

LA SOLIDIFICACIÓN DEL DIBUJO

Laura Mesa Lima
EASD Fernando Estévez
laura@lauramesa.art

RESUMEN

Este artículo recoge el desarrollo de una investigación teórica y formal que aborda la necesidad de crear un nuevo posicionamiento de la técnica del dibujo en un momento histórico que se ve abocado a redefinir su relación con lo real y su representación. En este sentido, y partiendo del concepto de dibujo como una más de esas representaciones, se plantea una relectura de sus procesos y del uso de sus materiales más representativos en paralelo a una reflexión de carácter teórico basada en autores como Deleuze, Heidegger o Danto. Esta reflexión nos conduce a una nueva comprensión y conceptualización de aquello que define al dibujo. La metodología seguida ha compaginado el carácter teórico y práctico de manera que se ha producido un espacio de confluencia de reflexiones y conclusiones parciales derivando, como resultado, en la producción de una obra plástica que se articula en base a la manipulación de la densidad del grafito y la tinta china para lograr construir dibujos sólidos.

PALABRAS CLAVE: dibujo, dibujo sólido, grafito, tinta china, repetición, realidad, representación.

THE SOLIDIFICATION OF DRAWING

ABSTRACT

This article depicts the development of a theoretical and formal research that addresses the need of creating a new positioning of drawing, in a historical moment that is forced to redefine its relations with reality and its representation. Starting from the concept of drawing as one of those possible representations, the artist proposes a new reading of its processes and the use of his most representative materials, together with a theoretical reflection based on authors such as Deleuze, Heidegger and Danto, which leads us to a new understanding and conceptualization of what defines drawing, and allows it to be drawing. The methodology followed combines a theoretical and practical approach, creating a space where reflections and partial conclusions merge and result in the production of a plastic work, based on the manipulation of the density of graphite and Indian ink in order to create solid drawings.

KEYWORDS: drawing, solid drawing, graphite, ink, repetition, reality, representation.





El dibujo –como expresión artística altamente conceptual– es el núcleo central de la reflexión que recoge este artículo y que a continuación se desarrolla. Afrontar el intento de comprensión de lo que *es* dibujo conlleva necesariamente un doble abordaje que implique tanto la teorización estética del mismo como su desarrollo práctico. Esto comprende que, en el desarrollo de esta investigación, se dé una interinfluencia que determina muy seriamente la consecución del objetivo final del mismo, esto es, lograr una conclusión en forma de obra plástica que recoja el relato de lo que el dibujo *es*, teórica y físicamente. Por tanto, de manera paralela, la reflexión acerca de la existencia del dibujo como lo que *es* guía, en gran medida, la investigación práctica, dirigiéndola a la reflexión, uso e investigación de los materiales del dibujo. A su vez, pensar en la materialidad del dibujo nos lleva a reflexionar acerca de la existencia de los mismos y, por tanto, a manipularlos y posicionarlos desde la problemática de la teorización de la representación que conlleva el planteamiento de su uso. En un camino de continua ida y vuelta entre la intelectualización del dibujo y la construcción del mismo, se gesta la creación de una serie de dibujos sólidos que tratan de dar una respuesta rigurosa y argumentada a esta problemática.

El dibujo ha visto a lo largo del siglo xx cómo se han difuminado los límites que lo definían, de la misma manera que ha sucedido con el resto de prácticas artísticas. Las características tradicionales que comprendían los pilares posibilitadores de la expresión dibujística como una manera única –directa y veraz– de comunicación plástica han perdido la tersura y estabilidad que siempre enarbolan aquellos aspectos que constituyen las definiciones. Lo miremos desde el punto de vista que lo miremos esto sucede así. El método a través del cual se construye el dibujo, los materiales que tradicionalmente lo caracterizan y la finalidad común, un tanto efímera, que lo sostiene tan sólo se posicionan, ya fundidos, dentro de un horizonte de posibilidades de una expresión que, por el gran desarrollo que ha vivido en un cortísimo espacio de tiempo, ni siquiera es capaz ya de definirse bajo unos parámetros concretos.

