan al liberar el color de su función descriptiva. El color para ellos tiene vida propia e independiente del dibujo, que queda sometido a su jerarquía. Con ello tendrán gran influencia sobre la tendencia expresionista del arte moderno.

Matisse la figura máxima del movimiento, propone la total contracción del espacio mediante el color. Busca tenazmente la simplificación mediante la reelaboración de los temas.

En estos años hay que señalar un hecho que tendría grandes consecuencias en el futuro, en 1907 Picasso pinta *Las señoritas de Avignon* donde demuestra que un cuadro puede modificarse y cambiar de sentido durante el mismo acto de su realización. Este hecho dio lugar al nacimiento del Cubismo.

El movimiento Dada nace con espíritu trasgresor. Dada no significa nada pero la forma en que el término fue elegido y su falta de sentido dan a entender el espíritu

revolucionario de quienes hacen la propuesta que plantea la primera crisis del Arte Moderno.

Dada no quiere producir arte, su afán está en realizarse por medio de iniciativas, deliberadamente imprevisibles, insensatas, absurdas.

Es un movimiento destructivo, mediante el cual manifestaron su rebeldía una serie de artistas en el momento en que la guerra asolaba Europa. Construye su arte como ataque abierto contra todo lo que sea orden convirtiéndose en una burla destinada a la destrucción de todo academicismo. Pero a partir de 1922 el germen negativo que llevaba dentro acabó con el propio espíritu que lo animaba, dando paso al surrealismo en el que iba a influir de forma notable.

Dada además de facilitar una renovación profunda de los medios expresivos, puso en entredicho la actividad artística en si misma la función del arte y el papel del artista en la sociedad.

Con estas propuestas a los dadaistas no les quedaba otro remedio que empezar desde cero. Hay una ruptura con lo anterior. La destrucción de los antiguos géneros resultó ser una de las formas más eficaces, generalizándose por ello el trasvase de experiencias de un ámbito a otro. Lo que a su vez dio origen a la aparición de una serie de objetos

de difícil clasificación entre los que figuran el cuadro - manifiesto el rayograma o el ready – made.

Además del desmontaje de las categorías tradicionales del arte, también reivindicaron el uso de todo tipo de materiales incluidos los de desecho.

Empezaron trabajando el collage en la línea del cubismo, para después introducir en ellos trozos de madera, rejillas, alambres... con lo que estas obras resultan ser auténticos ensamblajes.

También recurrieron al humor, a la ironía y al absurdo. Pero su principal aportación fue su reivindicación del azar.

Dada nació en Zurich en 1916, en el Cabaret Voltaire pero al mismo tiempo se articulaba otro grupo en Nueva York en torno a Francis Picabia y a Marcel Duchamp, que habían llegado a América huyendo de la guerra.

Estos artistas ya eran conocidos en Nueva York pues obras suyas habían estado expuestas dos años antes en el Armory Show, exposición muy importante por su contribución al arranque de la vanguardia local.

Kokoschka es el artista que hizo de puente entre el Impresionismo y el Expresionismo, su obra tuvo gran

resonancia en Europa, sobre todo después de la Primera Guerra Mundial.

Ante todo lo expuesto, los factores decisivos que provocan un proceso evolutivo del arte serán:

- La tradición del pasado es desafiada.
- El arte se perfila con unos nuevos planteamientos ante normas establecidas.
- Rechazo del arte oficial.
- El sentimiento aparece como primacía de creación artística.
- Proceso de evolución de las diferentes tendencias que se suceden rápidamente/ se yuxtaponen/ mueren/y/renacen.
- Se entiende el nuevo concepto de la pintura /dibujo como valor propio fuera de los cánones realistas, no referenciales.
- Se concibe la forma y el color como algo abstracto.
- Se cuestiona ¿Cuál es la función del arte?

- Se otorga valor a la concepción surrealista del ser y directamente del inconsciente.
- A través del signo el arte adquiere nuevos compromisos.
- Aparece con fuerza la importancia del propio proceso de trabajo.
- Renovación profunda de los medios expresivos.
- La polisemia o dispersión del significado.
- Utilización de todo tipo de materiales, y algo esencial el cambio de concepto espacial.
- Todo ello, va a reconsiderar los conceptos que hasta el momento se tenían en lo referente a lo artístico.



8. DE KOONING

Mujer sentada, 1940

Lápiz sobre papel

29,21 X 20,52 cm

Colección Penny Pritzker y Dr. Bryan Tranbert, Chicago

“Desde cualquier punto de vista la línea se mueve en un espacio bidimensional y esta continuamente creando espacio relativo a todos los puntos existentes”

Stuart Davis¹

¹ Lane, Stuart Davis. *Art and Art Tehory*. 1932. pág 25



EL ENLACE EUROPA/ NORTEAMÉRICA, SU INTERRELACIÓN

II.1 LA MANIFESTACIÓN ARTÍSTICA ENTRE DOS CONTINENTES

Los acontecimientos de las dos Guerras Mundiales consecutivas provocaron en los diversos artistas de Europa y Norteamérica la pérdida de fe en una razón que había llevado a los hombres a los horrores de la guerra y esto les comprometió en la creación de un lenguaje plástico que no tuviera que ver con las formas expresivas anteriores.

Pero estos artistas nunca perdieron de vista el estar trabajando por un nuevo humanismo reivindicando con su forma de expresarse el inconsciente, el trazo espontáneo y la improvisación, por tanto dan gran importancia al subconsciente, apareciendo nuevas tendencias, fundamentalmente expresionistas, que introducen nuevas temáticas y formas de representación.

Es durante este periodo cuando el proceso evolutivo del dibujo y la pintura contemporánea alcanza su fase más representativa, en cuanto a la diversidad de tendencias y a la consideración de formas que se convierten en las más características de la pintura de nuestro tiempo. Se asimilan y funden formas del pasado y del presente y coexisten en este tiempo las más diversas tendencias.

La guerra también es la causante de la emigración de una serie de intelectuales que al extenderse el nazismo por casi toda Europa da lugar a que se exilien en Norteamérica, por este motivo la relación de la cultura europea y la americana cada vez se estrecha más ya que estos emigrados aportarán una serie de valores en los diversos saberes que van a influir en la cultura norteamericana.

Los americanos recogen estos valores pero los adaptan a su personal forma de vida y a su personal estructura social.

La vanguardia que en Europa iba como a contracorriente, en América va al mismo ritmo que el avance tecnológico que ya en estas fechas es muy importante.

Y en Norteamérica, como lugar de encuentro de viejos y nuevos conceptos y asimilaciones varias, se fraguaría lo que daría lugar a uno de los movimientos más cuestionados de la historia reciente del arte del siglo XX. En un continente internacionalizado sobre todo en la segunda

mitad de siglo , constituido de múltiples retazos artísticos Surrealismo y su vertiente directa en un automatismo gráfico, invitado por el subconsciente, en esos contextos inverosímiles en donde será extrapolada la imagen una y otra vez en territorios inexplicables; del Dadaísmo, en donde el azar como exponente compositivo y plástico dejaba entrar en juego a ese objeto del mundo para traspasar su esencia y convertirse en mero objeto artístico; del propio Cubismo, donde su estructura básica formalista, será prestada una y otra vez, aun cuando sea destruida- otra vez y una- la imagen, y en una alimentación constante de muchas y variadas complicidades, iba a dar forma a lo que se ha llamado Expresionismo Abstracto.

II.2 EL ENCLAVE AMERICANO. FUNDAMENTOS ESENCIALES

Ahora bien, si hacemos una pequeña incisión en la propia historia, podemos comprobar que los artistas que integrarían este movimiento, se encontraban en su propio proceso formativo desde la época de la Gran Depresión, lo que les hizo pasar por dificultades económicas graves. Situación que se vio algo aliviada con los programas creados al efecto por el Gobierno Federal en 1933 que dieron trabajo a muchos de ellos. Señalaremos este factor para poder entender en cierto sentido, uno de los principios básicos consecuentes en la propia estructura básica de la formación del movimiento, si podemos llamarlo de esta

manera. América trataba de crear su propio arte y sus propios artistas, es decir, necesitaba *fabricar un arte americano* causa primordial y básica para entender y enlazar con todo lo que vendría y se desataría posteriormente. Entiéndase con ello, que había una protección económica previa al propio artista y hacia su propia labor creativa. Su obra.

Fecundidad en programas de arte apoyados una y otra vez por el gobierno fomentaron la camaradería en el trabajo y en las ideas, todo tiene sentido en una época en que se establecían estilos y se entablaban amistades. Pero algo más importante que se empezaba a fraguar era la experiencia adquirida en estos años, indicativo para los artistas en que el arte se convertía en prioritario, aunque para la sociedad fueran vistos como artesanos desempleados. Al adquirir conciencia de que trabajar al margen no sólo era posible sino también muy conveniente, puesto que esa clase de vida les permitía cierta concentración muy valiosa en el trabajo, les infundiría la sensación de una continuidad estética que, a su vez, estimuló en gran manera sus sentimientos.

En los años 30, un aislamiento proclive de Norteamérica respecto a París había intensificado el provincianismo en su sentido artístico, tanto en la ejecución de obras como en el sentimiento de los artistas. Predominaban los estilos de escenario estadounidense¹, que reflejaban con fidelidad el aislacionismo político de la

¹ Los artistas más representativos de este periodo eran Benton y Grannt.

época. Pero tanto el regionalismo como el realismo social fueron perdiendo su predominio por ser estilos demasiado limitados para permitir cambios en el terreno novedoso: el de la experimentación.

II.3 AÑOS 40 EN EUROPA

París por los años 40 estaba mucho de ser el núcleo generador de ideas, movimientos y escuelas definidores del siglo XX.

Estaba pasando por un período de incertidumbres, de eclecticismos y búsquedas de la modernidad en crisis.

En estos momentos no tenía museos abiertos, ni mercados de arte, ni círculos intelectuales y artísticos activos, como mucho los artistas intentaban recuperar el arte de los maestros ya consagrados y de forma más reivindicativa, la abstracción de los años treinta.

Aunque lo esencial no era pintar abstracto, sino reflejar en la pintura los signos sustanciales, de un universo a la deriva.

Su obra, calificada en ocasiones de abstracción impresionista, se caracterizaba por la búsqueda de una atmósfera cromática vibrante, reduciendo forma, luz, espacio y color a un juego de dimensiones coloreadas.

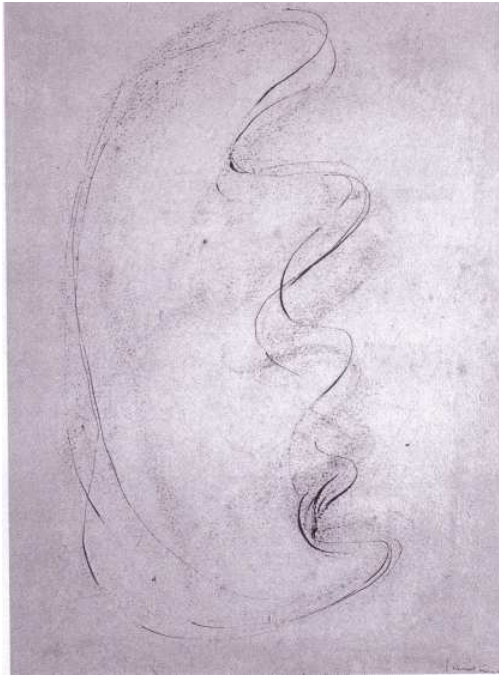
Por este tiempo también fue recuperada la abstracción geométrica en la línea de los trabajos neoplasticistas y constructivistas. Esta nueva tendencia se llamó arte concreto. Este concretismo de posguerra pretendía un arte universal, de simple construcción y visualmente controlable, de técnica mecánica, exacta, antiimpresionista, de claridad absoluta, construido por elementos plásticos puros.

A partir de 1945, la Galería Drouin junto con otras como la Denise Rene van a influir decisivamente en la evolución del arte al presentar artistas como Fautrier y Dubuffet.

En la obra de Fautrier se encuentra una pintura liberada de la forma, así como del color y del trazo.

Los elementos figurativos son reducidos a antifomas, en las que el grueso empaste adquiere una violenta fuerza expresiva.

Dubuffet realizó una obra verdaderamente innovadora. Empleando cuchillas, varillas, o los dedos realizaba surcos e incisiones a modo de dibujos. Como materiales empleaba betún, masilla, polvo de carbón, guijarros y esmalte entre otros. Su estilo se conoce como arte bruto.



9. FAUTRIER
Desnudo, 1945
Lápiz Conté y tinta sobre papel
46 X 38 cm
Colección Ennio Borzi,
Roma



10. DUBUFFET
Cuerpo de dama, 1950.
Acuarela
31,1 X 23,5 cm
Colección Meter Cochrane,
Londres.



11. ASGER JORN
Sin título, 1957
Lapiz, pluma, rotulador y cera,
26,9 X 21 cm
Donación The Asger Jorn
Silkeborg Kunstmuseum



12. APPEL
Desnudo sentado, 1969
Pastel sobre papel
61 X 81 cm
Colección particular
Nueva York

En el ambiente de rechazo generalizado a la abstracción geométrica en el que se gestaron la abstracción lírica y el arte bruto, un grupo de artistas tomó el camino realista. Su figuración esquemática que representa seres rodeados de miseria, dolor y soledad tomó el nombre de miserabilista.

Mientras que otra reacción a las rigideces de la abstracción geométrica vino de un colectivo de artistas de los países nórdicos que formaron el grupo Cobra.

Sus componentes pretendían hacer una obra que superase la antinomia entre figuración y abstracción; una pintura que fundiese el sueño surrealista con la vida concreta de un realismo romántico, y que lo hiciese con una libertad total de una forma espontánea y con exuberancia de trazo. Buscaban inspirarse tanto en lo popular como en los dibujos infantiles y en lo prehistórico.

En Italia, el movimiento abstracto se concretó en el grupo *Frente Nuevo de las Artes* que pretendía volver a los ideales cubistas. Con este movimiento tomó forma el Concretismo, que buscaba la pureza formal y el internacionalismo ideológico.

A finales de los 40 Milán volvió a aglutinar las principales experiencias de vanguardia gracias al artista Lucio Fontana, cuyos postulados se encontraban en su Manifiesto Blanco.

Los siete manifiestos del espacialismo, publicados entre 1948 y 1954, a partir de las ideas centrales del Manifiesto Blanco, postulaban un arte libre de todo artificio estético, un arte basado en la unidad del tiempo y del espacio, un arte, en definitiva, antiestético.

La mayoría de los manifiestos se reafirmaron en la idea de la primacía absoluta del espacio: la realidad que el arte debe expresar es el espacio absoluto, el espacio cósmico y el mismo espacio debe convertirse en el lugar en el que se lleva a cabo la creación artística tanto en las dimensiones limitadas del cuadro como en los ambientes (espacios estructurados por la luz).

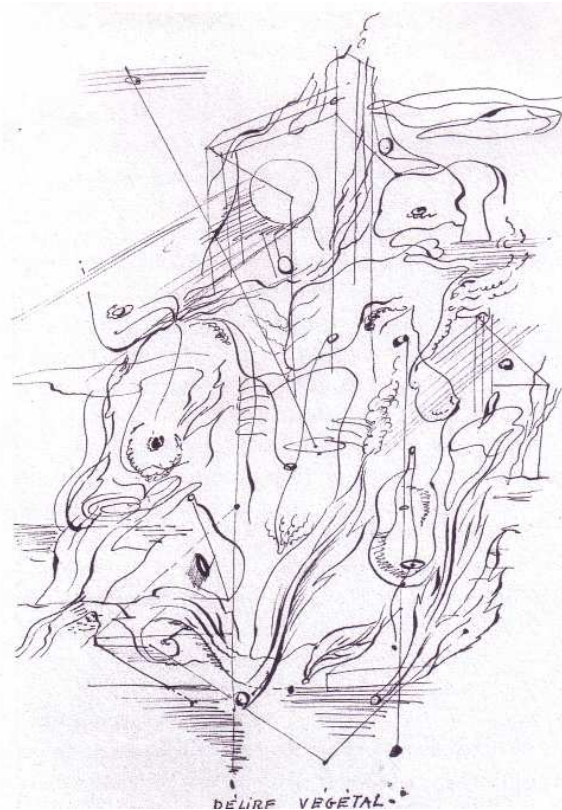
Entre el 51 y 52 participaron varios artistas en el movimiento espacial, entre ellos citaremos a Capogrossi que enseguida fue hacia una pintura del signo, un signo emblema desprovisto de todo significado y que actúa como una imagen dinámica y generadora de un intenso ritmo plástico.

II.4 AÑOS 40 EN NORTEAMÉRICA

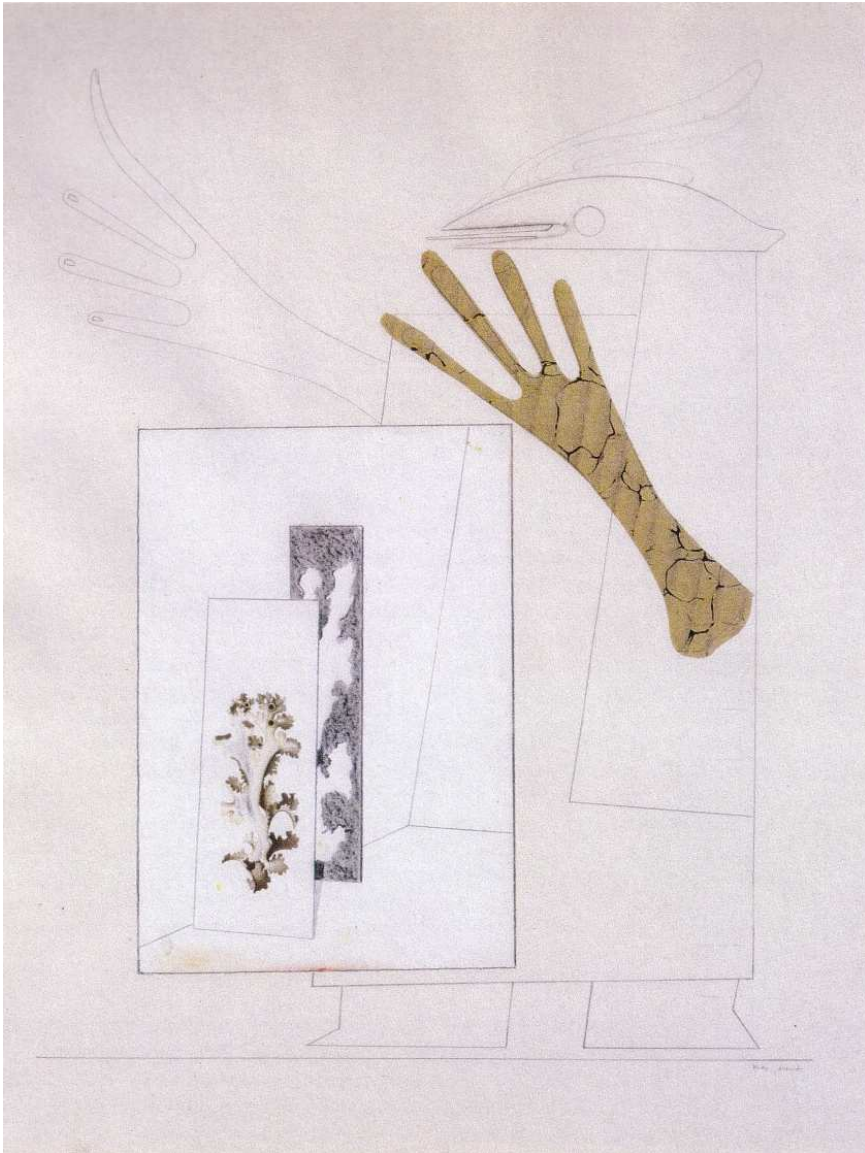
Los años 40 son claves para la futura trayectoria artística de Estados Unidos. La crisis de París debida a la ocupación nazi, supuso la confirmación de Nueva York como la nueva capital del arte. Fue en esta ciudad donde



13. ROBERTO MATTA
Estrella, flor, personaje, piedra, 1938
Lápices de color sobre papel
38,4 X 61,2 cm
Colección privada



14. MASSON
Delirio vegetal, 1925.
Tinta china sobre papel,
42,5 X 30,5 cm.
Colección Masson.



15. MAX ERNST
Loplop presenta, 1931
Collage
64,5 X 50 cm
Colección particular
Paris

empezó a tomar forma un importante movimiento artístico estimulado por galerías y museos, también fueron muy esenciales en este sentido las colecciones de pintura y escultura modernas expuestas en el MOMA y en el Museo Solomon R. Guggenheim. Así mismo, fueron fundamentales los críticos de arte en el desarrollo de las tendencias de posguerra y las exposiciones que continuaban las que habían sido tan fundamentales en los años 30 como: *Cubism and Abstract Art* (1936), *Dada and Surrealism* (1936-1937) o las de Picasso (1939) y Miró (1941).

La exposición de *Artistas en el exilio*, organizada por Matisse en 1942, fue la confirmación de la corriente surrealista, que iba a ser tan importante en el Expresionismo Abstracto.

De todas las personalidades artísticas llegadas a Nueva York entre 1930 y 1933 hay principalmente tres artistas: Masson, Ernst y Matta en los que los jóvenes pintores norteamericanos descubren el gesto pictórico fruto del automatismo psíquico puro. Entre otras influencias destacan: el poscubismo de Léger, el neoplasticismo de Mondrian y el expresionismo de Hofmann.

Hofmann tiene especial importancia por organizar exposiciones colectivas, siendo la más influyente la que presentó las dos grandes corrientes europeas predominantes en aquel momento, el Surrealismo y la Abstracción, alguno de los artistas participantes eran

todavía totalmente desconocidos pero serían con el tiempo los fundadores de la nueva pintura americana.

También estuvo al frente de un grupo de los que de forma informal se formaron en Nueva York. Desde su escuela de arte situada en Greenwich Village ejerció una notable influencia sobre los jóvenes artistas norteamericanos. Su enseñanza la basó en la potenciación de métodos automáticos y espontáneos. La violencia y la libertad de la generación de los expresionistas abstractos le debe mucho.

De Kooning tomó de él la filosofía gestual e instintiva del Expresionismo, Pollock llevó a sus últimas consecuencias algunas de sus innovaciones técnicas, como el uso del dripping.

Si su influencia fue tan poderosa se debe a que como pintor era un experimentador nato en cuya pintura lo biomórfico se conjuga con rasgos cubistas, pintura gestual y pintura tachista siempre marcada por una gran vitalidad.

Otro de estos cenáculos artísticos se formó en torno al grupo triple A: *American Abstract Artists*, fundado en 1935 por Reinhardt y Albers.

Las enseñanzas de Albers se basaban en el rigor y en el método adquirido de su experiencia docente en la Bauhaus, las teorías de la Gestalt, la psicología aplicada al arte, el estudio de la forma y la interacción del color.



16. WOLS
Les visages du camp, 1941-42
Acuarela en papel Ingres
23 X 18,5 cm
Suermondt-Ludwig
Museo del Estado Aachen,
Sammlung ludwing



17. HANS HARTUNG
T-59, 1959
Pastel sobre papel
38 X 46 cm
Colección Ginna Sistu
Paris



18. GEORGES MATHIEU
Los Capétiens por todas partes
(detalle) 1954
Óleo sobre lienzo
295 X 600 cm
Museo Nacional de Arte Moderno
Paris

II.5 AÑOS 50 EN EUROPA

A principios de los 50 el Concretismo entró en crisis. Las primeras reacciones a lo concreto vinieron de ciertos artistas independientes. Reivindicaban los aspectos intuitivos frente a los puramente racionales y la búsqueda de lo orgánico mediante la fantasía. Mucho más radicales en su contestación al arte concreto fueron los artistas que formaron parte de la llamada abstracción lírica, Wols, Mathieu, Hartung.

En las obras de Mathieu se observa que su abstracción lírica corresponde a una estética de la velocidad, es presentada como una escritura espontánea, hecha de gestos no premeditados, manchas, hilos de colores y trazos caligráficos. La obra está realizada para funcionar como un signo o un grafismo sin significado concreto, un signo que nace de lo desconocido, del acto de pintar como expresión de una actividad vital.

En cuanto a Wols se identifica en lo formal con una retícula de microorganismos que se mueven con una existencia propia, con una mezcla de signos, trazos y caligrafías muy sutiles con las que pretende explorar el mundo secreto de lo individual. Su forma de concebir la creación le acerca al automatismo desarrollado por otros artistas como Pollock.

Hartung trabaja con vigorosas caligrafías de líneas en forma de haz.

Por estos años surge en París a raíz de una exposición organizada por Michel Tapié, el Informalismo, término dado a cierto tipo de pintura que excluía todo lo imitativo y daba un protagonismo absoluto a los medios pictóricos.

En su texto para el catálogo de la exposición *Un arte distinto* celebrada en 1952 Tapié se decantaba por un arte distinto de las abstracciones geométricas, un arte que prescindiendo de la forma como factor central sólo valoraba la espontaneidad total del proceso creador.

No obstante, el Informalismo no puede reducirse a un conjunto de fórmulas más o menos cuantificables, su nuevo lenguaje, defensor de una pintura basada en la forma irregular, la indeterminación y el azar, engloba las modalidades de pintura gestual, matérica, caligráfica y sígmica.

Hay que entender que la expresión pertenece primariamente al sujeto y es el que puede emitir signos y exteriorizarse o no, a este respecto Dufrenne: “Supone ante todo una voluntad de expresarse y comunicar”² y continua : “Los porqué de un trazo (...) recibe ahora una respuesta, ya

² M. Dufrenne. *Fenomenología de la expresión estética*. Fernando Torres, editor. S.A. Valencia, 1983, Volumen II, pág, 61

no por el descubrimiento de una causa exterior a la obra, sino por el sentimiento de una necesidad interior a la obra”.³

La pintura gestual, valora el trazo como expresión de la vitalidad pura, un trazo que puede ser caligráfico y que es al mismo tiempo forma y mensaje. Podemos decir que la expresión plástica consiste en dar significados a unas acciones que dejan huella con cualidades, que no permanecen independientes a su creador, su desarrollo la libertad expresiva, las manos, el cuerpo, el movimiento y la acción sobre las cosas.

Cuenta en la Escuela de París con destacados representantes, así como en Italia, Alemania y España pudiendo también mencionar al grupo japonés Gutai por sus aportaciones.

La pintura del signo se convierte en principio plástico de otro grupo de artistas destacando los italianos. Emplean al signo como algo enteramente abstracto, un signo que sustituye a la forma y que es un emblema gráfico, desprovisto de todo significado conceptual.

El Informalismo matérico, es aquel en que el material físico transformado en obra artística impone sus propias leyes.

Recurrir a materiales no artísticos- arpilleras, telas metálicas, chapas, arenas, cortezas, serrín etc.- y valorar

³ Idem, págs, 66,67.

aspectos como el grosor del empaste y la corporeización de los fondos se convirtió a finales de los años cincuenta en símbolo de una creación que se oponía a la percepción normal de la obra de arte, incluso a la informalista.

II.6 AÑOS 50 EN NORTEAMÉRICA

La necesidad de crear un primer movimiento de vanguardia independiente de las pautas europeas fue lo que llevó a los jóvenes artistas americanos a rechazar las influencias de los artistas más influyentes de la década anterior. Había llegado el momento de que estos artistas se adelantasen a los europeos e impusieran las pautas a seguir. Así, mientras los artistas de la Escuela de París daban prioridad a los aspectos de contenido y de composición, los americanos optaron por una pintura más fresca, más abierta e inmediata, una pintura valoradora del azar, que consideraba el lienzo como un verdadero acontecimiento.

Los principios de la nueva pintura están basados en la rebeldía, la individualidad y el desprecio de todo tipo de convencionalismos, para estos artistas el cálculo la objetividad y la razón ya no tenían sentido. Hostigados por un entorno hostil y víctimas del aislacionismo posterior a la guerra, los artistas de esta nueva generación sólo sentían interés por el ser humano, mientras que despreciaban la

realidad exterior; la pintura iba a convertirse así en expresión no controlada, en una forma de trascendencia de lo individual. De ahí la importancia del acto de pintar y, en definitiva, de los procesos de elaboración de la obra, que iban a convertirse en más importantes que los propios resultados.

Mientras que el Expresionismo luchó por la libertad de la forma y como dice Marcolli :” a través de la negación de la forma, evita recurrir a todo tipo de espacialidad (...) sin distancia, sin ninguna preocupación por los límites del cuadro, derecha – izquierda, arriba-abajo, la carga expresiva es conseguida, ante la negación de toda objetividad, expresando nuevas salidas estéticas”.⁴

Esta revalorización del acto y del proceso de pintar conecta además con una corriente dadaísta, en la que lo más importante es el propio hecho de elegir una determinada realidad. Aunque es posible, que más que con el dadaísmo todavía no muy conocido en estos años, la actitud de los artistas expresionistas americanos halló una fuerte base teórica en la filosofía existencialista, al igual que la había encontrado el Informalismo europeo. La teoría de Sartre, según la cual la conciencia del hombre es subjetiva y jamás puede verse a sí misma de forma objetiva, salvo a través de la mirada de otro, encontró un amplio eco en el campo del arte. El principio existencialista que afirma que *ser es hacer*, les permitió adquirir seguridad en sí mismos por medio de su trabajo, al tiempo que les proporcionó una

⁴ Marciolli, A. *Teoría del campo*. Xarait ed. Madrid, 1970, pág,91

justificación intelectual apoyada en la supremacía del proceso por encima del producto.

Además de hacer de la pintura una expresión no controlada del yo, el Expresionismo Abstracto implicaba una distinta manera de pintar, así como el empleo de técnicas y procedimientos nuevos, de gran repercusión en el arte posterior. La pintura all over, el dripping, la pintura plana y el gran formato son algunas de las características del nuevo estilo.

A medida que la década de los 50 avanzaba, las obras expresionistas fueron mostradas cada vez con más frecuencia, debatidas en innumerables conferencias celebradas en centros universitarios y artísticos y analizadas en revistas de arte y medios de comunicación, recordemos en palabras anteriores esa necesidad de un arte identificativo de la cultura americana - había que venderla -, y por ello las premisas del expresionismo abstracto fueron divulgadas entre una audiencia cada vez mayor por parte de los críticos de arte cercanos, muy cercanos a los artistas.⁵

El peso específico del Expresionismo Abstracto, según Valeriano Bozal,⁶ su individualidad estilística, el apoyo político, económico y cultural con el que contaba, fueron factores decisivos en la comprensión del movimiento histórico.

⁵ Los críticos más influyentes eran Rosenberg, Hans y Greemberg.

⁶ Bozal, V. *El tiempo del Estupor .La pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial*, Siruela, Madrid, 2004. pág 24.

II.7 NUEVAS EXPERIENCIAS

Los artistas, -primer punto esencial-, se dieron cuenta que tenían constancia de ese decaimiento de las estructuras experimentales propiamente norteamericanas y por otro lado, el rechazo de una motivación regionalista, americanista, a la que tenían por una limitación. Estos factores pronunciaron ampliamente las nuevas identificaciones con una obra en mayor medida más experimental, propia y auténtica, en donde la presencia única del artista, como principio heredado del siglo XIX, aparece como valor esencial.

Un segundo aspecto, es que al pretender buscar el tema de su creación, -el espacio auténtico de su visión- en si mismos y en relación directa entre su afectividad y el medio que los rodeaba, la idea de arte pasó de la representación con imágenes referenciales a infundir un valor nuevo en juego con lo expresivo, y sobre todo inventivo, de donde surgió una nueva libertad que tuvo como consecuencia, entre otras cosas, una mayor amplitud en la percepción, la apreciación de las formas, en los procesos y procedimientos de trabajo, materiales y técnica, y que específicamente en el campo del dibujo, iba a plantearse de manera novedosa, en un sentido totalmente autónomo, fuera de su función de disciplina como había sido evocado a lo largo de la historia.

II.8 INFLUENCIAS

En el espacio de 20 años, después de asimilar y transformar de forma muy personal una serie conjuntiva de influencias, estos artistas, lograron crear un arte sorprendente tanto por su vigor como por su diversidad. Pero hay que tener en cuenta como esenciales los acontecimientos que influyeron en ellos de alguna manera, no sólo estéticos, a veces sociológicos y otras veces en supuestos de culturas heredadas, tamizadas por otros objetivos:

Si nos paramos a detallar, veremos que podemos fácilmente puntualizar factores específicos que influyeron como fuentes de alimentación básica de muy diversas maneras, dentro de un sentido evolutivo/involutivo, en los términos que vienen a continuación.

II.8.1 MURALISTAS MEJICANOS

Los muralistas mejicanos, donde aparecen las nuevas experiencias plásticas con nuevos tratamientos, técnicas y materiales.

Méjico siempre tuvo gran tradición muralista, de hecho, se pueden diferenciar tres grandes épocas cada una de ellas de gran importancia en el aspecto creativo. La precolombina cuyos creadores fueron pueblos

prehispánicos, lograron realizar un arte muy depurado, exquisito, original y avanzado, a la vez figurativo y con rasgos de abstracción, denso y variado. La colonial cuyas obras fueron realizadas por los artistas que se instalaron en Méjico de los conquistadores y la llamada de la revolución que trata del muralismo contemporáneo y se realiza a partir de 1922. Es notorio que los acontecimientos políticos de los años 20 influyeron de forma especial en la forma de concebir y realizar estas magnas obras, de no estar dándose las circunstancias históricas del momento, la pintura mural mejicana contemporánea no hubiera adoptado un carácter típicamente revolucionario sobre todo en sus comienzos.

Fueron varios los muralistas mejicanos pero sólo haremos referencia a las tres figuras que alcanzaron renombre internacional: Orozco, Rivera, Siqueiros.

Antes de dar comienzo a sus obras viajaron por diversos países tanto de Europa como de América, estuvieron en contacto con los movimientos vanguardistas y recogieron de ellos lo que les interesó para expresar mejor las realidades sociales y políticas que ocupaban su atención.

Estos artistas estaban en franca rebeldía contra toda norma establecida, tanto en el orden civil como en el plástico. Siqueiros viaja a Europa en 1919 encontrándose en París con Rivera con quien discute sobre el nuevo papel

que ha de representar el arte en el mundo moderno como órgano de comunicación social. Viajan juntos a Italia, estudian a fondo las obras de los maestros del Renacimiento sobre todo el muralismo y se deciden a tomar parte activa en un arte comprometido que sea antes que nada revolucionario.

Antes de volver a Méjico Siqueiros que se encontraba en Barcelona da a conocer su manifiesto titulado *Llamamiento de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana* se publicó en la revista Vida Americana, en él dejaba expuestas sus líneas programáticas, su postura sobre el compromiso del arte con la Revolución y su deseo de expresar su arte sobre una superficie duradera.

De esta postura iba a nacer un nuevo arte comprometido, un tipo de pintura honda, trascendente, revolucionaria y propiamente mejicana. El muralismo mejicano contemporáneo no hay que entenderlo como un modo de hacer, sino más bien como una postura expresiva.

Siqueiros fue el más innovador, siempre abierto a la renovación y al futurismo, mantenía que el mural del nuevo tiempo exigía planteamientos, resoluciones y materiales de acuerdo con el momento en que se realiza .En 1934 funda en Nueva York el Taller Experimental Siqueiros, cuya misión era investigar en nuevos materiales para su futura aplicación a los murales. A este taller acude a trabajar el joven Pollock.

En términos generales podríamos decir que influyeron en los artistas americanos con:

- Su postura ante el nuevo arte.
- Empleo de nuevos materiales
- Uso de varias perspectivas.
- Importancia dada a la simbología, cosmogonía y los mitos.
- Magnitud del soporte empleado.

II.8.1.1 TÉCNICAS

Emplearon todas las técnicas si bien Orozco y Rivera utilizaron más las tradicionales como el fresco, de gran raigambre popular en Méjico, técnica de pintura al agua con colores naturales sobre revoque de cal y arena. La encaústica técnica en la que se unen los colores a la cera por medio del calor. Da una rica y luminosa calidad posee gran permanencia y es fácilmente aplicable sobre la piedra, el metal o el lienzo.

II.8.1.2 TÉCNICAS INNOVADORAS

Realizaron el mural sobre grandes paneles móviles de madera o masonita también emplearon el muro de cemento como soporte

Nuevos pigmentos duraderos en los murales abiertos, pintura de piroxilina empleada hasta entonces para pintar carrocerías de coches. Emplearon para pintar pistola y diversos tipos de aerógrafos con los que lograr mayor dinamismo en las composiciones, y una longitud de línea más amplia y unos efectos más espectaculares.

La forma más efectiva y directa que utilizaron fue la monumentalidad del dibujo y la expresividad del color.

II.8.2 EL SURREALISMO

El hecho de producirse la Segunda Guerra Mundial motivó que muchos artistas que vivían en Europa, y sobre todo en París, tuvieran que exilarse en Estados Unidos. Por estas fechas el Surrealismo, era proyección del espíritu contra la razón, se había impuesto en Europa y había cambiado ya por completo la pintura del continente, llevado al terreno de las formas plásticas una voluntad de operar, a través del arte y la imaginación, la gran transfiguración del hombre y la sociedad.

Muchos de estos artistas refugiados en Estados Unidos o eran surrealistas o tenían vinculaciones con el movimiento. Pronto la fama de que venían precedidos les atrajo la atención y la amistad de jóvenes artistas

americanos que exploraban en ese movimiento nuevas fórmulas con las que vencer la repetición de modelos anquilosados. Enseguida sintieron que el automatismo y el resto de los procedimientos de que se servían los surrealistas podían colmar sus ansias de originalidad de un modo ilimitado.

De esa convivencia entre experimentados surrealistas y jóvenes norteamericanos que buscaban una estética original nació una forma de expresión nueva. En América, el Surrealismo, que había sido un arte figurativo pese a todo, adquirió la forma abstracta en la fórmula genuina del arte americano, el Expresionismo Abstracto.

En 1939, Marcel Duchamp, que se encontraba en Nueva York, llamó a Roberto Matta para que se exilara en esta ciudad. Allí, Matta se encontró con sus antiguos amigos europeos, pero también hizo amistad con jóvenes artistas americanos siendo para ellos la personificación del Surrealismo. En 1941 conoció a Gorky y este encuentro coincidió con la publicación en inglés del ensayo de André Breton *Génesis y perspectiva artística del Surrealismo*, hechos que iban a tener repercusiones profundas y duraderas no solo en Gorky también en los jóvenes que se agrupaban en torno a la Galería Art of this Century, de Nueva York. Las Galerías tienen un importante papel en la formación de los jóvenes, por ser lugar de encuentro con los artistas veteranos exilados y es donde se empezaría a gestar toda la base y posterior desarrollo del movimiento.

El Surrealismo ofrecía someter el arte a una gran aventura psíquica que suponía la creación de un lenguaje revolucionario que debía afectar, no sólo al ejercicio de todas las facultades intelectuales, sino también a todos los aspectos de la vida. Fue esta ambiciosa propuesta la que iba a dejar huella y la que daría lugar a la síntesis plástica que supone el Expresionismo Abstracto.

La presencia de los surrealistas en América no sólo tuvo un efecto catalizador sobre los jóvenes artistas americanos, también su propio arte sufrió profundas transformaciones a medida que fueron reaccionando a su nuevo entorno, sobre todo por el impacto del paisaje y del arte nativo americano.

De este contacto internacional surgió un nuevo arte que rompió con toda tradición, incluso con la moderna, y cuyos principios rectores fueron la libertad y la espontaneidad.

El encuentro de las dos culturas –europea - norteamericana- tenía lugar en el trasfondo de una dramática guerra mundial. El arte producido en aquella época, reflejaba un momento histórico extremadamente convulsionado. Las limitaciones se habían relajado, las tradiciones perdían su validez y surgía una búsqueda constante de formas diferentes de expresar las incertidumbres del momento. Dos artistas españoles que estaban alineados con los surrealistas, Picasso y Miró, se habían quedado en Europa pero ejercieron una gran

influencia en Estados Unidos a través de sus exposiciones en el Museo de Arte Moderno y en las Galerías de Nueva York.

Otro factor a tener en cuenta son las teorías de Sigmund Freud que fueron cruciales para la temprana formulación de los objetivos del Surrealismo como liberador del inconsciente, aunque para las generaciones más jóvenes de surrealistas las teorías de Jung sobre el inconsciente colectivo adquirieron igual o mayor importancia en la búsqueda de un lenguaje común para los mitos y los símbolos.

La fase de transición, que suele llamarse *Surrealismo Abstracto* está llena de los experimentos americanos en materia de prácticas automáticas, el interés por el psiquismo individual y el surgir de un nuevo arte abierto, sin nombre ni programa.

La etnografía iba a ser en su más amplio sentido una de las entradas hacia los mundos interiores de la imaginación. Existía un interés generalizado por todos los aspectos de la etnología, la antropología y la psicología, como medios fundamentales para la exploración del inconsciente, objetivo fundamental de los surrealistas. En Francia se habían desarrollado importantes estudios de antropología y etnografía por importantes investigadores. El Museo del Hombre de París era uno de los principales centros de investigación. Estos estudios tuvieron gran influencia en el grupo surrealista sobre todo el

planteamiento que hacían sobre el principio de dualidad en que el hombre primitivo organizaba todo su mundo, estableciendo una relación muy estrecha entre las fuerzas del espíritu, como animadoras de todas las cosas y la realidad. En este sentido se daba gran importancia a los sueños, como el lugar de encuentro entre la realidad física y las espirituales, afirmando que los miembros de las sociedades primitivas se consideraban en un estado permanente de intercomunicación con la realidad temporal y la espiritual.

Además del interés despertado por los hombres y los mitos, los surrealistas se interesaron en la defensa de la naturaleza en todas sus vertientes. Su nueva concepción del paisaje como elemento primigenio que vincula al hombre con sus orígenes fue así mismo, un elemento fundamental para ellos.

II.8.3 EL CUBISMO

Es muy importante como estructura formalista básica en la obra, de la que dependerá en un principio, aunque sea abandonada una y otra vez por estructuras espaciales básicas, construidas por el propio elemento gráfico, pero que a veces en los dibujos de ciertos autores aparecerán principios de simultaneidad y collage; y aun cuando lleven

sus dibujos al borde de la dislocación, sus estructuras serán básicamente cubistas.

II. 8.4 EL GUERNICA DE PICASSO

Como obra temática, que contenía referencias mitológicas de carácter universal, términos que serán utilizados al principio en mayor o menor medida por los artistas, el mito como símbolo del origen y tema universal, pero tamizado por otras sustituciones. De la misma manera que su uso básico del blanco y del negro en su valor sintético.

El principio de la imagen múltiple, típico del surrealismo, donde una figura esconde varias imágenes latentes: es una cosa y otra al mismo tiempo. El tamaño monumental de la obra. El empleo de nuevos materiales, pintura vinílica Ripolin mate y la soltura de la técnica empleando chorreados de pintura, goteados casuales y defectuosamente corregidos. El uso de trozos de papel posteriormente arrancado y sustituido por pintura, donde actuaban como pantallas fragmentadas temporales y a modo de cortinas, superposición de elementos o sustitución de figuras, aunque nada desaparecería del todo en el proceso. Transparencias iconográficas.



19. DE KOONING

Dos figuras, 1947

Óleo, tinta de color, carboncillo y grafito sobre papel

57,15 X 55,88 cm

Museo de Arte de S. Francisco.

“Los puros dibujantes son filósofos y abstractores de quintaesencia”

Baudelaire¹

¹ Colección Abelló. *Obra sobre papel*
Gran Canaria, 2000. (cat. Expo.)Pág 24



EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL DIBUJO

III.1 CUESTIONES PREVIAS

Hemos podido apreciar las posiciones en que se empiezan a entregar los conceptos a lo largo de cien años, que han ido moldeando las bases y fundamentos en donde se iba a fundamentar el dibujo moderno. De donde toma sus fuentes, sus principios, la manera en que las ideas se van manifestando hasta desembocar claramente en una crisis de identidad frente a las demás artes, entendido como la pérdida del papel de mediador ante ellas.

Por lo tanto este capítulo recogerá dentro de un revisionismo los conceptos a utilizar, las bases y el momento en que se encontraba el dibujo antes de una nueva experiencia como la que nos va a demostrar la época y el artista elegido. Según su forma a la búsqueda de nuevos contenidos y aspiraciones.

III.2 UN REVISIONISMO HISTÓRICO

Si nos remontamos al primer dibujo que conocemos realizado en las cuevas prehistóricas, encontramos dibujos de línea rellenos de materia colorante aprovechando las protuberancias o rugosidades de las rocas. Algunos son de formas esquemáticas donde se aprecia gran simplificación y expresividad, otros son simples huellas de manos o símbolos referidos a la fertilidad.

Partiendo de esta primera manifestación cultural de la humanidad el dibujo va a representar quizá la mayor conquista, y el primer medio de comunicación entre los seres humanos.

Desde estos primeros estadios admirables tuvieron que pasar muchos años hasta que se consolidaran las grandes civilizaciones de la antigüedad.

Griegos y romanos habían intuido la perspectiva pero fue necesario ver superada la larga etapa de la Edad Media para que en la mitad del siglo XV se establecieran las bases de lo que llamamos perspectiva cónica. El dominio de la perspectiva abrió un campo infinito para la posterior evolución del dibujo.

Cuando hacia la mitad del siglo XIX comenzó a perderse la rigidez de la tradición académica, las nuevas concepciones del dibujo, conquistarán la máxima libertad e independencia como medio de expresión. El concepto de dibujo que en la antigüedad era sinónimo de mimesis y en que durante siglos dibujo y academia fueron, términos casi equivalentes empieza a perder sentido.

El crítico británico Roger Fry sugiere que: “desde que el Renacimiento había establecido una cierta norma de representación, el dibujo había cesado de ser posible como un medio de expresión completo”.¹ Por otra parte, este crítico preveía que la revolución artística moderna, al liberar al artista de la exactitud en la representación, le permitiría encontrar una expresión más completa en el dibujo lineal que en cualquier otro momento desde el siglo XIV.

El espacio Renacentista no acompaña a las modulaciones del dibujo, volviéndose crítica su situación de estabilidad que hasta entonces se le había concedido. La teoría de la perspectiva lineal, descubrió un sistema de medida y regulación del espacio, aportando con ello una emancipación en referencia al sistema objetivo proyectivo de la Edad Media, en donde las artes se basaban en la yuxtaposición de imágenes ideográficas. El arte contemporáneo rechaza la concepción de la perspectiva por una multiplicidad de espacios (Simultaneidad de los puntos de vista-espacio plural).

¹ Solana G. *Colección Abelló*. Obra sobre papel. Gran Canaria, 2000. pág, 15 (cat. exp.).

Lo cierto es que no se discute la proyección perspectiva en nuestra modernidad, sino la admisión de un solo sistema representativo. Se puede apreciar que en el Cubismo la idea principal es la visión simultánea desde diversos puntos de vista, desvinculándose totalmente de la perspectiva Renacentista. Si en el Impresionismo había una reminiscencia con la concepción anterior, ahora la situación se rompe. No hay univocidad en el espacio, como sistema de dirección, éste no es homogéneo e isótropo.² Por esta causa comenta Marchán Fiz : “El espacio pictórico tiene como primer propiedad la multiplicidad de estructuras espaciales, como se ve en la historia del arte en general y del moderno en particular desde el Impresionismo al Cubismo”.³

Ante estas palabras es cierto que podemos hablar de un dibujo estrictamente lineal, conforme dentro de sus límites que revela ya la modernidad, entendiéndolo que, al exaltar la línea pura es concebir el arte como una abstracción en el plano – pensemos que en la naturaleza no existen líneas -. Mientras que existe un dibujo de tipo pictórico que aspira a ser pintura a ser color procediendo con manchas, por masas, expresando la forma con el clarooscuro y el color, que entraría dentro del terreno de lo perceptivo. En definitiva como nos indica muy acertadamente Marchán Fiz refiriéndose al arte” Como un proceso no estructurado, e imprevisible de interacción

² Marcolli. A. *Teoría del Campo*. XARAIT ed. Madrid, 1970. pág 88.

³ Marchán Fiz S. *Del Arte objetual al Arte del concepto*. Comunicación. Serie B, nº 17, Madrid, 1974, 2ª ed. Pág 27.

comunicativa, que reclama al espectador para que escoja y active los propios recorridos en sus obras”⁴

Si analizamos la mancha nos encontramos con una síntesis constructiva (manchas esquemáticas), superficies iluminadas y no iluminadas, si tenemos en cuenta su valoración expresiva encontramos acentuaciones, realces, intensificación de detalles, núcleos de sombra, contraste parcial, figura fondo. Otras funciones y tipos son: La valoración de la luminiscencia (tono local o propio), la valoración espacial, perspectiva aérea, veladuras. En la mancha es importante la valoración tonal. Ésta puede ser degradada o plana. En las aguadas las manchas pueden ser claras o degradadas. Los realces pueden darse claro sobre oscuro.

Hay artistas que conjugaban el trazo del carboncillo y lápiz conté con zonas acuareladas aplicando barnices que daban a las obras una gran riqueza cromática y de texturas, haciendo de ellas verdaderas pinturas.

Cabría preguntarse cuál es la razón de ser del dibujo. El dibujo es un medio de representación, o de hacer resurgir objetos, sentimientos, pensamientos y conceptos por medio de procedimientos gráficos,- o una forma de interpretar la realidad en un espacio bidimensional, o también un medio de comunicación.-

⁴ Marchán Fiz S. *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del estructuralismo*. Colección Punto y Línea, ed. Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1982, pág. 319.

Pero el dibujo no existe en el vacío, forma parte de una vivencia experimental, tiene dimensión humana/ personal/ y/ social. Es una creación operativa a partir de la línea, la luz y la sombra producidas por materiales y utensilios diversos, por medio de los cuales se logra una representación bidimensional de un tema. No representa la realidad de una forma rígida y fría sino la idea que de esta realidad se ha formado el artista en su mente, siendo también medio de la selección y registro gráfico del movimiento.

Podemos señalar que el dibujo tiene dos valores, el utilitario o práctico –diseño, reproducción, copia, comunicación... - y de intensidad emocional, como significado de la forma o como fuerza del signo. El hecho de dibujar no siempre es una acción voluntaria pues los surrealistas emplearon en muchas de sus obras el automatismo psíquico, pero en toda obra plástica siempre hay una cierta intencionalidad por parte del artista.

En el proceso productivo del dibujo aunque no se tenga en el boceto, croquis, diseño, una visión clara sobre la obra final, siempre habrá una actitud intuitiva al realizar la línea que trazamos y así empieza el momento emocional y poético del dibujo.

La línea como experiencia vivencial, se desarrolla cuando se dibuja en el mismo acto de dibujar, cargando este acto de sentido perceptivo y expresivo, teniendo un

carácter simbólico- poético por la idea que representa y por lo que transmite a nuestra percepción.

Si analizamos la línea nos encontraremos con varias propiedades de la misma: Hay líneas constructivas (auxiliares), de esquema estructural e interrelaciones formales. Líneas descriptivas dominantes, expresivas, otras con diversas funciones y variados tipos. Las hay descriptivas entrantes y descriptivas internas, y también de composición. En cuanto a procedimiento son de modulación, cadencia, variedad, economía, profusión, continuidad, fragmentación, densidad y degradación.