Así, la línea, el papel, el grafito o la tinta ya no son aspectos necesarios para que un dibujo lo sea. Y, por otro lado, la rapidez, el esbozo, el apunte del natural, la gestualidad o la inmediatez tampoco determinan el pulso que hace que un dibujo comience a latir. Si ya en Duchamp se desafía, hasta aspectos nunca antes cuestionados, en 1917, al arte en sí mismo con su pieza *La fuente*, ¿qué no depararían las convulsiones artísticas que de esta pieza derivaron en el resto de disciplinas artísticas? Las fronteras que organizaban internamente las distintas expresiones artísticas se han tornado tan flexibles que llegan a desaparecer a partir de un autocuestionamiento constante. Es esa necesidad del arte de enfrentarse continuamente a lo que es en sí mismo, de llevarse a sí mismo al límite, lo que permite esta permeabilidad de conceptos, materiales y contenidos que conforman las obras de arte. Pero aun con toda esta variabilidad y continua reinención, el arte ha de responder a unos parámetros básicos que permitan acoger en su territorio cualquier tipo de obra para que sea denominada artística. Son estos los que, a su vez, conforman ese mismo territorio que construye el significado de arte.

Para ello, y en primer término, vamos a remitirnos a un concepto que podríamos denominar el *Dasein* del arte. En palabras del propio Heidegger, «el *Dasein* es



de tal manera que, siendo, comprende algo así como el ser»¹. Aunque no podemos ahondar en un concepto tan complejo y rico en matices en el pensamiento del autor, sí que debemos tener claro que este abarca, incluso etimológicamente, la espacialidad del ser, el *Dasein* (ser-ahí) y la pre-concreción. A partir de este punto el autor, sobre todo en *Ser y tiempo*, va descubriendo aristas de un concepto que ponen finalmente de relieve aspectos como la caída, el cuidado, la temporalidad o la historia, entre otros. Lo que aquí nos interesa es constatar cómo ese ser-ahí ontológico nos permite afrontar la amplísima variedad de soluciones formales y conceptuales que abarca actualmente el arte. Ese sustrato común que posibilita el florecimiento de un abanico tan amplio de expresiones artísticas es el que queda circunscrito, y es a ese núcleo de potencia del que se destilan todas las obras de arte al que llamaremos *ser del arte*.

Lo que nos interesa en este punto es tener claramente diferenciado cómo toda expresión artística *es*, en tanto responde a una serie de características mínimas que la conforman. Esto nos lleva irremediablemente a tratar de definir ese concepto de *ser-en-el-mundo* tan propio del pensamiento heideggeriano, a intentar esclarecer cuál es la estructura común y básica del arte. Así, partiendo de y modificando la definición de arte que hiciera Tatarkiewicz en 1975², podemos establecer ese núcleo del arte como resultado de una actividad humana consciente e intencionada que logre provocar en el espectador una reacción intelectual y emocional a través de una experiencia estética. De esta manera quedan establecidas las necesidades intelectuales, conceptuales y teóricas de lo que define esta identidad del arte, pero por otro lado esta misma constricción definitoria genera una libertad absoluta de medios para llegar al *ser del mismo*. Dentro de este panorama, las fronteras entre las distintas disciplinas artísticas quedan totalmente abolidas; ya no tiene sentido hablar de pintura o escultura para poder conquistar y *ser-en* el arte. Lo que tiene sentido es la construcción de una expresión artística, sea cual fuera, que sea capaz de generar una experiencia estética. Los materiales, técnicas, métodos o resultados responden *a priori* y exclusivamente a la propia potencialidad de la capacidad del ser del arte. En términos heideggerianos, el *Dasein* del propio arte le posibilita estar en el mundo a partir de la proyección de sus posibilidades de ser.

Cada expresión artística se debe, pues, a un único compromiso con su singularidad, lo que conlleva que cada una de estas manifestaciones suponga en sí misma una búsqueda única conceptual y formal en pos de la experiencia artística objetivada. Este acto de honestidad constante en el arte se manifiesta, paradójicamente, en una continua reinención de sí mismo, en un incesante autodescubrimiento y rede-

¹ Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, philosophia.cl Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, p. 28. <http://www.enxarxa.com/biblioteca/HEIDEGGER%20Ser%20y%20Tiempo.pdf> (consultada el 12 de noviembre de 2018).

² «El arte es una actividad humana consciente capaz de reproducir cosas, construir formas, o expresar una experiencia, si el producto de esta reproducción, construcción, o expresión puede deleitar, emocionar o producir un choque». Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de las seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (Madrid: Ed. Tecnos, 2001), 67.



finición de su forma. En palabras de Bauman, «el arte es como una ventana sobre el caos: lo muestra al mismo tiempo que trata de enmarcar su deforme fluir. [...] El gran arte logra que, tras cada una de las formas que hace aparecer, veamos el ilimitado caos del ser»³. Esas formas artísticas sólo han de dar respuesta a las necesidades del *ser del arte*, a ese *ser-en-el-mundo*, ese *ser-ahí* que se conforme como acto.

Ante este paisaje que se nos muestra simple y complejo a la vez –simple en su ausencia de fronteras y complejo en su dificultad de construcción discursiva y formal–, hablar de dibujo es hablar de una manera de aproximarse a la creación artística más que de una resolución plástica determinada. Defiende Ramón Salas que «el dibujo se establece siempre como la fijación de un gesto que concreta una estructura, por lo que enlaza con todas las actividades primordiales de expresión y construcción vinculadas al conocimiento, a la descripción de las ideas, las cosas y a los fenómenos de interpretación basados en la explicación de su sentido por medio de sus configuraciones»⁴. No contradice así el autor la concepción histórica del dibujo como una expresión inmediata, previa, monocromática, pequeña, transportable y con la línea y el contorno como elementos constructivos intelectuales, pero con ello deja abierta a su vez la posibilidad de otro *ser-ahí*. El objetivo del arte, antes mencionado, esto es, la experiencia estética, permite que el dibujo pase a convertirse en una obra mayor, a despojarse del encorsetamiento de constituir únicamente el ejercicio rápido de un artista que trata de plasmar una idea que luego se convertirá en una pintura o escultura. Permite a su vez deshacerse de los límites tradicionales técnicos y formales del dibujo, de la línea como casi único elemento constructivo de la imagen, de la monocromía y de la utilización de determinados materiales, muy limitados en usos y recursos plásticos. Salas apunta que «el dibujo, precisamente en virtud de su renuncia a determinar lo que *la obra de arte concreta* debiera ser –a sellar los espacios de indeterminación que la obra presenta a su espectador–, quedó emplazado a la elaboración de «una idea» de lo que *el arte genéricamente* debería ser. [...] pasó de ser una *idea* o *prefiguración* (de lo que la obra iba a –o debería– ser) a ser el *concepto* (de lo que el arte iba a –o debería– ser) [...]»⁵.

El dibujo no ha logrado emanciparse, pues, de la idea de ser un testimonio muy poderoso y casi primigenio, de ser una expresión conceptual incluso tradicionalmente más intelectual que la pintura, puesto que construye invenciones y artificios a través de una considerable contención de elementos y registros gráficos. Esto es lo que constituye el *ser del dibujo*, el *ser dibujístico del Dasein* del arte. Es una constante que el dibujo ha mantenido a lo largo de toda la historia y que de alguna manera materializa, específicamente dentro del arte, aquello que defendía Hegel cuando decía que «la obra de arte pertenece al dominio del concepto, es engendrada por el espíritu, y en el espíritu el pensar es lo más interno, lo más esencial; y en tanto

³ Zygmunt Bauman, *Arte, ¿líquido?* (Madrid: Ed. Sequitur, 2007), 7.

⁴ Ramón Salas, «Modelos de libertad», en *Las lecciones del dibujo*, coord. Juan José Gómez Molina (Madrid: Cátedra, 2003), 17.

⁵ *Ibidem*, 455.



el espíritu se instala en productos exteriores, no se falsea ni se pierde a sí mismo en ellos»⁶. A pesar entonces de las distintas maneras de expresión dibujística, de materiales o temáticas, el dibujo ha sido y es trabajado en el arte contemporáneo desde la conciencia de ser el medio más teórico y conceptual dentro de las posibles expresiones artísticas. En palabras de Dexter, «la proximidad del dibujo con el pensamiento está siempre presente en su significado»⁷.

Desde esta visión podemos defender que enfrentarse a la creación artística parte de la aceptación de que trabajar con el dibujo es hacerlo con abstracciones conceptuales conducentes al propio núcleo de lo que es el arte, a su substancia. Sin embargo, los cauces que nos pueden situar en el trabajo de esta metarreferencialidad son del todo variados. Ya no se da una aceptación tácita de las características básicas que tradicionalmente definían lo que era un dibujo. Esto es, ya no es necesario que el dibujo esté únicamente construido en base a los aspectos ya indicados. Entonces, ¿qué podemos entender hoy por dibujo? ¿Cuándo una obra de arte puede ser clasificada como tal?

Podemos abordar estas cuestiones desde dos puntos de vista básicos: la indagación y construcción de un argumentario teórico que posicione y delimite –paradójicamente– al dibujo dentro de esa amalgama, muchas veces caótica, de obras que conforman el marco teórico del arte. Y por otro lado la investigación unida a la acción del acto de dibujar, porque no debemos olvidar que, al fin y al cabo, hablar de arte es hacerlo sobre expresiones artísticas. Y este matiz no es baladí, puesto que el arte ha de *ser*. En palabras de Heidegger, «la obra de arte abre a su manera el ser de lo ente. Esta apertura, es decir, este desencubrimiento, la verdad del ente, ocurre en la obra. En la obra de arte se ha puesto a la obra la verdad del ente. El arte es ese ponerse a la obra de la verdad. ¿Qué será la verdad misma, para que a veces acontezca como arte? ¿Qué es ese ponerse a la obra?»⁸.