Una obra valiosa será en la que se complementen lo intuitivo/ poético/ lo reflexivo y disciplinar, ya que además de la imaginación y la fantasía, necesita también una buena dosis de aprendizaje y de dominio técnico.

III.3 ANTE NUEVOS CONCEPTOS

La llegada del Cubismo, el movimiento más decisivo en la evolución de las artes figurativas en el siglo XX, desplazó la dicotomía lineal - pictórico a un segundo plano, y también el gesto. El cubismo plantea una nueva tensión: entre el objeto y el plano pictórico; la estructura del objeto inscrita en la estructura del plano.

La fragmentación de los objetos “ dibujar es dividir la superficie plana “⁵. La unidad de cada cosa ha estallado y sus líneas fragmentadas se recomponen conectándose entre sí, formando un complejo diagrama sobre el plano. El objeto aislado ya no es el protagonista, sino la misma estructura del plano, trocada en laberinto. En otras obras encontramos la retícula que articula todo el plano. Todas estas formas de trabajo nos llevan a una nueva concepción del dibujo. De la estructura de la superficie se puede volver al objeto y realizar variadas interpretaciones.

En el dibujo encontramos no un rasgo único esencial, sino un todo, un juego de diferencias encadenadas. Lo lineal y lo pictórico. El impulso gestual. El objeto y la estructura del plano. Las caligrafías. Las tachaduras, donde las líneas no son sólo contornos para dividir lo que hay dentro y fuera, sino que marcan direcciones, son vectores de fuerza y movimiento; son trayectos a lo largo de los cuales se verifica una acción.

En algunos dibujos podemos observar que lo que en ellos se encuentra representado no es una mera asociación de imágenes, sino el resultado de un gesto o una serie de gestos encadenados, donde no podríamos decir qué hay de automático y qué de calculado. El dibujo es siempre más rápido que la pintura y a veces, más rápido que el mismo pensamiento. Paul klee nos dice: “El trazo no denota los significantes de un discurso, no los contornos de una

⁵Referido a Robert Motherwill. *Colección Abelló*. Obra sobre papel. Gran Canaria, 2000. pág 22 (cat. exp.).

silueta, es el trazo de una energía que conclusa desplaza, figura y elabora, sin considerar lo reconocible” (...) Aquí lo invisible no es la otra cara de lo visible, su envés. Es el inconsciente invertido, lo posible plástico”.⁶

A partir de los “ismos” del siglo XX, que nacen de la ruptura o modificación del dibujo académico, estos movimientos de la variación o reinterpretación de la realidad vienen a confluir en las últimas tendencias de actualidad acompañadas en muchos casos de los “procesos infográficos”.

Hoy día la infografía ofrece información conceptual e iconográfica, tipográfica e imágenes sobre cualquier tipo de diseño permitiéndonos manipular, alterar o diversificar industrialmente objetos en reposo, en movimiento, derechos o echados, giratorios y volubles. También objetos en los que se combinan reposo y movimiento pudiendo modificar su realidad física como un algo abstracto que engloba el carácter esencial del objeto.

El dibujo nos describe el objeto y lo hace comprensible, nos hace visibles sus funciones.

⁶ Referido a Paul Klee. Lyotard. *Discurso figura*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1979. pág. 219.

III.4 CARACTERÍSTICAS ESENCIALES. DIFERENCIAS

Realmente podemos encontrar diferencias abismales entre lo que entendemos por dibujo clásico y lo que entendemos por dibujo contemporáneo. Reseñemos sus diferencias más notables.

III.4.1 DIBUJO CLASICO

- Empleo riguroso de cánones.
- Máximo realismo de lo representado.
- Empleo de un código estricto de anatomía en la representación de la figura.
- Utilización de fuerte claroscuro para lograr realismo dando volumen.
- Actividad mental y visual pura.
- Dependiente, como condición previa y universal para las artes.

III.4.2 DIBUJO CONTEMPORÁNEO

Mientras que el dibujo contemporáneo entra en otras variables como:

- Deformaciones expresivas.
- Corte de las figuras en el soporte
- Omisión de claroscuro.
- Parte de líneas inacabadas para lograr mayor expresividad.
- La desfiguración (abstracción) nuevo concepto de representación de las imágenes.
- Desplazamiento de puntos de referencia en la figura.
- Manipulaciones: de una parte del dibujo o de la totalidad de la obra.
- Independiente de cualquier otro arte.
- Fragmentación de los objetos (cubismo).
- Nuevas relaciones entre el objeto y la estructura.

El dibujo, el nuevo dibujo, no es otra cosa que la articulación diferente de las referencias en un proyecto de valoración de las ideas que se proponen necesarias. La precisión del dibujo está siempre condicionada a la manera de visualizar esos valores; lo importante no es la novedad, sino la necesidad de ella misma: su sentido.

El dibujo actual no indaga sobre las formas posibles o novedosas, en las que se puedan establecer otros valores, se limita a interpretar los existentes, los que proceden de los diferentes códigos profesionales, incluyendo en ellos los artísticos.

En ello no podemos olvidar el signo bien sea trazo, línea o color, con tal que no aparezca como constitutivo de formas o de imágenes, no representa ni expresa nada, sino que únicamente manifiesta.

En el arte europeo, la noción de signo surge precisamente cuando en otras disciplinas, especialmente en la glotología, se perfilan las investigaciones semiológicas y estructuralistas: es decir, cuando, para desarrollar su propia metodología, cada disciplina siente la necesidad de analizar y aclarar el significado de sus propios signos. También en el arte la búsqueda del signo supone el comienzo de la necesidad de replantear la razón y la función institucional del arte mismo.

El signo es una fuerza que actúa en un campo y cuyos límites son los límites de la propia influencia. Varios signos conforman un sistema, y el sistema es un conjunto de signos interactuantes entre sí. Incluso la relación de un solo signo con su propio campo constituye un sistema.

III.5 HACIA NUEVAS MANIFESTACIONES

A partir de principios del siglo XX es posible comenzar a definir una historia del dibujo como tal, al diferenciar éste sus propios medios de la pintura,

convirtiéndose en un ámbito artístico independiente distinto y, en lo sucesivo de esencial importancia igual a la pintura y escultura.

En su calidad de modalidad autónoma, el dibujo forma parte de las grandes preocupaciones del S. XX y desempeñando un papel determinante en las notables innovaciones que tienen lugar sobre todo en los años 60-70.

Uno de los cambios estructurales más importante en el dibujo, se produce con la introducción del “collage”, al romper con la perspectiva lineal del Renacimiento y la ilusión naturalista. Tal como nos indica Francastel: “No es menos cierto que, durante cuatro siglos, desde el Renacimiento, el arte se elaboró en función de una concepción estética del universo (...) mientras que actualmente se desarrolla en función de una concepción dinámica de fuerzas en movimiento.”⁷

Los conceptos se van a definir en adelante como procesos mentales no sólo visuales. El collage es un recurso inicialmente utilizado por los artistas del Cubismo y del Dadaísmo, que introdujeron en sus obras elementos heterogéneos, particularmente “papiers colles”. Desbordando los límites de un mero procedimiento, el “collage” ha dado origen a una ampliación de los medios expresivos, abriendo horizontes y posibilidades que han contribuído a la transformación de amplios sectores del arte

⁷ Francastel, *La realidad figurativa*. Emecé editores, S.A. Buenos Aires. 1970. pág. 225.

moderno. Paralelamente, los poetas utilizaron esta temática que dio paso a las más revolucionarias aportaciones del arte objetual.

Según algunos autores, la acumulación y simultaneidad que son factores esenciales de esta técnica, testimonian la crisis de las estructuras socioculturales y la discontinuidad de la existencia contemporánea. Las comunicaciones de masas se configuran tratando de compensar este hecho, ya que ellas mismas, como estructuras sociales, son elemento integrador de la comunidad. El vehículo tecnológico se convierte en un prodigioso unificador social, aunque el análisis de los mensajes transmitidos (donde lo artístico constituye un dato esencial) ratifica discontinuidades, superposiciones, contradicciones y rupturas.⁸

Se concibe la figura no como una masa, sino que se va a tener en cuenta el vacío que la rodea y es en esa valoración del espacio y la figura convertidos en una entidad nueva donde va a radicar una de sus principales aportaciones. El plano será en adelante, la realidad del espacio plástico y principal valedor de estas aportaciones. Se seguirá empleando la perspectiva pero con varios puntos de vista método al que recurre para lograr mejores calidades expresivas. Este nuevo concepto, ya hemos indicado será desarrollado por el cubismo rompiéndose el

⁸ Aguilera Cerni V., *Diccionario de Arte Moderno*. Ed E.A. Fernando Torres Valencia, 1979. pág,118.

espacio unitario de un solo punto de vista y desapareciendo las bases de la geometría y de la perspectiva cónica.

Teniendo en cuenta las nuevas posturas adoptadas encontramos que la definición de dibujo va a oscilar entre dos nociones: La noción del dibujo como concepto estructural de la obra y la noción de dibujo como revelación autográfica, es el dibujo rápido, primera manifestación de la concepción intuitiva del artista. Los dos sentidos se confundirán en la noción de la línea vista como abstracción. Por un lado la línea será identificada en su esencia como una abstracción conceptual, no existiendo en la naturaleza. Por otro, la línea será aceptada como una realidad tendente a la abstracción, engendrada por el gesto físico, y como función directa de la vitalidad de la mano en movimiento y de su propia energía. Los expresionistas podemos decir que emplean la línea “impura” pues el dibujo y la pintura se confunden para expresar una forma que finaliza en una abstracción total.

Ahora bien, si entendemos que dibujar no es un problema de representar objetos o de hacer presente lo real, sino de transformar la realidad desde la modificación de lo imaginario. Lo que interesa son las actitudes desde las que el artista enfrenta el hecho de la creación. La estrategia se va a vincular más a la acción de dibujar que al propio dibujo, es la acción misma.

No hemos de dejar a un lado el deseo de hacer dibujos fuera de los límites del caballete como determinante

iniciático de un conjunto de actitudes frente al soporte, que ordenó radicalmente el espacio mental de actuación, incluso el espacio físico de muchos de los estudios.

Las nuevas obras pudieron considerarse de forma peyorativa de ser obras disonantes al carecer de perspectiva. La centralidad implicaba la aceptación de un orden estructurador basado en la geometría y en la perspectiva. Frente a ello, Bruno Zevi⁹ propone en los apartados II y III de su código anticlásico, la “asimetría y disonancia” y la “tridimensionalidad antiprospectiva” como los ejes fundamentales de la nueva metodología proyectual, aquellos que debían conducir a la “sintaxis de la descomposición cuadrimensional” que permitiría una creación artística que multiplicaba las posibilidades de elección del antiguo código clásico.

La perspectiva es una técnica gráfica para representar una realidad tridimensional en una hoja de papel bidimensional. Para facilitar la labor, se redujeron los edificios a prismas regulares quedando así de pronto inutilizado un patrimonio visual inmenso, compuesto de curvas, asimetrías, desviaciones bruscas, modulaciones y angulaciones diversas...La perspectiva tendría que haber puesto los instrumentos para adquirir con un mayor conocimiento de causa la tridimensionalidad. Impuesta como la tercera dimensión, la perspectiva, se aplicó

⁹ Zevi, Bruno. *El lenguaje moderno de la arquitectura: guía al código anticlásico. Arquitectura e historiografía*. Barcelona: Poseidón, 1978. págs 25-35.

normalmente como un encuadre central, o sea, en sentido bidimensional. Teóricamente, con el uso de la perspectiva, se habría tenido que exaltar la profundidad.

Desde el Manierismo en adelante el arte, tiende a superar la visión de la perspectiva, y las vanguardias renovadoras, aceleran este proceso.

De Stijl, es el único intento de elaborar un código para la arquitectura moderna, propugnó una operación rigurosa, generalizable. “Si el problema está en deshacer el bloque de la perspectiva, lo que debemos hacer es suprimir la tercera dimensión, descomponiendo la caja y convirtiéndola en planchas. Nada de volúmenes”.¹⁰ Con la caja desmembrada, los planos ya no recompondrán volúmenes finitos que contengan espacios finitos, sino que los ambientes serán fluidos y estarán insertos en un discurso continuo. En lo estático del clasicismo penetra una visión dinámica, temporalizada, y diríamos que cuatridimensional.

A pesar de todo, la descomposición sigue siendo una invariante importante del lenguaje moderno. Mies van der Rohe es el máximo exponente de la sintaxis De Stijl, pero fue el inicio y el final: la descomposición cuatridimensional se convirtió en un bonito ejercicio aplicado en balcones, marquesinas y muebles.

¹⁰ Idem, pág 43.

El método de la descomposición constituye una invariante: incluso cuando el problema se refiere a la integración, esta es válida en la medida en que deriva del proceso de la descomposición. De otro modo no es reintegración, sino integración clásica. Los científicos han comprobado que la simetría no es una ley de la naturaleza. La vida siempre ha descompuesto, articulado, aumentado o sustraído.

El artista efectuaría la indagación de la realidad desde el material seguro de las imágenes claramente asumidas por todos como falsas: la publicidad y los multimedia. Sus modelos actuales son estas representaciones “desvaloradas”, aún más, su prevención a la representación le lleva a la propia instalación del objeto que es exhibido como un hecho artificial, producido desde un cierto extrañamiento.

Los nuevos dibujos son camaleónicos, su artificialidad no parece tener límites, y sus sistemas de traducción parecen ser tantos como las disciplinas de donde las recoge: ilustración, diseño, fotografía, tipografía, infografía...

El desorden aparente, no es más que otro orden, incluso más limitado; y la variedad es sólo un cierto espejismo ya que lo que da variedad no es únicamente la cantidad de los objetos, sino la posibilidad de percibirlos según particularidades diferenciadoras pertinentes.

El artista contemporáneo tiene ante sí un soporte sin perspectiva, una visión sin equivocaciones, un sistema “abierto” de relaciones complejas, cambiantes, siempre en trance de interpretación.

Las nuevas tecnologías, la fotografía, el cine, la infografía, el dibujo a través del ordenador, están estableciendo nuevos métodos de trabajo. Cortar, pegar, trasladar, establecer prioridades, crear filtros, establecer ventanas, ir hacia delante o hacia atrás, bloquear o desbloquear, agrupar y desagrupar, realizar operaciones de trazado, unir o dividir objetos, vincular a..., o crear imágenes en programas definidos, para generar una edición determinada que se va a visualizar en una impresión o en una página web, no sólo van organizando un nuevo dibujo mental, sino también un orden sintáctico diferente y una estructura narrativa desconocida hasta ahora.

Por tanto, puntos de inflexión importantes, la invención del “collage” y los desarrollos de la abstracción – con sus nociones de estructura no ilusoria y su línea autónoma- estableciendo nuevos cánones, nuevas convenciones, a los que se referirá todo el dibujo en lo sucesivo. Con el Cubismo, el dibujo no es el medio, anterior a la pintura sino que forma parte integrante de un proceso. Un dibujo puede ser descrito como una estructura (o construcción), en la cual las líneas y demás signos se reagrupan y se unen según un esquema, que determina estas agrupaciones, aun cuando el plan general sólo se revele en el curso del trabajo.

III.6 HACIA NUEVAS BÚSQUEDAS

En el dibujo tradicional, la disposición de esas agrupaciones sigue un orden jerárquico, y buena parte de los signos muestran habitualmente su subordinación entre sí o al tema. Ahora bien, si nos fijamos o hacemos una pequeña incursión en el siglo XX, diversos artistas por citar tan sólo unos cuantos, reflejan sus inquietudes en la forma de entender el dibujo. Ante ello, con Picasso aparecen en sus dibujos una gama de signos simplificada, en la que las relaciones entre éstos están menos jerarquizadas, se hacen más abstractas, las formas se abren y se dilatan en una relación más equilibrada. Sus primeros dibujos cubistas son centrífugos, pues no cubren todo el papel, esta tendencia cubista a no llegar a los bordes guarda relación con el sentido de organización interior, y con las formas concebidas de modo escultural (en tres dimensiones) dentro del espacio limitado, exactamente detrás del plano de la imagen.

Cuando el dibujo se abre y tiende a hacerse más abstracto, se acerca a la representación plana y entonces se extiende más hacia los bordes. Su organización interna aquí es muy particular, la línea describe la forma al mismo tiempo que se separa de ella, las hay que son puramente conceptuales. Por una parte la línea analiza y reconstruye la forma, por otra, se convierte en un armazón independiente en el que se insertan las formas individuales. Debido a esta descripción ambigua estas no existen, la elisión constante y

el paso de un plano a otro, acaba dando paso a formas de contorno discontinuo. Haciéndose transparentes a todo, menos a la imagen plana. Picasso se inclina por la construcción en tres dimensiones con objeto de lograr una nueva síntesis pictórica. El desplazamiento real, entre trazos de papel pegados crea un desplazamiento óptico en el “collage”, es el primer desplazamiento espacial que no depende de la ilusión realista.

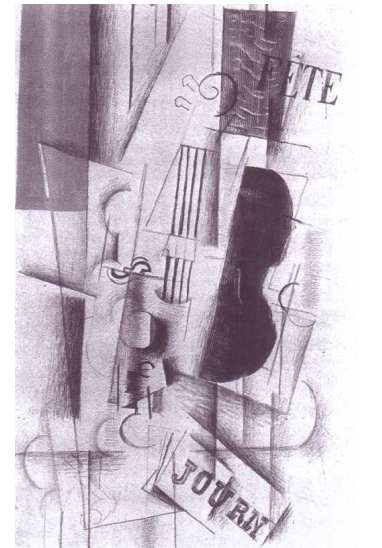
En 1910 Braque pintó con efectos ópticos, unas letras en estarcido en la superficie del lienzo. Con ello intenta determinar sin ambigüedad la superficie plana real, pero lo más importante es que pretende probar que una pintura no es una copia de la realidad.

Picasso al insertar el papel pegado en el armazón de los dibujos, utiliza éstos como medio para el collage. Las obras cubistas inician una nueva era en la que la representación, en su antiguo sentido, es remplazada por un arte de construcción autónoma, hecho de líneas y signos discontinuos y de una complejidad propia de las composiciones naturalistas más avanzadas.

Matisse practicó siempre el dibujo como un medio de expresión distinto al de su pintura. El dibujo del contorno simplificado e intensificado es el medio que le permite romper con la ilusión pictórica tradicional de una forma radical. En su obra logra un “espacio” totalmente nuevo, es una concepción espacial en la que el dibujo del contorno, estrechamente dependiente de los cuatro lados del soporte



20. P ICASSO
Personnage cubiste, 1914 – 1915
Acuarela y lápiz sobre papel
15,5 X 11 cm
Colección Abelló



21. BRAQUE
Violín, 1913
Papel pegado
92 X 60 cm
Museo de Arte de
Filadelfia

ajusta el volumen a la superficie tan eficazmente que elimina todo rastro de espacio ilusorio marcando una ruptura completa con la convención. Logra la armonía, de la forma volumétrica tridimensional con la superficie lisa del plano de la imagen. Tiene muy en cuenta los bordes del soporte para rechazar, hacer entrar, ajustar la forma y el trazo a los límites del papel. Supo renovar los medios del dibujo y realizó cambios radicales. Su ambición en este campo consistió en proporcionar al contorno blanco y negro todos los matices del color. Respecto a la perspectiva, sus dibujos al trazo poseen siempre su espacio luminoso y los objetos que los constituyen están en sus diferentes planos; es decir, en perspectiva, pero en perspectiva de sentimiento, en perspectiva sugerida. Entre sus aportaciones más originales y logradas está el empleo en el dibujo de las borraduras y esfumaciones. La utilización de los “recortes” le permitió una gran simplificación así como grandes posibilidades de metamorfosis formal y óptica entre las relaciones de lleno y vacío, de natural y abstracto. Armoniza la figura tridimensional con la imagen lisa y absorbe plenamente la figura en el espacio plano ahora sin límites. El modo en que su dibujo se unía tan firmemente al contorno anuncia ya la exploración del espacio.

Mientras que en Léger encontramos dibujos hechos de volúmenes de conos y de cilindros, las formas geométricas, repetidas sobre todo el soporte y yuxtapuestas a formas más angulares con las que logra un contraste muy marcado, de color de luces y sombras de las mismas formas. El contraste más notable es el de la línea y el color,



22. MATISSE
La Danza, 1938.
Guaches recortados
80 X 65 cm
Centro Nacional de Arte y
Cultura
Georges Pompidou
París.



23. FERNAND LÉGER
Contraste de formas, 1913
Tinta y gouache sobre papel
40 x 48,5 cm
Galería Louise Leiris
Paris

del contorno y el volumen. El contorno tiende a simplificar simultáneamente el volumen, realizándolo sobre el plano de la imagen. Crea una construcción de gran originalidad.

Con Mondrian nos encontramos por primera vez en el S. XX con una red de líneas independientes. Su línea se aleja en su emplazamiento lo suficiente para no ser una descripción del espacio y al hacerlo se separa definitivamente de la delineación. Reorganiza las formas conceptualmente sin ninguna referencia a objetos específicos.

La energía de las máquinas tiene su efecto en el dibujo de los futuristas que emplean una multiplicación sucesiva de las formas y una serie de vistas múltiples para mostrarnos la velocidad de éstas, si bien sus dibujos siguen dentro del método tradicional.

Kandinsky¹¹ intenta aislar la representación de un objeto de su condición material, y para lograrlo trata de apartar la línea de su función específicamente descriptiva para convertirla en medio de la búsqueda y la aspiración. En su espacio, la línea marca el arranque de las fuerzas interiores del hombre hacia su destino supremo y su búsqueda espiritual. Como una escritura emocionalmente expresiva, ésta se apacigua gradualmente. En su obra predomina el sentido de la línea-escritura medio de expresión que le permite efectuar una síntesis de las

¹¹ Véase Kandinsky. *Punto y línea sobre el plano*. Barral editores, S.A. Barcelona, 1981. 5ªed. *De lo espiritual en el arte*. Barral editores. Barcelona. 1973, 1ª ed.

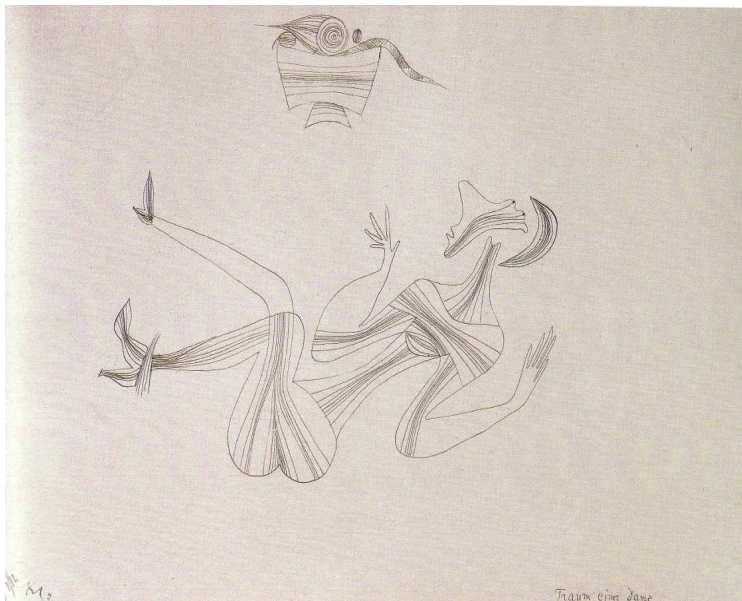
sensaciones auditiva, táctil y cinética y agregando la idea de línea-fuerza.

Klee¹² busca la característica esencial, la forma-
causa de los objetos. Es también capaz de gran precisión.
Comienza con la investigación de la línea, su imaginación le
lleva constantemente hacia nuevas invenciones e
innovaciones. A partir de sus materiales las técnicas toman
forma imágenes y atmósferas. La innovación técnica nunca
está para probar la ingeniosidad y aunque intente establecer
categorías y clasificaciones, son perfectamente orgánicos
los cambios de técnicas y de medios para el dibujo, la
acuarela y la pintura. Tiene obras realizadas con técnicas
mixtas de gran complejidad y aunque puedan parecer en
ocasiones pinturas o esculturas sólo se trata de obras
gráficas. Su forma de trabajo es singular y se puede
observar en el modo de abordar la hoja de dibujo: pega la
hoja de papel en el cartón como un relieve para separarla
del mundo. El título está escrito en el cartón y forma parte
integrante del trabajo, crea una poesía a la vez que
enmarca la obra, alejándola de toda vulgaridad cotidiana.
Muchas veces sus obras son creadas a partir del material
empleado, ya que en la mente del artista la idea es
realizada en el momento de la creación.

¹² Véase Klee. *Teoría del Arte Moderno*. Tierra Firme. Buenos Aires, 1976.



24. KANDINSKY
Abstracción, 1918
Tinta china aplicada con pluma
y pincel sobre papel
24 X 16 cm
Museo Estatal Tretyakov,
Moscú



25. PAUL KLEE
Dibujo de una señora, 1928
Pluma y tinta china sobre papel
30,4 X 45,9 cm
Colección privada

III.7 CONSECUENCIAS DE TODO ELLO

Como hemos podido apreciar los parámetros relacionados con la obra son modificados: los materiales, el pensamiento, las relaciones que los objetos abren.

Nuevas formas de organizar el material.

Se fundamenta en un nuevo orden de representación.

Empleo del dibujo como herramienta de conocimiento.

Cambio de las disposiciones espaciales, en donde éstas, ya no corresponden a las categorías referenciales de arriba y abajo, sino a la disposición topológica o estructural de un lugar con respecto a otro.

La nueva disposición estructural marca su actividad de la disolución de las formas que articula gran parte de los más revolucionarios cambios del S. XX.

Se inicia una ganancia estructural de espacio en la que las líneas son indicaciones conceptuales de fuerzas, detectores de presencias invisibles convertidas en visión, que utilizan una economía peculiar de presentación para ganar eficacia y multiplicidad desde la reducción estructural del dibujo.

Para definir presencias en movimiento se necesitarán composiciones en bandas, círculos, espirales, en gradación, degradación o retrogradación, en contraste continuado con la presencia seca de una línea que explique clara y distintamente dónde se encuentra un objeto cualquiera.

La idea principal es la polaridad, comprensión del movimiento entre dos momentos escindidos por una decisión inicial. La composición será la posibilidad de crear lecturas sucesivas de las formas de ascenso-descenso en los medios de organización de figuras-formas, hechas de luz-sombra.

III.8 UN NUEVO ESPACIO ABIERTO A LO IMPREVISTO

El Dadaísmo y el Suprarrealismo son sobre todo movimientos ideológicos que se expresan en términos filosóficos, políticos y poéticos. Duchamp puente, entre el Cubismo, el Dadaísmo y el Futurismo, considera que el arte debe nacer del conocimiento del mundo material pero la obra debe ser una nueva realidad en sí misma y no una imitación de lo real, debe ser una obra del cerebro y no una experiencia retiniana. Ante ello su empleo de la simultaneidad y su obsesión por el movimiento muestran su visión de la experiencia humana sometida a una transmutación constante.

En el arte Suprarrealista llamamos la atención en las dos técnicas gráficas que se convierten en sus cimientos plásticos: el automatismo y el collage estético. El origen del automatismo se encuentra en una técnica dadaísta, su punto de partida es la noción de vitalidad, el movimiento de la mano creadora. No hay temas preconcebidos, sino que a medida que los dibujos toman forma sobre el soporte provocan asociaciones poéticas.

El dibujo automático es empleado por Max Ernest y André Masson.

En el primero le ayuda a ensanchar la parte activa de las potencias alucinantes de la mente para asistir como mero espectador al nacimiento de sus propias obras. Con esta finalidad inventa ciertas técnicas gráficas, de las que una de las más importantes es el frottage.

En cuanto al empleo del collage estético en su práctica reduce al mínimo la operación de pegado. Lo que es esencial para el suprarrealismo es la calidad de la transformación que la yuxtaposición de imágenes sin vínculo aparente puede producir mágicamente en el collage. Se puede apreciar en los dibujos de Chirico, su inventor, estudios meticulosos para lograr según una selección interior yuxtaponer sus imágenes de la herencia clásica u otros recuerdos de su infancia, a un extraordinario paisaje de ensueño notable por su quietud absoluta. Desarrolla el espacio en un escalonamiento en profundidad del plano, siendo este espacio ilusorio yuxtapuesto con



26. CHIRICO
El poeta y la filosofía, 1915
Lápiz sobre papel
32 X 22 cm
Galería Nacional de Arte
Moderno
Roma

frecuencia a la estructura de la superficie, creando así una tensión particular.

Mientras que en el Romanticismo, al igual que el Expresionismo Abstracto Americano, se acerca a la visión de la totalidad desde la nostalgia. Su disposición contemplativa no es incondicional sino interesada, no responde a la fe sino a la imaginación. Adecua los sentimientos de infinito y de eternidad a sus ansias de reafirmación individual. En su huída de las deficiencias de la razón no encuentra la verdadera autenticidad, sino una compensación sustitutoria de su sentimiento de fracaso. Prueba el absoluto pero lo adapta a sus ideales utópicos, ficticios. El regalo de la inspiración, la penetración en el subconsciente se inscriben dentro de un enorme deseo de originalidad, de una gran insatisfacción y soledad.

Masson consigue en su dibujo jugar con el instante ambiguo entre presencia y ausencia, es decir: pintar no el objeto sino su paso.

Este preciso ejercicio psíquico donde se anula toda vigilancia crítica, esta vía negativa cerca del escepticismo significaría la referencia más inmediata, entre la pintura del vacío oriental y los “allover” americanos.



27. MASSON
Dibujo automático, 1925/26
 Tinta sobre papel
 130,35 X 24,1 cm
 Centre Georges Pompidou
 Paris

Ante ello, se abre un nuevo espacio, un espacio abierto a lo imprevisto, lejos de cualquier idea u objeto. La tela/ el papel no es ya un soporte, sustancia, sino simultaneidad de acontecimientos, una diversidad de intervalos en el tiempo. La obra obedece a una maquinaria compleja donde intervienen también el inconsciente, el azar, las posibilidades de cada material, etc;

Para Newman¹³ pintura y dibujo son lo mismo. Para él pintar es, utilizar lo que queda entre las líneas de un dibujo. Su aportación fundamental reside en la creación de un nuevo género de dibujo, sin cuerpo ni composición alguna. En vez de hacer formas o separar espacios, su dibujo declara el espacio. En vez de trabajar con residuos de espacio, trabaja con todo el espacio.

Cristo¹⁴ incluye en sus dibujos el esquema, la nota, el apunte, encaje, borrón, rasgueo, mancha, esbozo, boceto, croquis. Su auténtico dibujo no está en el dibujo final sino en la “estrategia” que dibuja la malla que articula los estratos de dibujos que componen el proyecto. Una acción que permite mantener la individualidad de cada uno de ellos como un sistema contradictorio de posibles reconstrucciones, y como la clave de una reflexión diferenciada sobre la identidad de lo representado.

¹³ Isern I Torras Jordi.” Entre la idea y la acción: el paradigma de Newman” Capítulo X. pág 403. Extraído del libro, A. Gómez Molina J.J. [coord], *Estrategias del Dibujo en el arte contemporáneo*, Madrid, Catedra, 1999.

¹⁴ Salas Ramón.”Nada es más profundo que la piel : los dibujos de Cristo” Capítulo XIII pág 484. Extraído del libro, A Gómez Molina J.J. [coord], *Estrategias del Dibujo en el arte contemporáneo*, Madrid, Catedra, 1999.

En los dibujos se observa la fragmentación de la imagen, la destrucción de la organicidad del cuadro, la inclusión de productos ready-made, la mezcla de recursos, la inclusión de textos y documentación, la mezcla del trazo vivo y el realizado a escuadra, la interdisciplinaridad, y su implicación en la comercialización del producto.

Con ello, podemos consecuentemente indicar que el dibujo ha pasado en el siglo XX de ser un modo de imitar la vida a ser un sistema de relaciones abstractas independientes de la experiencia que habla a través de símbolos y metáforas.

El recurso del dibujo automático suprarrealista para la elaboración de sus imágenes fue decisivo en las obras de artistas como Gorky, De Kooning o Pollock.

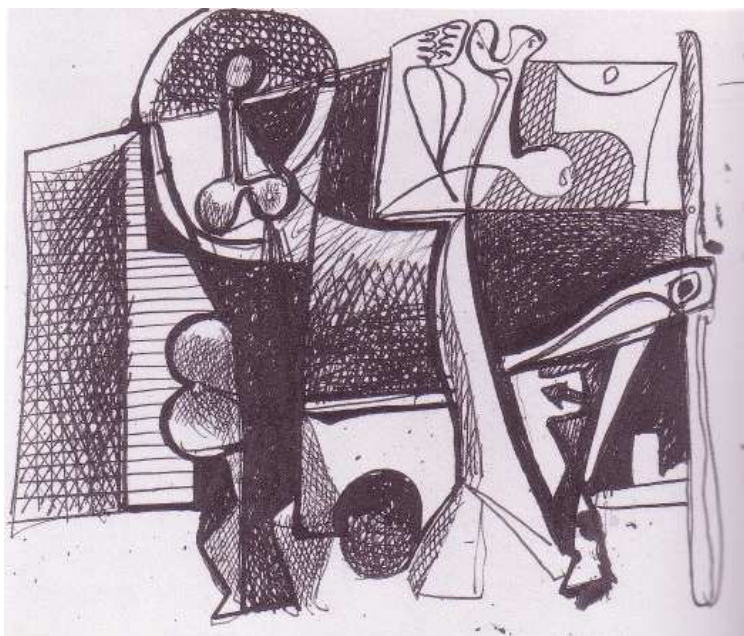
Pollock hacia finales de los 50, tras haber recurrido a la línea durante dos años solamente para realizar su pintura emprende un programa de investigación sobre las posibilidades del dibujo. Primero trabaja en blanco y negro vertiendo tinta en papeles de pequeño formato y después emplea tintas de color en series de hojas mayores; puede que se trate de una variante de las series de dibujos realizados sobre tela con pintura de esmalte, que modifican totalmente los términos en los que había sido comprendido el dibujo hasta entonces. En ellos llega a alcanzar una escala monumental. Al realizar el dibujo dejando caer la pintura negra sobre la tela blanca, de un extremo a otro,



28. POLLOCK
Si título, 1950
Tintas de color sobre
papel de arroz
63,5 X 99,6 cm
Colección The Menil,
Houston.



29. POLLOCK
Número 18, 1951
Tintas de color sobre
papel de arroz
61,9 X 97,2 cm
Colección privada.
Nueva York



30. GORKY
Composición Abstracta, 1931
Pluma sobre papel
21,27 X 29,84 cm
Mr. And Mrs. Jacob Kainen



31. DE KOONING
Figura en la playa [Sin título], 1958
Tinta sobre papel
43 x 35,5 cm
Coleccion Ellsworth Kelly

crea una secuencia de dibujos, realizando una nueva clase tanto de pintura como de dibujo, situándose entre dibujo y pintura, de igual forma que visualmente está entre la figuración y la no figuración. Realiza un nuevo tipo de dibujo figurativo, en el cual la figuración quedando integrada ópticamente en todo el campo mediante un equilibrio sutil de líneas descriptivas y no descriptivas y de elementos lineales, queda integrada también ópticamente de manera total con el fondo y los bordes desaparecen.

El dibujo únicamente dejó de ser una etapa hacia la pintura después de haber sido englobado en una nueva estética de pintura inacabada y es entonces cuando se convierte no solo en una acción independiente, sino en un tercer medio de expresión mayor.

La historia del dibujo a partir de mediados de los años 50-60 es de una ruptura paulatina con respecto a la pintura, para operarse una orientación hacia medios más clásicos empleados de manera totalmente nueva. Así la estructura interna del dibujo como objeto se transforma definitivamente en una estructura no sometida a jerarquías y así mediante el dibujo, se reorganiza lo contingente y lo episódico en una obra de arte coherente. La línea no descriptiva se emplea para crear el tono, está limitada a superficies apropiadas y es elaborada mediante pequeños gestos repetidos. Siempre es vista como tal, incluso cuando se funde con otras líneas para crear el tono, o cuando queda encerrada en el esquema impuesto por el tema. Su

verdadero motivo es el objeto, pero también lo es la línea que sugiere más bien que expresa.

Otra cuestión importante es el movimiento de una posición de la mano a otra que registra un paso en el tiempo y en el espacio. También es importante el tacto ya que el artista sólo puede hacer real lo que puede tocar, conocer y dar a conocer por el tacto. El dibujo caligráfico llevado hasta su expresión extrema es su declaración final relativa al dibujo y al tacto.

El nuevo dibujo es empleado por los artistas de diversas formas ya que se encuentra en el mismo corazón de su arte. Algunos se valen por ejemplo de la proyección de diapositivas con pequeños dibujos sobre un gran lienzo, con frecuencia los dibujos proyectados son estudios en croquis. Otras veces se alejan de la idea de dibujo como escritura personal y ven sólo en éste una función de idea.

LeWitt vuelve a los principios fundamentales, para él el dibujo sigue siendo la disciplina fundamental. Ejecuta series sobre papel recurriendo a las cuatro líneas básicas sobreponiéndolas sistemáticamente, y dando por terminado el dibujo cuando agota todas las distintas posibilidades. Realiza unos dibujos de color según el mismo procedimiento, usando los tres colores primarios y el negro. Posteriormente traslada éstos a la pared, así se hallan en el mismo espacio real en que se encuentra el espectador para intentar reducir al máximo la ilusión y envolver completamente a éste, en su espacio mental subjetivo. El



32. SOL LEWITT
*Franjas horizontales onduladas con
 colores superpuestos, 1992*
 Gouache sobre papel
 55,8 X 76,2 cm
 Colección LeWitt, Chester CT

hecho de partir del pequeño tamaño tradicional de una hoja de papel para llegar al tamaño de una pared, constituye un gesto fundamental. Marca una transformación en el papel y la naturaleza profunda del dibujo como medio, tanto como en la historia del mismo medio. Esto supone un cambio radical efectuado en la forma de concebir el objeto y de la misma manera, tenemos como indicadores, que otro de los elementos básicos que cambian en el dibujo es el tamaño, este gran tamaño del que nos hace partícipes el dibujo, otorgándole su verdadero valor plástico.

Otro ejemplo es el de Gordillo que organiza sus dibujos sobre la pared y los fotografía para integrarlos en otro nuevo contexto, empleando una estrategia impensable en los antiguos materiales.

Su trabajo en el soporte desemboca en una variada serie de procesos, de gran complejidad a veces guiados por la reflexión y la voluntad de realizar un análisis exhaustivo de los diversos materiales visuales de los que parte, entre los que están sus propios dibujos espontáneamente realizados. Su creación artística de dibujos basada en el automatismo psíquico es equiparable en su proceder y resultados a las técnicas surrealistas de escritura automática.

Su actividad gráfica es importante explora primero las posibilidades del gesto puro y automático, y algo más tarde va hacia un brutalismo cargado de garabatos celulares, descubriendo las primeras asociaciones figurativas.

Si nos fijamos para Le Corbusier¹⁵ existía una relación inmediata entre dibujar y aprender a ver, algo que había definido por escrito: “Dibujar es primeramente mirar con los ojos, observar, descubrir”. Dibujar es aprender a ver...

El arte ya no cuenta historias, sino que hace meditar. El efecto que se podía producir en los dibujos, a causa de la atención por el movimiento, se manifiesta de modos diversos, la utilización de una secuencia de diversas imágenes para representar un único objeto, la adopción de puntos de vista singulares que pudiesen incitar a una visión particular y también, el uso de signos tales como flechas, líneas de puntos y otro tipo de convenciones que pueden representar recorridos o itinerarios.

Procesos accidentales:

Los procesos azarosos son empleados por los artistas para lograr nuevos efectos en sus obras:

Decalcomanías.

Frottage.

¹⁵ Cabezas Lino *Le Courbusier.*” Estrategia y proceso. El cuaderno de notas como viaje iniciático.” Capítulo I. Extraído de A. Gómez Molina J.J. [coord], *Estrategias del Dibujo en el arte contemporáneo*, Madrid, Cátedra 1999, pág, 113.

Fumage.

Boulettisme.

Las técnicas surrealistas, como las decalcomanias de Oscar Domínguez (aguadas presionadas entre dos papeles satinados).

El frottage de Max Ernsts (lápiz frotado sobre un papel que recubre cualquier objeto texturado).

El fummage de Wolfgang Paalen (realizado con una vela encendida agitada ante un lienzo).

El boulettisme de Dalí (el balazo de tinta).

Los papeles irisados con diferentes tonos de tinta vertidos, de los románticos.

Dibujos hechos por máquinas o gráficos digitales

Los espacios “vacíos”.

El mundo “celular”.

El “módulo”.

La “monumentalidad” del soporte, sacado del caballete.

Lo relevante de estos nuevos dibujos es la información estructurada que son capaces de aportar. El dibujo es un lenguaje universal. A la aplicación del campo visual que supuso el uso de aparatos ópticos como el telescopio, el microscopio, la fotografía y el cine se añade la nueva visión algorítmica. Ésta ya no es sólo prótesis del ojo, lo es también del acto de ver. Se crea un nuevo campo de analogías que ya no dependen de códigos lingüísticos o figurativos, sino de procesos objetivos que explican la forma como estructuras de transferencia, cambio y desplazamiento. El modelo deja de ser el objeto, el icono o la imagen. Frente al concepto de figura-fondo, se propone la retícula difusa, los códigos de información ordenada, los agrupamientos, tramas, tejidos, los solapamientos y el moire.

III.9 EL DIBUJO EN LA ACTUALIDAD

Cabe preguntarnos donde estamos. Actualmente se habla del déficit de creación o de que la creación artística se convierte en una mera mercancía que sólo tiene como objetivo la gratificación del consumidor, el arte se empobrece y pierde las funciones simbólicas que le han sido asignadas por la tradición cultural. Una situación derivada de la globalización, en la que el mercado representa los valores universales y donde la industrialización caracteriza el sistema cultural. Esa pérdida de sentido del arte se agudiza con las políticas

culturales institucionales basadas en la proliferación de museos, actividades y exposiciones que no aportan elementos de análisis ni criterios de selección, creando según este planteamiento, consumidores no selectivos y alienados.

A partir de los años 60 la novedad en el arte dejará de ser un valor. En los 80 las aportaciones nuevas conviven con una revitalización de los estilos antiguos. Esto es consecuencia del Pop-Art y del Arte Conceptual que va dirigido a la mente del espectador en vez de a sus sentidos. La crisis de las ideologías lleva a compromisos más íntimos, se ha pasado hacia ámbitos más privados. Hechos que son fundamentales para el presente del arte y como no, para el dibujo. Aunque lo más determinante sea la tecnología que trae cambios drásticos tanto técnicos como formales. Lo que implica, salir de los medios tradicionales (lienzo o papel) para encontrarse con la fotografía, el vídeo, el cine... medios que van a dar lugar a las “performances”, “happenning” “instalaciones”... y sus interrelaciones con la mezcla de unos y otros.

Ante estos cambios se hace preciso, buscar espacios donde el arte sea vivido como una experiencia personal y tener lugares donde pueda ser experimentado y debatido. El mayor cambio se debe a Internet, el dibujo por ordenador, los nuevos soportes, una emisión nueva de la imagen y distinta recepción de la obra de arte.

Ante la imagen de hoy, que percibimos por la fotografía el comic o el cine, asociada al texto, al movimiento, al sonido, el dibujo queda mudo y fuera del entramado tecnológico. El sonido, la velocidad y la prisa se enfrentan al silencio, la reflexión y la calma, lo que causa extrañeza en el espectador.

En estos cambios la fotografía tiene un papel fundamental ya sea digitalizada o clásica. Sustituye al dibujo como mimesis lo desvincula de lo manual y lo reduce a su propia esencia.

Lo que fue disciplina coordinada entre lo manual y lo mental es trasladado al campo de lo conceptual. El desafío está en encontrar la forma de combinar fragmentos de disciplinas del pasado con los nuevos que van surgiendo.

Ante estos hechos el dibujo, parece ser, que no ha dejado de informar sobre otra cosa que no sean los pensamientos del artista. Si las imágenes y los conceptos cambian, es razonable pensar que se vuelve a comenzar siempre pero no desde el principio, ya que toda obra anterior deja algún rastro en la siguiente.

Si hay algo que caracteriza al dibujo actual es la libertad individual para explorar y expresar. Lo que se ha visto potenciado por el empleo generalizado de nuevas tecnologías que han abierto grandes espacios al conocimiento, la comunicación y el empleo de la imagen.



33. DE KOONING

Mujer, 1953

Carboncillo sobre papel

91,44 X 59,69 cm

Colección Michael y Judy Steinhardt, Nueva York

“Mi dibujo al trazo es la traducción directa y más pura de mi emoción. La simplificación del medio lo permite. Empero, estos dibujos son más completos de lo que pueden parecer. Son generadores de luz; contemplándolos bajo una iluminación indirecta, se advierte que contienen, además de la línea, la luz y las diferencias de valores correspondientes al color.”

Matisse¹

¹ *El Dibujo. Historia de un Arte.* SKIRA. Carrogio, S. A. Barcelona, 1979. Pág. 208

IV

NUEVAS MANIFESTACIONES TÉCNICAS EN EL ÁMBITO DEL DIBUJO

IV.1 CUESTIONES PREVIAS

Este capítulo se va a configurar en el estudio y análisis de *nuevos* compromisos en la manera de entender y acceder al ámbito del dibujo. Pensemos que todas las *manifestaciones* artísticas que han tenido lugar, - lo hemos podido comprobar en capítulos anteriores dentro de la experimentación y nuevos conceptos,- se van a entregar de otra manera en el acercamiento de un artista escogido específicamente por su manera de entender el lenguaje del Dibujo. Es obvio que bebe de fuentes diversas y dentro de paralelismos muy acusados con otros movimientos, pero que tiene aportaciones nuevas en lo que al Dibujo se refiere y ante ello, en este capítulo se van a analizar esas nuevas manifestaciones, en principio a nivel técnico, y conceptual y también el modo en que han dado lugar a otros planteamientos más recientes.

IV.2 BREVE RESEÑA DEL ARTISTA DE KOONING. SU ÉPOCA

Willem de Kooning adquirió la nacionalidad estadounidense en 1961, había nacido en Róterdam (Holanda) en 1904.

A los 26 años se estableció en Manhattan, y empezó a moverse en círculos artísticos pero su primera exposición individual no tuvo lugar hasta 1948. Tres años más tarde ganó el gran premio de la exposición del Instituto de Arte de Chicago, con su obra *Excavación*. De esta forma se colocaba a la cabeza de la vanguardia pictórica, como líder del Expresionismo Abstracto. A lo largo de su dilatada carrera nunca se dejó encasillar por un solo estilo. Así, produjo desde obras en blanco y negro como *Cuadro Negro* (1950-51), hasta la serie de *Mujeres*, pasando por telas abstractas de colores primarios. Nunca rechaza totalmente lo figurativo, simultanea ambas modalidades o las trata alternativamente.

Le toca vivir la época de la Gran Depresión por lo que como otros muchos artistas del momento le lleva a trabajar en el Federal Art Project, WPA,¹ lo que le permite por primera vez dedicarse por completo a la pintura.

¹ W.P.A. Work Projects Administration – Administración para Proyectos de Trabajo- , es una agencia gubernamental creada en 1935 por el Presidente Roosevelt,(fue rediseñada en 1939 como Administración para el Progreso de las Obras), realizó extensos programas con el fin de dar trabajo a los desempleados. El Proyecto Federal de Arte fue uno de sus programas.

El contacto con otros artistas e intelectuales le resultó muy estimulante, tuvo una estrecha amistad con John Graham, Arshile Gorky y Joseph Stella. También hizo amistad con el norteamericano Stuart Davis. Admiraba a estos artistas y reconocía su influencia en su obra durante aquellos primeros tiempos de creación.

Con el tiempo su círculo cultural se amplió considerablemente frecuentando además de pintores, escultores, músicos, compositores y fotógrafos. La influencia de estas amistades fue muy beneficiosa influyendo en sus obras que cada vez más iban a reflejar como a evocar la atmósfera de la ciudad de Nueva York.

De Kooning ha sido el último superviviente de la Escuela Americana, que surgió tras la Segunda Guerra Mundial como una reacción a la tradición pictórica que provenía de Europa.

IV.3 ARTISTAS DE LA ÉPOCA

De Kooning perteneció a la Escuela de Nueva York por lo que su contacto con los artistas que la integraban era bastante estrecho.

Tuvo amistad con Pollock y con Arshile Gorky con este último comparte estudio y los dos artistas llegan a estar muy

unidos. La mutua influencia llega a ser importante en el desarrollo del estilo de ambos.

Precisamente influido por el Surrealismo de Gorky empieza a pintar hombres de pie y sentados en interiores.

Otros artistas de su época fueron Franz Kline, Mark Rothko, Robert Motherwell, Stuart Davis, David Smith, Barnett Newman, que afincados en destartalados estudios en el Soho neoyorquino, concedían todo el valor creativo al gesto espontáneo de pintar (action painting) como reacción visceral contra una intelectualidad excesiva. La mayoría de los expresionistas acabaron instalándose en la costa oeste de Nueva York.

IV.4 MOVIMIENTOS

Los movimientos artísticos que le influyen más son: por un lado el *Surrealismo* del que adoptó la técnica automática y las formas biomórficas a las que vació de mito y sintetizó reestructurándolas en un nuevo orden estético y el *Neoplasticismo* que le interesó por lo que tenía de ideal metafísico. También tomó del *Cubismo* y del *Dadaísmo* sus métodos de composición al azar.

La incorporación de Estados Unidos a la Segunda Guerra Mundial en diciembre de 1941 acabó de forma



34. DE KOONING
Hombre de pié, 1942.
Óleo sobre lienzo.
Wadsworth Atheneum,
Hartford,
Connecticut.



35. GORKY
Self-Portrait, 1937.
Óleo sobre lienzo.
139,7 x 60,45 cm.
Colección particular.

efectiva con la crítica situación económica de la Depresión, y también dicho conflicto internacional originó una revolución social y cultural sin precedentes. La guerra y el periodo inmediatamente posterior a ésta sacaron a la luz los horrores del holocausto, así como el poder destructivo de la guerra atómica y el advenimiento de la Guerra Fría.

La afluencia de artistas e intelectuales europeos en busca de refugio en Nueva York terminó con la tendencia cultural aislacionista existente hasta entonces. En el mundo del arte, el regionalismo perdió fuerza a medida que los emigrantes surrealistas iban aportando una perspectiva más cosmopolita. Sus obras se mostraban en exposiciones en las galerías Julien Lery y Pierre Matisse y en la galería Art of This Century De Peggy Guggenheim.

Si bien es cierto que la obra y las teorías psicoanalíticas de los surrealistas europeos ejercieron una influencia considerable en los artistas jóvenes norteamericanos no fue esta influencia en todos por igual ya que si en unos despertaron admiración en otros derivó este contacto en fricciones.