El primer abordaje nos posiciona cara a cara con el concepto de representación. Sobra decir que el arte, hasta el siglo xx, formalmente se centraba en tratar de capturar aquello que era la vida, con sus gentes, paisajes, utensilios y colores. Los artistas de cada época aportaban su visión, plasmaban las preocupaciones y el pensamiento de su tiempo, así como sus obsesiones, a través de temáticas, pinceladas o cinceles. Pero más allá –o más acá, según se mire– de todo este andamiaje conceptual y temático está el hecho de que lo hacían a través de la realidad. Su representación era el motor que movía toda la articulación formal y física de las obras de arte, y su comprensión la gestación intelectual de múltiples avances técnicos como lo fue la cámara oscura o la normalización de las distintas perspectivas técnicas. «Lo real» era chispa y motor de la intelectualización y de la creación artística. Danto defiende que «los artistas han intentado encontrar un camino hacia la promoción ontológica, lo que significa, desde luego, eliminar el espacio que existe entre la realidad y

⁶ Georg Wilhelm Hegel, *Filosofía del arte o Estética* (Madrid: Abada Editores, 2006), 32.

⁷ Emma Dexter, *Vitamin D. New perspectives in drawing* (New York: Ed. Phaidon. 2007), 8.

⁸ Martin Heidegger, *Caminos de bosque* (Madrid: Ed. Alianza, 1996), 10.

el arte»⁹. Sin embargo, con la aparición de la abstracción esta relación entre el arte y la realidad no desaparece, sino que se reconfigura desde la correspondencia que se establece entre ambos desde un punto de vista teórico. La abstracción logra disolver la concreción formal de esa relación, pero no la hace desaparecer. A este respecto ya el propio pensamiento aristotélico propone que la abstracción es una operación de corte cognoscitivo meramente intelectual que es capaz de separar la forma de la materia, por lo que es una cualidad inequívocamente humana, ligada al logos, que con posterioridad evolucionará hasta ir de forma paralela a la propia representación.

Hasta ese momento el arte había intentado hacer una representación de la realidad formal, esto es, de toda aquella materia que nos rodea. Pero ¿qué sucede cuando desaparece esa necesidad de representacionalidad sensible? ¿Acaso es el fin de la necesidad de búsqueda de conocimiento? La respuesta, claramente, es negativa, puesto que la comprensión y taxonomía del ser humano y su entorno –físico, psíquico, universal– no se puede disociar de la propia actividad mental del hombre. Intrínsecamente humana es, pues, la necesidad de conocimiento, de búsqueda de la verdad, de comprensión de la realidad. En esta evolución imparable el foco va cambiando su atención de un lugar a otro, madurando algunos de los saberes hasta su propia putrefacción. Con la necesidad de la representación formal de la realidad empírica ha sucedido algo así; no significa que esta esté obsoleta en su interés. Lo que se nos pone encima de la mesa, y es realmente interesante, es la ausencia de una necesidad que hasta la llegada de la abstracción parecía realmente infinita.

El conocimiento, esa comprensión de la realidad que había acompañado al hombre a lo largo de su acontecer, comienza a ser asumido como proceso de abstracción. Y a pesar de que el pensamiento griego ya apuntaba que «la abstracción sería la obtención de un concepto universal a partir de experiencias particulares y la inducción sería el proceso de obtención de una ley o principio universal a partir de proposiciones particulares»¹⁰, el pensamiento artístico da un giro a este hecho y lo asume dentro de su propio proceso de comprensión y materialización. Lo real ya no es abordado para su representación, sino que es escudriñado para su comprensión. Y en esta búsqueda de la aprehensión del conocimiento de lo real, el arte se emancipa de su representación, al menos formal, y pasa a seguir relacionándose con ello a un nivel mucho más abstracto. La intelectualización del proceso artístico toma entonces una relevancia hasta ese momento inaudita y cambia los parámetros de las interconexiones conceptuales que construyen la materialización, el ser-en-el-mundo del *Dasein* del arte. Esto es, el arte ya no se encarama en la necesidad de la representación, y con ello lo que logra es, justamente, replantearse su posición con lo real a través de su relación matérica con ello.

⁹ Arthur Danto, «Obras de arte y cosas reales», *Ensayos. Historia y teoría del arte*, n.º 5 (1998), 27.

¹⁰ Ignacio Miralbell, «La teoría aristotélica de la abstracción y su olvido moderno», *Sapientia*, vol. 63, n.º 223 (2008), 5.

En este proceso de desmaterialización referencial del proceso artístico se da una evidente paradoja que establece, por un lado, una profunda liberación ante la homogeneización de la respuesta objetual artística, pero enmarcada dentro de una misma construcción reflexiva que insiste en su perpetua relación con la realidad. Como aclara López Sáenz, «en efecto, la abstracción deconstruyó la representación; negó que el cuadro fuera un trozo de espacio y lo entendió como un modo del aparecer. Abstracción y fenomenología nos enseñan a ver y pensar la visibilidad, eso que comparece en todo aparecer. De eso es lo que este arte habla, aunque su pretensión sea, en los tiempos actuales, que el mundo hable en él y no la subjetividad que sólo detenta una imagen del mundo»¹¹.

Con estos presupuestos, afrontar la creación desde el dibujo es tratar de dar voz al mundo desde una estancia profundamente conceptual y artística, como se ha tratado de evidenciar. Sin encorsetamientos o relaciones más allá de los propios de una reducción eidética, esta construcción desde y en el concepto de realidad es abordada como un intento de hacer una espeleología lo más honda posible desde dentro del propio dibujo.

En el proceso creativo que ocupa este artículo la realidad es afrontada desde la profunda consciencia del método desde el que se trabaja, el dibujo. Es por ello por lo que la reflexión constructiva de la propia metodología de creación asume una metarrealidad, esto es, la realidad del propio concepto de dibujo. De esta manera esa relación histórica con *lo real* que permite *ser* al arte, superando incluso el gran paradigma de la representación en la abstracción, o de la inmaterialidad conceptual de las obras de arte plásticas, tiene muy poco recorrido, porque sale de sí tan sólo para regresar a sí. Sin perder nunca de vista este origen del que parte, y que es a su vez fin, da comienzo una búsqueda que, finalmente, no anhela otra cosa que el propio lugar en el que ya se halla. ¿Para qué se camina entonces, si ya se está en el lugar al que se quiere llegar? ¿Para qué buscar el dibujo a partir del propio dibujo?

La posmodernidad reduce la construcción de la mirada del mundo desde la óptica de la negación de los metarrelatos, aupando y subrayando la pluralidad de miradas y la diversidad de enfoques. Y si, además de esto, aceptamos la visión de Rocca que apunta a que «las interpretaciones dotan de sentido a los hechos. La interpretación es una condición necesaria para que podamos conocer la realidad, para que nos podamos relacionar con ella»¹², hemos de enfrentar estas cuestiones desde la conciencia de que esta es una necesidad acuciante en la práctica artística. El reposicionamiento del autor ante el propio hecho artístico y ante su propia condición repleta de circunstancias contingentes se ha evidenciado del todo en la actualidad. Ya Vattimo construía su «pensamiento débil» en tanto que, «como portavoz de la sospecha se trata de un pensamiento eminentemente crítico, no tolera ninguna pretensión

¹¹ María López Sáenz, «El arte como modelo de comprensión y la comprensión del arte contemporáneo», *Thémata. Revista de Filosofía*, vol. 39 (2007): 454-455.

¹² Adolfo Vasquez Rocca, «La Posmodernidad. Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos», *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, vol. 29, n.º 1 (2011), 5.





totalitaria sobre la realidad, ningún pensamiento que quiere trascender los límites del microrrelato»¹³. Así es cada vez más patente la necesidad de una reflexión, espeleológica decíamos antes, del propio *Dasein* del arte; en este caso, del dibujo como su medio más honesto. Este, en su honestidad, se nos desvela como una expresión que podríamos definir ética, íntegra, y que enriquece el arte aportando una de sus vertientes más intelectuales y rigurosas. En palabras de Carrillo, «el dibujo es un medio cuya práctica impone necesariamente un sistema de codificación muy evidente, tanto que permanece siempre al descubierto: digamos que es factible generar ilusiones eficaces –trampantojos– mediante la pintura, la escultura, la fotografía o el vídeo, pero el dibujo no puede engañar, está condenado a exhibir su artificio, bendecido por la precariedad de sus recursos fundamentales: la línea del lápiz, y la mancha de tinta»¹⁴.