Entonces una serie de artistas empezó a agruparse en torno a la vida de las cafeterías de Greenwich Village. De Kooning formaba parte de estos artistas del sur de la ciudad, siendo pionero de este estilo de vida que tan popular sería en el mundo del arte neoyorquino durante la época de los 50. En estos lugares hablaban sobre arte y de la situación del mundo, estas conversaciones podían prolongarse

durante horas y después solían terminar en el estudio de alguno.

La vida de la ciudad proporcionaba una oportunidad única para el intercambio artístico y para la fecundación mutua de ideas y de proyectos.

En los años 40-50 De Kooning se estaba moviendo en el grupo que pertenecía a The Club. La ruptura de ciertas amistades entre diversos miembros de ésta” primera generación” de expresionistas abstractos, así como el ocaso de The Club como lugar de vital reunión y la muerte en 1962 de Franz Kline, su mejor amigo, le influyeron negativamente llevándole a irse liberando deliberadamente de las ataduras de dicha comunidad artística.

IV.5 INFLUENCIAS

Le influyó el contacto de Fernand Léger con quien trabajó en la realización de unos murales en el Programa Estatal de Arte, impresionándole mucho sus métodos de trabajo directo.

Está muy próximo a Gorky a la estructura cubista y a la forma suprarrealista. Otro punto de contacto con este artista en muchas de sus obras es la interrelación dibujo/ pintura que era tal que casi es imposible distinguirla.

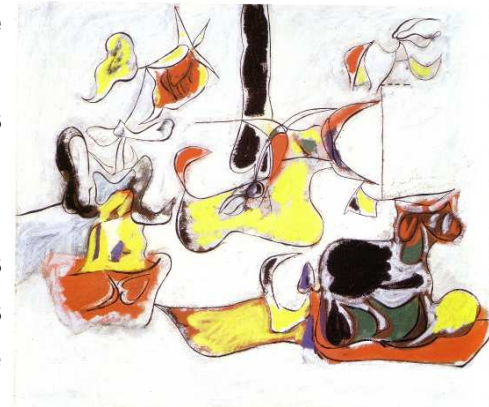
En obras de mediados de los 30 pueden apreciarse formas similares a las empleadas por Gorky así como su familiaridad con el estilo abstracto y biomórfico de artistas europeos como, Jean Helión y Joan Mir.

El hecho de escoger la mujer como tema de sus obras y las distorsiones lineales aplicadas a sus rasgos faciales muestran las semejanzas de sus obras con las de Gorky de la misma época.

En la mayoría de sus retratos masculinos simplificó y distorsionó sus caras y sus cuerpos hasta un punto sin parangón, la geometría lineal de los rasgos faciales y de las extremidades recuerdan las distorsiones expresivas de Picasso de los años treinta.

Las obras de dos artistas europeos Jean Dubuffet y Alberto Giacometti eran símbolo de la absurdidad de la condición humana, y las exposiciones de la obra de estos artistas organizadas en la posguerra tuvieron una especial repercusión e impactaron a De Kooning.

Otro artista por el que sentía devoción era Soutine. El mismo nos dice: “Yo siempre he estado loco por Soutine por todas sus pinturas. Él construye su obra empleando el material, como una sustancia. Hay un tipo de transfiguración, en su trabajo... recuerdo cuando lo vi por primera vez en la Colección de Barnes...sus cuadros llevan una luz que sale desde dentro.”²



36. GORKY
Garden in Sochi, 1941-44
Óleo sobre lienzo
78,74 x 99,06 cm.
Museo de Arte Moderno, Nueva York



37. DE KOONING
Reparto Especial, 1946.
Esmalte y carboncillo sobre papel
montado sobre cartón.
59,3 x 76,1 cm.
Donación de la Fundación Joseph
H. Hirshhorn, 1966.
Nueva York

² Nochlin Linda. *Art in América*. Broadway. New York 1998. N° 11. pág, 141.

Debido a su tratamiento vigoroso del pincel y a la distorsión expresiva de caras y cuerpos, De Kooning amplió también el campo de acción de la pintura expresionista influido por Soutine ya que su obra era para él un punto de referencia muy atractivo.

De las influencias surrealistas podemos ver la utilización de formas biomórficas y de conjunciones ilógicas en un espacio pictórico ambiguo que reflejaba ciertas afinidades con la pintura surrealista. La elección arbitraria de los títulos de las obras y el uso que hacía de analogías simbólicas verbales y visuales se correspondían con la inventiva poética y con la escritura automática de éste movimiento.

Debido a su insistencia sobre la elección, los pintores del gesto juzgaron más de su agrado la concepción existencialista de la libertad que el automatismo surrealista.

Durante la década de los 40, solía inscribir al azar letras o palabras en lienzos vacíos y, acto seguido, alteraba sus formas transformándolas en elementos de naturalezas muertas o en formas abstractas. Este método arbitrario de composición recordaba también al automatismo surrealista.

En estas obras amplió el repertorio expresivo del gesto automático y de las desarticulaciones inventivas mediante una disposición arbitraria de letras, palabras y líneas sinuosas sobre un fondo blanco grisáceo.



38. DE KOONING
Dama Rosa, 1965.
Óleo sobre papel, montado lienzo
sobre masonite.
61 x 48,1 cm.
Legado de Joseph H. Hirshhorn,
1981.



39. SOUTINE
Dama de Rosa, 1920.
Óleo sobre lienzo.
73 x 54,3 cm.
Museo de Arte de San Luis.

Aunque las imágenes surrealistas, con su temática cargada de sensualidad y contenido temático ambiguo, aparecen en la obra de De Kooning y otros, fue el concepto de automatismo de los surrealistas el que modificó radicalmente el futuro del arte estadounidense. El automatismo, vinculado a los conceptos freudianos del subconsciente, liberó a los expresionistas abstractos del mundo externo de la realidad objetiva, permitiéndoles explorar en su obra lo irracional, lo casual y lo accidental. A diferencia de los surrealistas, que siguieron comprometidos con la figuración, la narración y el ilusionismo, muchos de los expresionistas abstractos utilizaron el automatismo como punto de partida para la formación de imágenes abstractas radicalmente nuevas. Éste les permitió trascender la temática figurativa, consolidar el proceso y el producto final y fundir la visión interior con los fenómenos externos.

IV.6 SUS INFLUENCIAS EN OTROS ARTISTAS

Su obra tuvo influencia en un grupo de artistas de la Costa Occidental entre los que se encontraban también Richard Diebenkorn, Joan Altoo, Craing Kauffman y Billy Al Bengston.

En Nueva York, su influencia fue sustancial, en la obra de artistas tan dispares como Joan Mitchell, Grace Hartigan,



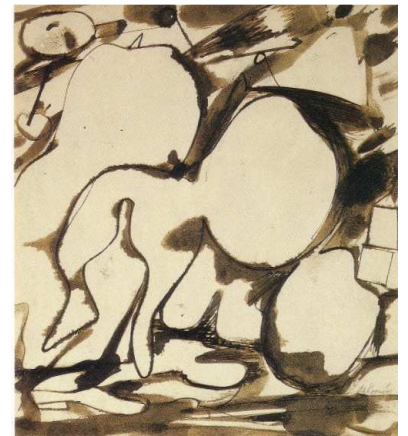
40. DE KOONING

Zúrich, 1947.

Óleo y esmalte sobre papel, montado sobre masonite.

91,5 x 61,2 cm.

Hirshhorn Museo de Escultura
Institución Smithsonian



41. DE KOONING

Sin título, 1948.

Pluma y tinta sobre papel.

32,7 x 21,4 cm.

Donación de Joseph H. Hirshhorn
Fundación, 1966.

Philip Pearlstein, Larry Rivers, Al Leslie, Jasper Johns y Tom Wesselmann.

También fue percibido claramente por los artistas que en los años 60 iban a crear la imaginería, imitadora de los mass-media, propia del Pop art.

IV.7 APORTACIONES

De Kooning crea nuevos términos en el dibujo: elabora el espacio del plano de la imagen con una forma nueva y generalizada, más orgánica y abstracta. Tiene un sentido extraordinario del color al que une un toque plástico de la pintura, que al asociarse estas dos cualidades en apariencia dispares van a dar una nueva clase de dibujo. Dentro de una intercambiabilidad, cambia las formas de origen naturalista por otras formas abstractas trasponiendo las nuevas relaciones abstractas desarticuladas, logrando una nueva síntesis espacial. Aunque siempre conserva lo que él mismo llama “la apariencia”, el recuerdo de su origen.

Lo novedoso fue la creación de un ámbito abierto de gestos libres y en él cada detalle sería pintado con la misma intensidad. Supo organizar un campo expresivo sin formas distintas, un cuadro compuesto de formas abiertas y entrelazadas tendiendo a crear un campo global, o una imagen maciza, dicha imagen compuesta de detalles

pictóricos móviles y abiertos, resulta impulsiva y dinámica, prolongándose más allá de los bordes del marco del cuadro.

En sus composiciones abstractas realiza un sobredibujado al carboncillo más vigoroso con una gran profusión de formas biomórficas que llegan a romper con las superficies uniformes. Creó un nuevo mundo abstracto a partir de una gran riqueza interior de elementos orgánicos.

Utilizó todo tipo de métodos de fusión entre dibujo y pintura: yuxtaponiendo, suprimiendo y combinando distintos trazos de óleo húmedo, de esmalte y carboncillo; pasando este último a formar parte de la masa de pintura e integrándose en la estructura pictórica como si fuera el propio pigmento de color.

Todas estas manipulaciones ponen de manifiesto la espontaneidad innovadora de su técnica.

IV.8 ASIMILACIÓN Y ASENTAMIENTO DE CONCEPTOS

Sus primeras indagaciones se realizan a partir de las fuentes del Cubismo y del Surrealismo hasta alcanzar sus abstracciones líricas tardías.

A partir de mediados de los años 30 inició un proceso de investigación sobre la interrelación existente entre la figura y el medio, proceso que desarrollaría durante toda su vida.

La ambigüedad espacial y temporal de estas primeras obras figurativas, en ocasiones ha sido comparada con las perspectivas cambiantes del Cubismo.

De igual forma influido por el Cubismo aplanó las figuras humanas segmentadas y adoptó el dibujo relacional, pero no aceptó la composición clara, fija y estable de su fase sintética. Él desmembró la figura, desestabilizó la composición cubista, descomponiéndola en formas compactas abiertas interpenetrándose, pero siempre cambiantes.

En su trabajo empezó a experimentar con técnicas avanzadas de abstracción derivadas de Kandinsky y de Picasso en lo referente a la representación dislocada de la figura humana.

Desarrolló hasta extremos desconocidos, y todavía fascinantes, ideas provenientes de las primeras vanguardias, especialmente de la Abstracción Geométrica y del Surrealismo.



42. DE KOONING

Mujer, 1951.

Lápiz sobre papel.

33,48 x 23,01 cm.

Colección Charlotte y Duncan
MacGuigan.

IV.9 HACIA NUEVAS BÚSQUEDAS

Para De Kooning lo más importante era el significado intrínseco de la pintura, según sus propias palabras él no estaba interesado en abstraer o eliminar objetos, o en reducir la pintura a diseño, forma, línea y color, la manera elegida de pintar era la que le permitía seguir introduciendo cada vez más cosas, como drama, angustia, dolor, amor, una figura o sus ideas sobre el espacio.

Hay que tener presente un hecho importante, en 1948, De Kooning fue invitado por Albers para enseñar pintura, lo que fue decisivo para la evolución de su obra hacia la pintura gestual. De esta época es el gran cambio y la progresiva evolución de su estilo de acción.

Los pintores del gesto rehusaron preconcebir significados concretos, considerando el proceso de pintar como una búsqueda intensa e improvisada de las imágenes de sus experiencias creativas.

Su deseo de alcanzar una implicación total en el acto pictórico les lleva a desdeñar el diseño conceptual y a fomentar el gesto pictórico que parece carecer de artificio. También valoran la impresión directa porque generaba un sentido de inmediatez, sus imágenes macizas, realizadas a una escala cada vez mayor producían un gran impacto en el espectador.

Tenían la creencia de que cuando la pintura es sentida de un modo profundo por el artista, su cualidad emotiva es comunicable y puede ser experimentada por el espectador sensible como algo real o moral y estéticamente válido, porque una forma o un color lleno de sentimiento se consideraba formalmente correcto. Concebían el cuadro como un paso en una progresión de experiencias cambiantes. La pintura tenía que ser renovada continuamente. La cualidad inacabada e imprecisa de las formas cultivadas por estos artistas parecía ser símbolo de la libre personalidad en perpetuo cambio.

La consecuencia de lo personal y lo espontáneo estimula la invención por parte del artista de mecanismos de manipulación, elaboración y manifestación, que dan en grado sumo el aspecto de lo libremente realizado. De aquí la importancia, del toque, la pincelada, el goteo, la cualidad de la materia pictórica en si misma, y la superficie del soporte como textura y campo de operaciones, todos ellos signos de la presencia activa del artista. Estos elementos impulsores que en principio parecen no tener un objetivo en el soporte se agrupan en un conjunto. El artista se encarga de crear un orden a partir de elementos variables y desorganizados. Este poder para expresar de un modo constante elementos accidentales que sin embargo pertenecen a una clase particular de formas y agrupamientos bien definidos, está sometido a su control crítico y él determina la corrección o incorrección de los elementos expresados de forma espontánea, aceptándolos o rechazándolos. El lienzo es como un escenario donde actuar, en vez de un espacio para

reproducir, rediseñar, analizar o expresar un objeto real o imaginario. Lo que se presentaría en la obra sería un suceso, no una pintura. Los soportes adquieren grandes dimensiones y salen fuera de los estrechos límites del caballete.

El arte moderno tiene un aspecto que es la inmersión radical en el terreno de lo subjetivo, sea de parte del creador o del espectador.

Reducir la pintura a lo esencial y más primigeniamente humano: un impulso, un gesto. El relámpago de una visión. Una descarga. La pintura como la acción de descarga visual.

Para De Kooning el gesto era importantísimo por ello conservó en su obra el elemento de la línea y el contorno, como pintor de acción, el gesto le resultaba esencial.

Al realizar este tipo de pintura puso el énfasis en el acto físico de pintar y en la espontaneidad creadora, destacando su componente abstracta por medio de colores, signos y trazos derivados de una actitud interna. Él reconocía que su obra y la de los otros pintores gestuales eran diferentes de los pintores europeos y que esa diferencia podía interpretarse como estadounidense, pero señalaba que las raíces de la pintura gestual se encontraban en la tradición europea.

Fue capaz de trabajar de forma simultánea y con igual brillantez la figuración y la abstracción, de hecho no dejó de



43. DE KOONING
Dos mujeres, 1952.
Lápiz, carboncillo y pastel sobre vitela.
54,61 x 73,68 cm.
Colección John y Kimiko Powers
Carbondale, Colorado.

ser figurativo por mucha dislocación que sufrieran sus figuras. La imagen a veces es resuelta, en el combate, en la concepción bidimensional, en la espontaneidad gestual y en la libertad de tratamiento.

Las dos modalidades más caracterizadas de la pintura de los Estados Unidos, en el periodo de transformación del expresionismo abstracto en el Informalismo son la que confiere a la línea un predominio absoluto y la que hace de la mancha el punto de partida de la elaboración de la imagen. Hay fórmulas intermedias determinadas por estructuras complejas, pero en ellas suele prevalecer siempre uno de los dos componentes aludidos.

La pintura gestual permitió a los artistas dar rienda suelta a la improvisación con la esperanza de que al final surgiría el contenido de su obra. Este contenido primordial eran las experiencias creativas particulares del artista, sin importarle lo impropias que fueran, constituían la representación de su personalidad artística única, junto al deseo de incorporar a su trabajo percepciones, ideas y experiencias propias solamente de nuestra época, así las obras son más profundamente personales más íntimas y están más interesadas en experiencias sutiles.

Esta tipo de obra expresada valiéndose de grandes manchas que no son una simple mancha sino a veces es una tachadura formada por un rayado enérgico, furioso. Es un gesto o una serie de gestos, y ese componente trasciende la mera división entre lo lineal y lo pictórico. Pero tanto si se trata de una mancha como de una línea, lo que nos revelan es un impulso determinado. Hay una agitación y todo se convierte en gesto.

Esta pintura era practicada sin idea previa de composición sin diferencias entre figura y fondo, y donde cada elemento en particular pierde su autonomía para confundirse con el todo en un espacio completo.

Un objetivo primordial fue volver a la pintura plana, a la bidimensionalidad, pero para poder obtener esto era necesario lograr un estilo en el que las líneas las formas y los colores, se unificaran en una superficie plana ya que era como concebían el cuadro. Así vemos que las zonas de



44. DE KOONING
Dos mujeres, 1950-51.
 Lápiz y crayón sobre papel
 48,26 x 35,56 cm.
 Colección Adriana y Robert
 Mnuchin.

tensión y de interés visual están repartidas por todo el soporte de modo uniforme.

En la obra gestual se da gran valor a lo expresivo, constructivo e inmediato, al actuar con entera libertad tiene como consecuencia, una amplitud mayor de la percepción y la apreciación formal. La conciencia de lo personal y espontáneo es un gran estímulo para el artista lo que le lleva a inventar artificios para manejar, procesar y sacar el máximo provecho, a lo realizado con toda libertad.

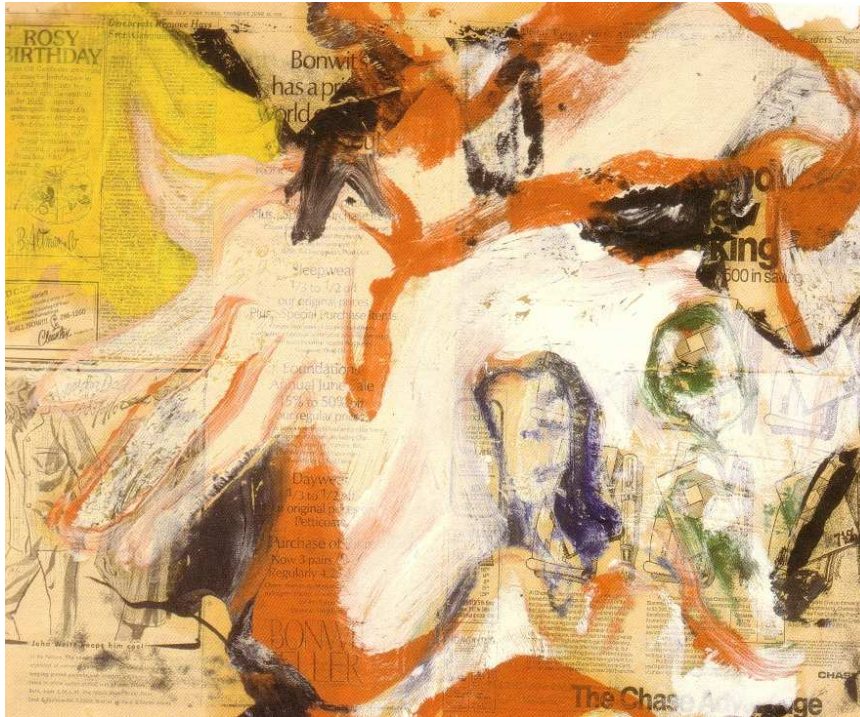
La casualidad es importante como factor plástico ya que introduce cualidades que el artista nunca podía haber calculado, pero también lo inconsciente, lo espontáneo y lo impredecible son otros rasgos propios gestuales. De Kooning atraído por aquellas posibilidades de la forma que suponen azar, variabilidad y desorden considerables, ya sea improvisándolos con los instrumentos de trabajo, u observando marcas y manchas, o actuando libremente con las formas, ajustándolas, invirtiéndolas, cortándolas, variándolas, reconfigurándolas o reagrupándolas para optimizar su apariencia como algo fortuito o casual, pretende lograr un orden que conserve una cierta cualidad determinada de casualidad en tanto ésta sea compatible con una unidad final del conjunto. Hemos de citar otro valor primordial: las cualidades del movimiento, la interacción, el cambio; provocando de esta manera en su interior y en sus movimientos espontáneos, la producción automática del azar.

El empleo del papel como soporte representó para estos artistas un medio de expresión independiente, que les permitió la experimentación con nuevas técnicas y materiales no tradicionales, dándoles la oportunidad de desarrollar sus ideas más innovadoras. Fue sobre papel donde exploraron de una manera libre y espontánea. La expresión inmediata y directa era parte fundamental de su empeño en exteriorizar las emociones más interiorizadas, y trabajar en este tipo de soporte daba la posibilidad de explorar, experimentar y reaccionar con espontaneidad sin salirse de la esfera de lo íntimo. Sobre el papel se ha quedado plasmada su lucha por encontrar, renovar constantemente y llevar adelante la expresión visual de sus ideas más revolucionarias.

IV.10 TÉCNICAS

Su técnica está basada en la línea que se prolonga interminablemente.

Una de las técnicas utilizadas consistía en aplicar el color con brocha, después lo cubría con hojas de papel a veces de periódico, destinados a preservar la humedad, lo que propiciaba un trabajo compulsivo de una sola vez, dinamizando poco a poco su autonomía.



45. DE KOONING

Sin título, 1976.

Óleo sobre papel de periódico.
56,5 x 77 cm.

Colección Willen De Kooning

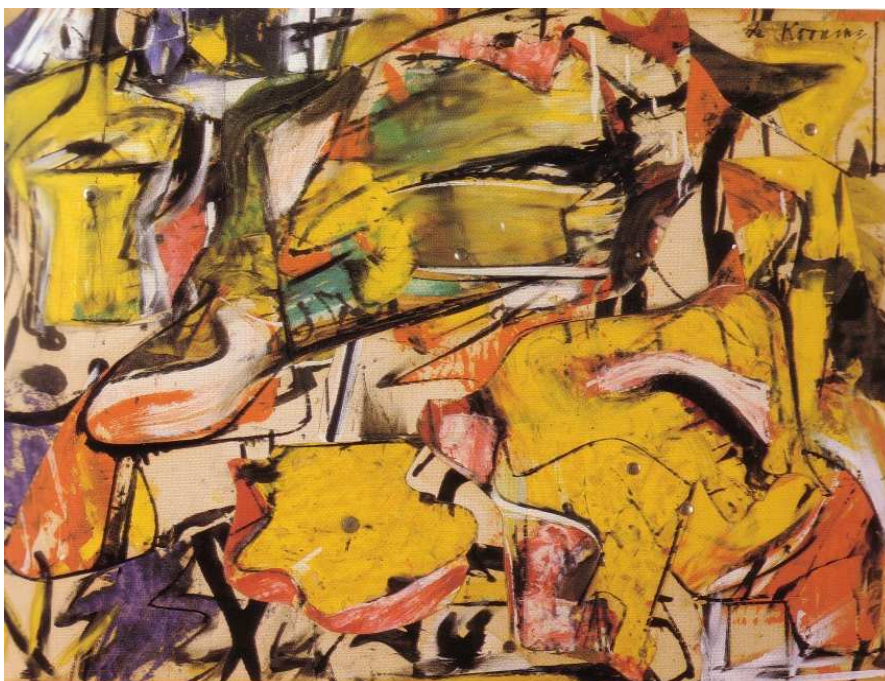
De Kooning empieza en los años sesenta a hacer resbalar sus hojas de periódico posadas sobre la pintura o simplemente las alisa con la palma de la mano antes de despegarlas cuidadosamente. Estos “monotipos” que están también realizados sobre espesos papeles de calco a veces tan grandes como el mismo tablero, constituyen una documentación sobre la evolución de la imagen a la manera de documentos fotográficos, finalmente obtiene un doble beneficio de este proceso. De una parte el ambiente húmedo sostenido por el papel que le transfieren las páginas de periódico a la superficie del cuadro creando un ambiente debajo de la imagen. Por otra parte obtiene con el periódico donde calca una “pintura suplementaria”. En efecto está

hipnotizado por sus cualidades gráficas y el juego por el control de exagerar formas y colores. A fin de maniobrar cómodamente sus obras, también ha inventado una novedosa manera de tender sus grandes telas sobre los paneles reforzados de poliestireno más ligero que un bastidor tradicional en madera. La exigencia de De Kooning se traduce por un movimiento de rotación de la tela en el curso de la realización, así las fotografías que son documentos de sus últimas obras lo ponen particularmente en evidencia. Desde 1959 había adquirido el poder de invertir sus pinturas en el último momento.

Como soporte prefería papel duro y liso cartulina o vitela, retirándolas a continuación para dejar la superficie marcada por la textura del material empleado. Esta técnica producía fuertes contrastes entre texturas aterciopeladas, superficies ásperas y agujereadas o zonas emborronadas de pintura que permitían saltar de una sección a otra.

Usaba espátulas y cuchillos para ejecutar los detalles más pequeños, pero lo más notable de su técnica son sus métodos poco ortodoxos de aplicar y quitar la pintura. Esto se debe a la libertad y a la improvisación.

Realiza dibujos en papel transparente, esparciendo unos sobre otros, estudia el complejo dibujo a que ha dado lugar la operación y entonces hará uno nuevo a partir del último, lo volverá del revés, lo partirá en dos, y lo pondrá encima de otro dibujo.



46. DE KOONING
Collage, 1950.
Óleo, esmalte y metal (chinchetas)
sobre recortes de papel.
56 x 76,2 cm.
Colección particular.

Otro nuevo género en el que trabaja es la “pintura collage” donde corta los dibujos en tiras y los clava con alfileres o chinchetas unos encima de otros para mediante esta manipulación crear *un cambio de plano*, un desplazamiento espacial que de otra forma sería técnicamente imposible.

Un cuadro “plano” implica la sucesión figurativa y, por tanto, es muy difícil representar figuras múltiples juntas en otra forma que no sea tratándolas como si fueran un solo personaje de muchas cabezas.

Dibuja directamente sobre el lienzo, a veces sobre un papel colocado sobre éste para ensayar una forma y otras

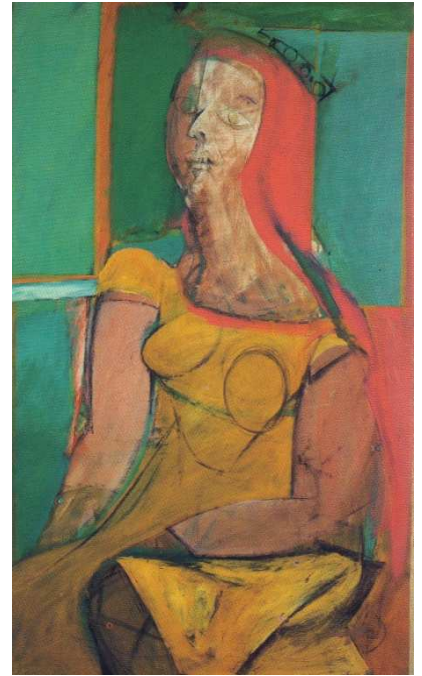
emplea como patrón un trozo de dibujo. Otras veces dibuja directamente en la pintura con el carboncillo, definiendo la forma con un contorno exclusivamente lineal.

El boceto es elevado al rango de obra completa. Incluso cuando una obra pequeña es un estudio para otra mayor, el boceto es una acción y por tanto constituye una obra y la pintura otra. El dibujo y la pintura se reúnen en un proceso continuo. Estaba tan acostumbrado a dibujar y pintar simultáneamente por lo que el mismo ya no era capaz de distinguir entre ambos medios.

No obstante, se conoce por diversos análisis técnicos efectuados a algunas de sus obras que desarrolló nuevas formas de combinación dibujo / pintura. Por ejemplo en su obra *Reina de corazones* se sabe que empleó el método de dibujar y pintar simultáneamente, mientras realizaba el cuadro iba dibujando en cada una de sus etapas de composición directamente sobre el fondo y también sobre las diferentes capas de pintura. Este método de trabajo implicaba repetidas revisiones.

Las distorsiones y las reordenaciones de la figura se hacen bien visibles y se pueden percibir bajo las capas de pintura una serie de líneas insertadas de carboncillo, líneas que fueron dibujadas sobre la superficie de las capas superiores de pintura.

Igualmente las pruebas técnicas nos demuestran lo importante que llegó a ser el dibujo en el proceso de



47. DE KOONING
Reina de corazones, 1943-1946.
 Óleo y carboncillo sobre masonita.
 117 x 70 cm.
 Hirshhorn and Museum Sculpture
 Garden, Smithsonian Institution

creación de las primeras pinturas de figuras. El uso alternativo de ambos métodos dio como resultado unas composiciones abstractas que explotan la fluidez de la línea pintada. Esta forma de trabajo fue empleada de forma generalizada entre los años 45 y 50.

En los años 50, continúa su interdependencia entre dibujo y pintura, al utilizar pastel y carboncillo, desecha la práctica tradicional de aplicar este capa por capa, desde los tonos más oscuros a los más claros resuelve preparando los pigmentos de pastel en la misma textura del papel lo que le permitía borrar el color y desdibujar el bosquejo previo con el fin de fundir los contornos a carboncillo y los planos del pastel. Trabajaba el pastel y el carboncillo combinados de la misma forma que aplicaba la pintura sobre el lienzo.

En algunas obras se ve que las trabajó pintando sobre algunas partes de la composición de tal manera que, a través de las distintas capas de pintura, pudieran entrecruzarse trazos tanto de lo que quedaba bajo la pintura como de lo que quedaba bajo el dibujo. En sus progresivas modificaciones creativas dio una mayor evidencia visual dibujando con el carboncillo sobre la superficie pictórica, quedando claramente reflejada su preferencia por la línea en detrimento del sombreado o del modelado. En otras se observa la mezcolanza áspera de carboncillo y óleo supresiones agresivas y tachaduras de algunas secciones del lienzo que en algunas obras equivalían a ataques y desfiguraciones.



48. DE KOONING

Mujer, 1953.

Óleo y carboncillo sobre papel,
montado sobre lienzo.

64 x 49,8 cm.

Hirshhorn and Museum Sculpture
Garden, Smithsonian Institution

Empleó la simplificación y la distorsión hasta un punto sin parangón. Otros elementos empleados fueron los tomados de la caricatura tanto de la antigüedad como de la modernidad. Como ejemplo está la caricatura de una boca que ríe en una mueca toda ella dentadura, en muchas obras explotaría el potencial expresivo de tales desarticulaciones y yuxtaposiciones espaciales. También trabajó con la técnica del collage al modo cubista y con los métodos de composición al azar empleados por los dadaístas. Este método consiste en cortar o desgarrar, cambiar o reagrupar las imágenes hasta lograr una relación entre las partes de forma que resulte impactante.

En muchos de sus dibujos se adelanta al Pop Art, están inspirados en la cultura popular, y en la elección de ciertas imágenes como por ejemplo las bocas, desmaterializa el objeto para poder reconciliar su tridimensionalidad con el plano del cuadro.

A veces utilizaba sus dibujos para crear las formas de sus cuadros. Trabajando en uno u otro de los medios, volvía a menudo a partes de sus cuadros reciclando detalles de sus últimos dibujos.

A finales de los 40 ya se hizo notar con unas pinturas abstractas en blanco y negro, en las que aparecían partes anatómicas, letras y números entremezclados con formas, manchas y trazos abstractos. De esta forma lograba crear espacios tensos y dinámicos. En estas obras el artista otorga al gesto pictórico una gran confianza que él tiene en que



49. DE KOONING
Mujer, Lápiz de labios, 1952.
 Grafito, lápiz, y trazos de pastel
 sobre papel.
 Colección privada. Japón

éste puede transmitir perfectamente su experiencia vital. Hacia los 50-60 su estilo abstracto – pinceladas amplias, rápidas y vigorosas, barridos líquidos, ambigüedad en la representación... llegó a ser un estilo internacional-.

A partir del 46 introduce las ventanas e incorpora la imagen de una escalera de mano. Entre sus líneas de esmalte y de carboncillo hay una serie de formas biomórficas que sugieren fragmentos del cuerpo humano y de cuerpos de animales que parecen fundirse y disolverse en el espacio circundante.

En los años 50 también realizó la conversión de imágenes populares- especialmente las de las mujeres de carteles y revistas-, en abstracciones icónicas, característica de De Kooning, y que se cuentan entre las imágenes más célebres del arte del Siglo XX, sigue manteniendo intacto su poder de fascinación. De hecho, son pinturas resueltas como abstractas ya que la jerarquía en el lienzo es de tipo de composición y no de representación. Esta serie de mujeres está en relación con otras abstracciones que las siguieron en esa misma década (los 50). El aspecto y la energía que desprenden son idénticos, aunque en las últimas no aparecen fragmentos de representación que haga fácil su identificación. Además tienen que ver con la parodia, anticipando ciertas ideas del arte Pop.

La forma en que De Kooning desmaterializa su tema para convertirlo en una forma plana anticipa los debates sobre la naturaleza plana de la pintura, característica del

Pop. El fue de los primeros en encontrar en lo banal norteamericano, la posibilidad de un nuevo tipo de arte sublime.

Sus mujeres de estos años están realizadas con brochazos gestuales y no nos dejan ver ningún resto de dibujo. Pero estas obras analizadas con infrarrojos muestran que habían sido iniciadas dibujando sobre el fondo blanco del lienzo para situar las figuras.

Logró aunar en su pintura cuestiones tradicionales como la relación figura fondo, el empleo del paisaje como metáfora...con cuestiones como la voluntad all-over de la composición o el diálogo entre la improvisación y control. Su obra es paradójica, no suele centrarse en un hallazgo formal y desarrollarlo lentamente, lo que hace es perseguir la explotación de diversos elementos expresivos buscando una mayor efectividad.

IV.11 PROCESOS

Sus dibujos son muchas veces el punto de partida de sus cuadros. Unas veces son líricos y otras brutales, sus preferencias de lienzos relativamente pequeños pone en relación los cuadros con los dibujos de forma muy evidente. Los cuadros anteriores a los 70 tienen tanto de las cualidades lineales del dibujo como los mismos dibujos, ya

que ambos están trazados con líneas. Utiliza los mismos materiales tanto en los cuadros como en los dibujos, dibujando / en/ los/ cuadros, pintando/ en/ los/ dibujos y empleando muchas veces el collage en ambos.

Sus pinturas son tan acrobáticas, dinámicas y variables como sus dibujos porque las generaba y estructuraba como si fueran dibujos. Empleaba papel vitela satinado, sobre el cual la mano podía deslizarse libremente. Por esta razón prefería los medios acuosos que se secaban lentamente, que podía emborronar, soportar pruebas de imprenta, y lo más importante, extenderse sin problemas en una dirección y luego en otra. El proceso era una mezcla: él agregaba rápidamente líneas de carboncillo sobre capas de pintura al óleo o esmalte, y la aplicación de pintura de colores era fundamentalmente lineal, pudiendo decir que dibujaba mientras pintaba. Para él no había diferencia entre pintar y dibujar.

Algunos dibujos pueden considerarse pinturas. Los maravillosos dibujos en esmalte negro de 1950 están hechos exactamente con la misma técnica que las pinturas en blanco y negro de 1948-50; todos están realizados con un esmalte para pintar casas llamado Sapolin sobre papel, la única diferencia es que en los dibujos lo blanco es el papel desnudo, mientras que en las pinturas lo blanco es pintura. Un buen examen de sus dibujos, ante todo tiende a disolver cualquier posible definición de dibujo. Tenía costumbre de rascar sus pinturas e incluso sus dibujos, al final de cada jornada creando una superficie nueva pero conservando

tenues trazos de todas las señales direccionales. Esto permitía una cierta continuidad a la vez que facilitaba una nueva orientación por la mañana. Cuando era aconsejable

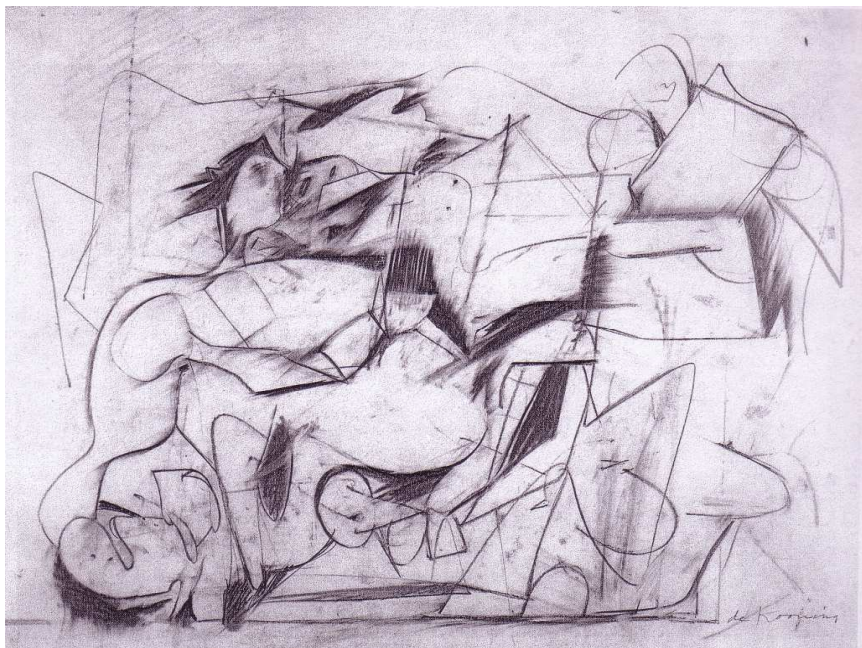


50. DE KOONING
Negro y blanco. Abstracción, 1948.
 Esmalte Sapolin sobre papel
 48,6 x 64,8 cm.
 Colección M. y Mme Andrew Saul
 Estados Unidos

preparaba un fondo impermeable y trabajaba sobre el con otras capas. La capa base era lápiz que luego se cubría con laca; encima estaban las capas de acabado de tinta de impresión. Si el resultado no era aceptable se podía quitar la tinta con un disolvente que la laca resistía, manteniendo el dibujo inicial a lápiz como guía para variaciones posteriores.

Esta técnica se derivaba de la experiencia de De Kooning con la ilustración comercial. Hay que tener en cuenta su aprendizaje artístico publicitario durante sus estudios en la Academia de Bellas Artes y Artes Aplicadas

de Róterdam entre 1917 y 1925 y también su trabajo de diseño publicitario y de decoración entre 1916 y 1920 y sus ilustraciones de moda publicadas en Harper's Bazaar en 1940.



51. DE KOONING
Sin título, 1945.
Lápiz sobre papel.
45,72 x 58,49 cm.
Colección privada.

La importancia de la línea se ve muy claramente en su obra de finales de los 30 y principios de los 40. A finales de este año abandona la apariencia de realismo y tanto en los dibujos como en la pintura, se apoya en fragmentos de anatomía humana todavía reconocibles. En los últimos dibujos y cuadros de la época, llega a la dislocación de las formas, encontramos partes de la anatomía femenina – Bocas, pechos, vaginas y piernas-, desgajadas de la figura central y repartidas en diversos lugares, pero a pesar de distorsionar la anatomía, no la destruye persistiendo así un cierto sentido de la figura completa.

La línea tan importante para él en su primera época, no es un rasgo predominante en su obra posterior. La función que antes cumplían las líneas bien marcadas para definir los límites y separar las formas unas de otras, la realiza con el color, la luz y el pigmento.

Su obra requiere la unidad de la percepción y la acción instantáneas, excluye el retoque. No es una técnica sino un proceso.

Estas obras tienen dos fases internas a) la creación de un efecto por desplazamiento, magnificación, aislamiento y tratamiento estético de un aspecto dado de lo real (sea la propia calidad de la pintura, el dinamismo de la pincelada, una grieta natural, lo caligráfico, un amontonamiento de materias insólitas, etc;) b) la sublimación de ese efecto, convertido por la técnica en imagen artística, infundiéndole un contenido espiritual.

IV.12 NUEVOS MATERIALES

Emplea materiales propios de la publicidad. Pinturas de pintar las paredes. Mayonesa. Esmalte. Laca. Aceite de girasol. Keroseno. Pincel de letrista de mango normal pero formado por pelo denso y muy largo algunas veces hasta 20 cm.

IV.13 EXPRESIONISMO URBANO

De Kooning marcadamente expresionista, tanto en los temas (el mundo urbano, la mujer) como en el tratamiento de estos, (la pincelada vigorosa, la distorsión formal, los colores violentos) ha creado la ciudad en sus obras como un organismo vivo carente de valores épicos y ha dado vida a personajes, de una gran fuerza, que devienen de una caricatura de la condición humana y una de las imágenes más sobrecogedoras del panorama visual contemporáneo.

Dotado de una visión extraordinaria sobre las posibilidades del arte abstracto, a lo largo de su vida siempre continuó realizando la figura humana. Su destreza al tratar los temas tanto figurativos como abstractos brota precisamente de este expresionismo humano. Sus temas preferidos mujeres, ciudad y paisaje que escogió como motivo de sus obras, dio a su arte una gran intensidad emocional que bien podría llamarse expresionismo urbano.

A lo largo de su carrera, amplió el campo de acción y la diversidad de la simbología visual tanto abstracta como figurativa. El fue uno de los pocos artistas del movimiento Expresionista Abstracto capaz de trabajar la figuración y la abstracción de forma simultánea y con idéntica soltura.



52. DE KOONING
Puerta orientada al río. 1960.
Óleo sobre tela.
203,2 x 177,8 cm.
Whitney Museo de Arte Americano
Nueva York.

La energía de sus obras nace tanto de la tensión existente entre paisaje rural y paisaje urbano (o entre naturaleza y cultura) como de la oposición existente entre sus impulsos figurativos y sus impulsos abstractos.

Durante la década de los 40 continuó trabajando la abstracción y la figuración simultáneamente. Hacia el 45 su obra empezó a cambiar radicalmente a medida que intensificó sus experimentaciones con la figura y el medio. Su estilo en constante evolución no hizo sino reflejar la crisis cultural que, antes que dicha década tocara a su fin habría de transformar el mundo del arte neoyorquino. Realiza grandes abstracciones gestuales que evocan rascacielos y autopistas.

Mediante trasposiciones en la forma y en la textura, jugueteaba con los métodos de adición propios del collage. El uso atrevido de éstos reflejaba también su entusiasmo por el montaje de imágenes populares, por los anuncios y por los rótulos que abarrotaban las calles de Manhattan.

A De Kooning le interesó mucho todo lo relacionado con la vida urbana que absorbió y luego recreó en sus obras desde los anuncios rasgados de las vallas publicitarias y los periódicos abandonados, hasta las grietas en las aceras de las avenidas. Se centró en los detalles privados de los espacios públicos. A altas horas de la noche solía pasear por las calles de la ciudad, prestando atención a las sombras, a las manchas y a la textura del pavimento.

Tal simbología aparecía en las abstracciones en blanco y negro así como la acción recíproca entre espacios positivos y negativos.

El expresionismo urbano de De Kooning alcanzó su punto culminante en las abstracciones blancas. Algunas de las simbologías utilizadas, en especial las de los cuerpos fragmentados y la de las bocas caricaturescas, no eran sino una forma evolucionada de sus primeras series de obras figurativas y biomórficas. Alcanzó un equilibrio entre espacio y luz a partir de la observación práctica de los detalles íntimos del medio urbano. Utilizaba papel arrugado a modo de ejercicio técnico que coincidía perfectamente con su técnica de collage y con su interés por los desperdicios callejeros. Al ser ampliada en las obras de gran formato dicha simbología abstracta hacía más inmediatos el dinamismo y la vitalidad de su medio urbano.

Durante la década de los 50, De Kooning siguió hallando renovada inspiración tanto en el medio urbano como en la figura humana, pero entre el 50 y el 54 dejó a un lado el trabajo simultáneo de abstracción y figuración y se centró casi exclusivamente en el dibujo y pintura de figuras.

Menos unos pocos dibujos de tema masculino, centró su atención en lo que él llamaría “el tema de la mujer”.

Durante el verano de 1950 comenzó dos dibujos al carboncillo de tamaño natural de figuras femeninas. Ambas difieren claramente de la mayoría de figuras femeninas de la



53. DE KOONING

Dos figuras desnudas, 1950

Grafito y lápiz negro sobre papel
48,26 X 55,88 cm

Museo de Arte de la Universidad
de Harvard

serie anterior del artista: las dos aparecen en posición frontal, desnudas y tensas.

En obras como el pastel *Estudio para Mujer VI* (1952) se puede observar diversos aspectos de la simbología en constante transformación

Sus obras revelan el alto grado de intercambiabilidad de los dibujos y las pinturas en lo referente a su tratamiento apasionado del tema de la mujer.

En su apremio por pintar estas imágenes perturbadoras de mujeres De Kooning se inspiró en fuentes dispares que abarcan desde lo clásico a lo contemporáneo. Al fusionar tan amplias fuentes pictóricas estableció analogías entre la simbología antigua, el arte tradicional y la publicidad contemporánea.

Mientras las primeras obras que combinaban fuentes del pasado y del presente crearon ciertamente una ambigüedad espacial y temporal, en su tercera serie de mujeres el equilibrio mordaz establecido por De Kooning entre las escuelas del arte tradicional occidental y el mundo de la publicidad produjo una sensación de frivolidad y de equiparación entre tales tradiciones.

En algunas de sus obras de la tercera serie de mujeres empleó elementos de collage extraídos de anuncios. La violencia de la simbología empleada no representaba una agresión a las mujeres sino al espectador.



54. DE KOONING

Estudio para "Mujer VI", 1952.
Pastel, carboncillo y lápiz sobre
papel de calco.
55,2 x 47 cm.
Hirshhorn Museo de Cultura
Garden, Intitución Smithsonian.

En sus obras de mujeres de la década de los 50, satirizó tanto a los ideales occidentales de belleza artística como el concepto social de sexo.

En 1959 pasó el invierno en Roma donde completó una serie de dibujos en blanco y negro. Varios meses después visitó San Francisco, donde realizó una segunda serie. De Kooning pintó estos dibujos en blanco y negro en una suerte de grandes collages, bien recortándolos y reordenando fragmentos distintos con el fin de crear una nueva obra, bien enmarcando juntos sin más unos cuantos de ellos. A pesar de su notable sutileza y elegancia, estas obras no son sino meras variantes ingeniosas de un lenguaje gestual ya familiar en el artista, una remodelación de fórmulas ya experimentadas.

Cuando se trasladó de la ciudad al campo, centró su atención en las llanuras de las playas y de las dunas, en el agua resplandeciente y en la luz del Atlántico Norte de la costa de Long Island. Trasladó el vigor y el poder emotivo de su expresionismo urbano a sus cuadros luminosos y vitales de paisajes.

El cambio que se realiza en sus obras de los 60 y 70 está esencialmente en la forma de su concepción estética que se inclina por lo pastoral y que remplazará su interés anterior por la metrópoli y por el tema de las mujeres como temas centrales de su obra.

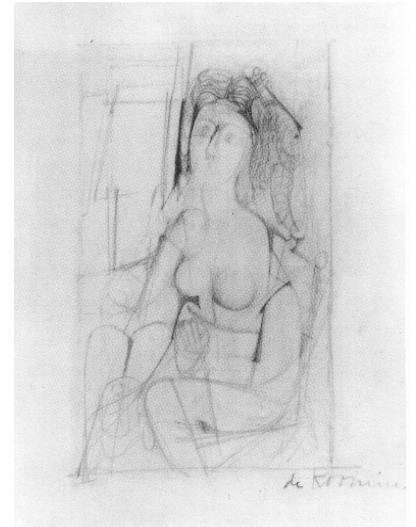
Durante los años 67 y 69 cristalizó finalmente en su obra el modo de trabajo donde los dibujos presentan una forma de tratar el tema y las pinturas otro distinto.

IV.14 WOMAN

Durante los años 30-40 realizó diversos grupos de obras que guardan una relación entre sí y que bien pueden considerarse como series diferenciadas. En la primera de estas series trabajó con imágenes masculinas, figuras solas sentadas o de pie, y de vez en cuando, también pares de figuras o grupos de figuras masculinas. En estas obras de figuras se distanciaba de la definición precisa de las formas que había caracterizado sus primeras obras abstractas.

Si empieza por pintar hombres es curioso el travestismo que se va operando hasta llegar al paso de realizar plenamente mujeres, al principio están como insinuadas ambiguamente (entre hombre y mujer) como con temor, hasta que al fin empiezan a nacer independientes aunque todavía sosegadas pero donde asoman claras las intenciones del artista con sus repesados de carboncillo sobre la pintura sus deseos contenidos de distorsión.

Si bien desde los 30 había estado representando mujeres en sus dibujos hasta los 40 no desarrolló dicho tema en sus pinturas.



55. DE KOONING
Mujer sentada, 1943-44.
Lápiz sobre papel.
39,3 x 30,5 cm.
Colección Donal A. Petri y Esposa
Nueva York.

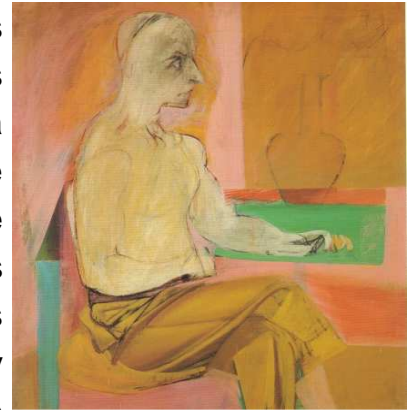


56. DE KOONING
Estudio de una mujer, 1942.
Lápiz sobre papel.
17,78 x 12,7 cm.
Galerías Allan Store
Nueva York.

Rozó lo caricaturesco en la exageración de los grandes ojos de mirada fija, la nariz angulosa y los labios entreabiertos de sus mujeres. Empleó de forma significativa la boca abierta para mostrar la dentadura motivo que explotaría con una frecuencia casi obsesiva. En algunas de sus obras de la tercera serie de mujeres empleó elementos de collage extraídos de anuncios. Son características sus bocas, recortaba unas cuantas, les pintaba encima figuras y luego las colocaba en el lugar que él creía que supuestamente les correspondía ocupar en la obra.

Las primeras mujeres de los años 40 están sentadas decorosamente, pero se van agitando bajo la influencia de las mujeres picasianas. De Kooning en su trabajo quiere anular todo sentido de acabado, presiona la línea del carboncillo en muchas de las telas al óleo o en la superficie de la tabla.

El inacabado la vacilación, es el método dominante en las pinturas con carboncillo a las que cubría con arena en el proceso de creación para posteriormente manipular lo realizado dando lugar a un espacio en el que ocurrían muchas cosas que tenían que ver con una imagen distinta de la primera, pero esta segunda imagen inacabada enseguida empezaba a verse empujada por una tercera, así aparecían una serie de obras que rechazaba y se iban amontonando unas encima de otras.



57. DE KOONING
Hombre sentado, 1939.
Óleo sobre tela.
97 x 87 cm.
Hirshhorn Museum and Sculpture
Garden Smithsonian Institución.



58. DE KOONING
Mujer sentada, 1943-44
Óleo y carboncillo obre
masonita
122,50 x 106,60cm
Museo de Arte. Princeton
Universit

En el proceso la pintura acumulada era lijada, dejando huellas de contornos contradictorios y en esta superficie lijada la obra era empezada de nuevo, estos contornos contradictorios en vez de ser eliminados eran exagerados para hacer más notoria su presencia.