Esta investigación teórico-práctica comienza, pues, con el objetivo de trazar una línea discursiva e investigadora que nos logre llevar al *ser* del dibujo. Desde un punto de vista conceptual no podemos obviar el carácter de cierta inferioridad con respecto a la pintura y escultura que ha llevado consigo este medio plástico. Hasta ya entrado el siglo xx la utilización del dibujo conllevaba, básicamente, la comprensión del entorno –*lo real*– por medio de apuntes del natural o el estudio previo de una obra posterior y ‘mayor’. Los apuntes del natural brindan al artista una manera idónea que trata de aprehender aquello que nos rodea, aquello que queremos comprender y que de alguna manera se quiere dominar, al menos formalmente, para posteriormente poder dar el salto a su representación con la autocreencia divina de poder jugar con sus formas, con sus estructuras básicas o texturas externas. Este captar la realidad implica una observación *a priori* lo más neutra posible, sin una mediación consciente e intelectual que pueda enturbiar la única intención posible en este punto; esto es, inscribir en un papel un determinado instante espaciotemporal. No existen interpretaciones, no hay aportaciones ni subjetivaciones. El artista, siempre imprescindible, se convierte casi en una adjetivación misma del arte, en tanto su capacidad comunicativa se ve invadida casi en su totalidad por la de la mera ejecución formal. Sin embargo, y precisamente debido a ello, esta práctica mimética exige un dominio técnico y una capacidad de observación realmente ágiles. Posicionarse ante una forma cualquiera para dibujarla, asumiéndola en su objetividad, supone una exégesis del objeto en sí. El dominio de forma, composición, encajados y proporciones va de la mano de un dominio paralelo de técnicas, trazos, claroscuros y materiales. Toda esta capacitación confluye en un único objetivo común que deja la expresividad de mano exclusivamente del trazo, protagonista en la mayoría de las construcciones de este tipo de imágenes.

Y aunque esta necesidad vital sigue existiendo, la aparición de técnicas de reproducción más fidedignas e inmediatas ha hecho cambiar el paradigma del apunte del natural tradicional. En las últimas décadas hemos vivido una auténtica revolución de la fotografía, no solamente técnica, sino en un sentido profundamente transfor-

¹³ *Ibidem*, 6.

¹⁴ Ramiro Carrillo, «La honestidad del dibujo», en *Laura Mesa-Los móviles y el dibujo* (Lanzarote: Área de Cultura del Cabildo de Lanzarote, 2018), 8-9.



mador del poder de conceptualización humano como apropiación del *ser* de la imagen. Esta, de hecho, vuelve a tener una importancia histórica que se había superado con la universalización de la alfabetización y el consiguiente déficit de la necesidad de usar la imagen como fuente de transmisión de información. En el primer mundo, la facilidad para sacar fotos y captar la realidad que nos rodea no puede ser más instantánea y sencilla con nuestros teléfonos móviles, que nos conectan al mundo de muchas y diversas maneras. De algún modo ese hábito del artista de captar el entorno, de comprender el mundo mientras lo convierte en imágenes, de conocer dibujando y de no olvidar va mutando en su medio. En palabras de Benjamin, «el ojo es más rápido captando que la mano dibujando»¹⁵. Ahora una fotografía rápida con nuestros terminales móviles hace esa función. No cambia la rapidez, no cambia la intención, cambia el medio. Las líneas se convierten en píxeles, el contraste en el uso de filtros y la comprensión de las formas en *likes*. Como defiende Ai Wei Wei, «el blog es mi dibujo. Leo mis emails, escribo, tomo fotografías. Solía dibujar mucho. Estuve dibujando en estaciones de trenes durante meses. Tengo montones de esos dibujos. [...] El blog es el dibujo moderno. Todo lo que digo puede considerarse parte de mi obra. Ofrece el máximo de información: muestra la totalidad de mi entorno»¹⁶. Actualmente Wei Wei ha dado un nuevo giro en esta deriva trasladando toda esta actividad visual hacia la red social Instagram. Ya ni siquiera es un blog decidido y diseñado por el propio autor, sino que este se sumerge en un torrente de información aportando sus «dibujos fotográficos» a una estructura dada e inamovible. De esta manera no sólo se sigue manteniendo viva la eterna cuestión de la representación frente al *ser*, sino que se multiplica exponencialmente en un momento histórico en el que la inclusión en la vida cotidiana de ‘realidades’ virtuales –conceptuales y físicas, en cuanto imágenes– está totalmente normalizada. Más que nunca se da una necesidad acuciante de distinguir una realidad cada vez más fundida con la ficción y la apariencia. Pero, aunque estos son otros derroteros de investigación que no caben aquí, basta subrayar la deriva del dibujo en este sentido, y la paradoja que se da ante la validación de esa necesidad de comprensión de lo real a través de la forma de lo real, que por otro lado aún se mantiene muy vigente en ámbitos académicos y de formación.