Hacia mediados de la década suprimió el escorzo, y las últimas huellas de perspectiva las realizó por medio de un color desigual y una línea dispersa. Ahora las problemáticas articulaciones del mentón y el cuello, así como los volúmenes del cuerpo, quedan oscurecidas por lo que parecen manifestaciones de nerviosismo y animosidad materializadas en amasijos de líneas y manchas de pintura. Con esto pretendía eliminar todos los vestigios de descripción ilusionista.

Mujer sentada. (1943-1944)

Tiene gran parecido con los hombres sentados. El escorzo es paliado por el vestido.

En 1946 y 47 realizó pinturas de mujeres, no muy grandes. También trabajó en una serie pinturas figurativas sobre papel que muy pronto fragmentó y las convirtió así en abstracciones o en las monumentales mujeres que cierran la década. Esta sucesión de imágenes sobre papel tienen abundantes influencias picassianas.

Hacia 1950 trabajó en una rápida sucesión de dibujos y pinturas de mujeres. En traje de baño, con vestidos



59. DE KOONING
Mujer, 1952.
Lápiz sobre papel.
28 x 18 cm.
Colección particular.



60. DE KOONING
Dos mujeres, 1950
Lápiz sobre papel
20,32 x 22,35 cm.
Mr. & Mrs. David Princus

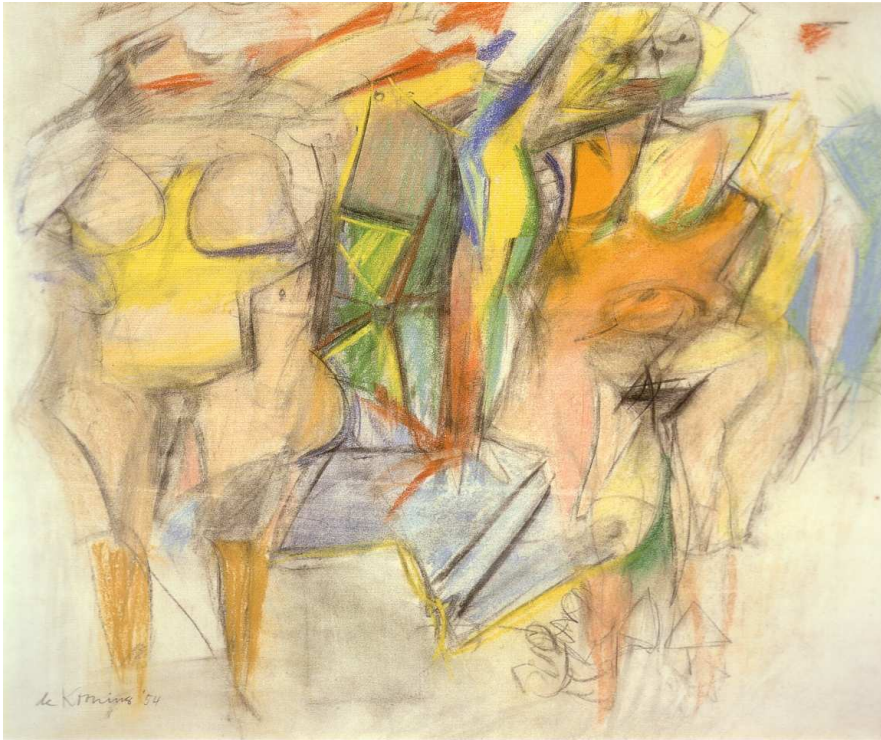
veraniegos, sentadas o de pie, son mujeres que seducen y cautivan. Del 50-53 las mujeres avanzan hacia versiones de tamaño superior al natural y entonces empieza a recortar bocas de anuncios de revista y a acoplarlas a obras en fase de ejecución.

A mediados de los 50, en sus obras aparecen espacios aplanados, rascados, cubiertos con chorreos, frotados, tratados con el pincel, reforzados abiertos y elididos. El cuadro ha sido reelaborado una y otra vez. A veces hay partes de un cuadro o cuadros que han desaparecido, en otros están llenos de discontinuidades entre el recuerdo al conservar algo del pasado y el olvido al pintar sobre ello. Todo este proceso va acompañado de evoluciones paralelas, entre lo de arriba y lo de abajo pueden mediar días, entre la izquierda y la derecha meses, entre esto y aquello instantes. Hay una conjunción de diferentes tiempos en todo el cuadro.

En *Mujer* de 1950 una boca de revista preside la pintura, con el pequeño detalle de la sonrisa, tomado de la publicidad, definida mecánicamente a través de la boca y el pecho de la muchacha se atrevió a adentrarse por la línea que separa el arte superior y el arte inferior. Su pelvis esquemática fue sugerida por los ídolos cicládicos, y los senos-ojos son de influencia picassiana.



61. DE KOONING
Mujer, 1950.
Óleo, esmalte y papel encolado
sobre papel.
37,2 x 29,5 cm.
Metropolitan Museum Of Art
Nueva York.



62. DE KOONING
Dos mujeres, 1954
Pastel, carboncillo y lápiz sobre
papel.
54,86 x 66,54 cm.
Colección Jon y Mary Shirley

A partir de 1950 cada serie de mujeres va acompañada por dibujos de hombres crucificados, como si la magnificencia de semejantes mujeres “imponentes” los dejaran anonadados.

Entre 1953 y 55, las mujeres aparecen en dúos y, ocasionalmente en tríos más joviales que otras precedentes. *Dos mujeres*, 1954.

En este tiempo sus mujeres son más jóvenes, más delgadas y más juguetonas, pretende suavizar la agresividad de sus obras anteriores al representarlas y también adaptarse a los nuevos tiempos y a la moda imperante.

Predomina en ellas la jovialidad, así vemos que algunas veces las representa de forma desenfadada.

En 1960 vuelve a utilizar la sonrisa de la mujer, esta vez en una cara recortada de una revista que coloca en el centro de la figura.



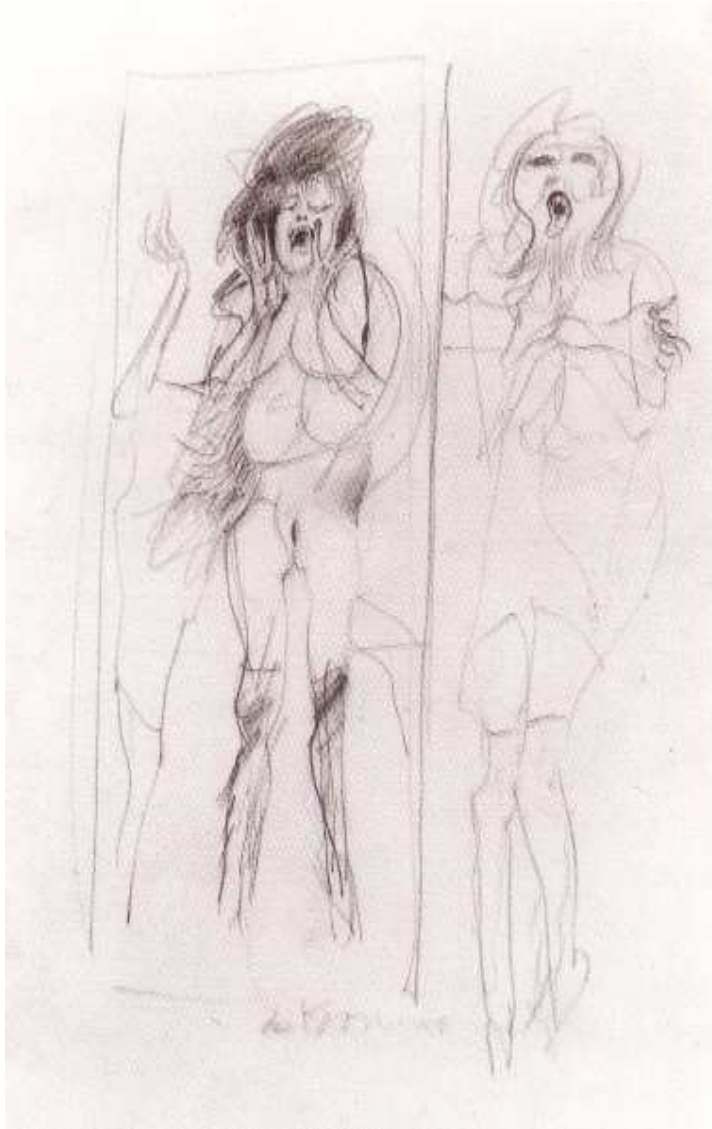
63. DE KOONING
Mujer I, 1961
Óleo sobre papel con collage
73,5 x 56,8 cm.
Colección particular
Nueva Orleans



64. DE KOONING
Mujer en el agua, 1967.
Óleo sobre papel
58,4 x 46,4 cm
Colección H. Judy y Ken
Robins.

De Kooning en la representación de sus mujeres se liberó de los tratamientos más académicos del desnudo, tales como representarla postrada e indolente, como objeto sexual pasivo. El prefirió su postura característica de *cuclillas* como puede observarse en su obra “Mujer en el agua”.

Diversas obras de finales de los sesenta como por ejemplo “Chicas gritando” reflejan el cambio operado en la década y son representadas de forma explícita con la silueta de moda de una mujer joven de piernas largas, pechos pequeños y caderas estrechas.



65. DE KOONING
Chicas gritando, 1967-68.
Lápiz sobre papel.
45,7 x 30,5 cm.
Colección particular.



66. DE KOONING

Mujer, 1948

Óleo y esmalte sobre masonite

136,1 X 113,2 cm

Donación fundación Joseph H. Hirshhorn, 1966

“Si extendo mis brazos hasta el resto de mi mismo y me pregunto donde están mis dedos, ese es todo el espacio que necesito como pintor.”

De Kooning¹

¹Yard Sally. *Willem de Kooning*. Polígrafa. *Barcelona*, 1977, Pág. 117



EL ESPACIO

V. 1 A MODO DE INTRODUCCIÓN

Uno de los mayores cambios evidenciados en el ámbito del dibujo, es el concepto espacial, por lo que en esta segunda parte de la tesis, vamos a adentrarnos en un análisis y estudio más pormenorizado. Ahora bien, analizar el espacio y su representación en el campo del dibujo, es difícil y complejo por la manera en que se ha entregado y por lo tanto entendido en el plano de nuestra artisticidad contemporánea. Las novedosas formas de expresión a que ha dado lugar, invita a reflexionar una y otra vez en torno a ello.

Aproximaciones y testimonios estéticos definen y concretan diversas miradas. Por lo que nos llama enormemente la atención la manera en la que el dibujo provoca nuevas situaciones espaciales adentrándose en un nuevo concepto espacial concretado y definido perceptivamente sin visión, alcanzando nuevas

dimensiones, por lo que no sólo queda abierta la invitación a otra forma de contemplar, sino a otra manera de concebir la imagen. No sólo somos conscientes en que la lectura de la obra de arte recorre otros parámetros, sino que su visión y conocimiento abre la puerta a otra multiplicidad de lecturas.

Sabido es que la pérdida de la referencia ha sido uno de los eslabones rotos en este recorrido. Muchos parámetros transgredidos han sido la causa de que la investigación plástica- específica en el ámbito del dibujo- se produjese en otros sentidos.

Por lo que a partir de este momento de la tesis entramos en expresar lo que entendemos por espacio en donde nos desarrollamos, vivimos, en el espacio topológico y su desarrollo, en como construimos el espacio representativo y como tiene que ver en ello el espacio háptico, para llegar al propio desarrollo del espacio vivencial y su desarrollo.

La obra en la que vamos a desarrollar la investigación justifica su sentido de estudio y análisis ante la búsqueda de un nuevo espacio y una nueva forma de expresión, entendida como una manera activa del pensamiento.

Si la investigación plantea un análisis de diversos planteamientos espaciales, la vamos a llevar término por un artista que nos va a servir de guía, De Kooning, su desarrollo es obvio va a quedar relegado al propio proceso y

a la propia experimentación en el tiempo de sus dibujos donde va a desembocar.

Ante ello, la evidencia rígida de un espacio métrico dentro de convenciones perspectivas va a quedar fuera de juego, asumiéndose un lugar en un espacio más vivencial y como, no desviado a conceptos básicos de actuación entre la perspectiva psicomotora.

Hay que entender que el concepto espacial está fuertemente ligado con el desarrollo activo de la inteligencia como nos indica Joachim Albrecht : “El espacio es más bien la condición de toda experiencia, es una pura intuición, y, por tanto, un sentido absoluto no es objetivo ni real, sino más bien subjetivo e ideal.”¹

Indudablemente las situaciones espaciales tienen que ser comprendidas, que ser interiorizadas a través de la acción, por lo que, si la consecución se articula en el propio espacio vivencial y como va a ser representado, ello va a dar lugar a un análisis previo de lo que es el espacio sus diversas formas y maneras/de / entenderse/ enfocarse así como sus múltiples aspectos a tratar.

Ciertamente la evolución del dibujo de De Kooning nos conducirá por su propio proceso plástico y evolutivo, que va a concretarse en una definición de espacio muy concreto en unos dibujos también muy concretos.

¹ Albrecht. H. J. *Escultura en el Siglo XX*. Editorial Blume. Barcelona, 1981, pág. 47.

Su evolución a lo largo de sus experiencias en torno al grafismo se citan a lo largo de un periodo extendido desde las primeras oscilaciones plásticas tomadas desde una experiencia más inmediata al Cubismo, lo hemos podido apreciar en el capítulo precedente.

Pero es el resultado de sus propias evoluciones anteriores donde el espacio es cuestionado una y otra vez.

El estudio partiendo de una reflexión en la que el espacio es sometido a múltiples situaciones va a decantarse finalmente en la pérdida del dato visual para concretarse en una base de origen táctil /sensorial.

Ello va a suponer que el lenguaje plástico empleado, tan bien conocido por él, va a recorrer otro camino, entre lo sabido pero no visualizado.

Vamos a tener en cuenta por lo tanto la espacialidad en toda su acepción el como somos capaces de representar, lo que él entiende con anterioridad por espacio en donde va a desarrollar su obra, el lenguaje y la técnica que lo unifica todo llevándole a cotas insospechadas de un recorrido plástico extraordinario. Intentando abordar un espacio creativo unido a una expresión plástica muy concreta.

V. 2 EL ESPACIO DONDE NOS DESENVOLVEMOS

El tema del espacio es de gran complejidad y puede ser abordado desde distintos puntos de vista. Si nos referimos al espacio en el arte podemos observar que se dan diversos espacios entre los propios artistas y las distintas épocas y así vemos que por ejemplo el espacio que podríamos llamar pictórico, difiere ampliamente, no sólo entre los mismos artistas en distintas etapas de su producción sino, también, teniendo en cuenta los aspectos culturales. No se concibe el espacio en Occidente de igual forma que en Oriente, ni los egipcios lo concebían como lo hacían los griegos. No es más correcta la perspectiva geométrica del Renacimiento, que el espacio jerárquico del Gótico. Muchos artistas contemporáneos prefieren emplear el soporte como plano bidimensional (en ancho y alto) y otros siguen representando una profundidad que atraviesa el plano de la imagen. Ante esta diversidad de utilización del espacio, tenemos que admitir que no hay un criterio determinado para decidir sobre la corrección de la representación espacial. Se trata por tanto de un tema subjetivo y cultural.

Hablando del espacio en términos generales lo definiremos como, medio homogéneo, continuo, e ilimitado en que situamos los cuerpos y los movimientos. Parte de este continente que ocupa cada objeto sensible. Los objetos dejan entre sí más o menos espacio.

Según Bollnow:² el espacio es espacio libre para algo, especialmente para un movimiento y se puede decir que el espacio en este sentido considerado termina allí donde las cosas impiden que el movimiento continúe."Cuando sentimos una sensación oprimiente, es porque tenemos la idea de falta de espacio para el movimiento. Según se le considere el espacio no siempre abarca todo el infinito, tridimensional sino que está referido a la vida que se desarrolla en él.

Espacio es lo que nos envuelve, en donde todo tiene su sitio, su lugar o su puesto. Es el margen que necesitamos para poder movernos por el libremente. No es infinito por naturaleza, no es oprimiente pero es fundamentalmente cerrado. Es medido según los conceptos subjetivos-relativos de estrechez y amplitud. El espacio intermedio entre las cosas y los seres, sólo es espacio en cuanto está vacío, o sea, sólo llega a la superficie de las cosas pero no las penetra, y es en este espacio donde nos desarrollamos.

Podemos definir, como principio estructural, que el eje vertical y el plano horizontal forman en común el esquema más simple del espacio humano concreto. Aunque el espacio esté relacionado con nosotros, tiene una independencia característica, desligada de nuestra posición del momento. Nosotros no movemos nuestro espacio, sino que nos movemos en él. Por mucho que giremos, el eje

² Bollnow, O. F. *Hombre y espacio*. Labor. Barcelona, 1969, pág. 40.

vertical permanecerá invariable y por él está determinado el plano horizontal.

Todo lo exterior a nosotros lo conocemos por los sentidos sólo en cuanto se encuentra en relación con nosotros mismos, por esto partiendo de la relación de las superficies transversales respecto de nuestro cuerpo tomamos el fundamento para crear el concepto de las regiones en el espacio. (Los tres planos perpendiculares dados por las direcciones del cuerpo: arriba y abajo, delante y detrás, izquierda y derecha.). Los sistemas de referencia se forman a través de la relación entre el objeto y el sujeto mientras que el objeto conforma límites, el sistema de referencia es ilimitado comenta Albrecht : “Tanto los contenidos intuitivos concretos como los sistemas de referencia propiamente dichos se basan en las mismas condiciones globales de la naturaleza humana y en la complejidad de estímulos del momento, incluido el pasado reciente y algunas veces hasta el lejano”.³

Para lograr percibir lo que es delante y detrás es necesaria una actividad pues es la que confiere al espacio circundante su orientación determinada, y en esta actividad están fundadas las direcciones de delante, al lado y hacia atrás. Al estar inactivos es imposible percibirlo.

La relación que hay entre el hombre y el espacio es doble: por una parte el espacio se encuentra alrededor del

³ Albrecht. H. J. *Escultura en el Siglo XX*. Editorial Blume. Barcelona, 1981, pág. 39.

hombre y pertenece al carácter trascendente de éste, por otra, el hombre se mueve en el espacio, en el sentido de que nosotros nos movemos y el espacio permanece fijo. Cuando nos movemos en el espacio, éste constituye a la vez un determinado sistema de referencias ligadas a nosotros. Y en esas referencias se encuentra el horizonte como ese algo que se puede encontrar independiente del hombre. No es un objeto en el mundo, es irreal pero no por ello “algo” que sólo exista en la mente humana como “algo” imaginado, sino que pertenece necesariamente al mundo. Todas las cosas que encontramos en el espacio hay que concretarlas en el marco de un horizonte. Entender el mundo sin horizonte es imposible. Éste no sólo nos coloca dentro de una determinada situación en el espacio, sino que nos permite reconocer esta situación y adquirir, gracias a ello, un firme apoyo en su espacio y una visión panorámica.

Otra cosa es el espacio plástico en que las distancias y las referencias desaparecen a este respecto De Kooning partiendo de lo que dice el Génesis que en el principio era el vacío y Dios actuó sobre él, nos deja estas palabras reveladoras de su sentir espacial: “Uno está completamente perdido en el espacio para siempre. Puedes flotar en él, volar en él, permanecer suspendido en él y hoy en día, al parecer, temblar en él es tal vez lo mejor, o en cualquier caso está muy de moda”.⁴ La configuración se basa en una experiencia total, que no se limita exclusivamente a la experiencia ocular; el espacio vivido,

⁴ Yard S. *Willem De Kooning*. Poligrafa, Barcelona, 1997, pág, 47.

sus propiedades tanto táctiles como visuales dan lugar a nuestra manera de proceder gráficamente.

La espacialidad⁵ es una definición esencial de la existencia humana, lo que indica que el ser humano está determinado en su vida y necesariamente por su actitud frente al espacio que le rodea. Para vivir necesitamos extensión y perspectiva y para realizar la vida el espacio es tan necesario como el tiempo.

Por todo ello será preciso tener en cuenta en nuestra vida ordinaria, al tratar del espacio, la estimulación postural que indica con acierto la dirección de la gravedad. No podría entenderse ni la selección del mundo visual ni su estabilidad si se limita nuestra atención a una imagen retiniana que se desplaza y que gira. Estos rasgos del espacio son inseparables de la sensación del suelo bajo nuestros pies y de la sensación de estar de pie, caminar y observar. Los estímulos táctiles y cinestésicos que suscitan por lo regular este sentir varían conjuntamente con los estímulos visuales y el producto es algo que no es visual ni postural. No se trata de que estemos de pie con nuestros ojos, sino de que la vertical y la horizontal visuales (correctamente aprendidas) tienen relación con la dirección de la gravedad.

⁵ Heidegger en su obra *El ser y el tiempo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1962. pág. 127. Pone de relieve la cuestión de la espacialidad de la existencia humana. Según él hay que distinguir entre el espacio, sea el vivido, el matemático o la espacialidad.

La principal guía sensorial para la locomoción en el espacio, está en las estrictas relaciones entre el movimiento físico del cuerpo del observador y el movimiento retiniano del medio ambiente proyectado, que este último proporciona.

Hay que tener presente que existen dos tipos de distancia una es la recorrida por los pies y otra recorrida por las manos. Mientras que por los caminos nos movemos en una superficie horizontal, el alargar y asir con las manos es proyectarse en todas direcciones, también hacia arriba y hacia abajo, de manera que de antemano se constituye aquí un espacio de extensión tridimensional.

El espacio tal como nosotros lo comprendemos, es un espacio captado por el ojo, y en el que todos los demás sentidos, sobre todo el tacto, cooperan pero no producen un espacio propio.

Las abstracciones espacio y tiempo están en cierto modo relacionadas ya que para poder aprehender el espacio hay que hacerlo en el tiempo. No obstante estas ideas abstractas surgen, de experiencias concretas. En el nivel estimular hay una sucesión de imágenes superpuestas. En el nivel de la experiencia hay un mundo panorámico cuyas partes son coincidentes.

V.3 EL MUNDO VISUAL ENTRE IMÁGENES CONTINUAS PERO CAMBIANTES. SU CONSTRUCCIÓN

En la percepción visual corriente no hay sentido de la secuencia de fijaciones ni del lapso entre ellas. Esto contrasta con la percepción auditiva, en la que la secuencia de experiencias es idéntica a la secuencia de estímulos. Un sonido escuchado se inicia, se desarrolla y termina, pero no ocurre igual con un objeto visual, por más que su mancha de color entre, permanezca y deje la región de la fóvea. Tendremos que entender que las sucesivas imágenes retinianas no son entidades separadas, se superponen y, en esa medida, son transposiciones de las imágenes inmediatamente precedentes. El mundo visual se puede decir que se basa en una imagen continua pero cambiante.

Hay opiniones diversas en relación a en que sentido aprendemos a ver aunque tiene que haber algunos aspectos que dependerán de la experiencia o el adiestramiento pero también otros en que el percibir se desarrolla espontáneamente.

Hoy día sabemos como pueden percibir el espacio los ciegos. Su cerebro no decodifica señales visuales, pero de alguna forma posee un ojo interno (ojos en las manos) ya que ven con el tacto, el oído y el olfato, pueden reconocer objetos y distinguirlos del espacio circundante.

A este respecto nos pueden ilustrar los trabajos realizados con ciegos de nacimiento al recuperar la visión después de una operación. Parece ser que lo primero que más impresiona a estas personas es el fluir ininterrumpido e incesante de imágenes y su gran variedad.

Acostumbrados hasta entonces a saber solamente como se sentían las cosas y sólo las que son palpables se encuentran con un universo en el que hay muchas cosas que no pueden aprehender. El uso correcto de la percepción visual les exigió un periodo de adaptación a este nuevo modo de ver. Fue necesario que aprendieran a ver. Esto es debido a que las conexiones neuronales de su cerebro han edificado su inteligencia espacial a través de la experiencia con el tacto, el oído y el olfato y la persona tarda cierto tiempo en aprender a decodificar las señales que recibe con el sentido de la vista. Todo ello nos lleva ya a una conclusión muy concreta, todos edificamos y construimos nuestra inteligencia espacial es decir, la desarrollamos, no es innata, por ello para cada uno de nosotros será diferente.

Si bien hay otras cuestiones que ya aparecen dadas como la capacidad visual espontánea y no aprendida, así la fijación de objetos y la captación del medio ambiente lo hicieron desde el primer momento. Eran capaces de seguir un objeto en movimiento con los ojos y la cabeza. Según los estudios una acción muy importante para estas personas fue observar los movimientos de las manos ante sus ojos.

Otra cuestión era que la persona que acababa de adquirir la vista no tenía todavía vocabulario para expresar lo que estaba viendo, no podía asignar nombres a sus impresiones de próximo o lejano, movimiento o inmóvil, no era capaz de decir nada referente a sus impresiones visuales aunque conocía los términos en su vocabulario se referían únicamente a impresiones táctiles y musculares que era como los había estado utilizando hasta el momento. La dificultad surgía al identificar los objetos los veía diferentes pero no podía decir que eran ni identificarlos lo que hacía de forma inmediata en el momento que los tenía en las manos. El problema era aprender los innumerables términos para comparar y denominar las formas visuales, esto es comprensible si tenemos en cuenta la sutileza y variedad de los rasgos espaciales que nos sirven para diferenciar los objetos entre sí. Indudablemente el problema que nos ocupa es otro, el artista tiene una educación y unos conocimientos anteriores, no surge de una visión de la nada. Cuando De Kooning empieza a trabajar en sus “dibujos ciegos” tiene y aporta todos los conocimientos espaciales anteriores, es decir, establece su inteligencia espacial a través de su experiencia.

A medida que las cosas se tornan identificables y a medida que aprendemos a observar las diferencias entre ellas, nuestras percepciones del mundo se vuelven diferenciadas. Cualidades antes indefinidas se vuelven definidas. Formas, texturas, superficies y colores se vuelven específicos. Según Gibson: “la base de la percepción del espacio es la proyección de sus elementos como imagen y

el consiguiente cambio gradual de tamaño y densidad en la imagen a medida que los objetos y elementos se alejen del observador”.⁶ Movimientos, ubicaciones, tamaños y distancias indeterminadas se tornan determinables. Propiedades como dentro y fuera, compatibilidad, simetría, oposición y continuidad, se vuelven precisas. Se reconocen sujetos, acontecimientos y situaciones. Se da nombre a las cosas y a las cualidades de los objetos o a las diferencias entre ellos. Esto nos permite designar clases de objetos. Una vez iniciado el proceso, se desarrolla por sí solo; aparecen nuevas diferencias y nuevas semejanzas, al mismo tiempo el número de objetos identificables se hace cada vez mayor. Esto sucede por que las cosas tienen significados y nosotros tenemos ideas abstractas de ellas. Pero la evolución del aprendizaje va de lo indefinido a lo definido, no de la sensación a la percepción. No aprendemos a tener percepciones sino a diferenciarlas. En este sentido es como aprendemos a ver.

Por lo que hemos podido apreciar las personas ciegas tenían que aprender a ver el mundo, tenían que aprender a asignar palabras a sus impresiones y es posible que esto constituya una buena parte de “ver”. Las pruebas realizadas no sugieren que superficies, bordes, declives y formas, o sea, el espacio, fueran en un principio invisibles y luego se volvieran visibles, lo que si parecen indicar es que estas variables no eran identificables en un principio o lo eran parcialmente. Es un hecho que el ver es casi

⁶ Gibson J. J. *La percepción del mundo visual*, Infinito. Buenos Aires, 1974, pág 114.

inseparable de la acción. La conducta espacial está íntimamente ligada a la percepción espacial. Las cosas dan la impresión de que se las puede aprehender, empujar, tocar por todos lados o resistirnos a estas acciones. El suelo da la impresión de que se puede caminar sobre él lo que no ocurre en el caso de las paredes o en el caso de que hubiera algún impedimento en éste. Un borde da la impresión de que lo podemos recorrer con un dedo. Esto nos dice que el mundo visual tiene la apariencia de invitar a muchos tipos de conducta.

Es indudable que el mundo visual tiene significaciones motrices pero otra cosa es que saque sus cualidades espaciales de estas significaciones. El hombre en la primera infancia explora el ambiente y siente las cosas que ve, pero también es cierto que ve las cosas que siente. Realmente a la teoría motriz de la percepción espacial habría que complementarla con una teoría visual de las impresiones musculares. Para cada ser vidente hay una covariación de estimulación retiniana y estimulación muscular-táctil en el transcurso de la conducta.

Por todos es sabido que la sensibilidad al movimiento se le llama cinestesia y por lo general se aplica a la sensación muscular. Músculos, tendones y articulaciones, son los que producen las impresiones tanto de movimiento como de la posición de nuestros miembros. En el oído interno también hay receptores que producen impresiones del movimiento y la posición de la cabeza y del cuerpo. En cuanto a los receptores de tacto están por toda



67. DE KOONING
Sin título (dibujo de ojos cerrados),
 1966
 Carboncillo sobre papel
 25,50 X 20,40 cm
 Colección Overholland

la piel y pueden producir impresiones de movimiento, lo hacen particularmente los que hay en los pies cuando caminamos y los que hay en las manos cuando manipulamos los objetos. Por lo que podemos decir que las impresiones de nuestros movimientos dependen de todos estos factores, pero no se puede olvidar por su importancia a la retina.

Los diversos tipos de movimientos retinianos tienen su correspondencia con los movimientos de objetos externos y del cuerpo. Hay estímulos normalmente retinianos que están coordinados con exactitud con la locomoción y la manipulación. Se sabe que sin sensibilidad corporal el uso de las piernas es imposible a menos que la sensibilidad visual desempeñe las funciones necesarias. Lo que da a entender como que hubiera dos formas de sentido cinestésico; la primera basada en los propioceptores y la segunda en la visión. Su función básica consiste en ajustar y establecer el ritmo de la acción muscular. Es la encargada de guiar la manipulación y el uso de los instrumentos, así como la locomoción corriente que es impulsada por acción muscular y en forma más compleja guía la locomoción que está impulsada por motores que exigen una compleja manipulación, en estos tipos superiores de conducta espacial, la cinestesia visual es de importancia fundamental.

V.4 EL ESPACIO VIVIDO Y SU REPRESENTACIÓN A TRAVÉS DE NUESTRAS ACCIONES

Si la percepción espacial está coordinada con la conducta espacial no es preciso ver el espacio antes de poder actuar, ni es necesario que tengamos reacciones espaciales antes de poder ver. Una persona que se desplaza por su medio ambiente sin tropezar y que manipula objetos de modo satisfactorio para sus necesidades está ejerciendo una función en que su conducta es espacial y su espacio es conductal.

Para tratar de localizar cualquier objeto tiene que haber un punto de referencia este punto es el propio yo, ya que la organización espacial se encuentra relacionada con el esquema corporal. Esta forma de acceder al espacio será la que desarrolle De Kooning en sus “dibujos ciegos”.

Según Le Boulch⁷ : el espacio es la diferenciación del yo corporal respecto del mundo exterior.

También lo podemos considerar como medio en el que se sostienen nuestros desplazamientos, delimitado por sucesos (intervención temporal) y por sujetos (intervención personal), en el que cada individuo organiza una orientación de sus percepciones en función a las vinculaciones que mantiene con dicho medio, reportándole un continuo Feedback.

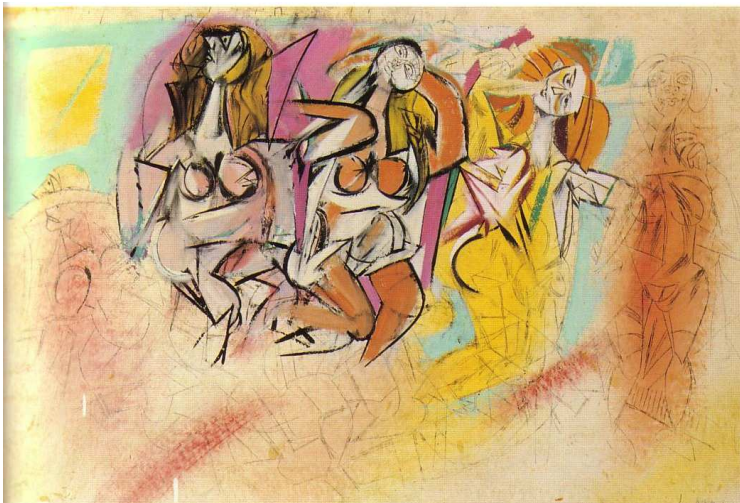
⁷ Véase en relación al tema. Le Boulch. *La educación por el movimiento en edad escolar*. Paidós. Buenos Aires, 1990, pág 221.

Por ello para entender la propia conducta y las propias intervenciones espaciales, en las que se desarrolla la construcción del propio espacio, tendremos que aproximarnos a un primer espacio de percepción temprana que nos definirá más ampliamente todo un proceso de adquisición y representación espacial constante posterior en la creación de espacios creativos.

Ahora bien, tenemos que entender antes que nada que el espacio es un dato sensible del conocimiento, tal como nos indica Pierre Francastel en su obra *La Realidad Figurativa*, que cuando el pensamiento humano se expresa en el espacio toma necesariamente forma plástica. Todo ello involucra ciertamente tanto los conocimientos, la experiencia, así como los conceptos que hayan sido desarrollados.

Es en nuestra infancia cuando en lugar de reflexionar en acciones nos esforzamos en reflexionar en nociones y en traducir nuestras reflexiones en palabras o en dibujos, las funciones de adaptación al medio social y el empleo de nuevos esquemas de pensamiento y de acción nos imponen series de pruebas analógicas a las que en la primera etapa nos habrían conducido a las primeras experiencias y a los primeros progresos.

Teniendo en cuenta que “todo pensamiento oscila entre la adaptación del yo a la realidad y de la realidad al yo; toda acción o manifestación de opinión consecutiva a un



68. DE KOONING
Estudio sin título (Mujer), 1948
 Óleo sobre papel,
 53,30 X 81,20 cm
 Frances Lehman Loeb Art Center,
 Poughkeepsie, Nueva York

pensamiento supone la adquisición y el dominio de un cierto número de esquemas, motores o representativos, que son adquiridos según un proceso análogo. De donde resultan las profundas afinidades de los diversos procedimientos de expresión: palabra, dibujo, ritmo, gestos.”⁸

La psicología ha permitido establecer, que el espacio en nuestra infancia se inicia por medio de intuiciones elementales, cuyo carácter consiste en no ser euclidianas, lo que supone no dar como evidentes ni las figuras más simples, ángulos, cuadrados, círculos, ni tampoco las medidas, demostrando que son topológicas basadas en correspondencias cualitativas no cuantitativas y en conceptos de vecindad y de separación de orden, de rodeo o de desarrollo y continuidad, excluyendo toda conservación de distancias o de proyectividad.

⁸ Francastel Pierre. *La realidad Figurativa*. Emecé. Buenos Aires, 1970, pág. 157.

Desde el punto de vista de la representación plástica del espacio, habría que hacer una distinción, a la vez psicológica e histórica entre dos elementos que suelen estar formados en obras que participan, como el pensamiento, de varios sistemas intelectuales de organización, de donde resulta, la existencia de una forma de arte casi permanente y correspondiente a una de las etapas que traspasa todo hombre para llegar a su total desarrollo.

También tendremos que tener en cuenta que la noción realista del objeto no resulta solamente de una especulación intelectual sobre las percepciones visuales; ella surge de la coordinación de las sensaciones visuales con otras sensaciones, sobre todo, las sensaciones táctiles: el espacio objetivo es polisensorial y operativo por excelencia. Es esencialmente práctico y experimental.

Entre los diferentes tipos de espacio, cada uno de ellos, va a definirse dentro de la búsqueda de sus propias dimensiones.

El espacio vivido tal como lo hemos ido definiendo, se encuentra dentro de la propia historia de cada persona con su cultura y espacio físico, condicionando la identidad del ser humano con la creación de su propio espacio. Por lo que involucra y desarrolla: el espacio físico, la memoria, tanto individual como colectiva.- Es un espacio de interacciones y relaciones- donde se construye y se abstrae- lugar íntimo/y/ próximo/de recuerdos /y/ diálogos.

En cada momento de la vida las personas vivimos en diversos niveles, prácticos / operativos / o / imaginativos y fantásticos / reales /o / irreales que tratamos de coordinar. El mismo espacio vital se da en distintos estratos o secciones horizontales. En los niveles más próximos a la realidad sentimos con más fuerza las barreras o el aislamiento del ambiente, mientras que en los niveles más irreales las barreras parecen disolverse y hacer posible lo imposible.

Si el espacio euclidiano, es el espacio que involucra medidas apareciendo como espacio vectorial de dimensión finita, regido por un razonamiento deductivo al descentralizarse la representación del espacio, se inicia la estructuración formal del mismo, lo que implica que apreciamos nuestra propia situación en éste, la orientación de nuestra acción, la de otros seres humanos, y la de todo aquello que nos rodea,- podríamos decir que lo vivenciamos críticamente.

Este tipo de espacio está diferenciado de la relación proporcional de la perspectiva plana: la profundidad del espacio está más en la modulación del ángulo visual que en la modulación del plano de base. Por medio del espacio euclidiano no es posible obtener la medida del espacio en profundidad, y por consiguiente el conocimiento de la posición relativa de los objetos. Por este motivo se pasó a la “visión plana” del espacio, ya que de esta forma por

procedimientos más rigurosamente matemáticos, si es posible obtenerla.

El elemento de dimensión espacial es la longitud, todo elemento análogo a la longitud puede ser considerado como una dimensión. De la misma manera, la latitud y la profundidad son dimensiones, ya que la velocidad es la dimensión del movimiento, el peso es la dimensión según la cual las cosas son pesadas, etc., la división de un todo en partes iguales, ya sea de modo efectivo o intelectual, ya es una dimensión según la cual se hace la numeración.

V.5 LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO TOPOLÓGICO

Si nos adentramos en el estudio del espacio vivenciado el espacio topológico se centra en las propiedades de las figuras geométricas, estas persisten aún cuando tales figuras sean deformadas de manera que pierdan toda la ulterior propiedad métrica, descriptiva y proyectiva. Por lo que su estudio se decanta al análisis de las propiedades intrínsecas de cada configuración, por más que esta pueda aparecer deformada, se caracteriza por su pura abstracción.

En el espacio topológico hay que tener en cuenta fundamentalmente para entenderlo:

- La estructura del campo.

- Las inducciones que se realizan de un campo a otro.
- Las alteraciones y tensiones que resultan de las relaciones y comunicaciones entre las regiones conectadas entre sí.

Desde el punto de vista proyectivo, la relación espacial parte-todo es, relación de objeto-conjunto. El concepto espacial de la topología es la región que es todo un conjunto delimitado por un contorno y en este sentido, un ambiente, un objeto y hasta una persona puede ser también una región.

Pero entendemos que las diversas regiones no son nunca espacios definitivamente cerrados, por tanto, el espacio de la región está continuamente atravesado por los espacios de la locomoción y de la comunicación que la transforman en abierta.

Cuanto más diferenciadas estén las distintas regiones en su interior más difíciles serán las relaciones físicas, sociales y conceptuales y el espacio de relación pasará de ser lineal a ser sinuoso. También tendremos presente, que en el espacio topológico entre una región interior y otra exterior hay una zona fronteriza que por sus dimensiones de espesor da lugar a otra región intermedia.

Por lo que las condiciones topológicas favorables que se dan en los distintos espacios de vida son las de inclusión. Las regiones se influyen entre sí y de distinta

forma según su situación y las distintas interrelaciones que haya entre ellas. Si están interrelacionadas por inclusión de una en otra puede haber una alteración, pequeña grande o mediana y según sea ésta si llega a ser muy grande puede llegar a influir incluso en el espacio. Por ello es importante la posición relativa de las regiones ya que existen algunas que nunca estarán plenamente separadas y tampoco completamente superpuestas sino que forman interespacios o subregiones en las que influyen diferentes características espaciales.

Teniendo en cuenta lo indicado, veremos como se realizan en términos topológicos determinadas temáticas espaciales.

- Con la línea logramos la continuidad entre interior y exterior.
- Con la superficie se logra la continuidad entre lo curvo y lo recto.
- Con la estructura se realiza la continuidad entre impulso y contraimpulso.
- Con el ambiente se opera la continuidad entre vacío y lleno y, en sentido amplio, la continuidad de luz y sombra.

El campo topológico queda determinado por el grado de unidad de un sistema.

Entendido como espacio de la concreción, es un espacio no métrico, contando la relación de las partes con el

todo y su conexión. Marcolli nos indica:” Lo que hace lo próximo a los objetos o dos personas no es la distancia métrica, sino su conexión en el interior de una región espacial, física, social o conceptual”,⁹ mientras que la construcción perspectiva, transforma el espacio psicológico en espacio matemático. Recordemos a Panofsky en su célebre libro, *La perspectiva como forma simbólica*, dice acerca de ella: “por un lado reduce los fenómenos artísticos a reglas matemáticas sólidas y escuetas, pero por otro los hace dependientes del hombre, del individuo en la medida en que las reglas se fundamentan en las condiciones psicofisiológicas de la impresión visual y en la medida en que su modo de actuar está determinado por la posición de”un punto de vista” subjetivo elegido a voluntad”¹⁰

Indudablemente el dibujo como exponente plástico que es reclama su autonomía, no desde la base de un sistema de coordenadas. “Ya no se trata de buscar cual puede ser la imagen del espacio, en la medida en que el espacio no es un dato < a priori >, objetivo externo, sino por el contrario cual es el espacio de la imagen”.¹¹

Desde aquí podemos indicar, algo que nos va a ayudar a comprender los dibujos de De Kooning – y en el

⁹ Marcolli Attilio. *Teoría del campo*. Everest Ediciones. Madrid, 1978, pág, 148.

¹⁰ Panofsky. *La perspectiva como forma simbólica*. Cuadernos Marginales 31. Tusquets editor. Barcelona, 1973, 3ª ed., pág, 51.

¹¹ Marcolli. *Teoría del campo*. XARAIT ed. Madrid, 1970, pág, 92.

espacio en que se van a considerar.- El espacio topológico será entendido como el resultado de la experiencia de lo vivido, en donde también sentir tiene su propio territorio, es acceder de otra manera a una visión topológica de la experiencia.

V. 5.1 SU DESARROLLO

Piaget¹² nos dice en cuanto a la formación de las relaciones espaciales que inician su desarrollo por la construcción del espacio topológico, el cual se caracteriza por estudiar las formas en relación consigo mismas independientemente de su situación o relación con el espacio exterior.

Para determinar las primeras percepciones e ideas rudimentarias de relaciones espaciales debemos recurrir a la rama de matemática conocida como “topología” ya que se apoya en métodos de percepción muy tempranos, a partir de los cuales desde nuestra infancia podemos de modo inmediato formar las primeras representaciones elementales del espacio.

Estas percepciones topológicas básicas corresponden a las relaciones de 1) Proximidad o

¹² Piaget, J. Inhelder, B. « La Representation de l'espace chez l'enfant. » Presse Universitaire, Paris 1948. Texto extraído de Gil Ciria M^a del Carmen. *La construcción del espacio en el niño a través de la información táctil*. Trotta. Madrid, 1993, pág 87.

“cercanía”; 2) Separación; 3) Orden o sucesión espacial; 4) Inclusión o contorno, y 5) Continuidad.

Los primeros experimentos que describe un autor como Piaget se refieren al reconocimiento de formas por el sentido del tacto en ausencia de estímulo visual (procedimiento conocido técnicamente como “percepción háptica”). Se presenta al niño una serie de objetos en sucesión y se le pide que nombre cada objeto o forma, que lo identifique entre una colección visible o serie de dibujos, o que dibuje el objeto tal como lo hubiera palpado. De esta manera los problemas que enfrenta el niño son el traslado de percepciones cinestéticas táctiles a visuales y la construcción de una imagen visual que incorpore la información táctil y los resultados de los movimientos exploratorios.

Las respuestas más primarias¹³ tienen capacidad para reconocer objetos familiares, pero incapacidad para reconocer formas a causa de una exploración insuficiente. A medida que se desarrolla la capacidad para abstraer formas se identifican las formas topológicas pero no se reconocen las formas euclidianas. El proceso de abstracción de la forma se alcanza por las acciones que los niños efectúan sobre el objeto: seguir el contorno paso a paso, rodearlo, atravesarlo, separarlo, etc;. Tales relaciones de proximidad y separación, apertura, clausura y entrelazamiento adquieren mayor importancia desde el punto de vista de la



69. DE KOONING
Sin título (dibujo de ojos cerrados) 1966
 Carboncillo sobre papel
 25,50 X 20,40 cm
 Colección Overholland

¹³ Según el estudio de Piaget hasta los 4 años.

percepción que aun las más sencillas relaciones euclidianas.

El estadio segundo,¹⁴ revela el reconocimiento progresivo de formas euclidianas. La exploración es más activa, aunque todavía arbitraria, y como resultado tropieza con una cantidad de indicios cuyo significado puede tener en cuenta. Por medio de ellos es capaz de distinguir formas curvas de aquellas que tienen ángulos y líneas rectas. Los dibujos de formas euclidianas realizados por los niños en este estadio ya no son garabatos sino que tienden a parecerse a un modelo. En general domina el elemento de clausura antes que su percepción visual de líneas rectas y ángulos. El análisis de los ángulos es lo que marca la transición entre relaciones topológicas y la percepción de relaciones euclidianas.

En el estadio tercero, ¹⁵aparece la coordinación operacional. A medida que el dibujo o la representación adquieren una mayor exactitud, comienzan a reaccionar sobre el proceso de actividad perceptual. A esta edad aparece una coordinación reversible rudimentaria. De aquí en adelante, la exploración será dirigida por un método operacional que consiste en agrupar los elementos percibidos en términos de un plan general y partir desde un punto fijo de referencia hasta donde el niño siempre puede volver. En su nivel actual, la construcción de formas está

¹⁴ Según el mismo autor tiene lugar de 4 a 6 años.

¹⁵ Estamos alrededor de 7 años en adelante.

claramente separada de su percepción y de su representación imitativa o pictórica.

En cada uno de los tres estadios se es capaz de reconocer, y especialmente de representar, sólo aquellas formas que pueden reconstruir efectivamente a partir de sus propias acciones. De aquí que la abstracción de la forma se logra sobre la base de la coordinación de nuestras acciones y no, o al menos solamente, directamente a partir del objeto.

En el estadio primero, las únicas formas reconocidas y dibujadas son las formas cerradas, redondeadas, y aquellas que se basan en relaciones sencillas como apertura, clausura, separación etc;. que en esencia expresan la coordinación de las acciones más sencillas posibles: seguir un contorno paso a paso, rodear, separar, etc;.

En el estadio segundo, ya se da el reconocimiento de formas euclidianas sencillas, y adquieren forma las ideas de igualdad, rectitud e intersección sobre la base de las acciones mediante las cuales las percibimos.

En el estadio tercero, la relación entre formas y acciones coordinadas se manifiesta en la posibilidad de regreso a un punto fijo de referencia.

Podemos concluir que en lo que se refiere a la percepción háptica, las relaciones topológicas se comprenden antes que las formas euclidianas.

Por lo que al estudiar el espacio proyectivo y euclidiano encontramos problemas nuevos y diferentes: localizar objetos y sus configuraciones en mutua relación, según sistemas de perspectiva general o de acuerdo con ejes coordinados.

En el caso de la perspectiva las dificultades residen en las diferencias básicas: entre percepción y representación de perspectiva. Ver un objeto en perspectiva es verlo desde un punto de vista en especial, pero no es necesario comprender de modo consciente dicho punto de vista para poder percibir adecuadamente el objeto. Representar un objeto en perspectiva por medio de una imagen mental o dibujo requiere comprensión del punto de vista y los cambios aparentes en la forma del objeto tal como se ve desde ese punto de vista. La representación perspectiva implica coordinación consciente entre objeto y sujeto, el reconocimiento de que ambos ocupan el mismo espacio proyectivo que se extiende más allá del objeto e incluye también al observador.¹⁶

Teniendo en cuenta que esta investigación se relaciona únicamente con la perspectiva de un solo objeto visto en posiciones sucesivas por un observador, ella no es suficiente para dar una solución al problema general de la perspectiva. Por ello es esencial examinar el problema de coordinación de diversos puntos de vista en relación con una cantidad de observadores y un grupo de objetos interrelacionados.

¹⁶ Estos conocimientos son alcanzados entre los 8 y 9 años.

La idea de paralelismo y el concepto de línea recta constituyen la base para coordinar direcciones en el espacio. Esto se completa, en el nivel de los conceptos euclidianos, con la construcción de verdaderos sistemas coordinados o marcos de referencia, pero la idea de similaridad (conservar ángulos) aparece entre estos dos conceptos (afinidades y desplazamientos).

Hasta los 9 o 10 años no somos capaces de calcular correctamente las distancias, aunque procuremos hacerlo en mayor o menor grado. Este cálculo suele quedar reducido únicamente a las distancias entre objetos, y no a los tamaños de los objetos mismos, cuando intentamos reducir el plano a escala. Si en el modelo se altera la posición de algún objeto, de tal manera que haya que alterar su diagrama para adaptarse, solamente conseguimos modificar el trazado por medio de una serie de aproximaciones: primero, relacionamos la nueva posición con un objeto solo; después, con un segundo, y así sucesivamente.

En un principio ni siquiera tenemos conciencia de las ideas físicas o fisiológicas de vertical y horizontal, pues nuestra percepción cubre apenas un campo limitado, mientras que un sistema de referencia presupone coordinación operacional de todos los campos entre sí. Este sistema vincula objetos considerados como tales, tanto en sus posiciones y desplazamientos objetivos como en sus relaciones métricas. Por tanto sería un error pensar que los

seres humanos tenemos algún conocimiento innato del espacio global organizado en un sistema bi o tridimensional de coordenadas rectangulares. Durante el período de operaciones concretas¹⁷ es cuando se marca un punto decisivo en el desarrollo de los conceptos espaciales: el de la terminación de la estructura apropiada para sistemas euclidianos y proyectivos totalizadores.

Por otro lado, la ubicación de objetos en un diseño formal o abstracto, su distribución esquemática, es la culminación de un prolongado proceso de desarrollo que comenzó con una actividad elemental sensoriomotora y perceptual; luego se desarrolló con representaciones intuitivas; más tarde, operaciones concretas, y, por último, operaciones abstractas o hipotético-deductivas. En este sentido, la construcción de diagramas con elementos ilustra con toda claridad la formación gradual del cuerpo entero de conceptos originariamente topológicos, euclidianos y por último proyectivos.

Por lo que hemos podido apreciar, deducimos que desde nuestra infancia, el desarrollo espacial va a ir íntimamente unido a todo lo que nos llama la atención, dando intención a las cosas como tamaños /color/ distancias. A partir de nuestro crecimiento la realidad va transgrediéndose matemáticamente. Y quizás sea esa pérdida de visión primaria, la que va a volver a intentar sumergirnos en esa visión topológica del mundo.

¹⁷ Se adquiere sobre la edad de 9 años.

Pierre Francastel nos indica muy concluyentemente “El hombre es un eterno aprendiz que con frecuencia ofrece el espectáculo de un retorno paradójico a formas elementales de expresión, que son la prueba del acceso a formas originales del pensamiento.”¹⁸

Llegados a este punto, podemos indicar que De Kooning pasa por diferentes etapas en la elaboración de su dibujo, en que se dan cita varios procesos de desarrollo, que acabarán en operaciones en mayor medida abstractas.

Este artista construye sus dibujos, y su espacio proyectivo –desde la base de las relaciones topológicas-, que centran su actuación en las relaciones que se coordinan según distintos puntos de vista y con puntos de referencia en el espacio exterior distintos al del propio sujeto, son soluciones tomadas en etapas anteriores.

Démonos cuenta que el espacio topológico considera cada figura en aislamiento y sus conexiones son independientes de los posibles cambios de tamaño de la figura que no conserva ni las distancias ni los ángulos.



70. DE KOONING
Sin título (dibujo con ojos
 cerrados) 1966
 Carboncillo sobre papel
 25,5 X 20,4 cm
 Colección Overholland

¹⁸ Francastel Pierre. *La realidad Figurativa*. Emecé. Buenos Aires, 1970, pág, 155.

V. 6 EL ESPACIO PROYECTIVO

El espacio proyectivo es el que va a operar al amparo de símbolos que son el soporte del lenguaje, como medio por el que se ordena o se intenta dar orden a la proyección mental a partir del conocimiento intelectual y la capacidad técnica. Puede ser perfectamente en el ámbito de espacios que no tiene un referente real. Responde a claves dentro del mundo de símbolos representativos, al dar respuesta a ello, aparece y genera un lenguaje plástico compuesto de símbolos, su valor es dar un significado a la expresión plástica.

Como hemos podido apreciar a medida que vamos evolucionando como seres humanos nuestras capacidades afectivas, motrices e intelectuales nos llevan a abandonar el egocentrismo primero de forma progresiva hasta llegar a trasponer o proyectar la orientación de nuestro esquema corporal en el mundo que nos rodea, logrando de este modo el denominado espacio proyectivo. Aquí el sistema de referencia puede ser múltiple y estar centrado en objetos y en otros seres vivos, es en este periodo proyectivo cuando representamos las relaciones simbólicas entre las cosas, lo que facilita el dominio del espacio a nivel de inteligencia abstracta, y es en este momento cuando nuestra imagen espacial es coherente y objetiva y la representación se descentraliza.

En un momento dado y de forma casi repentina dejamos de representar el mundo como si estuviera

formado de cosas estables con tamaños y cualidades permanentes y que tienen fuera de sí una existencia inmutable análoga a la nuestra. Nos planteamos la cuestión del tamaño verdadero, no fijo sino relativo, y nos damos cuenta de la noción de medida que hace referencia a una escala abstracta de dimensiones y la posibilidad de ver como varían las relaciones independientemente de la fijeza de su naturaleza, asimismo abordamos el desplazamiento que tienen unos objetos en relación a otros. Al alcanzar la etapa del desarrollo intelectual somos capaces de hacer descubrimientos que nos llevan a liberarnos cada vez más del contacto con la realidad. La imagen y la idea se convierten en materia de reflexión y a la vez de nuestra actividad intelectual. Ya no tenemos necesidad de identificar formalmente una imagen o un concepto con un objeto presente, somos capaces de aproximar unos recuerdos a otros, la imagen se convierte en materia sensible en nuestra imaginación y la abstracción se hace a partir de la coordinación de imágenes y no de objetos recortados en el espacio. El pensamiento y el pensamiento figurativo se desarrollan simultáneamente en el plano de la coordinación de acciones y de puntos de vista imaginarios.

Con este desarrollo de conceptos de diversos tipos de espacios, se ha intentado concretar una idea, que el espacio con el que operamos y en este caso genera De Kooning es protagonista no solo de una evidencia física, sino que el espacio vivido y proyectivo, van a ejercer una función determinante en el desarrollo de los dibujos, y los

lugares externos e internos se constituyen como baluartes en la obra.

V.7 LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO REPRESENTATIVO.

Pensemos que la construcción del espacio representativo pasa por las mismas fases, con un intervalo de algunos años, que las del espacio perceptivo; se realiza en primer lugar, una reconstrucción de las relaciones topológicas simples, después las nociones proyectivas y métricas, y finalmente la construcción del conjunto de sistemas de coordenadas y coordinación de perspectivas.

Por lo que las relaciones elementales que intervienen en el espacio representativo se encuentran también en el espacio gráfico y la información que nos ofrece el dibujo en la exploración de la génesis del espacio representativo se corresponde con lo obtenido en la prueba de la percepción háptica. Indiquemos que la percepción háptica trata de comprobar que la concepción adulta del espacio es fruto de la construcción activa del propio sujeto y no deriva sin más de la percepción.

El orden o secuencia es la tercera relación topológica básica que participa de las dos anteriores y que constituyen las más simples relaciones topológicas: las de vecindad y de separación. Las relaciones de orden precisan del dominio de las relaciones de vecindad y de separación,

ya que una secuencia de objetos ordenados en el espacio deben estar a la vez cerca y separados unos de otros. Deben ocupar una posición próxima y diferenciada en todos los casos y en una misma acción.

Como hemos podido apreciar las relaciones de orden entrañan otro tipo de relación específica que se expresa con la palabra “entre”, son las relaciones de envolvimiento que se constituyen al mismo tiempo que las relaciones de vecindad, separación y orden. Estas relaciones nos conducen a la distinción y elaboración de tres dimensiones consideradas bajo su aspecto topológico inicial.

La posición de un punto “entre” otros dos caracteriza un envolvimiento a una sola dimensión: define una línea.

Las relaciones de interioridad o exterioridad de un punto por relación a una figura cerrada caracteriza un envolvimiento a dos dimensiones: define una superficie.

La relación de interior o exterior con relación a una caja cerrada caracteriza un envolvimiento a tres dimensiones: define un espacio.

Curiosamente los niños ciegos no resuelven la prueba de la coordinación de la perspectiva mediante relaciones proyectivas o de “punto de vista”, sino utilizando

estrategias topológicas y, sobre todo euclidianas, llegan a comprender los conceptos de izquierda-derecha, delante-detrás, relativos a un grupo de objetos y a la posición de un observador.

Al analizar la tarea de perspectiva, el problema o dificultad no se debe a que sea ciego o vidente, sino a que se perciba en forma háptica o visual.

Desde aquí podemos indicar que los “errores egocéntricos” se derivan de la consideración del propio punto de vista como el único posible. Mientras que la “transferencia corporal”, consiste en emplear las manos o los brazos como medida. La capacidad para captar las perspectivas espaciales no está limitada a la modalidad visual y tales relaciones espaciales pueden aprehenderse empleando estrategias visuales o temporales o de sucesión siendo ambas psicológicamente equivalentes.



71. DE KOONING
Mujer 1942
Lápiz sobre vitela
26,1 X 27,9 cm
Colección particular.

Todos sabemos que el niño nada más nacer, realiza movimientos inconscientes y reflejos. Esto no significa que se oriente y tenga conciencia de su propio cuerpo. Cuando tiene conciencia de su propio cuerpo e imagen, coordina movimientos organizando su propio espacio, teniendo en cuenta posibles adaptaciones espaciales (obstáculos que le obligan a organizarse constantemente). Por ello, no se puede comprender la adquisición de un espacio coordinado sin referirnos a la evolución de la percepción del propio cuerpo. Según las posibilidades y necesidades espaciales, todos desde nuestra infancia organizamos nuestro propio espacio personal y social.

Entendido como espacio propio personal es el que ocupa nuestro cuerpo; y los espacios internos de éste y espacio social es el que compartimos con los otros. También es denominado por algunos, como espacio relacional por ser el lugar de las intercomunicaciones.

Pensemos por ejemplo que el niño entiende el espacio en referencia a su propio cuerpo, de tal forma que cuando lo ubica en un lugar donde hay más personas u objetos, él desde su perspectiva de punto central, va organizando el espacio personal y social y lo va haciendo en la medida que va conociendo sus posibilidades corporales.¹⁹ Las diferentes experiencias personales supondrán la mejora y afianzamiento de las nociones espaciales.

¹⁹ Véase en relación al tema .Bara, A. *La Expresión por el Cuerpo*. Búsqueda, Buenos Aires,1975,pág 65

Si son importantes las relaciones de orientación espacial no lo son menos las de localización espacial. Una mala orientación en el espacio supondrá la difícil localización del propio cuerpo, y por tanto, se apreciará una irregular organización.²⁰ La orientación espacial es la actitud para mantener constante la localización del propio cuerpo tanto en función de la posición de los objetos en el espacio como para posicionar esos objetos en función de la propia posición.

Por lo que como conclusión terminaríamos por indicar que para reforzar los parámetros de espacialidad, debemos reconocer nuestro propio espacio, que es el que envuelve nuestro cuerpo en cualquier acción que realicemos, el espacio próximo, propio del área o zona por la que nos movemos y el espacio lejano es el entorno o paisaje en que nos encontramos y alcanza nuestra vista.

En la misma dinámica sobre el espacio exterior o espacio externo, Lapierre²¹ diferencia entre la distancia y la dirección respecto al yo, puesto que, el espacio externo se percibe como una distancia del yo (el gesto ha de ser más o menos largo) y la dirección (el gesto ha de ser hacia la derecha- izquierda, arriba-abajo, delante-atrás, etc.).

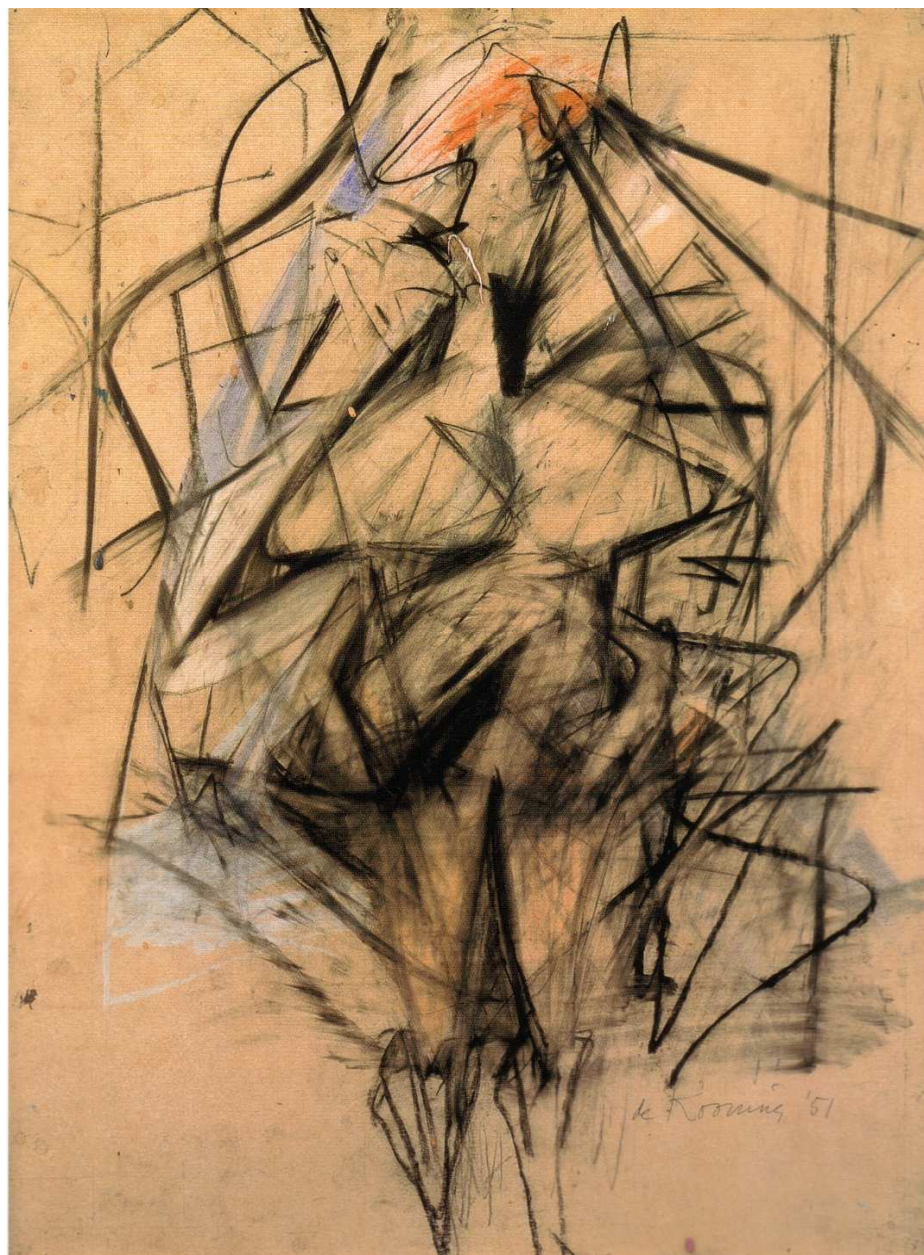
El hombre tiene un medio ambiente muy diferenciado y puede orientarse a sus rasgos muy complejos

²⁰Extraído del libro. *Temario de Educación Física*. Ed. Inde Publicaciones, Barcelona, 1994. Tomo I, Tema 11, pág 10

²¹ Véase en relación al tema. Lapierre, A. *Educación psicomotriz en la escuela maternal*. Ed. Científico médica. Barcelona, 1977, pág 8.

y exclusivos. Normalmente habitamos en la ciudad o en el campo, lugares en los que se encuentran múltiples cosas, casa, calles, jardines... a las que podemos llegar. Es en la infancia cuando comienza la locomoción y por su medio nos desplazamos de un lugar a otro. Este acto va acompañado de movimiento corporal que es una función de la estimulación óptica que da lugar a la percepción de un mundo visual en el que se encuentra lo que llamaríamos el objeto- meta. Necesitamos saber al mismo tiempo adónde vamos y dónde estamos ahora, esto nos exige un marco de referencia o un esquema topológico. El hombre debe percibir el espacio que lo rodea por todos los lados, se puede decir entonces que el hombre está orientado en el espacio, en una serie de espacios cada vez más vastos, de los cuales el más general es el universo.

Este tipo de orientación independiente de cualquier punto de vista del observador es el que nos da la concepción de un mundo objetivo. La orientación es inseparable de la visión ya que sólo porque un observador tiene un campo visual diferente en cada punto de vista diferente, percibe un mundo integrado y único. Debido a que el campo visual cambia sistemáticamente con el cambio de posición de la cabeza se establece una red ordinal entre diversos campos que dan lugar a un mundo visual independiente de cualquier punto de vista. Lo cierto es que los hechos de la percepción espacial y de la conducta espacial se unen en el hecho del ego visual y con ello a la representación.



72. DE KOONING

Mujer, 1951

Carboncillo y pastel sobre papel

54,61 X 40,64 cm

Colección Kathy y Richard S. Fuld, Jr.

“El espacio tiene su raíz en la experiencia y su fin en la razón.”

Piaget¹

¹ Muntaner Joan Jordi. *La evaluación del espacio topológico, según la teoría de Piaget.*

Universidad de las Islas Baleares. ICE.
Palma 1989. Pág 10

VI

**LA CONSTRUCCIÓN
DEL ESPACIO POR EL
TACTO**

VI. 1 A MODO DE INTRODUCCIÓN

Obviamente cuando construimos el espacio no sólo basamos nuestra proyección en una experiencia perceptiva óptica, también entra un factor determinante como va a ser el ámbito háptico. Hemos de considerar que todo ello va a conformar una totalidad en como accedemos, entendemos y en el como representamos. Por lo tanto este capítulo va a tratar primeramente de acercarnos a la percepción háptica en su conocimiento y desarrollo para poder entender que factores entran a formar parte del espacio plástico en el que lo visual deja su protagonismo. Pensemos que el espacio se construye a través de una edificación de la inteligencia espacial por medio del tacto, del oído, del olfato y como no del cuerpo, no sólo con la visión.

VI.2 TACTO, PENSAMIENTO Y ORIENTACIÓN ESPACIAL

Indudablemente llegados a este punto de la Tesis, sabemos que nuestra organización espacial se encuentra muy relacionada y definida por el esquema corporal que tengamos o que hayamos desarrollado. Es decir, tenemos como referencia nuestro cuerpo y después el mundo exterior; sería en definitiva abordar de lleno la percepción espacial tomado el concepto desde la perspectiva psicomotora en que apartados de orientación y localización también espacial juegan un papel esencial. Por lo que no podemos dejar a un lado uno de los sentidos esenciales que utilizamos en gran medida: el tacto.

Ante ello, a modo de consideraciones generales podemos decir que el tacto es un mecanismo de sensibilidad que encierra en su estructura componentes tanto elementales como complejos. Indicando que se obtiene invariablemente sensación del propio movimiento del cuerpo, no sólo por los receptores localizados en el oído interno, las articulaciones, tendones, músculos, sino también a partir de lo que podemos ver, oír, tocar. Denominado sentido general suele acompañar a los demás sentidos, siendo fundamental pues es el primero en definir la información exterior desde nuestra infancia.

A través de él podemos apreciar las diferentes cualidades de lo que nos rodea: posición/ movimiento/

distancia/ forma/ solidez/ textura y es más podemos experimentar placer o repulsión.¹

No solamente se va a consolidar el esquema corporal básico de relaciones espaciales y sus nociones tamaño/ dirección/ situación/ orientación, sino va más allá. Pensemos que el espacio no sólo va a quedar organizado físicamente, aunque hablemos del tacto se va involucrando un aspecto más amplio que da cabida a un esquema general del pensamiento, no sólo a un sistema de orientación espacial. Todo ello revela que la elaboración del espacio se debe a la coordinación de los movimientos y al desarrollo de la inteligencia que en un principio queda definida en nuestra infancia en el periodo psicomotriz, - también lo pudimos apreciar en el capítulo anterior,- y que nunca vamos a olvidar.

Ahora bien, por lo que hemos señalado en esa interacción de los sentidos o en esa extraposición de los mismos aparece el término cinestesia,² que no depende exclusivamente de factores propioceptores ni tampoco del conocimiento de los acontecimientos externos, depende exclusivamente de factores exteroceptores. Para un autor como Gibson³ la exterocepción se refiere al hecho de



73. DE KOONING
Sin título (dibujo de ojos
cerrados) 1966
Carboncillo sobre papel
25,50 X 20,40 cm
Colección Overholland

¹ Para ampliación del tema véase *Espasa*. Tomo LVIII, pág 1497.

² Dícese del sentido mediante el cual percibimos la posición y movimiento de nuestros miembros. Griego: Mimesis; movimiento. Aisthesis: sensación. No confundir con sinestesia que sería la facultad que consiste en experimentar sensaciones de una modalidad sensorial particular de estímulos de otra modalidad distinta.

³ Texto extraído de Gil Ciria, M. C., *La construcción del espacio en el niño a través de la información táctil*. Trotta, Madrid, 1993, pág, 16.

detectar acontecimientos ambientales, y la propiocepción al hecho de detectar acontecimientos corporales.

Lo cierto es que la sensibilidad cinestésica, profunda, interna y orgánica, no está asociada a un solo órgano, sino que recoge las imprevisiones, que se perciben por las articulaciones, los músculos, los tendones, las vísceras y sistema locomotor manteniéndonos informados sobre nuestro esquema corporal, los movimientos que realizamos, la posición que tenemos, la orientación corporal y el peso, fundamentalmente.

Aun así, hay que señalar que no todas las sensaciones relacionadas con la cinestesia son propioceptivas, las hay que son estimuladas por agentes externos. No olvidemos que el sistema propioceptivo proporciona información y participa regulando la dirección del movimiento, permite reacciones y respuestas automáticas, interviene en el sistema corporal y su relación con el espacio y algo fundamental en definitiva coordina automáticamente el movimiento de los ojos cabeza, y cuerpo, campo visual estable y es fundamental en la percepción del espacio en relación con la orientación del cuerpo. Es decir, nos permite saber donde está el cuerpo y como se está moviendo sin necesidad de usar la vista. Junto con la propiocepción el tacto nos hace acceder a nuestro propio esquema corporal con ello como utilizar el cuerpo para poder movernos en el mundo psicoespacial.

VI. 3 LA PERCEPCIÓN HÁPTICA

Gibson define la percepción “como el proceso por el que el organismo mantiene el contacto con su mundo, toma conocimiento de él por estimulación y entiende los tipos variables de energía física a los cuales responden los receptores”⁴

Por su etimología la percepción la podríamos definir como la sensación interior que resulta de una impresión material hecha en nuestros sentidos.

De la definición deducimos que hay un perceptor y algo que es lo que se percibe. Pero el problema que se nos plantea es el de si nacemos o no con la capacidad de percibir.⁵ Hoy día se cree que las capacidades innatas se realizan a través de la práctica y se perfeccionan con la experiencia.

Esto nos indica la importancia de las experiencias previas en el desarrollo perceptivo, ya que las impresiones perceptivas se construyen a través de las asociaciones.

Debido a los procesos naturales de desarrollo del ser humano, la percepción va evolucionando, y así mismo,

⁴ Texto extraído de Gil Ciria, M. C., *La construcción del espacio en el niño a través de la información táctil*. Trotta . Madrid, 1993, pág 18- Gibson, J.J. (1966) “The senses considered as perceptual systems” *Boston*: Houghton Mifflin Company.

⁵ Los Innatistas, de los que formaron parte Kant y Descartes, mantuvieron la opinión de que se trata de una capacidad innata. Pero los Empiristas sostenían que las capacidades perceptivas se daban con la experiencia.

puede ser potenciada con una adecuada estimulación, ya que su normal desarrollo facilita la adaptación del ser humano a los procesos educativos.

La percepción háptica se relaciona con los procesos de atención y discriminación de la información sensorial táctil y Kinestésica, que es recibida e interpretada por el individuo con el fin de orientar la actividad motriz. Cada uno de los sentidos responde a un determinado tipo de energía física, así la vista responde a la energía electromagnética y el tacto ante la energía mecánica.

La amplitud de estímulos ante la que responde cada receptor es relativamente restringida, ya que por ejemplo no percibimos todos los sonidos, lo importante es que nuestros sentidos responden sólo a una pequeña porción de los cambios energéticos que nos rodean. Y ante un mismo estímulo no todos percibimos igual. Lo que si es cierto es que los niveles perceptivos aumentan con la ejercitación de los sentidos.

La percepción por tanto es el proceso de discriminación entre el estímulo e interpretar sus significados. Interviene entre los procesos sensoriales, por un lado y la conducta por otro.

En ello encontramos que en el carácter propio del sistema háptico, la persona busca intencionadamente aquello que va a explorar y esta intencionalidad es exactamente lo que diferencia el tacto activo y el tacto



74. DE KOONING
*Sin título (dibujo de ojos
cerrados)* 1966
Carboncillo sobre papel
25,50 X 20,40 cm
Colección Overholland

pasivo, ya que el primero supone movimiento, es decir, determina un mecanismo mucho más amplio, complejo y completo. Es más se ha atribuido gran importancia a este sentido por ser el medio más adecuado de afirmar la exterioridad de la percepción.⁶

Pero al tratar de la percepción háptica lo primero que despierta nuestro interés es la función universal de la mano, sus funciones perceptivas, cognitivas, operativas y conformadoras. Señalemos que Aristóteles denominó a la mano instrumento de los instrumentos.

VI. 4 RELACIÓN MANO E INTELIGENCIA

Son de suma importancia nuestros órganos del tacto y motor por tener un instrumento de absoluta precisión, nuestra mano, que nos permite dominar la naturaleza y establecer el fundamento material de la cultura y la civilización.

Es evidente que la mano constituye el símbolo y el modelo primitivo de todas las herramientas importantes de la humanidad. Hasta las máquinas más complicadas imitan la posición y el movimiento de manos y dedos.

Por ello la relación mano e inteligencia es recíproca. Por un lado, la estructura morfológica y la expresividad de ésta están determinadas en gran medida por el nivel

⁶ Véase para ampliación del tema *Espasa*. Tomo LVIII. pág., 1497.

intelectual del organismo; por el otro, la mano como instrumento tiene una fuerte influencia sobre el desarrollo del intelecto.

Constituye tanto un instrumento de la voluntad y de la razón, como también una fuente especial de fantasía creadora. Por esto, en el arte, la energía creadora autónoma de la mano representa un gran papel.

Puede observarse que la mano también está dotada de energía creadora. Ocurre con frecuencia que se sigue su iniciativa y destreza empezando a trabajar antes de tener una noción clara del trabajo que se intenta realizar. La actividad, autónoma dejada en parte al azar, nos lleva a nuevas ideas; éstas se confían a su vez a la mano para que las realice, y el trabajo se ejecuta pasando por un proceso de recíproca fructificación. Con esta ayuda la obra de arte alcanza su perfección a través del juego mutuo de la naturaleza, la mano, la técnica y la fantasía creadora.

A este respecto Valeriano Bozal nos dice: “las manos son las que ejercen el control de lo que se pinta o dibuja, y a diferencia de lo que sucede con la tradición pictórica occidental, niños y primitivos no ocultan el trabajo de la mano, está muy presente y lo está como trabajo manual. La mano no es el instrumento del que el yo se ha dotado para poder expresarse; tampoco es una herramienta más o menos hábil gracias a la práctica. La mano no se desliza sobre el papel o el lienzo para dejar paso a lo que oculta, no es un vehículo. La mano tiene valor por sí misma, piensa

por sí misma. La mano piensa en la pintura y el dibujo un mundo de sentido que percibimos. Ese mundo no está dotado de antemano, no lo percibimos como investigadores de una clave o de una fórmula, se da en el propio pensar de la mano, no a su margen, y se ofrece como pregunta: por su temporalidad, su dinamismo y su originalidad".⁷

Es curioso que cuando se carece de visión, es la mano perceptora y discriminadora la que tiene la tarea de clasificar los materiales del mundo físico, de acuerdo con sus cualidades estructurales, y alcanzar la experiencia del mundo de los objetos. Por tanto, la percepción de la materia y de los objetos es, junto a la actividad creadora, su tarea principal, cuando siente y coge las cosas.

Así como el ojo es el órgano sensitivo donde se apoya la percepción óptica; la percepción háptica descansa prioritariamente en la mano.

Cada vez que tomamos un objeto recibimos un estímulo táctil, el cual pone en funcionamiento nuestros receptores cutáneos. Estos envían impulsos electroquímicos a los nervios que entran en la parte posterior de la médula espinal y envían señales al cerebro. Éste descubre que siente al objeto debido al reconocimiento de patrones de actividad. El tamaño de los objetos es muy importante ya que está estrechamente relacionado con la ejecución de los

⁷ Bozal V. *El tiempo del estupor. La pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial*. Siruela, Madrid, 2004, págs 96-97.

movimientos de exploración que se realiza en el reconocimiento de sus características.

Durante las primeras etapas del desarrollo perceptivo el reconocimiento de objetos se hace más fácil cuando estos se presentan en un nivel concreto tridimensional, ya que ello permite apreciar la globalidad de los mismos, permitiendo al ser humano sentirse más familiarizado con ellos de modo que pueda reunir experiencias que en etapas posteriores le ayuden a traspasar estas percepciones a un nivel gráfico.

Aunque nuestras percepciones visuales y acústicas muestran un grado más elevado de diferenciación y por lo general gozan de un valor cultural más alto a causa de las funciones del lenguaje y de la creación artística que dependen de ellas, no por ello hay que olvidar la función del sentido háptico, que es tanto en el terreno teórico como en el práctico, una parte importante de la psicología de la sensación.

La piel al abarcar la totalidad del cuerpo es considerada la mayor superficie receptora. Consta de diferentes capas, y en ella se encuentran receptores cutáneos, los cuales se distribuyen en forma no uniforme, ya que los sectores más sensibles poseen mayor número de receptores que los sectores menos sensibles. Estos receptores cutáneos dan origen a las sensaciones cutáneas de presión, temperatura y dolor, las que se pueden

manifestar de diferentes maneras según cada persona con su experiencia de vida.

Pero volvamos a retomar el concepto cinestesia Gibson ⁸ llama la atención sobre el hecho de que no se utiliza con un significado unitariamente aceptado: históricamente se refería al “movimiento del cuerpo” y originariamente hacía referencia a un “sentido muscular”, pero también hay un sentido que podríamos llamar articular, la posición de la cabeza, un sentido general del equilibrio del cuerpo, etc. Por lo que afirma este autor:” Presumiblemente el sentimiento de un objeto por la mano implica el sentimiento de la posición de los dedos, mano, brazo, cuerpo e incluso de la cabeza en relación con la gravedad, estando todo integrado en alguna jerarquía de información posicional”.⁹

De aquí se deduce que en el sistema háptico no interviene un órgano o estructura definidos, como ocurre en el sistema visual o auditivo, pero esto no significa que no deba considerarse como un sistema perceptivo que, al igual que el auditivo, el visual, etc., proporciona un canal de información bastante concreto sobre el medio externo.

Es importante señalar la esencialidad del tacto activo en la percepción de la distancia, siempre introducimos las distancias por el tacto, siendo traducidos los datos de la vista y a la inversa en expresiones táctiles,

⁸ Texto extraído de Gil Ciria, *La construcción del espacio en el niño a través de la información táctil*. Trotta. Madrid, 1993, pág. 20.

⁹ Idem, pág., 20.



75. DE KOONING
Sin título (dibujo de ojos cerrados) 1966
Carboncillo sobre papel
25,50 X 20,40 cm
Colección Overholland

en otras palabras, se origina una asociación estable entre las imágenes procedentes de estos dos sentidos.¹⁰

VI. 5 LA COMPRESIÓN ESPACIAL

Por todo lo indicado llegamos claramente a una conclusión que el funcionamiento de la inteligencia, es en definitiva el que explica la construcción del espacio. “ El espacio es una organización de los movimientos tal que imprime a las percepciones formas cada vez mas coherentes. El principio de estas formas deriva de las condiciones de la asimilación, que implican la elaboración de grupos. Pero es el equilibrio progresivo de esta asimilación con la acomodación de los esquemas motores a la diversidad de las cosas el que da cuenta de la formación de estructuras sucesivas. El espacio es pues el producto de una interacción entre el organismo y el medio, en la que no se podría disociar la organización del universo percibido y la de la actividad propia.”¹¹

La vista parece estar específicamente ligada a las habilidades espaciales. Esta es la razón por la cual algunos investigadores pensaron que esto podría ser una dificultad casi insuperable para los ciegos.

¹⁰ Véase para ampliación del tema *Espasa*. Tomo LVIII. pág., 1497.

¹¹ Texto extraído de Gil Ciria, *La construcción del espacio en el niño a través de la información táctil*. Trotta. Madrid, 1993, pág, 22.

Rèvész¹², nos indica que cuando se carece totalmente de visión, la organización espacial es diferente en vez de estar totalmente ausente. Según este investigador las personas dotadas de visión, organizan el espacio principalmente en función de coordenadas espaciales externas. Por el contrario, el ciego congénito total se basa en el espacio háptico (tacto y movimiento). En esta organización, la referencia espacial se centra en el cuerpo (auto-referencia) en vez de centrarse externamente.

Nosotros vemos un mundo tridimensional en posición vertical, a pesar de que la imagen retiniana sea plana e invertida. El mundo lo percibimos como si fuera estático, aunque los ojos se muevan. La percepción no exige, ni memoria de cosas pasadas, ni inferencias a partir de las impresiones sensoriales. El desarrollo perceptivo se entiende en los mismos términos no depende de la memoria o de la inferencia. El énfasis está en la detección. Las relaciones espaciales se detectan desde el nacimiento y su aprendizaje perceptivo depende de la diferenciación de los rasgos ambientales distintivos, siendo los más destacados los que se discriminan primero. La comparación de formas a partir de la vista con respecto al tacto, o del tacto con respecto a la vista, puede ser tan precisa o más que la comparación de las formas sólo táctiles.

¹² Rèvész (1950).” Psychology and Art fo the Blind”. London: Longmans. Texto extraído de Millar Susanna, *La comprensión del espacio. Teoría y evidencia a partir de estudios con niños ciegos y videntes*. Manuales; Servicios Sociales ONCE, Madrid, 1997, pág., 36.

Pensamos por lo tanto que en la percepción de un objeto es bastante normal que intervenga más de una modalidad sensorial. Vemos, oímos, olemos o sentimos un mismo objeto. Esto no sucede porque todos los sentidos nos proporcionen el mismo tipo de información, sino porque las contribuciones de las distintas modalidades convergen y se solapan suficientemente para ser percibido igual en vez de diferente.¹³

En general, para identificar la forma de un objeto empleamos los rasgos distintivos de sus contornos y las características distintivas que haya dentro de esos contornos. De esa forma un objeto debe ser reconocido de su fondo por su forma, sin necesidad de tener que hacer referencia a otro marco de referencia. Pero para localizar objetos en el espacio se necesita cierta referencia, sistema de coordenadas, o alguna clase de organización que relacione unas *formas* con otras, con respecto al perceptor.

Semejanzas manifiestas las encontramos en el reconocimiento de formas tridimensionales a través de la visión y del tacto. Las personas pueden aplicar el mismo término descriptivo a una forma y reconocer el mismo objeto por su forma mediante la visión y el tacto. Se aplican los mismos términos geométricos de cuadrado y redondo, rectangular y cúbico. Hay también un sentido en el que el borde de las esquinas y la suavidad de los objetos esféricos puede ser visto y sentido a través del tacto.

¹³ Véase en relación al tema, Millar Susanna. *La comprensión y la representación del espacio. Teoría y evidencia a partir de estudios con niños ciegos y videntes*. Manuales. Servicios Sociales ONCE. Madrid, 1997, pág73.

Tanto en el tacto como en la visión la percepción de la forma depende de la naturaleza y del tipo de información complementaria disponible. Pero en el primero esta información complementaria varía para los distintos tipos de patrones en función de su tamaño, la continuidad de la estimulación, los modos de exploración, las demandas de la tarea y el conocimiento previo.

Los resultados obtenidos cuando toman en la mano objetos los ciegos están en consonancia con la idea de Gibson ¹⁴, de que la percepción cutánea (táctil) y el movimiento articular (movimiento activo) varían conjuntamente para producir la información háptica. Sin embargo, la percepción háptica de la forma a través del tacto no puede generalizarse a través de diferentes tamaños y profundidades con la misma extensión que puede realizarse en la visión. La forma visual de un objeto se reconoce con facilidad como igual a la de otro objeto presente en el campo visual, aunque su tamaño (grande o pequeño) sea diferente. En el tacto se puede generalizar la forma a través de los tamaños, pero resulta mucho más difícil. Esto se debe a que la información complementaria necesaria para el reconocimiento formal de un objeto frecuentemente es muy diferente dependiendo de su tamaño, de su composición (puntiforme o continua), del tipo



76. DE KOONING
Sin título (dibujo de ojos
cerrados) 1966
Carboncillo sobre papel
25,50 X 20,40 cm
Colección Overholland

¹⁴ Gibson, J.J. (1966) "The Senses Considered as Perceptual Systems". Boston: Houghton Mifflin. Texto extraído de Millar Susanna. *La comprensión y la representación del espacio. Teoría y evidencia a partir de estudios con niños ciegos y videntes*. Servicios Sociales ONCE. Madrid, 1997, pág, 130.

de tarea (activa o pasiva), y del tipo de exploración (señalizada y sin señalizar) necesaria.

El potencial de entrada del sentido del tacto es bastante variado y puede envolver varios sentidos. Lo que el receptor hace con el potencial de entrada, sin embargo, puede ser reducido a las dos categorías principales de respuesta: la localización ¿dónde está? y la clasificación e identificación ¿qué es esto?. Posiblemente la localización sobre la piel y la localización en el espacio son determinados primero (la total sintonización de la percepción), seguida por la clasificación e identificación de los objetos localizados.

Rèvész (1950) dijo que “el mismo hecho de que el espacio percibido por los ciegos carece completamente de perspectiva ofrece cualquier aproximación a nuestro concepto espacial más problemático”¹⁵ y que “la dificultad de unificar los objetos percibidos por el tacto activo dentro de una estructura espacial es mayormente aumentada por la carencia de un espacio de fondo”.¹⁶ Sin embargo, el hecho de que los observadores ciegos bajan sus cabezas cuando la estructura vibratoria representa un objeto externo que aumenta en tamaño de repente, indica que los ciegos también pueden ser sensibles a la perspectiva y “a lo que

¹⁵ Texto extraído de Gil Ciria, M. C., *La construcción del espacio en el niño a través de la información táctil*. Trotta. Madrid, 1993, pág. 32. – Rèvész, G. (1950).” *Psychologie and Art of the Blind.*” New York: Basic Books.

¹⁶Idem., pág. 32.

aparece” En este sentido existen criterios definidores y establecidos de la función de localización.¹⁷

- 1.-Proyección espacial.
- 2.-Proyección temporal
- 3.-Ausencia de cualidades de modalidad.

1.- Proyección espacial.

Antes que nada hay que insistir en una distinción estricta entre sensación y percepción. La percepción depende de la sensación, pero va más lejos de esto para proporcionarnos una concepción del objeto percibido y una convicción de la existencia del objeto presente. Teniendo en cuenta que las características más importantes de la sensación son: que ésta se produce antes que la percepción y proporciona la información sobre la cual se basa la percepción, y el objeto se proyecta más allá de la superficie receptiva en percepción pero no en sensación.

2.- Proyección temporal.

La experiencia nos indica que un objeto puesto en contacto con la piel produce dos impresiones diferentes al mismo tiempo: una, la impresión que ha persistido al tacto, y otra, la impresión de un contacto que ha existido de repente.

¹⁷Ibidem., págs, 32-33.

3.- Ausencia de cualidades de modalidad.

Un factor esencial que hay que tener en cuenta es la palpación, como acción específica de la sensibilidad táctil activa; por medio de la cual se descubren diversas propiedades de los cuerpos del medio exterior como son por ejemplo: la dureza, la forma de los objetos, el tamaño y otras características espaciales, quedando reflejadas tanto en las percepciones como en las representaciones. Esta acción, que percibe el contorno, el volumen, y se correlaciona entre las distintas partes del objeto, está compuesta por una serie de elementos de movimiento y de reposo de la mano durante el proceso de manipulación.

La noción correcta del espacio que ocupa el cuerpo se adquiere de manera gradual y cumple un papel importante tanto en el desarrollo de la sensibilidad como en el de la diferenciación táctil espacial. El tacto pasivo, unido a las sensaciones más bien articulares, conjuntamente constituyen el tacto activo: éste, combinado con la visión, es el elemento fundamental del conocimiento de las propiedades espaciales y relaciones entre los objetos circundantes.

Cuando se manipulan activamente formas pequeñas tridimensionales con las dos manos si se desea lograr la codificación de la forma, los movimientos deben realizarse de modo sistemático. Esto nos da a entender que será necesaria la existencia de algunas formas de reconocimiento previo sobre dónde debe comenzar la

exploración y dónde debe parar. De donde se deduce que además de los movimientos realizados durante la exploración del patrón es precisa información previa sobre un punto que sirva de ancla, o sobre la dirección en la que debe realizarse el movimiento y sobre dónde debe finalizarse. La percepción depende de la ejecución de movimientos activos grandes de los brazos, movimientos de las manos y de los dedos, e información a partir de la presión y del tacto, así como de que las manos y los brazos se muevan conjuntamente.

Una cuestión de gran importancia es el tipo y el tamaño de las formas hápticas para determinar los movimientos de exploración que se realizan para detectar y reconocer las formas. También es importante para tratar de comprender los efectos de la simetría de la forma en el reconocimiento háptico. El reconocimiento de la forma mejora con la familiaridad ya que la información no es algo que sea dado de una forma inamovible, que determina totalmente lo que se percibe a través del tacto, lo que hace la experiencia es mejorar la precisión y la velocidad de detección.

En cuanto a la visión espacial, depende directamente de la experiencia motriz y del tacto activo, ya que la unión de todos estos componentes de la percepción activa se obtiene por el reflejo de la forma o estructura del objeto. Un estudio comparativo entre tacto activo y la percepción visual, mostró que la formación de las imágenes táctiles en un niño normal integra las imágenes visuales de

objetos conocidos por experiencias anteriores y, a la inversa, la formación de una representación visual de un objeto incluye la percepción táctil del mismo.

Hay que entender y tener en cuenta que las relaciones de percepción espacial son una tarea háptica más difícil que el diferenciar la forma o la textura. La textura no requiere una exploración sofisticada, la forma requiere una exploración regular, mientras que la comparación de los atributos espaciales requiere un acercamiento operacional, en el que cada parte es de alguna manera abstraída o representada para la comparación con otro. En la percepción de la forma, la modalidad háptica es generalmente menos efectiva que la visual.

Davidson¹⁸, que trabajaba con adultos, nos describe en sus trabajos que personas congénitamente ciegas valoraban las curvaturas mejor que los videntes con los ojos cerrados. Análisis de comportamientos de exploración, que fueron videograbados, revelaron que los ciegos tendían a emplear estrategias de exploración que abarcaban todo el estímulo, mientras que los videntes tendían a explorar de forma más local. Cuando se les requirió a los videntes emplear las estrategias más completas de los ciegos, la actuación de estos fue comparable a la de los ciegos.

¹⁸ Texto extraído de Gil Ciria, M. C., *La construcción del espacio en el niño a través de la información táctil*. Trotta. Madrid, 1993, Pág. 69. – DAVIDSON, P.W. (1972).” The role of exploratory activity in haptic perception: some for the blind “, págs., 21, 24,27.

Mientras que los estudios de Kennedy¹⁹ se basan en la comprensión del entorno a través de imágenes hápticas: sugiere una comprensión espacial importante (aun para los que no han visto nunca su entorno) de significados espaciales de representación pictórica. Los ciegos pueden entender las representaciones espaciales si tienen las preguntas y el material adecuados.

VI.6 EL ESPACIO HÁPTICO Y SU REPRESENTACIÓN SIMBÓLICA

Los principios ópticos de forma y espacio desde un punto de vista fijo de observación existen en lo háptico como principios de dirección. Los ciegos pueden representar objetos antes de ser enseñados, no tienen conocimiento antes de que se les enseñe a dibujar en tres dimensiones, pueden imaginarse los objetos de una manera tridimensional, como una imagen mental, pero hay que enseñarles a tomar un punto de vista y a dibujar.

Por lo que podemos indicar que la imagen no se interpreta como simple prolongación de la percepción, es una “imitación activa e interiorizada” y se relaciona con la función simbólica.



77. DE KOONING
Sin título (dibujo de ojos cerrados) 1966
Carboncillo sobre papel
25,50 X 20,40 cm
Colección Overholland

¹⁹Texto extraído de Gil Ciria, M.C., *La construcción del espacio en el niño a través de la información táctil*. Trotta.Madid, 1993, pág. 81- KENNEDY, J. M. (1982).” Imágenes hápticas” (cap. IX). En: SCHIFF, W. y FOULKE, E. *Tactual Perception: a sourcebook*. Cambridge: Cambridge University Press.

Las respuestas motoras pueden ser utilizadas de modo simbólico. Lo que resulta menos llamativo cuando se considera las representaciones reales a partir del dibujo. Se aplica el término “representación” a las imágenes con el fin de destacar que pueden funcionar como símbolos. La evidencia obtenida a partir del dibujo evolutivo en el niño vidente y los dibujos realizados por los niños carentes de visión puede proporcionar importantes claves sobre la emergencia de los sistemas simbólicos no verbales.

Es difícil que los niños ciegos de poca edad realicen garabatos de forma espontánea. Los videntes lo hacen tan pronto como empiezan a ser capaces de realizar marcas sobre el papel de forma deliberada. El dibujo de los niños ciegos congénitos tiene un interés especial porque la naturaleza y la aparición del dibujo como un sistema simbólico, no verbal y no arbitrario, y los factores implicados en esta emergencia se hacen más evidentes cuando se consideran dibujos realizados sin información visual de ningún tipo, ni siquiera a partir de la memoria.²⁰

Ninguna cabeza es un círculo para el tacto o para la visión. Sin embargo, hay varias razones para explicar por qué el ciego y el vidente emplean precisamente este símbolo para la cabeza. Ello soluciona dos problemas principales. El primero es cómo representar rasgos tridimensionales en dos dimensiones. El segundo es que

²⁰ Texto extraído de de Millar Susanna. *La comprensión y la representación del espacio. Teoría y evidencia a partir de estudios con niños ciegos y videntes*. Servicios Sociales ONCE. Madrid, 1997, pág; 294.

cualquier representación que se elija debe parecerse físicamente al objeto que se intenta representar. El empleo de símbolos arbitrarios no es suficiente. Se espera que los dibujos sean físicamente “parecidos” a los objetos que se supone que simbolizan.

Ciegos y videntes, solucionan el primer problema empleando formas planas para representar formas tridimensionales. El siguiente problema puede solucionarse más fácilmente empleando un círculo porque es la forma bidimensional que tiene un rasgo muy simple en común con las cabezas que están tocando o viendo. Las mismas razones pueden aplicarse al uso de líneas para representar las extremidades. Entre las diferencias encontradas en los dibujos realizados entre ciegos y videntes una de las más importantes fue la colocación de la figura en el papel. El vidente coloca la figura en forma convencional “hacia arriba”. Por el contrario, el niño ciego coloca las figuras en el papel sin tener en cuenta la orientación. Todavía no se posee una forma para indicar la relación de la figura con el contexto espacial relacional.



78. DE KOONING
Sin título (dibujo de ojos
cerrados) 1966
Carboncillo sobre papel
25,50 X 20,40 cm
Colección Overholland

Dentro del desarrollo espacial ²¹ tendremos que tener en cuenta:

- Sistema de referencia egocéntrico.
- Sistema de referencia fijo y diferenciado.

²¹ Véase en relación al tema Gil Ciria, M. C., *La construcción del espacio en el niño a través de la información táctil*. Trotta. Madrid, 1993, pág. 94.

- Sistema de referencia abstracto y jerárquicamente coordinado.

Es curioso que la mayor parte de los niños ciegos de 11 años realizan representaciones espaciales egocéntricas de donde se deduce que los adolescentes invidentes presentan problemas para conceptualizar y representar un espacio incluso conocido. Esto se debe a dificultades perceptivas y las limitaciones que provocan esas dificultades es el moverse menos por el entorno.

Los invidentes presentan problemas para establecer el nivel configuracional. Organizan sus representaciones espaciales en una estructura de ruta porque se adapta mejor a la recogida y evocación de información determinada por el empleo de un sistema perceptivo secuencial, sucesivo y fragmentario.

Pensemos que la representación espacial nos informa o nos tiene que informar sobre:

- Las distancias que hay entre los elementos.
- La dirección que tienen.

Un factor esencial relacionado con la representación espacial es la movilidad, y la unión movilidad-espacio es más evidente, ya que la orientación de

un invidente en el espacio depende más de la evolución e integración que de la información perceptiva.²²

Entre el tacto y la vista existe un considerable solapamiento en la información. El primero se diferencia de la segunda en aspectos que pueden ser muy importantes cuando se carece de ella. El sistema visual está altamente organizado para el análisis detallado. Al carecer de visión en el tacto la posibilidad de utilizar información de referencia es mucho menor. El que la información difiera con el tamaño, la profundidad y el material con que están fabricados los objetos táctiles impide la posibilidad de generalización a través de las formas.

Otro factor a tener en cuenta en cualquier modelo de codificación espacial es la naturaleza misma de la tarea. La solución de un problema espacial exige integración y reorganización de la información con un propósito específico. La preeminencia de la codificación a través de marcos de referencia basados en las direcciones vertical (hacia arriba) y horizontal (boca abajo) se debe a que formamos parte de un ambiente tridimensional, y gravitacionalmente orientado. Estamos constituidos anatómicamente y fisiológicamente para recibir información tridimensional y gravitacional (orientación del cuerpo y del objeto) a través de un número de canales convergentes, centrados en objetos externos y en el propio cuerpo.

²² Véase en relación al tema Gil Ciria, M. C., *La construcción del espacio en el niño a través de la información táctil*. Trotta. Madrid, 1993, pág. 96.

La falta total de visión tiene dos efectos principales bastante específicos. Uno se refiere a la pérdida de información sobre superficies externas procesadas con la visión. El otro, es una pérdida de solapamiento entre el resto de la información. En condiciones de ceguera, las representaciones derivadas de las configuraciones basadas en el movimiento proporcionan buenos medios de información sobre las relaciones externas.

Las tareas espaciales complejas que exigen reorganización o cambios entre formas de codificación secuenciales y configuracionales exigen atención a más de una cosa a la vez. Se solucionan más fácilmente si otros constituyentes de la tarea resultan familiares y requieren una mínima atención, y si la codificación se realiza mediante símbolos que puedan ser manipulados para mantener la información en la memoria temporal.

Al hablar de percepción háptica, tenemos que volver a hacer referencia a sus dos manifestaciones: Kinestésica y táctil, por medio de las cuales el ser humano es capaz de formar imágenes mentales de los objetos.

Recordemos que la percepción kinestésica queda determinada a través de los movimientos del cuerpo y sentido muscular, peso y la posición de los diferentes segmentos corporales. La conciencia de la posición tomada por las diferentes partes del cuerpo, sentidos corporales de

contracción muscular. También orienta la ejecución de los movimientos del cuerpo.

Mientras que la percepción táctil es aquella en que la información se adquiere exclusivamente por medio de la piel o sentido cutáneo. En este sentido el tacto simultáneo se da tanto en forma total como en los aspectos particulares, teniendo un lugar en el espacio háptico cercano; mientras que el sucesivo que se refiere a los actos táctiles separados en el tiempo, pudiendo tener lugar tanto en un espacio háptico cercano como lejano.

El proceso del tacto sucesivo es el proceso háptico de percepción por excelencia. Es de esencial importancia en el campo háptico, no sólo porque en muchos casos es imposible aprehender los objetos simultáneamente, por su tamaño y complejidad sin cambio de posición de los dedos; sino, sobre todo, porque el movimiento en cuanto tal está dotado de una energía creadora y conformadora.

En cuanto a los procesos táctiles se dan dos tipos:

Estáticos cuando se perciben la temperatura, estados de humedad, peso, etc. Se dan con la mano en reposo y sólo permite describir el aspecto aproximado y esquemático.

Dinámicos se realizan moviendo la mano para tocar, por ejemplo para reconocer texturas, relieve, etc. Permite la percepción del objeto.

Independientemente de si se tiende a un tacto analítico o sintético, simultáneo o sucesivo, el proceso táctil es de carácter cinético asiendo el objeto y los fenómenos táctiles elementales sólo pueden darse a través del movimiento. Sin el movimiento que agarra, nuestro mundo háptico perdería su objetividad característica y su multiplicidad, y no sólo los invidentes se verían privados, por esta causa, de su capacidad de percepción y de su facultad creadora, sino que también para los videntes perdería el mundo gran parte de su riqueza, vivacidad y plasticidad.