En cualquier caso, el dibujo del natural aún se presenta más como un ejercicio –de comprensión o de ejercitación plástica– que como una obra de arte. Y esto es así porque «[S]er-obra significa levantar un mundo. Un mundo no es una mera agrupación de cosas presentes contables o incontables, conocidas o desconocidas. Un mundo tampoco es un marco únicamente imaginario y supuesto para englobar la suma de las cosas dadas. Un mundo hace mundo y tiene más ser que todo lo aprensible y perceptible que consideramos nuestro hogar. Un mundo no es un objeto que se encuentre frente a nosotros y pueda ser contemplado»¹⁷. Ese mundo que trata de

¹⁵ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (México: Ed. Itaca, 2003), 2.

¹⁶ Ulrich Obrist, *Ai Wei Wei. Conversaciones* (Barcelona: Ed. GG, 2014), 58.

¹⁷ Heidegger, *Caminos de bosque, op. cit.*, 12.

construir el arte, necesariamente, ha de aportar una biosfera conceptual que permita crecer un lenguaje que permita ser a ese mundo. Dibujar –o dibujo-fotografiar– el mundo contemplado de esta manera, al modo de apunte del natural, sólo puede entonces provocar en el espectador una admiración ante el dominio técnico mostrado. Seguimos, pues, en una desigualdad abrumadora con respecto a la conceptualización que las obras de arte manejan para poder *ser*; en este sentido es innegable que esta acepción del dibujo no se rige por los mismos parámetros que aquellas.

La otra gran función histórica del dibujo ha sido ser un estudio previo a las denominadas obras mayores. La función del dibujo en este caso es la de permitir mostrar la idea, composición y forma de lo que posteriormente el artista creará a través de medios considerados tradicionalmente como mayores, por definitivos y duraderos. En este sentido el dibujo se presenta como el medio más inmediato y eficaz para volcar lo que el artista imagina, es el medio que ofrece más confianza al creador por no contar entre sus características con la del miedo a equivocarse, a no estar en lo cierto. El dibujo se torna como ese espacio donde el pensamiento puede ser, donde el artista está liberado de cualquier condicionante posterior, de cualquier limitación que ya la realidad de la manufacturación de la pieza traerá consigo. No hay límites en el dibujo. Y es en ese «poder ser» donde la parcela que abarca el dibujo se convierte en el epicentro de la creación artística entrando en la escena principal la figura del creador. El autor se yergue tan importante como la propia obra en sí misma, obra que no deja de ser un objeto creado, pero al que le concedemos, en muchos casos, la categorización de arte. En palabras de Heidegger, «el artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. [...] El artista y la obra son en sí mismos y recíprocamente por medio de un tercero que viene a ser lo primero, aquello de donde el artista y la obra reciben sus nombres: el arte»¹⁸. La obra es la clave angular del arte, el lugar físico donde se materializa el pensamiento artístico. En este caso, el dibujo de boceto es el primer estadio de materialización, no sólo del concepto con que el artista esté trabajando en ese momento, sino del concepto mismo de arte. En ese nivel la expresión desde el dibujo se nos vuelve a mostrar como el camino más directo entre la conceptualización, la intelectualidad artística y la apertura de la misma a los sentidos, a generar una experiencia que, como establecimos al principio, es el objetivo final del proceso artístico, el *ser* del arte.

Todo nos lleva a ese *ser* dibujo, a ese *Dasein* del arte centrado en la práctica dibujística como aquella más enraizada con aquello que determina lo que es el arte. Es en esa búsqueda donde se centra por tanto el inicio y objetivo de la investigación que nos ocupa. Abordar una investigación de este calibre implica tomar la decisión, en primer término, de cómo llegar a este concepto que se nos antoja cercano –por necesario– y a la vez incomprensible a través de la única información real, tangible, que parte de ese concepto no matérico. Y esa información nos llega precisamente a través de las obras de arte.

¹⁸ *Ibidem*, 1.