Ciegos y videntes con ojos tapados pueden representarse mentalmente configuraciones espaciales conocidas táctilmente. Los movimientos autodirigidos para la exploración háptica de formas aumentan con la edad, por tanto vista y tacto evolucionan de forma similar, aunque el último de forma más lenta.

El mundo del ciego y el del vidente son completamente distintos, se apoyan en formas perceptivas diferentes y su única similitud es la naturaleza de las cosas.

El ciego recibe información del exterior gracias al sentido táctil-kinestésico y acústico. Sus percepciones no son globales, siempre sucesivas (excepto cuando toca con una o las dos manos a la vez). El lenguaje también resulta imprescindible para comprender el mundo en el que viven.

Videntes e invidentes tienen los mismos umbrales pero no los mismos procesos mentales y neuronales. Por lo que el conocimiento del espacio es distinto entre ciegos y videntes. El sistema perceptivo háptico es fundamental en el conocimiento del mundo exterior por parte del ciego.



79. DE KOONING
Dos mujeres, 1952
Carboncillo sobre papel
55,88 X 73,66 cm
Colección Robert y Jane Meyerhoff
Phoenix, Maryland

“Con el dibujo se desarrollan muchas cosas, más de las que pueden expresarse: una clara comprensión de la forma, la posibilidad de representarla separada del objeto, y el fortalecimiento y habilitación de la mano y el brazo para la libre representación de ésta.”

Murray¹

¹ Kellogg, R. *Análisis de la expresión plástica del preescolar*. Cincel. Madrid, 1989. Pág 75

VII

EL LENGUAJE GRÁFICO Y SU DESARROLLO

VII. 1 A MODO DE INTRODUCCIÓN

De la misma manera que desarrollamos un espacio propio desde nuestra infancia, el lenguaje va unido íntimamente a él, se va definiendo y concretando con el mismo proceso de intervención.

En este sentido vamos a introducir en este capítulo como se lleva a término en la resolución plástica.

Hay que indicar que para poder entender ésta relación nos es necesario identificar –aun con ser intencionalidades diferenciadas- y hacer mención a todo el proceso gráfico definido desde nuestra infancia, que será esencial en las intervenciones gráficas posteriores y que en la mayoría de las veces no nos va a abandonar jamás.

Queremos abordar de lleno la relación entre el desarrollo visual y el motor, somos conscientes de que

existe una vinculación entre los movimientos y los trazos sobre el papel. Por lo que el propio espacio corporal vendrá a definir y configurar el propio espacio gráfico.

VII.2 PARALELISMOS ESQUEMÁTICOS / ESPACIALES Y GRÁFICOS

Hay una tendencia en muchas personas, a interpretar el proceso y la actividad artística como algo distinto a los procesos del pensamiento humano. Este pensamiento se organiza a partir de las cualidades que pueden observarse en los objetos, como “rasgos de nuestro entorno que podemos experimentar a través de nuestros sentidos, mucho antes de que seamos capaces de asignar palabras a esas cualidades, que llamamos caliente, alto, fino, o rugoso, las experimentamos en estado anónimo”.¹

Lo que es cierto, es que todo el proceso perceptivo y cognitivo de observación, discernimiento, concreción o contrastación es una actividad mental.

Por lo que el dibujo es un verdadero acto creativo ya que la percepción no es un registro fiel de la realidad, sino la captación de los rasgos estructurales, lo que lleva implícito la participación activa del sujeto en el acto perceptivo por parte del que dibuja, para crear,

¹ Eisner, E. W. “El ojo ilustrado. Indagación cualitativa y mejora de la práctica educativa.” Barcelona. Paidós. 1988. Texto extraído de Sáinz A. *El arte infantil. Conocer al niño a través de sus dibujos*. Madrid. Eneida, 2003, págs, 21-22.



80. DE KOONING
Ángel color rosa, 1947
 Óleo sobre papel
 25,40 X 38 cm
 Colección particular

posteriormente, un equivalente que tenga los rasgos esenciales del modelo de referencia.²

Lo que ha marcado la teoría del conocimiento ha sido el deseo de la Psicología de ser aceptada como disciplina científica, al plantear la separación entre los sentidos y la mente, entre las sensaciones y las percepciones, lo que ha dado origen a una separación en el ser humano: intelecto o razón, por un lado, y sentimiento o emotividad por otro. A este respecto Eisner nos indica que: “La formación de los conceptos depende de las imágenes derivadas del material que proporcionan los sentidos. Tales conceptos son elaborados a partir de las cualidades que poseen los particulares desde los que se interpretan los esquemas generales”.³

² En la actualidad, una de las razones del conflicto que se da entre los enfoques contrapuestos a cerca del origen del conocimiento humano proviene del desarrollo seguido por la Psicología en su proceso de separación de la Filosofía en el siglo XIX.

³ Eisner, E. W:” El ojo ilustrado. Indagación cualitativa y mejora de la práctica educativa.” Barcelona, Paidós. 1988. Texto extraído de Sáinz A. *El arte infantil. Conocer al niño a través de sus dibujos*. Madrid. Eneida, 2003, pág, 26.

Pensemos que el concepto de representación, no es la reproducción fiel de una cualquiera de las percepciones proporcionadas al dibujante por la visión de las cosas. Es una refracción del objeto a dibujar a través de nuestro propio yo, una reconstrucción original que resulta de una elaboración muy complicada a pesar de su espontaneidad.

En este proceso de plasmación gráfica del conjunto de objetos visuales que se registran en el hecho perceptivo, tiene mucho que ver los códigos formados en nuestra infancia, donde desde un principio se es tendente a descuidar las relaciones contextuales que existen entre los elementos que configuran la obra para dar prioridad a los elementos aislados. Como regla general es en esta etapa cuando representamos en los dibujos todo cuanto forma parte de nuestra experiencia y de cuanto es ofrecido a nuestra percepción.

En la obra de Arnheim ⁴ encontramos aportaciones conceptuales relevantes: aspectos motores en las edades tempranas, orden de ejecución del dibujo, tendencia a la simplicidad, ley de diferenciación, direcciones y tamaños etc.

Pero si nos acercamos en el tiempo a la realización de los primeros elementos gráficos o garabatos, es

⁴ Arnheim. "Arte y percepción visual." Paidós. Barcelona. 1983. Texto extraído de de Sáinz A. *El arte infantil. Conocer al niño a través de sus dibujos*. Eneida. Madrid, 2003, págs ,37- 197- 199- 200- 205.

importante considerar los aspectos motores y de desarrollo corporal que nunca vamos a olvidar. La construcción en palanca de los miembros humanos favorece el movimiento curvo: el brazo pivota sobre la articulación del hombro, y el codo, la muñeca y los dedos posibilitan una rotación más sutil. Algo que no nos es tan distante si nos paramos a revivir nuestra propia acción plástica.



81. DE KOONING
Sin título, 1965
 Carboncillo sobre papel
 21 X 28 cm
 Colección De Kooning

De la misma manera el orden o secuencia en el arte es un criterio básico para el estudio del significado de la obra; la simplicidad de las formas que desde el principio rige las creaciones de nuestra infancia es un aspecto que necesitamos recobrar de nuevo en nuestras experiencias estéticas posteriores. Por eso el niño por poner un ejemplo, concede prioridad al círculo primigenio y a las formas circulares.

Si hacemos hincapié el elemento gráfico en la etapa del garabateo⁵ nos damos cuenta que hay en ella tres fases diferenciadas: los garabatos desordenados, los controlados y los sin nombre, -experiencias gráficas que se van a dar en el ámbito plástico del adulto, con disposiciones e intenciones diferentes-. Concretemos que en el periodo del garabateo no se intenta reflejar nada de la realidad que nos rodea, los trazos son meras expresiones gráfico-motrices, donde se dan salida a inquietudes y necesidades expresivas.

⁵ Que tiene lugar entre los dos y los cuatro años.

En los garabatos desordenados por lo general los primeros trazos no tienen sentido, no somos capaces de darnos cuenta que podríamos hacer con ellos lo que quisiéramos, pero por el momento no se tiene un control visual sobre estos, ni pueden ser realizadas tareas que requieran control preciso de los movimientos. Realizamos giros imprevistos, apretando la mano sobre el papel o acelerando el movimiento. Este proceder suele dar lugar a que se originen variantes gráficas, como los trazados rectilíneos, tramas circulares, punteados, barridos lineales o paralelos que estimulan a ensayar nuevos esquemas gráfico-gestuales que van a ampliar considerablemente nuestras siguientes formas expresivas. Somos capaces de realizar un trazado de doble dirección, y retornar al punto de partida de un trazado rectilíneo ya realizado. Empleamos diferentes direcciones del espacio gráfico: es el aspecto cinestésico y espacial. Recordemos que nuestra sensibilidad cinestésica nos informa sobre la posición de nuestro cuerpo en el espacio, sobre las posiciones relativas de nuestros miembros, así como de su variación a causa del movimiento. Se empiezan a apreciar desde aquí algunos de los rasgos básicos de organización espacial como son la simetría y las direcciones dominantes de espacio topológico constantes que no nos abandonarán en nuestra convención espacial de adultos.

Lurçat señala: "Cuando las dos manos trabajan simultáneamente los movimientos son simétricos. El punto de partida de los trazados es el eje proyectado por el plano de simetría del cuerpo sobre el papel. Los barridos son

horizontales o verticales o, más exactamente, tienden hacia la horizontalidad o hacia la vertical; pero, en realidad, son ligeramente oblicuos en ambos casos.”⁶ Aspecto que nos va a interesar más adelante cuando entremos a estudiar los “dibujos ciegos” de De Kooning.

El garabato llamado bucle es importante pues conlleva un proceso de maduración. Cuando al movimiento de vaivén del brazo respecto al codo y el de rotación respecto al hombro, se le agrega el de flexión de la muñeca, se realiza la maduración de uno de los esquemas corporales básicos del ser humano. Con este movimiento se completa la gran motricidad del brazo, tan fundamental para los trazados gráficos. El bucle es una línea curva en la que existe un cambio de rotación o giro del sentido del trazado que se está realizando con el brazo, de ahí su importancia. Hay que tener en cuenta que el modelo cinestésico es el que ofrece a la vez información sobre la forma y sobre la trayectoria. También informa sobre el tipo de movimiento necesario para la realización de la forma y permite darnos cuenta de las relaciones entre los desplazamientos de la mano y del brazo, de percibir la coordinación en el dibujo del cicloide, pero igualmente en el de una letra o de todo un modelo continuo.

En la fase siguiente de nuestra infancia ya se es consciente de que hay una vinculación entre los movimientos y los trazos que realizamos en el papel.

⁶ Lurçat L.” Pintar, dibujar, escribir, pensar. El grafismo en el preescolar.” Madrid. Cincel-Kapelusz. 1980. Texto extraído de Sáinz A. *El arte infantil. Conocer el niño a través de sus dibujos*. Madrid. Eneida. 2003, pág.72.



82. De Kooning en su estudio de Manhattan dibujando *Mujer I*. 1950

Entonces se produce la coordinación entre el desarrollo visual y el motor. Hay un gran avance en la evolución psicomotriz puesto que el control de los movimientos ya abarca desde el comienzo del trazado hasta el final. Los trazados en la fase del garabateo controlado son amplios y variados. Una cuestión importante es la lateralidad (dominio de un lado sobre otro), viene dada por factores endógenos; ya que la elección de un lado u otro normalmente es debido a que uno de los hemisferios cerebrales en nuestra infancia madura antes que otro, limitando el lado que no ha madurado. También existe un factor ambiental (exógeno), que puede influir en el predominio de uno de los lados sobre el otro. Se puede observar en los trazados de los garabatos que si somos diestros, predomina la dirección izquierda-derecha y el sentido positivo, y en los zurdos, los movimientos opuestos. Esto se debe a que la simetría corporal también induce a movimientos simétricos en la parte izquierda del cuerpo con respecto a la derecha, dando lugar a que los zurdos tengan una dirección y un sentido dominante contrario a los diestros, su dirección natural es la que va de derecha a izquierda. Como vemos hasta el momento somos conscientes de que todo este proceso camina con y en nosotros y no nos va a abandonar, se “olvida” cuando establecemos la referencia con las cosas, pero no la dejamos y la recobramos en experiencias plásticas concretas. Pollock y De Kooning son ejemplo de ello, en el cuerpo y por el garabateo es donde se congrega el pensamiento Kinestesico y visual.

Si hacia los tres años y medio empezamos a dar nombre a los garabatos importante es entender el proceso evolutivo, puesto que la mayor parte del pensamiento es realizado con figuras mentales, en las que imagen y palabra se encuentran unidas, lo que lleva a la asociación entre los trazados y ciertas figuras conocidas. Hay en ello una modificación en el modo de pensar, dado que se pasa de un pensamiento kinestésico a un pensamiento visual, en el sentido de que las imágenes comienzan a formar parte de la memoria, algo esencial en todos nosotros. En estos trabajos no ignoramos la tachadura, si se realiza con tinta efectuamos un emborronamiento, bien extendiendo con la mano la tinta todavía fresca o dando vuelta a la hoja y frotándola con energía sobre la mesa. Si deseamos rectificar una parte del dibujo por lo general le agregamos un garabato. Esta curiosa forma de corregir yuxtaponiendo lo bueno al lado de lo malo en lugar de sustituirlo, es sin duda porque no sentimos la necesidad material de suprimir el detalle mal trazado.

El ideograma garabato con nombre ⁷ aparece indispensable para entender la simultaneidad entre la percepción del objeto y la percepción de la forma expresada mediante el lenguaje verbal. Este corresponde a una etapa de nuestro desarrollo infantil, esencial puesto que manifiesta la capacidad que tenemos de inventar signos gráficos, de posterior aparición al signo lingüístico. Ahora ya no

⁷ Lurçat; L.” Pintar, dibujar, escribir, pensar. El grafismo en el preescolar.” Cincel-Kapelusz. Madrid. 1980. Texto extraído de Sáinz A. *El arte infantil. Conocer al niño a través de sus dibujos*. Eneida. Madrid. 2003, pág; 82.

dibujamos por el simple placer motor; lo que ahora realizamos es un grafismo intencionado, aunque no tenga demasiadas diferencias formales con los garabatos precedentes. Placer/ intención se funden en las respuestas plásticas que se originan con el garabateo.

Los primeros trazos de tipo representativo en la etapa preesquemática se presentan a partir de los cuatro años. Es el momento del comienzo de la creación consciente de la forma. La representación de la figura humana se realiza por medio de un círculo por cabeza y dos líneas verticales que representan las piernas. Esta forma denominada “renacuajo” evoluciona cuando se le añaden brazos o un tronco y hacia los seis años ya realizamos un esquema bastante elaborado de la figura humana. La orientación e identificación de ésta no coincide necesariamente con las posibilidades gráficas que tenemos. Desde el punto de vista gráfico, el cambio de orientación no modifica la forma de la figura humana, pero dar una postura si implica necesariamente una modificación del doblado de los miembros o de la curvatura del cuerpo. La postura de sentado se identifica bien, la de inclinado en menos grado, la de pie es sinónimo de derecho. Entre los cuatro y seis años nos es más fácil reconocer una figura humana sentada que una figura acostada y, por el contrario, nos es más difícil dibujar una figura sentada que una figura acostada.

Todo ello indica algo esencial, el espacio se va construyendo de forma subjetiva, y va evolucionando desde una representación “flotante” de las figuras y objetos hasta

una organización primaria obtenida a partir de la creación de la línea de base. Al construir el espacio de forma subjetiva hay una manifiesta indiferencia por el equilibrio, se diría que no nos preocupa. Pensemos que en el espacio gráfico a diferencia del espacio real, el equilibrio no presenta una forma de ser necesaria: el objeto dibujado no necesita estar puesto donde lógicamente sería su sitio ordinario. Lo que en la vida ordinaria sería imposible y absurdo, como los objetos en el aire o colocados acrobáticamente en algún extremo, en el ámbito infantil y artístico es posible. Al colocar los objetos muchas veces de tal forma que parecen desafiar las leyes de la gravedad. Drásticamente nos referimos al trabajo de De Kooning.



83. DE KOONING
 Dos figuras. 1946-1947.
 Óleo, tiza de color y
 carboncillo sobre papel.
 26,6 x 31,2 cm.
 Allan Stone Gallery
 Nueva York

La etapa esquemática se establece cuando se llega a nuevas situaciones de aprendizaje que están ligadas a los cambios producidos y relacionados con los factores motores, perceptivos, cognitivos y emocionales que van a influir en actividades de tipo creativo. Durante estos años se realizan modelos gráficos estables y son los que denominamos esquemas, aunque estos son más el

concepto al que hemos llegado respecto de un objeto, que repetiremos continuamente mientras no haya alguna experiencia intencional que nos influya para que lo cambiemos. En este tiempo hay una clara conexión entre las representaciones gráficas y el modo de pensamiento. Aunque no es la traducción de la imagen mental, ya que a través del lenguaje verbal manifestamos una comprensión más compleja de la realidad, si se puede considerar que expresamos gráficamente lo esencial de su capacidad cognitiva en el ámbito de las percepciones visuales. Aparecen los intentos de objetivación espacial. Las figuras y objetos dejan de flotar en el espacio topológico, estableciéndose ciertas relaciones gráfico-espaciales entre ellos. Hay, no obstante, soluciones de tipo subjetivo para la construcción de la profundidad espacial.

VII. 3 LA DISTRIBUCIÓN ESPACIAL

En el comienzo de la representación figurativa tenemos del espacio un concepto muy diferente al que tendremos de adultos. Según Lowenfeld y Brittain:” A primera vista, los objetos en el espacio tienden a estar en orden un tanto caprichoso. No obstante, una observación más cuidadosa demuestra que en la infancia concebimos el espacio como aquello que nos rodea. Es decir, los objetos aparecerán arriba, abajo o uno junto a otro, en la forma en que los comprendemos. No nos vemos así mismo en el suelo, junto a otros objetos que también están en el suelo (...). No se ha establecido ninguna relación espacial fuera

del concepto del niño sobre sí mismo. El espacio se concibe, pues, como algo que está a nuestro alrededor.”⁸ Así, el espacio corporal viene a determinar la relación que existe entre los distintos objetos y elementos con el propio cuerpo infantil, el cual, al evolucionar en un proceso de maduración en la percepción espacial alcanzará el modo de representación llamado espacio de los objetos. En la infancia nos expresamos a través de una interpretación subjetiva de nuestro entorno.

A los cuatro años es cuando nos enfrentamos al papel que tenemos que dibujar como si fuera una superficie horizontal y en la que tenemos que distribuir las figuras; esto hace que aparezcan en diferentes direcciones. Cuando queremos introducir el movimiento o los gestos en el cuerpo, la posición frontal que suele ser la más empleada nos ofrece dificultades para ser expresada gráficamente, llegando para lograrlo a deformaciones figurativas. Cuestión a tener en cuenta, no lo olvidemos, es que en la infancia nos guiamos por criterios subjetivos, sin relacionar el tamaño y la proporción que existen entre los diversos objetos de la realidad. Por lo que para analizar el espacio en el comienzo de la figuración del arte infantil, hay que diferenciar los aspectos o características propios del espacio topológico de aquellos pertenecientes a las del espacio representado.

⁸ Lowenfeld, V. y Brittain, W. L. "Desarrollo de la capacidad creadora." Buenos Aires. Kapelusz. 1972. Texto extraído de Sáinz A. *El arte infantil. Conocer al niño a través de sus dibujos*. Madrid. Eneida. 2003, pág. 56.

Frecuentemente el soporte que empleamos para dibujar suele ser una superficie con un formato rectangular, cuyos bordes determinan los límites de esa superficie o espacio topológico. El papel establece de antemano unas condiciones a la realización de la escena: formato y tamaño. Ambos son importantes dado que aportan un sentido organizativo, tanto del espacio topológico como del espacio proyectivo. Una vez consolidado el sentido organizativo, la tendencia dominante es decantarse por la disposición horizontal del papel, hasta que acaba siendo la posición habitual para la mayoría de nuestras actividades plásticas.

Tras la utilización del espacio topológico, aparecen las primeras manifestaciones de distribución espacial. Esto se deduce por la forma de distribución de las figuras y objetos en el soporte, que ya se utiliza a modo de encuadre. En nuestros dibujos tenemos que situar los elementos visibles dentro de un entorno espacial, al que se llama espacio representado, elaborado por nosotros mismos. Esto es debido a que la realidad física no puede entenderse sin la existencia de un espacio tridimensional en el que se encuentran tanto las personas como las demás cosas. A las dimensiones de alto y ancho, que definen una realidad bidimensional con posibilidades de expresar gráficamente los objetos y figuras manteniendo sus proporciones, hay que añadir una tercera: la profundidad.

La profundidad expresa tres características fundamentales del espacio real: el volumen de los objetos

físicos, la distancia o alejamiento entre los objetos y la posibilidad de desplazamiento en cualquier dirección. La tridimensionalidad, o también la profundidad, es la que permite el movimiento en cualquier dirección; en cambio, la bidimensionalidad, al tener dos dimensiones, únicamente permite el desplazamiento dentro del plano. Para poder analizar correctamente las representaciones espaciales realizadas en la infancia, hay que dejar constancia de que es posible representar la profundidad con dibujos de formas bidimensionales, al igual que puede realizarse con obras tridimensionales dentro de una composición en la que domine la perspectiva.

Luquet⁹ inicia el estudio evolutivo del desarrollo gráfico con la etapa del realismo fortuito en ella se comienza con los primeros trazos realizando rayas sin intención de crear una imagen, actividad a la que llega un día en que encontramos una analogía con un aspecto mas o menos vago entre nuestros dibujos y algún objeto real, y es entonces cuando se considera el trazado como una representación. A partir de esta circunstancia, el trazado posee las cualidades del dibujo propiamente dicho: intención, ejecución e interpretación. Hasta este momento todo el recorrido se recorta feliz en entender como asimilamos las cosas, los hechos, el espacio y nuestra relación con él, pero a ello le va a seguir una etapa de realismo fallido pues una vez que hemos logrado asimilar las condiciones del dibujo como tal, su pretensión es la de

⁹ Luquet, G. H. "El dibujo infantil." Médica-Técnica. Barcelona. 1978. Texto extraído de Sáinz A. *El arte infantil. Conocer al niño a través de sus dibujos*. Eneida. Madrid. 2003, Págs; 48-49-50.

ser realista, intención que tropieza con varias dificultades de orden físico, de índole psíquica y de incapacidad sintética. Las principales se manifiestan por la torpeza en la ejecución, que poco a poco se irán atenuando a medida que avancemos en el control de las destrezas motrices. Las segundas, de índole psicológica, estarían en lo limitado y discontinuo de la atención infantil, esta queda pronto agotada al tener que atender a una doble tarea: por un lado pensar en lo que tenemos que representar y por otro estar atentos a los movimientos gráficos que tenemos que hacer para lograr una buena ejecución de la representación. Dado que el caudal de atención de que disponemos es limitado, nuestros dibujos nacen de forma espontánea, ya que necesitamos traducir lo más rápidamente posible sobre el papel nuestra representación mental, antes de que se vaya.

Referente a la incapacidad sintética se observan las desproporciones, el descuido de las relaciones entre los diferentes elementos, de modo especial las de situación, y las incorrecciones relacionadas con la orientación de estos. No se llega a lograr sintetizar en un conjunto coherente los distintos detalles con la preocupación que se tiene de querer figurarlos cada uno por sí.

Mientras que en la etapa del realismo intelectual los rasgos más relevantes están en: la transparencia, representación en plano, abatimiento, cambio de punto de vista, relevancia de los detalles y figura en elevación.

Por medio de todos estos procedimientos tratamos de sintetizar, pues lo que se pretende es reunir en un solo dibujo los elementos que están también reunidos en el objeto representado; y por otra parte el abatimiento tiene por objeto poner de manifiesto la situación recíproca de los elementos abatidos.

La transparencia consiste en representar los objetos como si los que estuvieran delante o contuvieran a otros no fueran opacos y permitieran ver lo que hay tapado. También es el resultado de la descripción simultánea del interior y del exterior de los elementos como si estos fueran transparentes. La representación en plano se da cuando se representan estos en su proyección sobre el suelo como si se mirase a vista de pájaro. El abatimiento, es una perspectiva absolutamente imposible. Es un proceso más avanzado, y se aplica a objetos elevados sobre el suelo, a los que se hace girar hasta tumbarlos hacia uno de los lados de la línea de unión de los planos horizontal y vertical. El cambio de punto de vista describe el proceso constante de modificación de la posición del espectador respecto a los objetos y figuras de una escena dibujada. La relevancia de los detalles consiste en destacar un detalle de otro, aunque aparezca entre ellos una relación de discontinuidad. Las figuras en elevación de frente es el recurso opuesto al abatimiento, ya que en los dibujos aparece de forma frontal lo que tendría que verse de perfil o en perspectiva por el que contempla la escena.

El paso del realismo intelectual al realismo visual no se produce de forma rápida, suele haber una transición más o menos prolongada según los casos pero paulatinamente van desapareciendo los recursos gráficos que se empleaban en la etapa precedente y así puede verse que en este momento la transparencia ha sido sustituida por la opacidad, el abatimiento por la perspectiva y así sucesivamente. Indudablemente esta descripción acoge experiencias concretas en un ámbito estético por todos reconocido como es el Cubismo.

De igual forma, el esquema espacial refleja que hemos adquirido la conciencia de un orden en las relaciones de los elementos y el contexto. Esto se manifiesta gráficamente a través de lo que se llama línea de base. Como contrapartida a la línea de base, aparece, la línea de cielo, de forma que el espacio en esta etapa de nuestra infancia está conceptualmente formado por tres capas: el suelo, el aire y el cielo. Se supone que empleamos este tipo de dibujo para representar la naturaleza expresando nuestra forma personal de entenderla, más que la plasmación de lo que nos proporciona la mera percepción visual.

Al comenzar el realismo descubrimos el plano como componente espacial, por lo que abandonamos la línea de base como soporte físico que representa el suelo sobre el que se sustentan figuras y objetos. Aparecen los primeros intentos de una representación gráfica de la profundidad, tomando conciencia perceptiva de la superposición de unas figuras con otras. Entonces nos damos cuenta

conscientemente de que unos objetos pueden quedar parcialmente tapados por otros. Pero no olvidemos que la actividad plástica es una actividad también corporal, teniendo que tener en cuenta factores de maduración psicológica y físicomotriz, ya que las habilidades y las destrezas manuales desempeñan un papel relevante y existe una relación muy estrecha entre el proceso de gestación de las formas, los signos del lenguaje gráfico, el desarrollo y adiestramiento visual y psicomotriz.

Recordemos que hasta los ocho o nueve años, somos esencialmente realistas de intención, pero empezamos por dibujar de las cosas lo que sabemos mucho antes de empezar a dibujar lo que vemos de ellas.

En el comienzo del dibujo figurativo, tenemos por lo general mayor preocupación por la forma que por el color, ya que las líneas sirven para construir figuras reconocibles, lo que para nosotros es de gran importancia al permitirnos poder expresar gráficamente nuestras imágenes mentales. La importancia recientemente adquirida por la línea es descrita por Lowenfeld y Brittain de la siguiente forma: "En las primeras etapas del garabateo, los niños utilizan a veces el color para comparar objetos, pero cuando comienzan a usar líneas para dibujar formas, empiezan a comparar objetos por la forma más que por el color".¹⁰



84. DE KOONING
Dama color rosa (estudio), 1948
 Óleo sobre papel sobre masonita
 47 X 47 cm
 Colección Mr. Y Mrs. Donald
 Blinden
 Nueva York

¹⁰ Lowenfeld, V. y Brittain, W.L. "Desarrollo de la capacidad creadora". Kapelusz. Buenos Aires. 1972, pág 143. Texto extraído de Sáinz A. *El arte infantil. Conocer al niño a través de sus dibujos*. Eneida. Madrid. 2003, pág; 109.

Al analizar los dibujos de la etapa del comienzo de la figuración se encuentran algunas características comunes referentes al color. Empleo del color negro para el dibujo del contorno de las figuras, uso del color de forma plana, sin mezclar con otros y predominio de los colores primarios: rojo, amarillo y azul, junto con el verde y el marrón. El color plano refuerza la bidimensionalidad del dibujo que realizamos durante esta etapa.

Hacia los diez años, se observa cómo las representaciones van cada vez más hacia un planteamiento en el que la actitud visual del realismo naturalista adquiere una mayor relevancia. La transición hacia el realismo plantea dificultades sobre todo a la hora de realizar los temas que dado nuestra evolución vamos a elegir. Aparecerán en las representaciones dibujos caricaturescos, grotescos, irrealistas, en los que el simbolismo suplanta la representación figurativa. También se da marcada tendencia a la estilización y a la abstracción. En cuanto al espacio, hay casos en que no se consolida el punto de visión único y en los dibujos siguen apareciendo representaciones con distintos puntos de vista.

A medida que se avanza en el desarrollo plástico, encontramos nuevos recursos para expresar con mayor precisión los elementos que nos acercarán al realismo visual, siendo el modo de representar la profundidad uno de ellos, dando más convicción nuestros trabajos. Para lograr mejor la profundidad nos valemos de la disminución del

tamaño de las figuras alejadas, reducción proporcional en la relación de tamaño persona-objeto, superposición de los elementos, representaciones parciales, trazados de líneas en el suelo y cambio de tonalidades cromáticas. Ahora empleamos la hoja como un encuadre, lo que va a dar lugar a que aparezcan elementos parcialmente representados, al no estar completamente dentro del marco visual que delimita el espacio topológico.

El inicio en el realismo implica modificaciones que afectan también a la interpretación del color. Empezamos a descubrir las gamas y los matices cromáticos, bien por elaboración de mezclas experimentales, bien por transparentarse el fondo del soporte al emplear la pintura o por simples degradaciones.

Las características más relevantes de esta etapa son esencialmente: las proporciones realistas, y el sombreado.

En relación al espacio se afianza el punto de visión único, y como consecuencia de ello, la representación de la profundidad mediante la perspectiva. Los referentes más claros de la expresión del espacio proyectivo son: el encuadre, la profundidad y la perspectiva.

VII. 4 LA CAPACIDAD DE REPRESENTACIÓN

Entendemos que la capacidad de representación consiste en la posibilidad de emplear significantes para hacer referencia a significados. El significante está en lugar de otra cosa, a la que se refiere, designa a ese significado, que puede ser un objeto, una situación o un acontecimiento.

Sabemos que una de las características del ser humano es la de poder construir representaciones de la realidad que permiten actuar sobre ella y anticipar lo que va a suceder. También sabemos que durante el período sensorio-motor que va a ir definiéndose y perfilándose en nuestra infancia sacando regularidades de las cosas que van a permitir conocer de que forma se irán desarrollando los acontecimientos - lo que supone ya una cierta representación de los mismos -, pero que va a depender directamente de la recepción de estímulos inmediatos relacionados con lo que va a suceder. Aquí podemos apreciar que la capacidad está todavía limitada ya que no permite evocaciones de acontecimientos alejados.

Pero es al final del período sensorio-motor cuando se empieza a manifestar una capacidad nueva: la de emplear *medios simbólicos* para referirse a las cosas o a las situaciones sin necesidad de actuar sobre ellas materialmente. También se comienza a imitar situaciones que fueron percibidas antes pero que ya no están presentes y es a partir de este momento en esta capacidad de representación y comunicación la que va a tener una

influencia determinante en sus avances futuros como ser humano.

Es el lenguaje el que abre al hombre innumerables posibilidades en su capacidad para representar la realidad o su propia acción y es un elemento esencial de su función cognitiva. Permite actuar sobre las cosas de forma indirecta por medio de palabras que están en lugar de las cosas. Pero también hay otras cosas propias del ser humano que tienen las mismas características, entre las que estarían el juego simbólico y el dibujo.

Lo característico de todas estas actividades, que podemos llamar representación, es que por medio de ellas, en vez de actuar directamente sobre un objeto o acontecimiento se puede emplear algo que lo sustituya, y que podemos llamar significante. El significante está en lugar del significado que es lo que designa. Es decir en vez de actuar materialmente sobre la realidad puede hacerse también de forma simbólica. El uso de significantes abre por ello unas posibilidades inmensas al desarrollo psicológico del sujeto permitiéndole distanciarse cada vez más de la situación presente y abrirse hacia mundos alejados en el espacio o en el tiempo, o incluso ficticios, que solo existen en la mente.

Para un autor como Piaget,¹¹ lo característico de la representación humana es el empleo de significantes

¹¹ Piaget, J. (1946): « La formation du symbole chez l'enfant ». Neuchâtel : Delachaux et Niestlé. Trad. Cast. De José Gutiérrez : *La formación del símbolo*

diferenciados de los significados que representan. La representación tiene un origen complejo pero que esto sea así no es privativo de la representación pues por lo general las funciones psicológicas no aparecen de golpe sino que siempre tienen un largo periodo de gestación. Por eso la representación hay que verla en conexión con todas las actividades de extracción e interpretación de la información que el ambiente nos proporciona. Es un aspecto más de la capacidad que tiene el ser humano para construir y organizar el mundo que tiene a su alrededor.

Un factor importante lo desempeña la imitación en la génesis de la capacidad representativa, todo ello se va gestando en el período de nuestra infancia y va a emplear representaciones motoras antes de emplear otras más abstractas.

Por lo que la imitación va a ser la capacidad de reproducir mediante acciones del hombre otras acciones que tienen lugar a nuestro alrededor debidas a la actividad de personas o de objetos. Para Piaget ésta es una prefiguración de la representación y constituye una especie de representación en actos materiales pero no en pensamiento.¹²

en el niño. México: F.C.E., 1961. Texto extraído de Delval Juan, *El desarrollo humano*, Madrid, Siglo XXI, 1996, pág; 227.

¹² Piaget, J. E Inhelder, B. (1966a) : *La psychologie de l'enfant*. Paris : PUF. Trad. cast., *Psicología del niño*. Madrid : Morata, 1969. 12ª ed, 1984. [Citado por la edición francesa.] Texto extraído de Delval Juan, *El desarrollo humano*, Madrid, Siglo XXI. 1996, pág; 236.

Hay que tener presente que los significantes son de diversos tipos según su grado de conexión con lo que designan. Cuando el significante y significado no están diferenciados, sino que el significante es un trozo, un aspecto, una parte, o algo que va indisolublemente unido al significado, se habla de índices o señales. Si el significante puede ser independiente del significado pero guarda con él una relación motivada entonces hablaríamos de símbolos. Los dibujos o las fotografías se pueden considerar como representaciones simbólicas de los objetos que representan.

Obviamente además de estos, sabemos que hay significantes que son completamente arbitrarios y que se han establecido mediante una convención o que han nacido de un largo proceso histórico de tal forma que ya no existe ninguna relación clara entre significado y significante, aquí estarían los signos. El lenguaje es el ejemplo más importante lo constituyen las palabras del lenguaje, o su representación gráfica, el lenguaje escrito.

Ahora bien los signos para ser vehículos de comunicación interpersonal, necesitan ser colectivos pues como son arbitrarios si no fueran compartidos, no podían ser comprendidos por otras personas.

Pero sigamos con un hilo conductor, es al final del periodo sensorio-motor y, tenemos que volver a nuestra infancia cuando se empieza a realizar una imitación en ausencia de modelo, es lo que se llama imitación diferida y

puede ser realizada mucho tiempo después de haber visto el modelo incluso días después.

Sin olvidarnos de la otra capacidad representativa de este momento *el juego simbólico* donde empezamos a emplear la nueva capacidad de forma lúdica y a servirnos de elementos que forman parte de situaciones, pero separadas de éstas, sólo por el placer que nos produce la propia acción.

También en este momento parece que hacen aparición las imágenes mentales, que son algo interno que nos queda cuando está delante la situación, y que podemos evocar, pero que son algo más que las huellas que deja la percepción e implican todo el conocimiento que la persona tiene de la situación. Es importante señalar la consideración que hace Piaget de la imagen mental como una imitación interiorizada y por lo tanto diferida.

Es obvio que las imágenes mentales son un elemento importante para el recuerdo y también una guía para la acción permitiéndonos anticipar en muchas ocasiones el resultado de nuestras acciones.¹³

Y ciertamente también son uno de los aspectos de la representación más difíciles de estudiar, porque no se puede llegar a ellas directamente, solamente nos muestran algunas manifestaciones indirectas, pero la mayor parte del

¹³ Las imágenes mentales pueden ser visuales, pero también auditivas y gustativas u olfativas pues nos permiten representarnos olores o sabores así como todo tipo de sonidos.

fenómeno permanece oculto. Sólo nos permite saber de su existencia por formas indirectas como pueden ser dibujos o por medio de la facilidad o dificultad de ciertas actividades mentales.

Pero es indudable que las imágenes no son la única forma de representación interna del conocimiento.¹⁴ Podemos entender las imágenes analógicas las que guardan estrecho parecido con lo que representan, mientras que la representación proposicional es abstracta.

Lo que hay que entender es cómo son las imágenes mentales, si tenemos en cuenta que éstas se han considerado como una prolongación de la percepción nos encontramos con dos tendencias una que se encamina a estudiar la relación entre las imágenes y otra que estudia la estructura de las propias imágenes.

Aunque las imágenes pueden recordar a los dibujos, en realidad tienen también una naturaleza tridimensional. Ciertas investigaciones demuestran que las imágenes conservan la información tridimensional, aunque sea vista desde un punto de vista particular y que cuando se va rotando una imagen se va rellenando la parte oculta de ésta a medida que esta se va haciendo visible.

¹⁴ Para los filósofos empiristas, el origen del conocimiento se encuentra en la percepción y esta da lugar a imágenes, que es lo que ellos llaman ideas, pero las imágenes no son abstractas sino que son concretas, representan objetos determinados y no clases de objetos. Por el contrario el pensamiento trabaja con conceptos que son abstractos y no se refiere a objetos concretos.

Lo cierto es que las imágenes comparten muchas de las características con los objetos que representan. Estas actúan de forma muy distinta a la información verbal, y hay muchos datos que parecen apoyar la idea de que su manipulación se parece más al examen directo de los objetos que al del lenguaje. Teniendo en cuenta estos datos parece ser que estos no son residuos dejados por la percepción, sino que parecen analizarse como una percepción real, explorándose como si se estuviera delante de un objeto. Por lo que las imágenes constituyen una forma de representación propia, muy relacionada con otros aspectos de la capacidad de representación, pero que tiene unas características propias y específicas que no son aplicables a las demás formas representativas.

Su desarrollo, ubicado en la infancia está muy ligado al nivel de desarrollo intelectual, de modo que éste forma imágenes de las situaciones o de las cosas según se entiendan, más que según se desarrollan delante de él. Los estudios realizados indican las dificultades que tienen los sujetos para producir imágenes adecuadas hasta un período bastante tardío.

Si nos paramos a analizar existen diversos tipos de imágenes: las reproductoras que son las que simplemente tratan de representar algo que se ha percibido anteriormente. A su vez pueden ser estáticas si la copia es inmediata y en presencia del modelo o diferidas si la imagen es evocada; de movimiento o cinéticas cuando hay un cambio de posición, o cuando imaginamos un movimiento

que hemos visto con anterioridad. Las de transformación se darían cuando imaginamos un cambio de forma que ya conocemos.

En cuanto a las imágenes anticipadoras también pueden ser cinéticas y de transformación cuando lo que se imagina ha sido percibido anteriormente.

Los resultados de numerosos estudios muestran que hasta los siete años de vida las imágenes son fundamentalmente estáticas y que se tienen grandes dificultades tanto para reproducir como para anticipar movimientos o transformaciones lo que parece indicar que los sujetos no son capaces de formar imágenes adecuadas hasta que no comprenden los movimientos o transformaciones que se realizan, aunque los hayan visto. Ante ello, diversas experiencias nos indican que para reproducir imágenes correctas el sujeto necesita ser capaz de comprender las transformaciones que se operan de un modo adecuado, de tal forma que no son las imágenes las que posibilitarían la comprensión, sino que más bien son el resultado de ésta.

El desarrollo de las imágenes ha sido estudiado con detenimiento por autores como Piaget e Inhelder¹⁵ en su relación con la inteligencia. Oponiéndose a que las imágenes derivan de la percepción y sosteniendo que éstas

¹⁵ Piaget, J. e Inhelder, B. (1966 b): « L'image mentale chez l'enfant: Étude sur le développement des représentations imagées ». Paris :PUF. Texto extraído de Delval Juan, *El desarrollo humano*, Madrid, Siglo XXI, 1996, pág; 242.

sean el recuerdo de la actividad del sujeto. Mantienen que dichas imágenes mentales provienen de la imitación y constituyen una imitación interiorizada. Para ellos hay bastantes razones para dudar de la procedencia directa de las imágenes a partir de la percepción. Teniendo en cuenta el punto de vista neurológico la evocación interna de un movimiento desencadena las mismas ondas eléctricas, tanto en el cerebro como musculares, que la realización del movimiento por lo que podría ser considerada como un bosquejo de ese movimiento. Otra razón se basa en que si las imágenes proviniesen de la percepción existirían desde el momento del nacimiento y en cambio se sabe que se manifiestan mucho después.

Por lo que, y en consecuencia, las imágenes derivarían de la imitación y del conjunto de actividades del sujeto, y del conocimiento que tiene sobre el objeto o situación. Al indicar a una persona que con los ojos cerrados, evoque un objeto redondo o circular se pueden observar bosquejos de movimientos circulares del ojo. De donde se puede deducir que las imágenes hacen intervenir no sólo la percepción, sino también la motricidad, que es uno de los puntos adonde queríamos llegar.

El término representación se emplea en psicología por lo menos en dos sentidos diferentes. Por una parte está el uso que hace Piaget ¹⁶ dentro de su teoría, para referirse a

¹⁶ Piaget, J. (1946): « La formation du symbole chez l'enfant ». Neuchâtel : Delachaux et Niestlé. Trad. Cast. De José Gutiérrez : La formación del símbolo en el niño. México: F.C.E., 1961. Texto extraído de Delval Juan, *El desarrollo humano*, Madrid, Siglo XXI, 1996, pág; 233.

esa capacidad nueva que permite emplear significantes diferenciados de los significados y, por otra parte está la representación que hace referencia a los modelos, o representaciones de la realidad que los hombres construyen. En este segundo sentido la representación se ocupa de la codificación del conocimiento y de las formas en que se organiza dentro del sistema cognitivo del hombre.¹⁷

Otros psicólogos comparten la idea de que existe representación desde los primeros meses de vida e incluyen bajo este título todo el estudio de las formas en que se representa el conocimiento, lo que entonces comprende, muchos aspectos del funcionamiento intelectual, como la categorización de la realidad, la representación del espacio o de los acontecimientos.

Piaget admite durante el período sensorio-motor que existe una capacidad de interpretación de índices y señales, que otros llaman representación, pero él no emplea este término hasta que no se establece la diferencia entre signifiicante y significado. Si se entiende la representación como codificación del conocimiento, entonces parece incuestionable que existen representaciones en la etapa sensorio-motora, ya que existen conocimientos incipientes de la realidad que hacen posible actuar sobre ella.

¹⁷ Mandler, J.M. (1983): Representation. En P.H. Mussen (Ed.) (1983): Handbook of child psychology. Vol.III. Nueva York: Wiley, págs. 420-494. Texto extraído de Delval Juan, *El desarrollo humano*. Madrid, Siglo XXI, 1996, pág 234.

Mientras que en relación con el conocimiento, este autor destaca dos aspectos, por un lado estaría el conocimiento que se presenta como copia de la realidad, aunque no constituye más que una aproximación, que reproduce las figuraciones de las cosas, por lo que se puede llamar conocimiento figurativo y puede presentar tres formas: *la percepción* mediante la cual tenemos una copia del modelo pero que solo funciona en presencia del objeto; *la imitación*, que por medio de gestos, dibujos o sonidos también nos aporta una copia que puede producirse tanto en ausencia como en presencia del modelo sirviéndose de una reproducción motriz; y las *imágenes mentales* que nos dan una copia en ausencia del objeto por medio de una reproducción interiorizada.

Por otro lado, estarían las funciones cognitivas que no se refieren a las configuraciones de los objetos sino a las transformaciones y a sus resultados, a esto Piaget lo llama conocimiento operativo en sentido amplio que deriva de la acción. A este tipo pertenecen las acciones sensorio-motrices, que son materiales y actuales, las acciones interiorizadas de tipo preoperatorio y, las operaciones de la inteligencia, que constituyen la terminación del conocimiento operativo. Sólo el conocimiento operativo nos permite comprender las transformaciones. El dibujo aparece ligado a la imitación y es una forma de empleo de una imagen interna, pero también es mucho más que simple copia de la realidad.¹⁸

¹⁸ Los niños encuentran gran placer en su ejecución, además es una forma a través de la cual éste comienza a ser capaz de representar la realidad.

En los comienzos el dibujo surge de la actividad motora, todos lo sabemos, es como una prolongación de ella. Conocemos que el niño imita movimientos y pronto imitará también objetos y a las personas que le rodean. El dibujo es una forma de imitación de la realidad y por ello está en relación con la imitación diferida.

Pero las relaciones con las imágenes mentales son también muy estrechas ya que estas son imitaciones interiorizadas, mientras que podríamos decir que el dibujo es una imitación no sólo exteriorizada, sino realizada con elementos distintos del propio sujeto. Como todas las actividades psicológicas, el dibujo hace intervenir todos los aspectos y capacidades de la persona. Al tener un componente motor muy importante puede considerarse como una buena ocasión para el desarrollo del control muscular. Mediante el dibujo se puede mejorar el desarrollo de la habilidad motora.

El lenguaje también está ligado con la imitación en el aprendizaje, y vinculado al conjunto del desarrollo cognitivo, es la forma más original, e importante de las que empleamos los seres humanos para expresarnos.

La relación del dibujo con el lenguaje es menos evidente pero también guarda relación con la lengua escrita en un doble sentido. Por una parte el niño más pequeño prefiere describir la realidad por medio de un dibujo que por medio de la escritura que todavía no domina, y por otro ambos exigen un dominio motor muy parecido y las letras

son en cierta forma dibujos. Es decir, el término de lo ambiguo aparece en nuestra infancia tanto en uno como en otro extremo y ello va a ser utilizado de una u otra manera en una fase más plena en el ámbito y en un terreno plástico.

VII. 5 A MODO DE CONCLUSIONES

Somos conscientes que en la etapa infantil, quedan fijadas estructuras que estarán latentes en nosotros a lo largo de nuestra vida y aparecen reflejadas en el arte actual y también el de De Kooning, aun cuando sea por motivos diferentes. Enumeraremos algunas de las que más llamaron nuestra atención:

- Garabatos contruidos en sus diferentes fases.
- Deformaciones expresivas.
- Posición horizontal de la hoja de papel.
- Empleo de distintos puntos de vista.
- Tachaduras. Barridos. Frotados.
- Empleo al dibujar de las dos manos (movimientos simétricos) utilizadas por De Kooning en sus dibujos, en algunos para lograr distintos puntos de vista.
- Empleo del color plano.
- Uso del color negro para el contorno de las figuras.
- Empleo del simbolismo.
- Representación parcial de los objetos en la lámina.
- Intervención del azar.
- Aparecen en algunos dibujos varias piernas (tres o cuatro en De Kooning “Chica en una barca”).



85. DE KOONING
Chica en barca 1964
Lápiz sobre papel de calco
23,4 X 17,8 cm (irregular)
Donación Joseph H.
Hirshhorn, 1966

- La figura humana a veces empiezan a dibujarla por los pies. (Esto también lo hacía algunas veces De Kooning aunque él prefería más bien empezar desde el centro de la hoja, ya que según sus palabras "la figura flota desde el centro").

En la etapa preesquemática o de realismo intelectual hemos podido ver como se realizan objetos en los dibujos que parecen "flotar" desafiado a las leyes de la gravedad y esto parece que es lo que De Kooning buscaba de forma insistente, poderlo realizar en su obra, cuando en esta etapa es una forma expresiva de lo más natural, nos admira ver flotando por el espacio tan campantes los diversos objetos que se han imaginado y plasmado con toda libertad.

El proceso de intervención es muy parecido equilibra a ciegas con las manos un punto central en el plano, y comenzar a describir con movimientos y grafismos constructivos, dentro del plano, pierde la noción de referencia del espacio, no existe la línea de horizonte ni la de tierra y sus figuras vagan en el aire flotando. Estamos en un espacio sin referencias establecidas en que la dimensión espacial va mucho más allá que la métrica, asemejándose a los espacios más vivenciales identificados en etapas muy básicas de nuestra evolución infantil.



86. DE KOONING

Sin título (dibujo con ojos cerrados), 1966

Carboncillo sobre papel

25,50 X 20,40 cm

Colección Overholland

“Soy el origen de un rumor acerca de estos dibujos, y es cierto que los hice con los ojos cerrados”.

De Kooning¹

¹Yard Sally. *Willem De Kooning*.
Polígrafa. Barcelona. 1997. Pág 95

VIII

**DIBUJOS CON LOS OJOS
CERRADOS**

VIII.1 A MODO DE INTRODUCCIÓN

Estos dibujos están fechados en torno a 1966 y en ellos el artista refleja temáticas que estaban en el ambiente sociocultural norteamericano de la época. Tengamos en cuenta que durante la década de los 60 hubo una profunda revolución sexual y cultural. A partir de la pujanza económica la cultura de lo joven irrumpió en la sociedad. Al comercializarse la píldora en el 61, la permisividad social sobre el tema sexual se amplió, se relajaron las leyes relativas a la pornografía lo que contribuyó al cambio de las costumbres sociales así como en el mundo de la moda al introducirse la minifalda. El ambiente reinante era de liberación y esto se vio reflejado de forma que no tenía precedentes en revistas muy populares como Playboy entre otras. Algunas presentaban sus modelos exhibiendo posturas estereotipadas y con las piernas abiertas. Los medios de comunicación fueron determinantes en la estimulación y propagación de estos estereotipos gráficos.

Las alusiones sexuales de todo tipo se empleaban como un recurso frecuente de las técnicas de venta, y en estos años tomaron mayor fuerza en el mundo publicitario.

La imagen de la mujer llenaba la sociedad por todos lados, de acuerdo con una serie reducida de estereotipos, esta imagen se reproducía sin cesar por todas partes, personificando visualmente la evolución de las costumbres.

También se produjeron una serie de cambios en los desnudos de calendarios, distintos de las ilustraciones de la moda o de las imágenes empleadas en la publicidad. La pionera de estos cambios fue Brigitte Bardot y posteriormente los impulsaría Raquel Welch.

Las vallas publicitarias de todo el país anunciaban sus productos empleando imágenes de jovencitas, en una sexualidad implícita tentadora y provocativa.

En este tiempo se consideró que tales tendencias en la simbología de los medios de comunicación, de la cultura popular y de las artes habían contribuido de forma extraordinaria en la transformación de los valores en la sociedad, era un hecho comúnmente admitido que la permisividad, más que ser reflejo de un cambio de valores, podía significar en parte una reacción frente a la frustración en otros ámbitos como las libertades políticas y sociales de la sociedad norteamericana.

El empleo de un lenguaje llano para hablar de la sexualidad no solo reflejaba el habla de la calle, sino sobre todo se usaba como expresión de rechazo a la progresiva deshumanización de una sociedad industrializada y muy tecnificada.

El énfasis creciente en la sexualidad operó de diversas maneras durante la década: primero como espectáculo, luego sirvió para dar cauce a las aspiraciones y valores políticos y sociales frustrados, y también como parte de un movimiento de mayor alcance de cambios sociales que ponía en tela de juicio los conceptos imperantes de identidad humana y de individualidad.

VIII.2 EL SENTIDO INTERNO DEL ESPACIO

La mayoría de los 24 dibujos de ojos cerrados se refieren al tema de la mujer al que De Kooning había vuelto una vez más en 1963. Están realizados en carboncillo sobre papel y miden cada uno 25´5 x 20´5 cm. No tienen título.

Para De Kooning dibujar era un componente íntimo de su expresión visual, y su práctica inseparable del proceso de pintar. En toda su obra se nos muestra como un profundo dibujante.

Su trabajo gráfico ha sido incomparable en el arte del siglo XX. Es particularmente evidente en la creación de

series de dibujos donde volvió repetidamente al mismo motivo durante un largo periodo de años, unos 20, (desde finales de 1950 a principios de 1980).

En su ensayo para el catálogo de la exposición de De Kooning "Drawing Seeing/Seeing Drawing" Klaus Kertess nos dice: "Siempre estaba dibujando, nunca hacía un dibujo y lo daba por terminado, él dibujaba y dibujaba mientras la línea del lápiz se arracimaba de forma incisiva, o el pincel cargado de tinta salpicaba y hacía arabescos libremente, otras veces era el carboncillo el encargado de plasmar suavidades sobre el papel."¹

Dibujando fue como se formó el cuerpo del arte de De Kooning, el proceso desplegado en cada capa se refleja, se extiende y evoluciona materialmente visible y depende de sus predecesoras mientras responde simultáneamente a los caprichos del ambiente circundante. Más profano que panteísta en su trabajo no tenía las pretensiones metafísicas de sus compañeros abstractos, él se refirió específicamente a las maneras de formar y reformar los planos en los trabajos de finales de los años cuarenta.

"De Kooning en el acto de dibujar estaba viendo de hecho, que era totalmente capaz de imaginar y volcar su experiencia corporal hacia el plano de ejecución de tal forma que la vista podía ignorarse. En su cuerpo la mente permitió ver a la mano. (ojos en las manos)."²

¹ Kertess Klaus, *Wilem De Kooning. Drawing Seeing/Seeing Drawing*. Arena, ed. Nuevo México 1998, pág, 11.(cat.exp.).

² Idem., pág 17.

Constantemente se desafió con los nuevos movimientos de la mano al dibujar, para vencer los nuevos obstáculos y enriquecer lo vivido en el proceso de creación, borrando o no mirando la hoja mientras dibujaba. También dibujó con los ojos cerrados, estos dibujos normalmente los hacía por la tarde, después de trabajar en el estudio, algunas veces viendo la televisión, probó emplear las dos manos, a usar la izquierda, y con dos o más lápices a la vez.

Lo importante para él era como la mano fijaba el modelo en el papel como vivía sobre el papel. En su trabajo procuró evitar cualquier hábito convencional tanto de su mano como de sus ojos. Él no era un espectador pasivo, no solamente dibujaba delante de su televisor sino que modificaba trazos para crear las imágenes que podía mirar de una ojeada. Esta actividad, lejos de ser simplemente degenerada, es reveladora de una intensificación y de una alteración sensorial que De Kooning investiga con carácter intencional. Esta alteración no es solamente visual, es igualmente espacial y temporal.

Cada una de sus diversas técnicas suponen algo más que un giro: un retorcimiento. Un movimiento de torsión que puede cambiar en cualquier dirección. La línea hace algo inesperado, pero también parece experta en su propia acción no prevista.

En estos dibujos aparece con frecuencia un punto negro aislado en el centro de la página o cerca, que sirve para marcar la orientación inicial de la mano, unas veces una mano la mantenía fija en ese centro para servir de referencia a la otra mano que realizaba el dibujo. La distancia entre las dos manos una fija y la otra en movimiento podía sentirse por medio del cuerpo del artista, a través de su sentido interno del espacio y de la dirección, así como de su centro de gravedad, de esta forma todo regresa al centro, la figura flota desde el centro. De Kooning da a entender que el centro del papel y el centro de un cuerpo en movimiento, adquieren un centro de gravedad común, intuido e incluso sentido por el artista- observador. Los dos centros ocupan un campo gravitatorio único, compartido también por el dibujante. Este campo- físico y concreto: ni conceptual ni abstracto- no es el campo del dibujo convencional.

El dibujo de De Kooning arriesga su centro de gravedad construido culturalmente, mientras el artista parece proyectarse fuera del limitado campo de la convención artística. Usa su habilidad para ponerse en una situación en la que se expone a ser incoherente e incomprensible. Pero en este método hay precisión lo que obtiene con el es animación, vivacidad y un estado de alerta intensificados. El centro de la hoja, el centro del cuerpo, la mano que acaricia la hoja de papel y la mano que el imagina que acaricia el cuerpo cuando dibuja, es intercambiable.



87. De Kooning dibujando con los ojos cerrados. 1963

Al dibujar él recuerda donde ha estado su mano, este recuerdo era tanto muscular como mental, la disposición de las figuras en los dibujos indica que él sentía cuando había llegado al borde del papel, comprimiendo elementos anatómicos cuando las dimensiones imponían un límite material. Sus figuras dibujadas en cuanto se acercan a los márgenes generalmente retroceden y se vuelven más densas.

La compresión anatómica es muy evidente en las cabezas situadas en la parte superior del dibujo. Las caras parecen aplanadas, pero no como si faltara la ilusión de volumen, sino en un sentido más físico como si se las hubiera retorcido. Cuando la frente llegaba al límite superior de la hoja, la mano tenía que desplazarse para agregar lateralmente el cabello, por el espacio disponible.

El impulso antigraavitatorio de De Kooning lo llevó a girar sus imágenes, trabajando desde todos los lados. Frecuentemente deseaba inducir en sus obras una pérdida de equilibrio, una flotación, o un deslizamiento. Para lograr estas sensaciones fue de gran ayuda trabajar con los ojos cerrados. Si el principio de rotación supuso una liberación de las coordenadas que rigen el espacio pintado en el que circula De Kooning, cada rotación de la hoja entraña una nueva desorientación de su posición en el espacio. La redistribución de los datos que implica cada movimiento del

papel se asocia en la continuidad de rupturas que determina el proceso global de la creación.³

De esta forma se mete en una situación donde debe sin cesar considerar nuevas opciones, repiensa perpetuamente el espacio en su totalidad no interrumpiendo ese flotamiento para transferirlo sobre una u otra obra.

Los movimientos de expansión sugieren la manera de dibujar con los ojos cerrados, con un dedo posado sobre el papel, desarrollándose orgánicamente la figura a partir de su centro. Pero la rotación del papel no es solamente solidaria de la gestación orgánica de las figuras de De Kooning. Este movimiento es también el índice del rendimiento específico de estas figuras, es el mismo De Kooning conversando con el espacio, para él todo debería flotar, el gran secreto sería poder liberarse de la gravedad.

Él deseaba liberarse de la noción de alto y bajo, de izquierda y derecha y esta forma de pensar no la aplicaba sólo a la imagen también pensaba en liberarse a sí mismo. La calidad de flotar corresponde a su modo de percibir las cosas.

Su gesto, en el fondo, depende de la red que teje sobre la superficie del trabajo. El repite a veces psíquicamente estos gestos en el espacio del taller antes de depositarlos sobre el papel o sobre el lienzo. Se diría que

³ Véase para ampliación del tema, Shiff Richad. “La gravedad de la torsión de Willem De Kooning”. *Willem De Kooning*. Institut Valencià d’Art Modern. Valencia 2001, pág, 69 (cat.exp.).

recuerda a “La Danza” de Matisse, el hace con los brazos movimientos ondulantes para evocar la “libertad y el ritmo”, en los años cuarenta impregna su obra de ellos resultando unas obras muy alegres. Judith Wolfe precisa que:” la mímica de De Kooning no se refiere a ninguna reproducción”.⁴ En el estudio tenía un gramófono donde ponía música clásica o popular o de jazz, esta música es probable que invitase a bailar.

Si tenemos en cuenta el carácter espacial de la danza nos encontramos que esta no se realiza para llegar de un punto a otro del espacio. El espacio en que vivimos está ordenado hacia un centro, hacia un aquí fijo, inmóvil. Desde este punto de vista partimos y retornamos. Pero en la danza no apercibimos nada de todo esto. Le falta tanto la relación respecto a la dirección y la distancia como la relación con toda medida espacial y con un límite espacial o temporal. Así, pues, danzar es un movimiento tanto temporal como espacialmente ilimitado de un espacio inestructurado y sin orientación. Cuando andamos nos movemos a través del espacio de un lugar a otro, al danzar nos movemos en el espacio. Al andar el espacio es un medio que permanece exterior a nosotros, que atravesamos sin alteración interna. Al danzar somos absorbidos por este espacio, en cierto modo nos convertimos en una parte de él. Cuando giramos al bailar nos encontramos desde el principio en un espacio totalmente modificado respecto al espacio utilitario.

⁴ Véase en relación al tema Judith Wolfe, texto extraído de Vanel Hervé. *La rueda de la Fortuna*. Les Cahiers du Mnam, N° 62. Hiver 1997, pág. 31.

Los dibujos que más le interesaban eran los hechos con los ojos cerrados, según sus propias palabras: “Los dibujos que más me interesan están hechos con los ojos cerrados, el resultado me sorprende”⁵ y por supuesto eran los menos predecibles, prolongados más allá del intervalo normal de movimiento del centro de gravedad.

VIII.3 TÉCNICA Y PROCESOS

En los dibujos de los años 60 se observa una diferenciación fundamental respecto a obras anteriores. Las imágenes de los dibujos, por lo general de una o dos figuras, tienden a arremolinarse, dejando libre gran parte del papel. Además, los motivos de los dibujos están desplazados del centro y este tipo de composición es distinto del de las obras donde las figuras, suelen estar dispuestas simétricamente y en paralelo con los bordes del papel.

La mujer esplendorosa de los 50 ahora se transforma en las ninfas del agua en un desorden imperturbable, en el desnudo es frecuente mostrar de forma muy llamativa sus genitales. Con su estancia en Long Island entró en su obra un toque más ligero, y estas ninfas se enredan y desenredan en una especie de rizo continuo. La suavidad

⁵ De Kooning en Hunter, Sam:” De Kooning: Los dibujos de los ojos cerrados”.*Galerie Jardin des Arts*, 152 (Noviembre), 1975, pág. 69.

del toque y la suavidad del carboncillo colaboran en los trazados borrosos e imprecisos.

Era esta desinhibición la que estrecha el espacio entre lo erótico del arte y lo erótico del cuerpo animado por la nueva alegría que De Kooning encontró en la naturaleza, iniciada por la excitación más urbana de la revolución sexual de los 60.

Los carboncillos que utilizaba eran tan largos como pinceles podía usarlos sin punta o afilados como los lápices que empleaba para sus trabajos comerciales.

En el trazo simple continuo solía hacer un torcimiento con lo que lograba no sólo cambiar su dirección sino pasar bruscamente de grueso a fino, de igual forma lo realizaba con el pincel. En estas realizaciones cabe suponer que la mano, el brazo y el torso del artista realizarían una torsión de un modo análogo a la línea. No sería necesaria mucha acción física para lograr estas obras, el significado percibido en su línea depende de cualquier respuesta cinestesica que provoque en un espectador. Es preciso sentir la materialidad y la corporalidad del dibujo para asumir su importancia artística y cultural en su totalidad. Su línea es multidireccional, en su flexibilidad, creando un campo gravitatorio propio animando las percepciones e incluso los cuerpos de aquellos que la encuentran. Es capaz de agudizar la sensibilidad del espectador para mantener este logro vivo, estaba siempre en guardia contra lo vulgar y

cuando un gesto se volvía fácil o demasiado conocido dejaba de representarlo.⁶

Su obra es en gran parte corporal y cinestética.

Ante ello Marchán Fiz nos dice: "el espacio sensomotor es indisociable con nuestro cuerpo y nuestra percepción cuando nos habla sobre las deformaciones neofigurativas: el campo de acción del movimiento de nuestros miembros es el <espacio activo>, que parece presente en las deformaciones neofigurativas. Así pues, la figura humana en el espacio neofigurativo, se relaciona con el mundo exterior como algo a lo que proyecta con timidez, poniendo en primer término la espacialidad del propio cuerpo y de sus miembros, ligado directamente a la motricidad. Ésta traduce a un lenguaje visual las impresiones cinestésicas y las articulaciones del movimiento"⁷

Nuestra organización espacial, está ligada a nuestro desarrollo perceptivo motriz. El dibujo es siempre la huella depositada e intencional de un determinado gesto, no sólo con las manos, sino identificando las situaciones a través de todo el cuerpo y todos los sentidos.

⁶ Véase para ampliación del tema, Shiff Richad. "La gravedad de la torsión de Willem De Kooning". *Willem De Kooning*. Institut Valencià d' Art Modern. Valencia 2001, pág, 75 (cat.exp.).

⁷ Marchán Fiz, S. *Del arte objetual al arte del concepto*. Comunicación, Serie B, 2ª ed. Madrid 1974, Pág, 27.

Las direcciones espaciales vivenciadas previamente equivalen al esquema postural, pasan a cobrar independencia e identidad propia, cargadas de un contenido vital. El dibujo se va entregando entre la acción y el pensamiento. Se aprende a aprehender la realidad a través de las propias acciones.

Toda situación espacial tiene que ser comprendida, ya lo indicábamos antes, e interiorizada a través de la acción, lo cual afianza un desarrollo en el esquema corporal.

Cada uno de los cinco sentidos, según la división vulgar, puede contribuir en su grado a darnos algún conocimiento de nuestros movimientos propios, pero a causa de la múltiple disección que ha ido haciendo la psicología empírica particularmente de estos mismos sentidos en sus órganos, se ha entablado la cuestión, que dista mucho de estar resuelta, de si existe un sentido particular cuyo objeto propio sea precisamente el movimiento de las partes del cuerpo. La duda principal versa sobre la distinción de este sentido y de otro llamado muscular, que hace percibir las contracciones y expansiones de los músculos y los tendones por efecto de resistencia, peso o esfuerzo. Ambos sentidos serían una descomposición del sentido del tacto. H. Ebbinghaus incluye en un solo sentido estas sensaciones, pero las llama Kinestéticas, llamando más la atención sobre el movimiento que sobre las causas que las motivan. En cambio, R. S. Woodworth usa la expresión de "sentido muscular" a pesar de que cree en un sentido de puro movimiento. R. Tigerstedt

tratando la cuestión sólo fisiológicamente prefirió separar tan sólo del sentido del tacto el “sentido del movimiento”. No obstante, predominando los autores, que por una razón u otra, denominan de otra manera, que por el de cinestésico, el sentido que más particularmente nos da a conocer el movimiento, se deja para Muscular (Sentido) el dar mayor aclaración de este punto de psicología moderna.⁸

De Kooning pone énfasis en dar la impresión como si el *sentir* fuera la fuente primordial de información, como si él estuviera ahora (palpando en vez de simplemente viendo) la forma que sus brazos resiguen. El resultado de la obra es como una forma sensitiva de percepción.

Al dibujar iba extendiendo el potencial de la línea desafiando la gravedad y la inercia resultante de siglos en las composiciones. Su línea se movía de manera que parecía haber sido imposible. Más que reinventar el dibujo de figuras, el reinventó su propia línea. Sus dibujos añadieron naturalidad a efectos, que podrían parecer prefabricados y artificiales. Sus torcimientos no se encontraban solamente en la línea él podía provocar torsiones en una imagen completa como resultado de las propiedades de los materiales que prefería usar, como eran papeles especialmente para calcar.

Para realizar estas obras trabajaba en los dos lados de una hoja transparente. Con cada lado reflejándose en el otro, la composición podía volver a ser trazada desde cada

⁸ ESPASA Tomo XIII, pág 300.

orientación. Aunque a veces trabajó con la mano izquierda, o con ambas manos, es de suponer que cuando cambiaba la orientación de un dibujo de izquierda a derecha, o sea, del anverso al reverso de una hoja transparente, su elección de mano permanecía constante. Esta forma de trabajo le permitía dibujar la misma imagen con una percepción cinestésica completamente diferente a la vez que complementaria. Su torsión de adelante hacia atrás, de derecha a izquierda, inclinada y girada, hizo posible que la imagen fuera repetidamente alterada y al mismo tiempo conservada. Lo que permite que un dibujo visto desde lados opuestos es el mismo pero diferente.⁹

VIII.F INTERRELACIONES

Se puede decir que el dibujo es esencialmente un sistema lineal, vectorial y la pintura es un sistema tonal, de trama. O sea, la pintura es una manera de desarrollar una imagen diferenciando todas las partes del campo pictórico, sin dejar nada en reserva. Cuando los dibujos llenan un campo pictórico al máximo de su capacidad, parecen pinturas. Cuando las pinturas establecen fuerzas direccionales fuertes parecen dibujos. Debido a que cualquier dibujo o pintura son consecuencia de una acción física, en ninguna puede faltar el sentido vector. Se trata

⁹ Véase para ampliación del tema, Shiff Richad. “ La gravedad de la torsión de Willem De Kooning”. *Willem De Kooning*. Institut Valencià d’ Art Modern. Valencia 2001, págs, 77-79 (cat.exp.).

más bien de ver hasta que grado este carácter direccional inherente podría dominarse por la uniformidad y mentalidad de un sistema de marcas asociado a una trama (cuadrícula) y sus pinceles (elementos de la imagen) intercambiables.

Su ademán mimético-una forma de dibujar con pintura- se amplía hacia fuera desde el centro de gravedad de la figura. Él tendía a identificar el centro de la hoja de dibujo con su centro de gravedad y movimiento. Ya desde 1952 tendió a ser consciente de ambos tipos de centro y del conflicto entre ellos.

El conjunto del proceso de creación de De Kooning tiende a confundir el espacio del cuadro y el espacio de esta génesis en un solo espacio. Así nos dice: “Yo estoy siempre en alguna parte de la obra. En el espacio que utilizo yo estoy siempre presente, se podría decir que yo circulo por él”.¹⁰

Las marcas gestuales expansivas- sus vectores- son tan características de sus dibujos de “ojos cerrados” como sus compresiones de la anatomía. Una línea a carboncillo, lápiz, o tinta, trazada en el papel es similar al corte dejado por la espátula al rasgar sobre la pintura. La línea también podría representar cualquier número de insignificantes pero curiosos movimientos que permiten al artista identificarse con la figura imaginada. Pero para él la figura no es nada

¹⁰ Vanel Hervé. *La rueda de la Fortuna*. Les Cahiers du Mnam, N° 62. Hiver 1997, pág 40.

según sus propias palabras, a menos que la retuerzas, tiene que ser como una paradoja.

Al trabajar “con los ojos cerrados”, su sensación se volvía dislocada además de intensificada y centrada. Esta condición paradójica especialmente evidente en los dibujos de “ojos cerrados” fue un aspecto de cada una de las representaciones de De Kooning. Su torsión surgía según él movía su línea- e incluso su cuerpo- imitando la figura que le interesaba. Si no hubiese dejado que sus ojos y su mano durmieran, el resultado habría sido un dibujo convencional. Al intentar interiorizar al otro a través de su acción corporal, “con los ojos cerrados”, logró un dibujo nuevo y diferente.¹¹

Por todo ello podemos llegar a la conclusión de que De Kooning era un cinético, una de las personas que para aprender se mueven constantemente, o cinestésicos, pues aprenden tocando, manipulando o moviéndose, suelen recordar las cosas sintiéndolas a flor de piel y reaccionan al contacto. Ya que él facilitaba sus movimientos mientras dibujaba, cerraba los ojos, para lograr una mayor concentración interiorizada en su cuerpo, centrando e interiorizando su sensación.

Su imaginación era extraordinariamente somática. Sentía en su interior, encogiéndose o doblándose de forma imitativa mientras observaba o representaba la figura. El movimiento que se percibe en sus dibujos se debe a que De

¹¹ Véase para ampliación del tema, Shiff Richad. “ La gravedad de la torsión de Willem De Kooning”. *Willem De Kooning*. Institut Valencià d’ Art Modern. Valencia 2001, pág, 87. (cat. exp.).

Kooning les ha transmitido “su peculiar movimiento”. Este movimiento es de tipo antigravitatorio, como si él realizara un salto desde el centro de gravedad de su cuerpo, sin necesidad de volver al suelo. Con esta intención utilizó la orientación horizontal del bloc de dibujo aún cuando representaba imágenes que iban a ser vistas de forma vertical.¹²

Es una personalidad paradójica, se refleja continuamente en su arte, en un hacer y deshacer, en una insatisfacción rayana en lo maniático, al sentirse siempre insatisfecho con su obra si ésta no planteaba una contradicción. Al realizar los dibujos con los ojos cerrados, su vista se aparta de la obra que está realizando, cualquiera que fuera la disposición de sus ojos, su mano realizaba una acción independiente, encontrándonos en estos hechos con la paradoja de que no sólo hay una centralización sino también una separación de la sensación. Para él la paradoja no se presenta teóricamente, sino que se materializa en el cuerpo, su línea surgía según el se movía realizando la figura que le interesaba.

Para él era de mucha importancia trabajar con el propio cuerpo y a través de su propio cuerpo por eso decimos que era cinético. En él es fundamental la sensorpercepción o capacidad sensorio-perceptiva de conectarse, interiorizar e interaccionar con el mundo externo, el propio cuerpo y el cuerpo de los demás.

¹² Idem, pág. 67.

VIII.5 LOS DIBUJOS CIEGOS

En este último capítulo hemos podido observar muchos de los rasgos apuntados en nuestro estudio tanto en el lenguaje como en lo referente a su concepción espacial.

En algunas obras su lenguaje gráfico se presenta apenas esbozado, tenue, de suma delicadeza, con trazos en partes incompletos, en otras la suavidad del toque y del carboncillo colaboran para darnos rasgos imprecisos. En determinados lugares de los dibujos la línea se ensancha y vigoriza para dar más protagonismo a alguna parte de la figura como puede ser para hacer resaltar su erotismo o como en el caso de algunos crucificados para dar sensación de sostén a la figura, lo que sucede en las piernas y pies de éstos.

Los grafismos de tipo cicloide, espiral y ondulado son utilizados ampliamente. El garabateo de algunos dibujos es trazado como signo figurativo o simplemente por placer kinestésico del artista, algunos pueden tratarse de agregados que son conjuntos de garabatos complejos constituidos con varios diagramas, de dos o más. Igualmente encontramos elisiones y contracciones en las figuras predominando la simplificación hasta el punto de dar la impresión de estar las cosas en su lugar correspondiente sin estar.

Referente al espacio topológico, se dan las relaciones de vecindad, separación orden e inclusión.

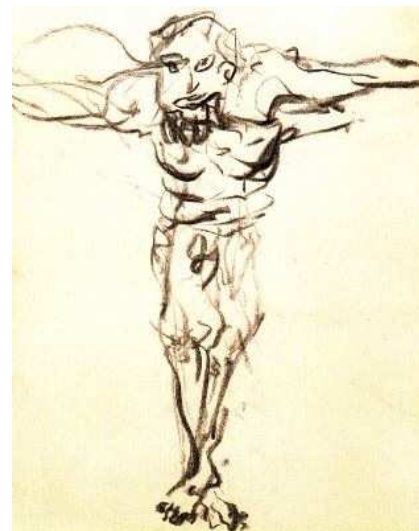
Los temas más representados en esta serie de 24 dibujos son: Los crucificados y las mujeres.

En figura del crucificado (nº 88) la cara aparece con barba realizada con un garabato de línea tipo cicloide.

Las piernas están cruzadas y en ellas la línea se intensifica dando sensación de sostén a la figura. El tórax se presenta hinchado y hundido y los brazos están extendidos más allá del borde de la hoja y cortados por ésta como sucede en otros crucificados, en éste carece de cruz. En las caderas la línea se diluye en una gran suavidad.

La mujer en cuclillas (nº 89) es muy empleada y preferida por De Kooning en sus representaciones. Se presenta apenas esbozada con una tenue línea de suma delicadeza con trazado de contornos incompletos en la parte superior, la suavidad del toque y del carboncillo colaboran en los rasgos imprecisos. En la parte inferior la línea se ensancha y vigoriza para dar mayor protagonismo a lo erótico.

Predominio de la simplificación donde las cosas están en su lugar sin estar. (Otra de sus paradojas).



88. DE KOONING
Sin título (dibujo de ojos cerrados), 1966
Carboncillo sobre papel
25,50 X 20,40 cm
Colección Overholland



89. DE KOONING
Sin título (dibujo de ojos cerrados), 1966
Carboncillo sobre papel
25,50 X 20,40 cm
Colección Overholland

En esta figura (nº 90) como en casi todos los crucificados los brazos se encuentran cortados por la hoja de dibujo y carece de cruz. Hay en ella un cierto patetismo causado por el trazado tembloroso, de contornos incompletos y contorsiones corporales y de inestabilidad.

El pecho está hinchado y hundido y la figura parece estar al borde de volcar fuera del plano. Las piernas están cruzadas y dibujadas con un garabato controlado.

En cuanto al espacio topológico, o sea, las relaciones de vecindad, orden separación e inclusión, dentro de la cara están insertos todos los miembros respetando las correspondientes relaciones.

Este dibujo (nº 91) se presenta la figura con brazos y piernas ferozmente estirados, en postura predominantemente erótica. Los brazos extendidos parecen mostrar el cuerpo indefenso, el que los miembros se extiendan más allá de los bordes del papel y estén cortados por éste puede sugerir el que la figura se encuentra como maniatada en la hoja que la contiene.

Contornos incompletos, línea muy suave en el torso y predominio de líneas anchas en los miembros inferiores. El pelo está trazado con garabato de línea tipo cicloide. El espacio de tipo topológico se encuentra en las relaciones de inclusión que se cumplen en la cara donde están insertos



90. DE KOONING
Sin título (dibujo de ojos cerrados), 1966
Carboncillo sobre papel
25,50 X 20,40 cm
Colección Overholland



91. DE KOONING
Sin título (dibujo de ojos cerrados), 1966
Carboncillo sobre papel
25,50 X 20,40 cm
Colección Overholland

todos los miembros de manera ordenada respetando las relaciones de vecindad y separación.

Esta figura recuerda a los crucificados y es posible que estuviera en los intercambiables de De Kooning.

Este dibujo (nº 92) tiene gran similitud con otro sin documentar pero seguramente de la misma época. El indocumentado es un poco mayor en una de las medidas pues tiene 31 cm. Al comparar ambas figuras puede apreciarse que las similitudes ya no son tantas pues parece tratarse en un caso de una figura femenina y en otro de un varón. La figura documentada aprieta la barra con fuerza y presenta unas manos poderosas incluso su gesto es amenazador. El trazado empleado de línea ancha indica querer hacer énfasis en resaltar el poder de las manos. El resto de la figura es casi totalmente esquemática, la cabeza está realizada con una suave curva y el pelo con una línea ondulada de gran simplicidad.

El otro (nº 93) parece ser una figura femenina por el trazado de la cara con más detalle incluso pestañas las manos son mucho más pequeñas una de ellas está esbozada, igualmente el pelo y el tórax. Este rostro recuerda el tipo caricaturesco al que De Kooning era muy aficionado.

Representación de un grupo de dos figuras (nº 94) donde una parece que pretende abrazar a la otra para no caer pues flota en el espacio, la figura que está derecha



92. DE KOONING
Sin título (dibujo de ojos cerrados),
1966
Carboncillo sobre papel
25,50 X 20,40 cm
Colección Overholland



93. DE KOONING
Sin título (dibujo de ojos cerrados), 1966
Carboncillo sobre papel
31 x 20.4 cm

parece a su vez agarrarse con uno de sus brazos a una escalera. Clara inestabilidad y *flotamiento* en el conjunto, deseo prioritario del artista.

El pelo lo realiza con un garabato de tipo cicloide. Una de las cabezas está trazada al modo cubista. El espacio topológico no solamente se encuentra en los rostros sino que las mismas figuras guardan entre si las relaciones de separación, orden y vecindad. Cada una es una región y en la separación entre ambas hay una región intermedia. La línea que las bordea da lugar a la continuidad entre interior y exterior. En este tipo de espacio es importante la relación que hay de las partes con el todo y su conexión.

Transparencia, se ve la mano de una a través de la pierna de la otra. Líneas de contornos incompletos y garabateo controlado.

En las dos figuras (nº 95) una se presenta apenas esbozada, la cara de esta está formada por un garabato que sirve para indicar un mechón de pelo y por una línea que da lugar al mentón. Una de ellas está de pie y la otra parece estar sentada, el trazado es en conjunto resbaladizo, y los contornos en algunas partes incompletos, sobre todo en la figura de la derecha. En la que está de pie el pelo está trazado con un garabato de mancha y otro de tipo cicloide que baja por el brazo. Los miembros inferiores también son ejecutados mediante mancha. El garabato es de tipo controlado. La cabeza de la figura de pie se ve achatada en



94. DE KOONING
Sin título (dibujo de ojos cerrados),
1966
Carboncillo sobre papel
25,50 X 20,40 cm
Colección Overholland



95. DE KOONING
Sin título (dibujo de ojos cerrados), 1966
Carboncillo sobre papel
25,50 X 20,40 cm
Colección Overholland

su anatomía por haber llegado al borde del papel. En ella el espacio topológico cumple las relaciones de inclusión, vecindad y orden. De igual forma las dos figuras guardan entre sí las relaciones de vecindad, orden y separación.

La (nº 96) presenta ambigüedad espacial y temporal, *flotamiento* de la figura, estira los brazos como en un intento de asirse a algo.

El pelo está realizado por medio de un garabato controlado de trazo muy amplio llegando a formar una mancha.

Domina todo el dibujo una gran simplificación. En los brazos observamos el contorno discontinuo.

En la cara todos los elementos menos la boca que aparece un poco desplazada por el pelo guardan un orden de proximidad de separación y de inclusión propios del espacio topológico.

En (nº97) hay una cierta comicidad en la figura por su extraña posición, ocupa sólo la mitad inferior de la hoja dando sensación de gran peso intensificado por los anchos garabatos trazados cruzando la figura.

El pelo lo realiza con líneas curvas anchas que están trazadas sobre un emborronado. El garabato parece ser realizado por puro placer cinestésico del autor.



96. DE KOONING
Sin título (dibujo de ojos cerrados), 1966
Carboncillo sobre papel
25,50 X 20,40 cm
Colección Overholland



97. DE KOONING
Sin título (dibujo de ojos cerrados), 1966
Carboncillo sobre papel
25,50 X 20,40 cm
Colección Overholland

El (nº 98) presenta una imagen maciza, impulsiva y dinámica.

Contornos en parte simplificados y en otras intensificados.

Las formas y el trazo se ajustan a los límites del papel haciendo retroceder las anatomías, como en este caso la cabeza, cuando notaba que había llegado a ellos.

La línea se hace más gruesa en el brazo y en las piernas lo que da sensación de robustez. En el trazado del pelo emplea el garabato de tipo cicloide.

En la mujer sentada (nº99) hay realismo euclidiano ya que a pesar de ciertas desproporciones se mantienen las medidas y las relaciones entre las distintas partes del cuerpo.

También hay un espacio topológico de orden e inclusión, en la cabeza todos los elementos están en la cara situados dentro de ella respetando las relaciones de vecindad. Se diría que busca un orden intelectual ayudado por movimientos kinestésicos sin control ocular.

El garabateo que se observa es de tipo controlado, produce la impresión de movimiento sobre todo en los trazados de la falda.



98. DE KOONING
Sin título (dibujo de ojos cerrados),
1966
Carboncillo sobre papel
25,50 X 20,40 cm
Colección Overholland



99. DE KOONING
Sin título (dibujo de ojos cerrados),
1966
Carboncillo sobre papel
25,50 X 20,40 cm
Colección Overholland

En el pelo emplea diversos tipos de trazados, un lado lo rellena con trazos el otro con línea de garabato tipo cicloide y todavía encima traza dos líneas semejando ondas.

Los pechos también difieren en el trazado y en el tipo de líneas empleado, el izquierdo, según vemos la figura, lo realiza con un trazo grueso sobre otro fino anterior y el derecho lo ejecuta con un garabato en espiral.

Una de las manos es visible a través de un emborronado y dos trazos fuertes dando la impresión de dedos. La otra se adivina apenas esbozada.

Igualmente emplea línea más fuerte para indicar los dedos del pie en la pierna visible, la otra está sugerida si bien se nota perfectamente que están cruzadas.

En cuanto al garabateo que aparece lateral a la figura puede estar trazado como signos figurativos o simplemente por un placer kinestésico del autor, estos garabatos tienen gran movimiento y como todo el dibujo gran variedad de líneas en el trazado. Puede tratarse de un diagrama o de una combinación de ellos, o de agregados que son conjuntos de garabatos complejos y contruidos con varios diagramas dos o más.

El (nº 100), se trata de un dibujo más abierto cuya representación plana se extiende hacia los bordes. La organización interna es muy particular la línea describe la forma de las figuras que se dan la espalda en una especie de baile significado por la que está con los brazos levantados y por el movimiento de las piernas. En algunos lugares la línea aparece apenas esbozada. Debido a la descripción ambigua de las formas el paso de una figura a otra, da lugar a formas de contorno discontinuo.

Se observa que la figura de la izquierda está más elaborada mientras que la otra está resuelta con trazos más esquemáticos logrando una gran simplificación.

El pelo en ambas figuras está realizado con un garabato controlado de trazos continuos. Referente al espacio topológico, o sea, a las relaciones de vecindad, separación, orden e inclusión se ve que todos los elementos están insertos dentro de la cara de forma ordenada y respetando las relaciones de vecindad, lo cercano y lo lejano y lo mismo las figuras entre si guardando una relación de proximidad, orden y separación. Desde el punto de vista euclidiano las medidas de las figuras están proporcionadas.



100. DE KOONING
*Sin título (dibujo de ojos
 cerrados)*, 1966
 Carboncillo sobre papel
 25,50 X 20,40 cm
 Colección Overholland



101. DE KOONING
Sin título (dos figuras), 1952
Lápiz sobre papel
21,59 X 27,94 cm
Colección privada

“La alta tecnología puede difundir baja cultura. Pero la alta cultura puede persistir a un nivel bajo de tecnología: así es como se produce la mayor parte de ella.”

Williams¹

¹ Williams, *Cultura and Technology*, Pág 128

IX

**RESUMEN Y
CONCLUSIONES**

Esta investigación se ha decantado en las complejas situaciones y nuevos comportamientos en que se ha definido el dibujo contemporáneo. La hipótesis inicial surgía por ello sobre los cambios tan evidentes provocados y producidos en el dibujo, que afectaban potencialmente a su estabilidad, no sólo icónica, sino que involucraba taxativa y directamente a su espacialidad, lenguaje y lectura en una trasgresión total.

Todos hemos sido conscientes, que a medida que evolucionamos, descubrimos que existen nuevas formas de comportamientos unidos a otras posibilidades en la formulación de imágenes, como es lógico éste progreso se vincula paralelamente al advenimiento o provocación de nuevas situaciones.

En el campo del dibujo, el porqué y causas que lo han provocado era objetivo esencial a cubrir en el desarrollo de

la investigación. Ante ello, el recorrido realizado en cuanto al tema, *Un análisis del dibujo en El Expresionismo Americano. Innovaciones*, fue largo y dificultoso, ya que el principal problema, estribaba en las innumerables fuentes, muy diversificadas, sin olvidar los movimientos estéticos que establecerían diferentes parámetros alrededor del estudio; por ésta causa ante la extensión, la concreción era lo que no debíamos de perder.

Ante la multiplicidad de aspectos del dibujo en el ámbito contemporáneo, la metodología seguida tuvo su origen en los variados comportamientos como `hipótesis de interpretación, derivando a un análisis de los procesos/lenguajes/procedimientos y técnicas, unido todo ello a diversos conceptos espaciales utilizados que han derivado a unas conclusiones finales: *las nuevas experiencias, comportamientos y compromisos en el ámbito del dibujo y con ello a su autonomía.*

A lo largo del desarrollo de la investigación, hemos podido comprobar que el dibujo tiene diferentes niveles de expresión estética, que van unidos íntimamente al lenguaje utilizado y al espacio en que se desarrolla. En este sentido el proceso metodológico seguido en la Primera Parte de la investigación, tal como indicamos iba a considerar al propio dibujo como `hipótesis de interpretación´ y acceso a otros desarrollos espaciales.

La pérdida de la referencialidad ha cursado importantes y esenciales consecuencias, derivadas de la alteración de los valores clásicos del dibujo, es decir su *constancia de lectura icónica, tamaño, luz, forma* y sobre todo *el espacio* en donde se desarrolla plenamente, desestabilizándose hacia nuevas situaciones.

Indudablemente como el valor de algo o mejor dicho de los conceptos radicarán del valor de las premisas utilizadas, fueron analizados los conceptos básicos del dibujo y paralelamente sus nuevas experiencias.

Pero como era lógico para poder entender el complejo mundo del dibujo y su ámbito de interpretación, era evidente que lo hiciéramos a través de un primer recorrido a nivel de los artistas contemporáneos y sus movimientos. Entendíamos que la asimetría del dibujo como modelo interpretativo se ajustaba a los conceptos que utilizásemos, por ello se hizo un recorrido por todos ellos.

En este sentido en el CAPÍTULO I, se realiza una aproximación a hechos muy concretos que abarcan el siglo XIX por los condicionantes tan definidos que encaran nuevas maneras de ser y de manifestarse, así como las consecuencias que directamente tendrían y han configurado los primeros años del siglo XX y como no, todo el siglo XX en general.

Mientras que el CAPÍTULO II se decantaría en el análisis del nuevo concepto de dibujo desvinculado de la iconicidad exigida en el pasado que iba a dar lugar a nuevas relaciones y aspectos no tenidos en cuenta con anterioridad donde se evidencia una búsqueda constante en el modo de expresarse y donde lo *único* desaparece para reaparecer lo *múltiple*.

La rigidez exigida desde siglos desaparece y es mostrada la obra en propuestas novedosas y enriquecedoras. Las obras abstractas, acaso más que otras, llenas de subjetividad e imaginación, dan lugar a vaivenes constantes a la hora de la interpretación.

A partir de aquí, el artista trata de mostrar la plenitud que desea dar a sus obras y para ello parece estorbarle la figuración tradicional, si bien la emplea en su obra de forma más abstracta rompiendo con normas establecidas, muestra la esencia de lo formal en un estado puro de eliminación y síntesis.

Por esta causa, se hace un recorrido breve por los acontecimientos más notables ocurridos en los años 40-50 en Europa y en Norteamérica para poder apreciar y sobre todo evidenciar la repercusión que tuvieron en el arte y de forma preferente en el uso del dibujo.

Esencial era hacer notar la importancia del encuentro de las dos culturas –europea-americana- en el trasfondo de una dramática Guerra Mundial, reflejo de un momento histórico extremadamente convulsionado. Las tradiciones habían perdido su validez, las limitaciones se habían relajado y surgía una búsqueda constante de formas diferentes capaces de expresar las incertidumbres del momento. De no haberse dado estos hechos históricos el arte ¿habría ido por otro camino? Esto nunca lo sabremos, lo que es posible pensar que habría evolucionado de forma más lenta y no tan convulsa.

Por lo que son revisados los factores que propiciaron e influyeron de forma decisiva en el modo de abordar el nuevo dibujo. Así como las aportaciones de los movimientos y artistas más sobresalientes de la época tanto en Europa como en Norteamérica.

El CAPÍTULO III, aparece como precedente del ámbito de estudio al tema concreto de la investigación gira alrededor del *dibujo como nueva manifestación autónoma*. Proceso lento que se va fraguando a lo largo de cien años, durante los cuales se han ido moldeando las bases donde se iba a fundamentar el dibujo moderno. Este largo periodo de tiempo es esencial para todo el arte en general pues se realizan cambios de tal índole que serían impensables hasta el momento. De estas revoluciones operadas no se

ve libre el dibujo más bien participa en ellas de forma activa y de ellas también toma sus fuentes, sus principios, la manera en que las ideas se van manifestando hasta desembocar claramente en una crisis de identidad frente a las demás artes, entendido como la pérdida del papel de mediador ante ellas.

En los inicios del S. XX ya se empieza a definir una historia del dibujo como tal, convirtiéndose en un ámbito artístico independiente y distinto. Por tanto mostramos dentro de un revisionismo los conceptos a utilizar, las bases, el momento en que se encontraba el dibujo antes de esta nueva experiencia.

En su apartado correspondiente tratamos de las aportaciones de varios artistas y sus recorridos verificando datos, hacia donde encaminan sus búsquedas así como los procesos azarosos empleados para lograr nuevos efectos en sus dibujos. Lo que fue disciplina coordinada entre lo manual y lo mental es trasladado al campo de lo conceptual. El desafío está en encontrar la forma de combinar fragmentos de disciplinas del pasado con los nuevos que van surgiendo. Ante estos hechos el dibujo, parece ser, que ha dejado de informar sobre otra cosa que no sean los pensamientos del artista.

En el capítulo IV nos encargábamos de estudiar y analizar los nuevos compromisos en la manera de acceder y entender los novedosos cambios y compromisos del dibujo. Ante ello, nos encontrábamos con dibujos cuyas manifestaciones transgresoras muy acusadas, por la manera en que eran planteadas y como se decantaban a soluciones totalmente novedosas, así como todo el proceso que mediaba a lo largo de la propia creación en la obra, se cercaba en múltiples planteamientos y soluciones y lo que es más, nos acercaba a nuevos planteamientos espaciales. Ante ello, características muy evidentes: *transgresión y ambigüedad de términos* en la propia acción del dibujo, evidencian con la obra en papel esa hipótesis interpretativa a la que hacíamos mención al principio de estas conclusiones, en las que quedaban involucrados aspectos esenciales tanto al nivel de una nueva especulación espacial, como del lenguaje utilizado, así como técnicas y el propio proceso de trabajo.

Ante estas premisas, tuvimos en cuenta el ámbito histórico del momento para situar en él el contexto cultural y artístico, sus actuaciones derivaciones e influencias. De esta manera dábamos a conocer las diferentes propuestas artísticas que tuvieron relación con el artista, de una u otra forma.

Una de las claras innovaciones que se exponen en el estudio es como pueden realizarse un tipo de dibujos tan especiales como los denominados *Dibujos Ciegos* de De Kooning, una serie completa que nos brinda el autor bajo una clara experiencia mayormente intuitiva y sensorial, donde se va a contemplar el espacio de otra manera, integrándose y siendo parte de él, según sus propias palabras. “Uno está completamente perdido en el espacio para siempre. Puedes flotar en él, volar en él, permanecer suspendido en él y al parecer, temblar en él...” Difícil era entender, como el dibujo podía ser afrontado desde una base, en que el protagonismo visual era anulado para que entrase en acción, la percepción háptica, algo impensable en que el territorio en que nos movemos, el dibujo, siempre es visual. Por lo que nos enfrentamos a realizar un recorrido en los capítulos siguientes por el espacio y sus diferentes compromisos, para entenderlo desde una base mas de experiencia vivencial, todo ello iba a ser elaborado y analizando datos donde asentar nuestras hipótesis, para poder llegar a entender el proceso y significado de los dibujos ciegos de este artista, que es lo que ha motivado en mayor medida la realización de esta Tesis, y sobre todo en que los nuevos compromisos quedaban establecidos.

Por lo que el CAPÍTULO V, entra de lleno en el tema del espacio: la búsqueda de un “nuevo espacio” como

“nueva forma de expresión”, entendida como una *manera activa de pensamiento*, primera de las conclusiones.

Fuimos afrontando y verificando datos en la investigación, asentando con ello la búsqueda de ese espacio no métrico de convenciones perspectivas y asumiendo ese “lugar” al que nos había guiado P. Francastel a lo largo de sus textos. En este sentido, el análisis previo del concepto de espacialidad en sus diversas formas de entenderse y enfocarse, iba siendo verificado a través de textos y de los dibujos del artista elegido.

El propio concepto de espacialidad nos conducía inexorablemente al abandono de un espacio métrico de convenciones perspectivas, accediendo al *espacio vivencial basado en conceptos de actuación y en la perspectiva psicomotora*.

Teniendo en cuenta el concepto de la espacialidad en toda su acepción, se aborda de lleno el espacio creativo unido a una expresión plástica muy concreta. Directamente y por esta causa, siguiendo la evolución del dibujo de De Kooning definimos de forma especial unos dibujos también muy concretos. El estudio después de sometido a múltiples situaciones derivaba a perder finalmente el dato visual para concretarse en una base de origen táctil / sensorial.

El espacio donde nos desenvolvemos es evidentemente esencial en nuestra conformación plástica, ello se verificaba en las propias palabras del artista por ser reveladoras de su sentir espacial, en el que *flotar* y *permanecer suspendido*, aparecen como nuevos significantes.

Entender el mundo visual entre imágenes continuas pero cambiantes y su construcción era objetivo concreto. En la percepción visual corriente no hay sentido de fijaciones ni del lapso entre ellas. Las sucesivas imágenes retinianas no son entidades separadas, se superponen y, en esa medida, son transposiciones de las imágenes precedentes. El mundo visual se puede decir que se basa en una imagen continua pero cambiante. Y una de las conclusiones a la que llegamos a través del estudio es que *establecemos la inteligencia espacial a través de la experiencia*.

Con ello establecíamos como pueden percibir el espacio los ciegos,- lo que nos interesaba para poder entender los “dibujos ciegos” de De Kooning -, ya que su cerebro no decodifica señales visuales, pero de alguna forma poseen un ojo interno (ojos en las manos) ya que ven con el tacto, el oído, y el olfato, pudiendo reconocer objetos y distinguirlos del espacio circundante.

Otra de las conclusiones esenciales a las que llegamos a través de la verificación de datos, es que *la inteligencia espacial la construimos, la desarrollamos no es innata, por ello para cada uno de nosotros será diferente.* Así cuando De Kooning empieza a trabajar en sus “dibujos ciegos” no parte de una visión de la nada, ya tiene una educación, posee y aporta todos los conocimientos espaciales anteriores, o sea, ratificando lo que acabamos de decir: *que establecemos la inteligencia espacial a través de la experiencia.*

Es un hecho que *el ver es casi inseparable de la acción, por lo que la conducta espacial está íntimamente ligada a la percepción espacial.* Para cada ser viviente hay una variación de estimulación muscular-táctil en el transcurso de la conducta. También se tiene en cuenta la cinestesia o sensibilidad al movimiento que por lo general se aplica a la sensación muscular.

Podemos indicar y corroborar que *el espacio vivido, se encuentra dentro de la propia historia de cada persona con su cultura y espacio físico.*

Si el espacio euclidiano es el espacio que involucra medidas apareciendo como espacio vectorial de dimensiones finitas, el espacio topológico se centra en las propiedades de las figuras geométricas, persistiendo aun

cuando tales figuras sean deformadas de manera que pierdan toda la ulterior propiedad métrica, descriptiva y proyectiva, así el campo topológico queda determinado por el grado de unidad de un sistema. Todo ello ayudará a comprender los dibujos de De Kooning –y el espacio en que los vamos a considerar-. *El espacio topológico será entendido como el resultado de la experiencia de lo vivido, en donde también sentir tiene su propio territorio, es acceder de otra manera a una visión topológica de la experiencia.*

Llegamos a la conclusión que el espacio topológico se caracteriza por estudiar las formas en relación consigo mismas independientemente de su situación o relación con el espacio exterior. Para poder entenderlas tuvimos en cuenta el reconocimiento de éstas por el sentido del tacto en ausencia de estímulo visual o percepción háptica. De donde se deduce algo esencial, que las relaciones topológicas se comprenden antes que las formas euclidianas.

Con lo expuesto a lo largo del capítulo, pudimos apreciar que De Kooning pasa por diferentes etapas en la elaboración de su dibujo, en que se dan cita varios procesos de desarrollo, que acabarán en operaciones en mayor medida abstractas.

La construcción de sus dibujos, y su espacio proyectivo -desde relaciones topológicas-, centran su actuación en las relaciones que se coordinan desde distintos puntos de vista y con puntos de referencia en el espacio exterior distintos al del propio sujeto, son soluciones tomadas en etapas anteriores.

Con el desarrollo de conceptos de diversos tipos de espacios, se verificaba y concretaba una idea, que *el espacio con el que operamos y en este caso se genera, es protagonista no sólo de una evidencia física, sino que el espacio vivido y proyectivo, van a ejercer una función determinante en el desarrollo de los dibujos, y los lugares externos e internos se constituyen como baluartes de la obra.*

Al realizar sus dibujos De Kooning tiene conciencia de su propio cuerpo e imagen, coordina movimientos organizando su propio espacio, teniendo en cuenta posibles adaptaciones espaciales (relaciones que le obligan a organizarse constantemente).

Por ello, se indica como otra de las conclusiones esenciales *que no se puede comprender la adquisición de un espacio coordinado sin referirnos a la evolución de la percepción del propio cuerpo.* Según las posibilidades y necesidades espaciales, todos desde nuestra infancia

organizamos nuestro propio espacio personal y social. Entendido como espacio propio personal el que ocupa nuestro cuerpo; y los espacios internos de éste y espacio social es el que compartimos con los otros.

Por las conclusiones que se desprenden del capítulo V, otro de los compromisos asumidos a lo largo de la investigación, que nos ayudaba a verificar datos tratábamos ya de acceder a la percepción háptica, para entender plenamente el desarrollo del estudio en relación al espacio y sus connotaciones no sólo visuales. En este sentido su conocimiento y desarrollo eran necesarios para poder acceder a que factores entran en parte del espacio plástico donde lo visual deja su protagonismo, en el capítulo VI nos ocupamos de ello.

Vemos que el espacio se construye a través de una edificación de la inteligencia espacial por medio del tacto, del oído, del olfato y como no del cuerpo, no sólo con la visión. Si el tacto es un mecanismo de sensibilidad que encierra en su estructura componentes tanto elementales como complejos, suele acompañar a los demás sentidos, siendo fundamental pues - es el primero en definir la información exterior desde nuestra infancia -.

Por lo que el espacio no sólo va a quedar organizado físicamente, aunque hablemos del tacto se va involucrando

un aspecto más amplio que da cabida a un esquema general del pensamiento, no solo a un sistema de orientación espacial, que es otra de las conclusiones a la que queríamos llegar a través del estudio. Se involucra la interacción de los sentidos o su extraposición -el término cinestesia, - que no depende exclusivamente de factores propioceptores ni tampoco del conocimiento de los acontecimientos externos, depende exclusivamente de factores exteroceptores. Estos se refieren al hecho de detectar acontecimientos ambientales, y la propiocepción al hecho de detectar acontecimientos corporales.

Hay que señalar que no todas las sensaciones relacionadas con la cinestesia son propioceptivas, las hay que son estimuladas por agentes externos. Era básico cotejar estos estudios, para entender los dibujos ciegos de De Kooning y para poder llegar a otra de las conclusiones fundamentales, la orientación del cuerpo a la hora de transponerlo en la obra, y la sustitución del sentido de la vista por el del tacto, para entender los dibujos ciegos de De Kooning, si bien, en estos dibujos el artista nunca dejó predominar un sentido sobre otro.

Indicar, que el sistema propioceptivo proporciona información y participa regulando la dirección del movimiento lo que es fundamental en la percepción del espacio en relación con la orientación del cuerpo. Es decir,

nos permite saber donde está el cuerpo y como se está moviendo sin necesidad de usar la vista. Junto con la propiocepción el tacto nos hace acceder a nuestro propio esquema corporal con ello como utilizar el cuerpo para poder movernos en el mundo psicoespacial.

Al tratar la percepción háptica la definíamos por su etimología como la sensación interior que resulta de una impresión material hecha en nuestros sentidos. Relacionada con los procesos de atención y discriminación de la información sensorial táctil y Kinestésica recibida, es interpretada por el individuo con el fin de orientar la actividad motriz.

Pudiendo indicar ya, que la percepción por tanto es el proceso de discriminación entre el estímulo e interpretar sus significados. Interviene entre los procesos sensoriales, por un lado y la conducta por otro.

Así como el ojo es el órgano sensitivo donde se apoya la percepción óptica; la percepción háptica descansa prioritariamente en la mano, mano e inteligencia mantienen una relación recíproca. Por un lado, la estructura morfológica y la expresividad de ésta están determinadas en gran medida por el nivel intelectual del organismo; por el otro, la mano como instrumento tiene una fuerte influencia sobre el desarrollo del intelecto.

El sentimiento de un objeto por la mano implica el sentimiento de la posición de los dedos, mano, brazo, cuerpo e incluso de la cabeza en relación con la gravedad, estando todo integrado en alguna jerarquía de información posicional.

De aquí se deduce que en el sistema háptico no interviene un órgano o estructura definidos, como ocurre en el sistema visual o auditivo, pero esto no significa y con ello llegamos a otra de las conclusiones, que no deba considerarse como un sistema perceptivo que, al igual que el auditivo, el visual, etc., proporciona un canal de información bastante concreto sobre el medio externo.

Llegábamos a la conclusión que las personas dotadas de visión, organizan el espacio principalmente en función de coordenadas espaciales externas, o alguna clase de organización que relaciona unas formas con otras con respecto al perceptor. Por el contrario, el ciego basa su espacio en un sistema perceptivo háptico (tacto y movimiento), y en esta organización, la referencia espacial se centra en el cuerpo (auto-referencia) en vez de centrarse externamente.

Tanto en el tacto como en la visión, la percepción de la forma depende de la naturaleza y del tipo de información complementaria disponible. La visión espacial, depende

directamente de la experiencia motriz y del tacto activo, las relaciones de percepción espacial son una tarea háptica más difícil que el diferenciar la forma o la textura.

Por lo que podemos concluir que *la imagen no se interpreta como simple prolongación de la percepción, es una "imitación activa e interiorizada" y se relaciona con la función simbólica.*

Un factor esencial relacionado con la representación espacial es la movilidad, y la unión movilidad-espacio es más evidente, ya que la orientación de un invidente en el espacio depende más de la evolución e integración que de la información perceptiva.

La solución de un problema espacial exige integración y reorganización de la información con un propósito específico.

Estamos constituidos anatómicamente y fisiológicamente para recibir información tridimensional y gravitacional (orientación del cuerpo y del objeto) a través de un número de canales convergentes, centrados en objetos externos y en el propio cuerpo.

La falta total de visión tiene dos efectos principales bastante específicos. Uno se refiere a la pérdida de

información sobre superficies externas procesadas con la visión. El otro, es una pérdida de solapamiento entre el resto de la información. En condiciones de ceguera, las representaciones derivadas de las configuraciones basadas en el movimiento proporcionan buenos medios de información sobre las relaciones externas.

Sin el movimiento que agarra, nuestro mundo háptico perdería su objetividad característica y su multiplicidad, y no sólo los invidentes se verían privados, por esta causa, de su capacidad de percepción y de su facultad creadora, sino que también para los videntes perdería el mundo gran parte de su riqueza, vivacidad y plasticidad.

El lenguaje resulta imprescindible para comprender el mundo en el que vivimos. Videntes e invidentes tienen los mismos umbrales pero no los mismos procesos mentales y neuronales. Por lo que el conocimiento del espacio es distinto entre ellos. El sistema perceptivo háptico es fundamental en el conocimiento del espacio.

El CAPÍTULO VII, aborda la representabilidad plástica del espacio y de la misma manera que desarrollamos un espacio propio desde nuestra infancia, el lenguaje va unido íntimamente a él, se va definiendo y concretando con el mismo proceso de intervención.

Hay una tendencia en muchas personas, a interpretar el proceso y la actividad artística como algo distinto a los procesos del pensamiento humano. Lo cierto, es que todo el proceso perceptivo y cognitivo de observación, discernimiento, concreción o contrastación es una actividad mental. Por lo que el dibujo es un verdadero acto creativo ya que la percepción no es un registro fiel de la realidad, sino la captación de los rasgos estructurales, lo que lleva implícito la participación activa del sujeto en el acto perceptivo por parte del que dibuja, para crear, posteriormente.

Ya indicábamos que *el concepto de representación*, no es la reproducción fiel de una cualquiera de las percepciones proporcionadas al dibujante por la visión de las cosas. Es *una refracción del objeto a dibujar a través de nuestro propio yo, una reconstrucción original que resulta de una elaboración muy complicada a pesar de su espontaneidad* y en ello los primeros elementos gráficos o garabatos, son importantes para considerar los aspectos motores y de desarrollo corporal que nunca vamos a olvidar.

Desde que se comienza a dar nombre a los garabatos implica que hay en ello una modificación en el modo de pensar, dado que se pasa de un pensamiento kinestésico a un pensamiento visual, en el sentido de que las imágenes

comienzan a formar parte de la memoria, algo esencial en todos nosotros.

En el ideograma el dibujo ya no se realiza por simple placer motor; lo que ahora realizamos es un grafismo intencionado, aunque no tenga demasiadas diferencias formales con los garabatos precedentes. *Placer/ intención* se funden en las respuestas plásticas que se originan con el garabateo.

Todo ello indica algo esencial, *el espacio se va construyendo de forma subjetiva, y va evolucionando desde una representación “flotante” de las figuras y objetos hasta una organización primaria obtenida a partir de la creación de la línea de base.* Al construir el espacio de forma subjetiva hay una manifiesta indiferencia por el equilibrio, se diría que no nos preocupa, las formas son colocadas muchas veces de tal forma que parecen desafiar las leyes de la gravedad. Drásticamente nos referimos al trabajo de De Kooning.

Ahora bien, si seguimos un esquema básico de desarrollo, en el establecimiento de la etapa esquemática aparecen nuevas situaciones de aprendizaje que están ligadas a los cambios producidos y relacionados con los factores motores, perceptivos, cognitivos y emocionales que van a influir en actividades de tipo creativo.

Apareciendo los intentos de objetivación espacial. Las figuras y objetos dejan de flotar en el espacio topológico, estableciendo ciertas relaciones gráfico-espaciales entre ellos. Hay, no obstante, soluciones de tipo subjetivo para la construcción de la profundidad espacial y en la distribución espacial, el espacio es concebido como algo que está a nuestro alrededor.

Tras la utilización del espacio topológico, aparecen las primeras manifestaciones de distribución espacial. Esto se deduce por la forma de distribución de las figuras y objetos en el soporte, que ya se utiliza a modo de encuadre. En nuestros dibujos tenemos que situar los elementos visibles dentro de un entorno espacial, al que se llama espacio representado, elaborado por nosotros mismos. A partir de aquí, la realidad física no podrá entenderse sin la existencia de un espacio tridimensional en el que se encuentran tanto las personas como las cosas. A las dimensiones de alto y ancho, que definen una realidad bidimensional con posibilidades de expresar gráficamente los objetos y figuras manteniendo sus proporciones, hay que añadir una tercera: la profundidad.

La etapa del realismo intelectual define los rasgos más relevantes: la transparencia, representación en plano, abatimiento, cambio de punto de vista, relevancia de los detalles y figura en elevación.

Pudimos apreciar y verificamos que el paso del realismo intelectual al realismo visual no se producía de forma rápida, solía haber una transición más o menos prolongada según los casos, pero que paulatinamente iban desapareciendo los recursos gráficos empleados en la etapa precedente. Vimos que la transparencia había sido sustituida por la opacidad, el abatimiento por la perspectiva y así sucesivamente.

Al comenzar el realismo descubríamos el plano como componente espacial, por lo que es abandonada la línea de base como soporte físico en representación del suelo sobre el que se sustentan figuras y objetos. Apareciendo los primeros intentos de una representación gráfica de la profundidad, tomando conciencia perceptiva de la superposición de unas figuras con otras.

Esta transición hacia el realismo planteaba dificultades sobre todo a la hora de realizar los temas que dado nuestra evolución íbamos a elegir. Aparecerán en las representaciones dibujos caricaturescos, grotescos, irrealistas, en los que el simbolismo suplanta la representación figurativa. También se daba marcada tendencia a la estilización y a la abstracción. En cuanto al espacio, había casos en que no se consolidaba el punto de

visión único y en los dibujos seguían apareciendo representaciones con distintos puntos de vista.

En relación al espacio se afianza el punto de visión único, y como consecuencia de ello, la representación de la profundidad mediante la perspectiva. Los referentes más claros de la expresión del espacio proyectivo son: el encuadre, la profundidad y la perspectiva.

Podemos concluir que la capacidad de representación ofrece la posibilidad de emplear significantes para hacer referencia a significados. El significante está en lugar de otra cosa, a la que se refiere, designa a ese significado, que puede ser un objeto, una situación o un acontecimiento.

Diversas experiencias nos indicaban que para reproducir imágenes correctas el sujeto necesita ser capaz de comprender las transformaciones que se operan de un modo adecuado, de tal forma que no son las imágenes las que posibilitarían la comprensión, sino que más bien son el resultado de ésta.

Por lo que y en consecuencia las imágenes derivarían de la imitación y del conjunto de actividades del sujeto, y del conocimiento que tiene sobre las cosas y su situación. Al indicar a una persona que con los ojos cerrados, evoque un objeto redondo o circular se pueden observar bosquejos

de movimientos circulares del ojo. De donde se puede deducir que las imágenes hacen intervenir no sólo la percepción, sino también la motricidad, que es uno de los puntos adonde queríamos llegar.

Pero sólo el conocimiento operativo nos permite comprender las transformaciones. El dibujo aparece ligado a la imitación y es una forma de empleo de una imagen interna, pero también es mucho más que simple copia de la realidad. El dibujo es una imitación no sólo exteriorizada, sino realizada con elementos distintos del propio sujeto. Como todas las actividades psicológicas, el dibujo hace intervenir todos los aspectos y capacidades de la persona.

El capítulo VIII, se puede decir, que nos invita a las conclusiones finales: el dibujo como componente íntimo de expresión como búsqueda de la propia experiencia corporal en el acceso a un nuevo espacio, nuevas técnicas y nuevos procesos, de tal forma que la percepción visual va a ser eliminada y dibujar con los ojos cerrados o lo que ha sido denominado “ojos en las manos”, va a permitir acceder a un espacio novedoso interno. Este espacio interno deriva a unas conclusiones esenciales en la forma de entender la nueva función del dibujo.

Si el espacio en el que vivimos está ordenado hacia un centro, hacia un aquí fijo, inmóvil, donde se parte y se

retorna, aparece un nuevo concepto en el que es anulada la relación respecto a la dirección y la distancia, así como toda medida espacial, con un límite espacial o temporal.

Se plantea por lo tanto un espacio temporal como espacial ilimitado. Un espacio inestructurado y sin orientación, un espacio para ser atravesado, donde somos absorbidos, convirtiéndonos en parte de él.

El centro del papel y el centro de un cuerpo en movimiento adquieren un centro de gravedad común. Los dos centros ocupan un campo gravitatorio único, arriesgándose el centro de gravedad construido culturalmente. Se plantea una proyección nueva fuera de la convención artística, que concreta situaciones en las que lo incoherente y lo incomprensible se dan cita. El recuerdo tanto muscular como mental entran de lleno en la disposición de las figuras.

El espacio llamémoslo antigraavitatorio, admite girar figuras, permitiendo trabajar por todos los lados. Se induce con ello a una pérdida de equilibrio, flotación y deslizamiento.

La rotación va a permitir una liberación de las coordenadas, cada rotación entraría en una nueva desorientación de la posición del espacio.

La redistribución de los datos que implica cada movimiento del papel se asocia a la continuidad de rupturas que determina el proceso global de la creación, con ello se asiste a una situación donde se reconsideran nuevas opciones, replanteando una y otra vez el espacio en su totalidad, no interrumpiendo ese flotamiento para transferirlo sobre una u otra obra.

En conclusión es volcar la experiencia corporal hacia el plano de ejecución de tal forma que la vista puede ignorarse. Es la mente la que permite ver a la mano. (Ojos en las manos). El dibujo ejecutado con los ojos cerrados permite movimientos de expansión, desarrollándose orgánicamente la figura a partir de su centro.

La rotación del papel aparece como factor esencial para poder liberar el espacio de la gravedad. Todo flota, se libera de esta manera la noción de alto/bajo-izquierda/derecha, pero lo más esencial radica en que el concepto de flotar es correspondiente a la forma y manera de percibir las cosas.

El significado del elemento gráfico puede depender de cualquier respuesta corporal/cinestésica.

La motricidad y corporeidad del dibujo asumen su importancia artística y cultural en su totalidad.

El valor de la línea accede a nuevas funciones se entrega multidireccional, y en su flexibilidad crea un campo gravitatorio propio.

El dibujo invita a una réplica corporal y cinestésica, es decir se percibe la posición y movimiento de sus miembros.

Se extiende el potencial de la línea desafiando la gravedad y la inercia compañera de siglos. Es decir, aparece un reinvento del concepto de línea.

El proceso de trabajo es el que va a permitir dibujar la misma imagen con una percepción cinestésica completamente diferente a la vez que complementaria. Su torcimiento de adelante hacia atrás, de derecha hacia izquierda, inclinado y girado, hace posible que la imagen sea repetidamente alterada y al mismo tiempo conservada.

Se accede a un espacio donde el artista está siempre presente, se puede decir que se camina y se flota en él.

Se accede a un dibujo cinético, donde tocar, manipular y moverse, sitúan a las cosas colocándolas a flor de piel y reaccionando al contacto.

Aparece un nuevo concepto *lo somático* en que sentir, encogiéndose o doblándose mientras se observa y se repinta la figura paralelamente, se entrega a la vez.

Lo antigravitatorio aparece tocando el centro de gravedad del propio cuerpo pero sin necesidad de volver al suelo.

La materialidad y la corporeidad de dibujo asumen su importancia artística y cultural en su totalidad. La línea multidireccional, en su flexibilidad crea un campo gravitatorio propio. Siendo capaz de agudizar la sensibilidad del espectador.

La línea se reinventa, accediendo a nuevas funciones. Al interiorizarse el dibujo a través de la acción corporal con los ojos cerrados se logra un dibujo nuevo/diferente.

- - - -

Podemos indicar que el dibujo suscita sus propios recorridos y conclusiones en que las diferentes hipótesis de interpretación han sido el eje donde ha girado todo el estudio. Al ser el dibujo no solo un criterio de conciencia

sino intencional, aparece el juego de lo estético en que todas las significaciones variables son posibles.

Lógicamente es el pensamiento el que fundamenta su base para buscar nuevas posibilidades en el desarrollo simbólico de cada individuo.

El dibujo como todo proceso artístico conlleva a que se le capte en su proceso de formación, entendido como aspecto de lo posible pues se genera dentro de nuevas especulaciones, aparece como un proceso abierto ante lo múltiple, y su polimorfismo es lo que le compromete ante nuevas funciones/ compromisos/ desarrollos y como causa directa de nuevas estructuras espaciales, como hemos podido comprobar. Al entrar en el juego de procesos imprevisibles, su interpretación puede romper además con los sistemas entre significado y significante.

Es obvio que el dibujo al dejar de buscar una respuesta ante la referencia deja a un lado el papel de imitar, abriendo con ello otros propósitos.

Por lo que para terminar diremos que el dibujo es una actitud frente a conceptos y reflexiones estéticas, en donde no existe un único e inmutable significado, ya que es un proceso con una determinación comunicativa que reclama sus propios recorridos, cuya función la de expresar el

propio pensamiento del artista, viene configurada en mayor medida por el cambio del pensamiento moderno al acceder a él, abriéndose su juego interpretativo a su más pura esencia.



102. DE KOONING
Estudio de Marilyn Monroe. 1951
Pastel y lápiz sobre papel
40,81 X 23,03 cm
Colección John y Kimiko Powers
Carbondale, Colorado.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

El apéndice bibliográfico siguiente presenta una bibliografía sobre los temas tratados a lo largo de la Tesis. Indudablemente es conveniente citar los autores y libros más esenciales utilizados en nuestro estudio, por apartados, ya que han tenido en mayor medida un significado específico y de garantía en aproximar nuestros pasos a nuestros recorridos.

Bajo un carácter crítico sobre cuestiones conceptuales estéticas planteadas en el arte contemporáneo destacamos: Aguilera Cerni, *Diccionario de Arte Moderno*. Albert, A. *La Pintura Moderna. Tendencias Actuales*. Argan, G.C. *El Arte Moderno*, como experiencia en las artes figurativas y referencia a estudios de la historia del arte. En la consideración de teorías estéticas y conceptos actuales Dorfler, G. *Últimas tendencias del arte de hoy*. La investigación sobre conceptos formales desde un sociologismo estructuralista la aporta Francastel, P. *La*

realidad figurativa. Es fundamental reseñar el trabajo de Marchan Fíz, S. en relación a las diversas consideraciones respecto a los problemas estéticos, como los cambios de valores constantes, problemas básicos en la figuración y representación en el arte moderno, así como acceso histórico, *La estética en la cultura moderna*. También mencionar desde una visión crítica a Maldonado *Vanguardia y racionalidad*.

Referentes a estudios de la historia del arte: Arnaldo, J. *Las vanguardias históricas*. Arnason *Historia del Arte Moderno* y como no, esencial destacar el libro de Mario de Michelli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Stangos, N. *Conceptos de arte moderno*. Harvard, A. *El Arte Moderno*. Maldonado, T. *Vanguardia y racionalidad*. Hofman, W. *Los fundamentos del Arte Moderno*. Klee, P. *Teoría del Arte Moderno*. Lucie Smith, E. *Movimientos artísticos desde 1945*. VV. AA. *La modernidad a debate, El arte desde los cuarenta*.

Dentro de un estudio más puntual sobre los movimientos artísticos estudiados, son esenciales: Cirlot *El Informalismo, Las claves del Dadaísmo*. Breton *Manifiestos del Surrealismo*. Garcia de Carpi, *Las claves del arte surrealista*. Guash, A.M. *El arte último del siglo XX*. Hugnet, G. *La aventura Dada*. Hughes, R. *El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo XX*. Richter, H. *Historia del dadaísmo*.

Específicos sobre un acercamiento al Expresionismo Americano y sus artistas: Ashton *La Escuela de New York*. Baur *Revolución y tradición dentro del arte moderno*. Block, *Historia del Arte Abstracto 1900-1960*. Everitt, A. *El Expresionismo abstracto*. Lucie Smith, E. *El Arte hoy. Del Expresionismo Abstracto al nuevo Realismo*. Sandler, I. *El triunfo de la pintura Norteamericana. Historia del Expresionismo abstracto*.

Sobre la actividad artística en el campo de la psicología y artes visuales: Arnheim, que desarrolla un estudio psicológico del arte *El pensamiento visual, Nuevos ensayos sobre psicología visual*. Es de reseñar el trabajo de Marcolli, *Teoría del campo*, dentro de un análisis de los diferentes elementos que entran a formar parte del ámbito plástico. Referente a la percepción, es esencial ya que es un clásico Gibson *La percepción del mundo visual*. Berger, *El sentido de la vista*, Brysdn N, *Visión y pintura*. Eisner, *El ojo ilustrado y Educar la visión artística*, Luria, A. *Sensación y percepción*. Guillaume, P. *Psicología de la forma*. Guimon J. *Mecanismos psico-biológicos de la creatividad artística*. Vigotski, S. L. *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Revés, Géza. *La psicología y el arte de los ciegos*.

Dentro de la percepción y educación visual y plástica Bédart *Como interpretar el dibujo de los niños* Biedma, *El*

lenguaje del dibujo. Calmy, La educación del gesto gráfico.
Cabanellas, M. *Formación de la imagen plástica del niño.*
Cherry, C. *El arte en el niño de edad preescolar.* Delval, J.
El desarrollo humano. Hernández, B. *El arte de los niños.*
Hoyland, M. *Desarrollo del sentido artístico del niño.*
Kellogg, R. *Análisis de la expresión plástica del preescolar.*
Kepes, R. *El lenguaje de la visión.* Lowenfeld, V. y
Brittain, W. *Desarrollo de la capacidad creadora.* Lurçat, L.
Pintar, dibujar, escribir, pensar. El grafismo en el preescolar.
Read, H. *La educación por el arte.* Lowenfeld, V. *El niño y
su arte.*

Dentro de un estudio del espacio: Bolnow, *Hombre y espacio.* Gil Ciria, *La construcción del espacio en el niño a través de la información táctil.* Interesantes los estudios realizados en el libro de Millar, S. sobre la percepción del espacio plástico en los ciegos, *La comprensión y la representación del espacio. Teoría y evidencia a partir de estudios con niños ciegos y videntes.* Muntaner *La evolución del espacio topológico según la teoría de Piaget.* También esencial Marcolli, pues trata el espacio topológico en *Teoría del campo.* Jiménez Morell, *Espacio, visión y representación en el dibujo y la pintura del siglo XX.* Holloway G. E. *Concepción del espacio en el niño según Piaget.* Pinoz- Douriez, M. *La construcción del espacio en el niño.* Lapierre, A. *Educación psicomotora en la escuela*

maternal. Bara, A. *La expresión por el cuerpo*. LeBoulch, *La educación por el movimiento en edad escolar*.

Específicos de dibujo: Como no reseñar a Gómez Molina *Las lecciones del dibujo, Estrategias del dibujo en el Arte Contemporáneo*. Goodnow, *El dibujo infantil*. Bernson, M. *Del garabato al dibujo*. Commeleran, A. *Técnica del dibujo*. Lambert, S. *Dibujo, técnica y utilidad*. Mura, A. *El dibujo de los niños*. Satué, E. *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Stern, A y Duquet, P. *Del dibujo espontáneo a las técnicas gráficas*. VV. AA. *El dibujo historia de un arte*. Wallon, P. *El dibujo del niño*. Durborgel, B. *El dibujo del niño estructura y símbolos*.

Para uso de conceptos generales se han utilizado dos vertientes, la del Diccionario, fundamental a la hora de consultar conceptos, conocimiento de significados y usos, y básico y esencial ya lo hemos señalado el de *Aguilera Cerni*, que engloba una serie de ideas y conceptos en el campo estético, realizado por diversos autores. El *Larouse Arte I y II*, así como los referidos a *Términos de Arte*.

En relación a revistas esenciales:

Art in América

Art News

Les cahiers du Mnam

Conocer el Arte

Galerie Jardin des arts

Nueva Forma.

En relación a catálogos de exposiciones:

Kertess Klaus. *Willem De Kooning. Drawing
Seeing / Seeing Drawing.*

VV. AA., *A Rebours: La Rebelión Informalista
(1939-1968).*

VV. AA., *Arte Americano.*

VV. AA., *Expresionismo Abstracto. Obra sobre
papel.*

VV. AA., *Colección Abelló. Obra sobre papel.*

VV. AA., *Informalismo y Expresionismo Abstracto.*

VV. AA., *Pintura Estadounidense. Expresionismo
Abstracto.*

VV. AA., *Surrealistas en el exilio y los inicios de la
Escuela de Nueva York.*

VV.AA., *Willem de Kooning.* Centre Cultural de la
Fundació "La Caixa".

VV. AA., *Villem de Kooning.* Institut Valencia
d'art Modern.

En relación a páginas web:

<http://educación.upa.cl/diversidad/percepción.htm>

http://es.wikipedia.org/wiki/Espacio_topol%F3gico

<http://www.ugr.es/cdocmat/Programas/Topologia.htm>

<http://www.pedregal.org/dibujos/>

<file://A:\EL%20Tacto%20Castrado.htm>

<file://A:\SENSOPERCEPCION.htm>

www.ventanadigital.com/artehaptico/exposicionaccesible/percepcionhaptica.html

1. LIBROS

- Aguilera Cerni, V., *Diccionario del arte moderno*. Fernando Torres, Valencia, 1979.
- Albert. *La Pintura Moderna. Tendencias Actuales*. Tomo 3. Skira Carroggio, Barcelona, 1984.
- Aracil, A. y Rodríguez, D., *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*. Istmo, Madrid, 1988.
- Argan, G. C., *El Arte Moderno*, Akal, Madrid, 1992.
- Argullol, R., *Tres miradas sobre el arte*. Icaria, Barcelona, 1985.
- Armstrong, M. A., *Topología básica*. Reverté, Barcelona, 1987.
- Arnaldo, J., *Las vanguardias históricas*. Historia 16, Madrid, 1989.
- Arnason, H. H., *Historia del Arte Moderno*. Daimon, Barcelona, 1968.
- Arnheim, R., *Arte y percepción visual*. Paidós, Barcelona, 1983.
- Arnheim, R., *El pensamiento visual*. Paidós, Barcelona, 1998.
- Arnheim, R., *El poder del centro*. Alianza, Madrid 1984.
- Arnheim, R., *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*. Alianza Forma, Madrid, 1989.
- Ashton, D., *La escuela de Nueva York*. Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1988.
- Baur, J. I. H., *Revolución y Tradición en el Arte Moderno Norteamericano*, Poseidón, Buenos Aires, 1957.

- Bara, A., *La expresión por el cuerpo*. Ed. Búsqueda, Buenos Aires, 1975.
- Barr. JR. Alfred. H. *La definición del arte moderno*. Alianza Forma, Madrid, 1989.
- Bédart, N. *Cómo interpretar los dibujos de los niños*. Sirio, Málaga, 1999.
- Bellido Gant. M. L., *Arte, Museos y nuevas tecnologías*. Trea, Gijón, 2001.
- Berger J. *El sentido de la vista*. Alianza Forma, Madrid, 1990.
- Berger, J., *Modos de ver*. Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- Bernson, M. *Del garabato al dibujo*. Kapelusz, Buenos Aires 1962.
- Biedma, C. J. y D' Alfonso, P.G. *El lenguaje del dibujo*. Kapelusz, Buenos Aires, 1960.
- Bollnow, O. F., *Hombre y espacio*. Labor, Barcelona, 1969.
- Bozal, V. *El tiempo del estupor. La pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial*. Siruela. Madrid, 2004.
- Block, Cor. *Historia del Arte Abstracto-1900-1960*. Cátedra, Madrid, 1982.
- Breton, André. *Manifiestos del Surrealismo*. Labor, Barcelona, 1985.
- Bryson Norman, *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Alianza Forma, Madrid, 1991.
- Cabanellas, M. I. *Formación de la imagen plástica del niño*. Diputación Foral de Navarra, Pamplona, 1980.
- Calmy, G., *La educación del gesto gráfico*. Fontanella, Barcelona, 1977.

- Calvo Serraller F., *Escritos de Arte de Vanguardia*, Istmo, Madrid, 1979.
- Cirlot, J. E., *Informalismo*. Omega, Barcelona, 1959.
- Cirlot, L., *Las claves del dadaísmo*. Planeta, Barcelona, 1990.
- Collingwood, R. G., *Los principios del Arte*. Fondo de Cultura Económica, México, D.F.1978.
- Commeleran, A., *Técnica del dibujo*. Gustavo Gili, Barcelona, 1971.
- Cherry, C., *El arte en el niño de edad preescolar*. CEAC. Barcelona, 1978.
- Darras, B., *La représentation de l' espace chez les élèves*. Centre international d' études pédagogiques, Sèvres,1990.
- Debienne, M. C., *El dibujo en el niño*. Planeta, Barcelona, 1977.
- De Bono, E., *El pensamiento lateral*. Paidós. Barcelona, 1991.
- Delevoy, R. L., *Dimensiones del Siglo XX, 1900-1945*. Skira Carrogio, Barcelona, 1965.
- Delval, J. A., *El animismo y el pensamiento infantil* .Siglo XXI, Madrid, 1975.
- Delval, J., *El desarrollo humano*. Siglo XXI, Madrid 1995.
- De Micheli, Mario. *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX*. Alianza Forma, Madrid, 1989.
- Dorfles, G., *Últimas tendencias del arte de hoy*. Labor, Barcelona, 1976.
- Dubuffet, J., *Escritos sobre arte*. Barral, Barcelona, 1975.

- Durborgel, B., *El dibujo del niño estructura y símbolos*. Paidós, Barcelona, 1981.
- Eisner, E. W., *El ojo ilustrado. Indagación cualitativa y mejora de la práctica educativa*. Paidós, Barcelona 1988.
- Eisner, E. W., *Educación la visión artística*. Paidós, Barcelona, 1995.
- Eisner, E. W., *El ojo ilustrado. Indagación cualitativa y mejora de la práctica educativa*. Paidós, Barcelona, 1988.
- Estrada, E., *Génesis y evolución del lenguaje plástico de los niños*. Mira, Zaragoza, 1991.
- Everitt, Anthony. *El Expresionismo Abstracto*. Labor, Barcelona, 1984.
- Francastel, P., *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*. Debate, Madrid, 1990.
- Francastel, P., *La Realidad Figurativa*. Emecé. Ed. Buenos Aires. 1970.
- Freinet, C., *Los métodos naturales. El aprendizaje del dibujo*. Fontanella, Barcelona, 1979.
- Freinet, E., *Dibujos y pinturas de niños*. Laica, Barcelona, 1978.
- Frutiger, A., *Signos, símbolos, marcas y señales*. Gustavo Gili, Barcelona, 1985.
- Fuster Joan, *El descrédito de la realidad*. Seix Barral, Barcelona, 1957.
- García de Carpi., *Las claves del arte surrealista*. Planeta, Barcelona, 1990.

- García- Viño, M., *Cómo entender el arte moderno*. Ibérico Europeo de Ediciones, Madrid, 1984.
- Ghtka, Matila., *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Poseidón, Barcelona, 1983.
- Giacometti, A., *Escritos. Síntesis*, Madrid, 2001.
- Gibson, J. J., *La percepción del mundo visual*. Infinito. Buenos Aires, 1974.
- Gil Ciria, M^a del Carmen., *La construcción del espacio en el niño a través de la información táctil*. Trotta, Madrid, 1993.
- Gill A., *Peggy Guggenheim. Confesiones de una adicta al arte*. Plaza Janés. Barcelona. 2002.
- Politécnica de Valencia, Valencia, 1998.
- Goodnow, J., *El dibujo infantil*. Morata, Madrid, 1981.
- Gomez Molina, J.J. *Estrategias del dibujo en el Arte Contemporáneo*. Cátedra, Madrid, 1999.
- Gomez Molina, J. J., *Las lecciones del dibujo*. Cátedra, Madrid, 1995.
- Greenberg, Clement. *Arte y Cultura- Ensayos Críticos- Gustavo Gili*, Barcelona, 1979.
- Guasch, Anna María, *El Arte del Siglo XX en sus exposiciones-1945-1995- Del Serbal*, Barcelona, 1997.
- Guasch, Anna María., *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Forma, Madrid, 2001.
- Guilbaut, Seerge. *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*. Mondadori, Madrid, 1990.
- Guillaume, P., *Psicología de la forma*. Psique, Buenos Aires, 1985.

- Guimon J., Mecanismos psico-biológicos de la creatividad artística. Desclée De Brouwer, Bilbao, 2003.
- H. Harvard, Arnason. *El Arte Moderno*. Daimón, Barcelona, 1972.
- Historia Universal de la Pintura. *El Siglo XX*. Espasa- tomo 8, Barcelona, 1979.
- Heidegger. Martín, *El ser y el tiempo*. Trad. José Gaos. Fondo de Cultura Económica. México, 1962.
- Hernández Belver, M., *El arte de los niños*. Fundamentos, Madrid, 1995.
- Hofman, W., *Los fundamentos del Arte Moderno*. Península, Barcelona, 1992.
- Holloway G. E., *Concepción del espacio en el niño según Piaget*. Paidós, Buenos Aires, 1969.
- Hoyland, M., *Desarrollo del sentido artístico del niño*. Publicaciones Cultural, México, 1977.
- Hughes, R., *El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo XX*. Círculo de lectores, Madrid, 2000.
- Hugnet, G., *La aventura Dada*. Júcar, Madrid, 1973.
- Huyghe, R., *Diálogo con el arte*. Labor, Barcelona, 1965.
- Huyghe, R., *El arte y el hombre*. Planeta, Barcelona, 1971.
- Huyghe, R., *El arte y el mundo moderno*. Planeta, Barcelona, 1971.
- Jiménez Morell, R., *Espacio, visión y representación en el dibujo y en la pintura del Siglo XX*. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1998.
- Kandinsky, W., *De lo espiritual en el arte*. Barral, Barcelona, 1978.

- Kandinsky, W., *Punto y línea sobre el plano*. Barral, Barcelona, 1970.
- Kellogg, R., *Análisis de la expresión plástica del preescolar*. Cincel, Madrid, 1979.
- Kepes, G., *El lenguaje de la visión*. Infinito, Buenos Aires, 1976.
- Klee, P., *Bases para la estructuración del arte*. Premia, México, 1981.
- Klee, P. Lyotard., *Discurso, Figura*, Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona, 1990.
- Klee, P., *Teoría del arte moderno*. Tierra Firme, Buenos Aires, 1979.
- Koppitz, E. M., *El dibujo de la figura humana en los niños*. Guadalupe, Buenos Aires, 1993.
- Lambert. Susan., *Dibujo, técnica y utilidad. Una introducción a la percepción del dibujo*. Hermann Blume, Madrid, 1985.
- Lapierre A., *Educación psicomotriz en la escuela maternal*, ed, Científica Médica. Barcelona, 1977.
- LeBoulch, *La educación por el movimiento en edad escolar*. Paidós, Buenos Aires, 1990.
- López Quintanas., *Estética de la creatividad*. Cátedra, Madrid, 1977.
- Lowenfeld Víctor y Brittain, W. L., *Desarrollo de la capacidad creadora*. Kapelusz, Buenos Aires, 1980.
- Lowenfeld, V., *El niño y su arte*. Kapelusz, Buenos Aires, 1973.
- Lucie Smith, E., *El Arte Hoy .Del Expresionismo Abstracto al nuevo Realismo* . Cátedra, Madrid, 1970.

- Lucie- Smith, Edward., *Movimientos artísticos desde 1945*. Destino, Barcelona, 1991.
- Luquet, G. H., *El dibujo infantil*. Médica-Técnica. Barcelona, 1978.
- Lurçat, L., *Pintar, dibujar, escribir, pensar. El grafismo en el preescolar*. Cincel-Kapelusz, Madrid, 1980.
- Luria, A. R., *Sensación y percepción*. Fontanella, Barcelona, 1978.
- M. Dufrenne., *Fenomenología de la expresión estética*. Fernando Torres, editor S.A. volumen II, Valencia, 1983.
- Maiotti, E., *Manual práctico del dibujo a lápiz*. Edunsa, Barcelona, 1988.
- Maldonado, T., *Vanguardia y racionalidad*. Barcelona, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- Marce Puig, F., *Análisis y teoría de las imágenes*. Universidad de Barcelona, Barcelona, 1983.
- Marchán Fiz Simón., *Del Arte Objetual al Arte del Concepto*. Akal, Arte y Estética, Madrid, 1986.
- Marchán Fiz Simón., *Del Arte Objetual al arte del Concepto*. Comunicación, serie B. nº 17,2ª edc, Madrid, 1974.
- Marchán Fiz Simón., *Fin de Siglo y los primeros ismos del siglo XX (1890-1917)*. Summa Artis, vol. 38, Espasa, Madrid, 1994.
- Marchán Fiz Simón., *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del estructuralismo*. Colección punto y línea, ed Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1982.
- Marcolli A. *Teoría del campo*. XARAIT ed. Madrid, 1978.
- Mendez Baiges, M^a Teresa., *La mirada inútil. La obra de arte en la edad contemporánea*. Julio Ollero, Madrid, 1992.

- Millar Susanna, *La comprensión y la representación del espacio. Teoría y evidencia a partir de estudios con niños ciegos y videntes*. Servicios Sociales ONCE, Madrid, 1997.
- Moreno Galván, J. M., *Autocrítica del arte*. Península, Madrid, 1965.
- Morin, E., *El método*. Cátedra, Madrid, 1988.
- Munari, Bruno., *El arte como oficio*. Labor, Barcelona, 1987.
- Munari, Carlo., *Arte del mundo moderno*. Teide, Barcelona, 1977.
- Muntaner, J. J., *La evolución del espacio topológico según la teoría de Piaget*. Universidad de las Islas Baleares ICE, Palma, 1989.
- Mura, A., *El dibujo de los niños*. Eudeba, Buenos Aires, 1969.
- Ortega y Gasset, J., *La deshumanización del arte*. Espasa, Madrid, 1997.
- Panofsky E., *La perspectiva como forma simbólica*. Tusquets, Barcelona, 1973.
- Pinol- Douriez, M., *La construcción del espacio en el niño*. Pablo del Río, Madrid, 1979.
- Prgnatti, T., *El dibujo de Altamira a Picasso*. Cátedra, Madrid, 1982.
- Read, H., *El arte ahora, de Reynolds a Paul Klee*. Trad. Enrique L. Ed. Infinito. Buenos Aires, 1973.
- Read, H., *La educación por el arte*. Paidos, Buenos Aires, 1959.
- Revés, Géza., *La psicología y el arte de los ciegos*. Longman, green and Co., London, 1950.

- Richter, H., *Historia del dadaísmo*. Planeta, Barcelona, 1990.
- Rubio, Olivia M., *La mirada interior: el surrealismo y la pintura*. Tecnos, Madrid, 1994.
- Sáinz Aureliano., *El arte infantil. Conocer al niño a través de sus dibujos*. Eneida, Madrid, 2003.
- Sandler, Irving. *El Triunfo de la pintura Norteamericana. Historia del Expresionismo Abstracto*. Alianza Forma, Madrid, 1989.
- Satué, Enric., *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Alianza Forma, Madrid, 1977.
- Stangos, Nikos. *Conceptos de Arte Moderno*. Alianza Forma, Madrid, 1991.
- Stern, A. y Duquet, P., *Del dibujo espontáneo a las técnicas gráficas*. Kapelusz, Buenos Aires, 1961.
- VV. AA., *Actas del III Congreso Nacional de Dibujo. El dibujo de fin del milenio*. Universidad de Granada, Granada, 2000.
- VV. AA., *Atención y percepción*. Tratado de Psicología General. Alambra Universidad, Madrid, 1992.
- VV. AA. *El dibujo historia de un arte*. Skira Carroggio, Barcelona, 1979.
- VV. AA. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Istmo, Madrid, 1999.
- VV. AA. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Visor, Madrid, 1996.
- VV. AA., *Historia de la pintura. Del Renacimiento a nuestros días*. Könemann, Colonia, 1995.
- VV. AA., *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*. Akal, Madrid, 1999.

- VV. AA., *La pintura moderna. Tendencias actuales*. Skira Carroggio, Barcelona, 1984.
- VV. AA. *Temario de Educación Física*. Tomo I, ed. Inde Publicaciones, Barcelona, 1994.
- Vallero- Nájera A. – Colom Marañón R., *Tu inteligencia como conocerla y mejorarla*. Madrid, Aguilar, Madrid, 2004.
- Vygotski, L. S., *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Crítica, Barcelona, 2000.
- Vygotski, L.S., *La imaginación y el arte en la infancia*. Akal, Barcelona, 1990.
- Vygotski, L. S., *Psicología del arte*. Barral, Barcelona, 1972.
- Wallon, P., *El dibujo del niño*. Siglo XXI, Madrid, 1992.
- Widlöcher, D., *Los dibujos de los niños. Bases para una interpretación psicológica*. Herder, Barcelona, 1988.
- Wolfe, Tom. *La Palabra Pintada*. Anagrama, Barcelona, 1976.
- Yard, Sally. *Willem De Kooning*. Polígrafa, Barcelona, 1987.
- Zubiri, X., *Espacio, Tiempo, Materia*. Alianza, Madrid, 1996.

2. CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

- El arte de este siglo*. El Museo Guggenheim y su colección, Bilbao, 1997.
- Kertess Klaus. *Willem De Kooning. Drawing Seeing / Seeing Drawing*. Arena Editions. Nuevo México, 1998.
- VV. AA., *A Rebours: La Rebelión Informalista (1939-1968)*. Centro de arte Reina Sofía, Madrid, 1999.
- VV. AA., *Arte Americano*. Museo de Arte Moderno de Nueva York. En el Museo Español de Arte Contemporáneo. Ministerio de Cultura, Madrid, 1979.
- VV. AA., *Expresionismo Abstracto. Obra sobre papel*. Fundación Juan March, Madrid, 2000.
- VV. AA., *Colección Abelló. Obra sobre papel*. Centro Atlántico de Arte Moderno. Gran Canaria, 2000.
- VV. AA., *Informalismo y Expresionismo Abstracto*. IVAN, Valencia, 1995.
- VV. AA., *Pintura Estadounidense. Expresionismo Abstracto*. Centro cultural de arte contemporáneo, México, 1996.
- VV. AA., *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000.
- VV.AA., *Willem de Kooning. Col.lecció Hirshhorn Museum*, Centre Cultural de la Fundació “La Caixa”, Barcelona, 1994.
- VV. AA., *Villem de Kooning*. Institut Valencia d’art Modern, Valencia, 2001.

3. REVISTAS

Arte y parte, Madrid, 1996, núm.5

Arte y parte. Madrid, 2001, nº 31

Arte y parte. Madrid. 2001-2002, nº 36 diciembre-enero

Arteguía, Madrid, 1994, núm.72

Art in América, Broadway, New York. 1997 vol.85, núm.2

Art in América, Broadway, New York. 1998, núm. 11

Art news nº52 (Marzo 1953)

Cuadernos de Pedagogía. Nº 167. Los caminos del arte.

Arañó, J.C. y Rojas, J.

Conocer el Arte., Arte Contemporáneo I. Historia 16, Madrid,
1996

Conocer el Arte., Arte Contemporáneo II. Historia 16,
Madrid, 1996

Correo del Arte. Madrid (1986), nº 39 Septiembre

Correo del Arte. Madrid. (1994), nº 103,

Galerie Jardin des arts. Nº 152 (noviembre 1975).

Greer, D.W., Arte y Educación, (1987).

Kalías. Valencia. 1994, nº 11, Les Cahiers du Mnam Nº 62
Hiver 1997.

L'Oeil, Lausanne. La Nouvelle Sedo.1995. núm.470.

Les Cahiers du Mnam Nº 62 Hiver 1997.

Nueva Forma, núm. 105, octubre, 1974

Revista de Occidente., Madrid, 1990, nº 104

4. INTERNET

<http://www.cnep.org.mx/Informacion/teorica/educadores/piaget.htm>

<http://educación.upa.cl/diversidad/percepción.htm>

<http://www.efdeportes.com/efd59/espac.htm>

http://es.wikipedia.org/wiki/Espacio_topol%F3gico

<http://www.uca.es/dept/didactica/asignaturas/02034.htm>

www.ucm.es/info/mupai/lowenfeld.htm

<http://www.ugr.es/cdocmat/Programas/Topologia.htm>

<http://www.pedregal.org/dibujos/>

<file://A:\EL%20Tacto%20Castrado.htm>

<file://A:\SENSOPERCEPCION.htm>

<http://www.ventanadigital.com/artehaptico/exposicionaccesible/percepcionhaptica.html>

<http://www.aut.org/SearchAutor?Autnum=11.244>

http://www.umce.cl/revistas/dialogoseducativos/dialogos_educativos_n2_articulo02

<http://www.unrc.edu.ar/hojas/grupos/lacad/trbj1.html>

http://www.educar.org/msf/EGB_1%C2%BOc.htm



103. DE KOONING

Mujer, 1950

Pastel, carboncillo, lápiz y collage

59,69 X 43,35 cm

Colección privada

Beverly Hills, California.

XI

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

INDICE DE ILUSTRACIONES

1. DE KOONING: Dos mujeres, 1950	9
2. DE KOONING: Hombre sentado, 1940	43
3. GAUGUIN: La Orana Ritou, 1892	57
4. CEZANNE: El Baile, 1869-1871	57
5. VAN GOGH: Viejo viñedo con campesina, 1890	57
6. ENSOR: The Black Cat, 1886-1888	59
7. EDVARD MUNCH: Hombre y mujer, 1912/15	59
8. DE KOONING: Mujer sentada, 1940	67
9. FAUTRIER: Desnudo, 1945	79
10. DUBUFFET: Cuerpo de Dama, 1950	79
11. ASGER JORN: Sin título, 1957	80
12. APPEL: Desnudo sentado, 1969.....	80
13. ROBERTO MATTA: Estrella, flor personaje, piedra, 1938	83
14. MASSON: Delirio vegetal, 1925	83
15. MAX ERNST: Loplop presenta, 1931	84
16. WOLS : Les visages du camp, 1941-42	87
17. HANS HARTUNG : T-59, 1959	88
18. GEORGE MATHIEU: Los Capétiens por todas partes (detalle) 1954	88
19. DE KOONING : Dos figuras, 1947	107
20. PICASSO : Personnage cubiste, 1914-1915	133
21. BRAQUE : Violín, 1913	133
22. MATISSE : La Danza, 1938	134
23. FERNAND LÉGER : Contraste de formas, 1913	134
24. KANDINSKY : Abstracción, 1918	137
25. PAUL KLEE: Dibujo de una señora, 1928	137

26. GIORGIO DE CHIRICO: Le poète et le philosophe, 1915	140
27. MASSON: Dibujo automático, 1925/26	141
28. POLLOCK: Sin título, 1950	144
29. POLLOCK: Número, 18 -1951	144
30. GORKY: Composición Abstracta, 1931	145
31. DE KOONING: Figura en la playa [sin título], 1958	145
32. SOL LEWIT: Franjas onduladas con colores superpuestos, 1992	147
33. DE KOONING: Mujer, 1953	155
34. DE KOONING: Hombre de pie, 1942	164
35. GORKY: Self-Portrait, 1937	164
36. GORKY: Garden in Sochi, 1941-44	167
37. DE KOONING: Reparto especial, 1946	167
38. DE KOONING: Dama Rosa, 1965	168
39. SOUTINE: Dama de Rosa, 1920	168
40. DE KOONING: Zurich, 1947	169
41. DE KOONING: Sin título, 1948	169
42. DE KOONING: Mujer, 1951	172
43. DE KOONING: Dos mujeres, 1952	176
44. DE KOONING: Dos mujeres, 1950-51	177
45. DE KOONING: Sin título, 1976	180
46. DE KOONING: Collage, 1950	182
47. DE KOONING: Reina de corazones, 1943-1946	183
48. DE KOONING: Mujer, 1953	184
49. DE KOONING: Mujer. Lápiz de labios, 1952	185
50. DE KOONING: Negro y blanco. Abstracción, 1948	189
51. DE KOONING: Sin título, 1945	190
52. DE KOONING: Puerta orientada al río, 1960	192
53. DE KOONING: Dos figuras desnudas, 1950	194
54. DE KOONING: Estudio para "Mujer VI", 1952	195

55. DE KOONING: Mujer sentada, 1943-44	197
56. DE KOONING: Estudio de una mujer, 1942	197
57. DE KOONING: Hombre sentado, 1939	198
58. DE KOONING: Mujer sentada, 1943-44	198
59. DE KOONING: Mujer, 1952	199
60. DE KOONING: Dos mujeres, 1950	199
61. DE KOONING: Mujer, 1950	200
62. DE KOONING: Dos mujeres, 1954	201
63. DE KOONING: Mujer I, 1961	202
64. DE KOONING: Mujer en el agua, 1967	202
65. DE KOONING: Chicas gritando, 1967-68	203
66. DE KOONING: Mujer, 1948	205
67. DE KOONING: Sin título (dibujo de ojos cerrados), 1966	225
68. DE KOONING: Estudio sin título (Mujer), 1948	229
69. DE KOONING: Sin título (dibujo de ojos cerrados), 1966	237
70. DE KOONING: Sin título (dibujo de ojos cerrados), 1966	243
71. DE KOONING: Mujer, 1942	248
72. DE KOONING: Mujer, 1951	253
73. DE KOONING: Sin título (dibujo de ojos cerrados), 1966	261
74. DE KOONING: Sin título (dibujo de ojos cerrados), 1966	264
75. DE KOONING: Sin título (dibujo de ojos cerrados), 1966	269
76. DE KOONING: Sin título (dibujo de ojos cerrados), 1966	273
77. DE KOONING: Sin título (dibujo de ojos cerrados), 1966	279
78. DE KOONING: Sin título (dibujo de ojos cerrados), 1966	281
79. DE KOONING: Dos mujeres, 1952	289
80. DE KOONING: Ángel color rosa, 1947	297
81. DE KOONING: Sin título, 1965	299
82. DE KOONING: En su estudio de Manhattan, 1950	301
83. DE KOONING: Dos figuras, 1946-1947	305
84. DE KOONING: Dama color rosa, (estudio), 1948	313

85. DE KOONING: Chica en barca, 1964	328
86. DE KOONING: Sin título (dibujo de ojos cerrados), 1966 ...	331
87. DE KOONING: Dibujando con los ojos cerrados, 1963	342
88. DE KOONING: Sin título (dibujo de ojos cerrados), 1966	356
89. DE KOONING: Sin título (dibujo de ojos cerrados), 1966	356
90. DE KOONING: Sin título (dibujo de ojos cerrados), 1966	357
91. DE KOONING: Sin título (dibujo de ojos cerrados), 1966	357
92. DE KOONING: Sin título (dibujo de ojos cerrados), 1966	358
93. DE KOONING: Sin título (dibujo de ojos cerrados), 1966	358
94. DE KOONING: Sin título (dibujo de ojos cerrados), 1966	359
95. DE KOONING: Sin título (dibujo de ojos cerrados), 1966	359
96. DE KOONING: Sin título (dibujo de ojos cerrados), 1966	360
97. DE KOONING: Sin título (dibujo de ojos cerrados), 1966 ...	360
98. DE KOONING: Sin título (dibujo de ojos cerrados), 1966 ...	361
99. DE KOONING: Sin título (dibujo de ojos cerrados), 1966 ...	361
100. DE KOONING: Sin título (dibujo de ojos cerrados), 1966 ...	363
101. DE KOONING: Sin título (dos figuras), 1952	365
102. DE KOONING: Estudio de Marilyn Monroe, 1951	403
103. DE KOONING: Mujer, 1950	429