Es únicamente la obra de arte la que nos permite ser capaces de comprender, teorizar, estetizar y experimentar la práctica artística. En palabras de Heidegger, «la obra, en tanto que obra, levanta un mundo. La obra mantiene abierto lo abierto del mundo»¹⁹. Así gran parte de esta investigación se basa en el estudio de las obras en sí, en tratar de indagar qué aspectos son aquellos que, ineludiblemente, construyen la forma artística. Tradicionalmente hay dos maneras de abordar esta problemática; entendiendo que hay algo, previo, que es la sustancia de todas las formas del arte y que dota a estas de su categoría de arte, y otra en la que podríamos hacer un camino a la inversa que nos permita conceptualizar *a posteriori* qué aspectos son los coincidentes en todas estas materializaciones artísticas, tratando así de separar el grano de la paja estético-teórica. Para Kant todo depende de la experiencia; en el primer caso el arte sería independiente de la experiencia mientras que en el segundo esta es la que permite el conocimiento. Un universal tiene la particularidad de lo que podríamos denominar una pluriexistencia, en tanto es capaz de estar presente en múltiples individualidades al mismo tiempo. Actualmente, dentro de la tendencia racionalista que se ha vuelto predominante de la mano de una imposición del método científico como el válido para determinar la verdad, la razón se alza como emblema del saber. Así es posible, incluso dentro del mundo científico, filtrar los problemas, porque se trabaja, se piensa, a partir de la noción de universales. En palabras de Hacking, «la facultad de la razón de expresarse en términos matemáticos garantiza una universalidad, que toma datos de la realidad desligándolos de contextos contingentes (culturales, sociales). Generando una correspondencia entre razón y realidad»²⁰. Podemos extraer por tanto la conclusión de que, aun desde una visión de corte más metafísico y abstracto, la importancia que tiene la existencia de datos en la realidad es innegable, y su captación a partir de los sentidos, de las sensaciones, de la percepción es la única vía de ser en el mundo. Sin estos sentidos no seríamos más que seres en un mundo totalmente ajeno, un espacio imperceptible que nos arrebataría la condición humana. Porque si restamos del todo la importancia a la experiencia del mundo, entendida desde la misma, básica y animal experimentación sensorial, si ninguneamos la sensorialidad a favor de una lógica abstracta, seríamos portadores de un cerebro no utilizable, incapaz de decodificar información proveniente del exterior y por tanto incapaz de permitir en el individuo la capacidad de percepción.

Es por ello por lo que en el curso de esta investigación se va dando desde prácticamente el inicio la necesidad de abordar dos aspectos que luego serán clave a lo largo de todo el proceso y resultado: la materialización objetual de la creación y la búsqueda de esa esencia del dibujo existente en cada obra. En un intento de combinar ambas, la reflexión deriva hacia una absoluta convicción de la necesidad de romper una de las características básicas del dibujo, esto es, su bidimensionalidad. Teniendo claro que, incluso históricamente, el dibujo no se puede enmarcar en una

¹⁹ *Ibidem*, 12.

²⁰ Ian Hacking, *Representar e intervenir* (Barcelona: Ed. Paidós, 1996), 4.

definición que sea demasiado excluyente –el clásico ejemplo es el planteamiento de si la acuarela o el pastel están más cerca del dibujo o de la pintura por la utilización del color como elemento constructivo–, sí que hasta ahora ha existido unanimidad en la aceptación del uso de las dos dimensiones como un aspecto fundamental en el dibujo. Sin embargo, la reflexión acerca de los límites y la configuración del propio dibujo lleva inevitablemente al desarrollo de esta investigación hacia las tres dimensiones. Se hace forzosa, pues, una reflexión acerca de esta paradoja. La historia nos arroja la posición del dibujo en el contexto artístico antes mencionada; ineludible es su ubicación dentro de una representación más o menos abstracta de la realidad o las ideas del artista. En la historia, hablar de espacialidad no representada es hablar de escultura o de instalación. La existencia de un objeto se puede abordar desde la creación o desde la contemplación; sin embargo, ambos puntos de vista confluyen en un mismo punto vital: la importancia de tal *ser* que, representado o pensado, se yergue como punto central del movimiento y de las sinergias en el dibujo. Cuando nos referimos al conocimiento de un objeto en esos términos podemos recordar cómo Locke decía que las ideas provenientes del objeto se separan de la existencia y sus circunstancias particulares. Kant habla sin embargo de la relación que se establece entre el individuo que percibe y el objeto durante el proceso de asimilación del mismo, de tal manera que separa su fenómeno del objeto en sí. Ambos pensadores tienen en común la división de la concepción de la sensorialidad con la posterior inclusión de la estructura de información que la materia nos ofrece. Así el dibujo se mantiene alojado, de una manera casi imperceptible, en los pliegues de lo tridimensional como origen de posibilidad de múltiples variaciones de conocimiento, unas más pegadas a las características físicas y sensoriales del mismo, y otras que se deslizan hacia una concepción de los atributos del mismo desde una abstracción que, en el fondo, lo que hace es desprender del objeto esos mismos atributos. Se abstrae de tal manera que el objeto podríamos decir que se desnuda hasta la misma potencialidad que lo posibilita.

De este modo, la misma reflexión que conduce esta investigación a la creación del dibujo desde la tridimensionalidad encuentra en los materiales con los que construir esa volumetría el punto de anclaje con el ser físico del dibujo. Se cuestiona entonces si los recursos propios del dibujo, aquellas herramientas y productos con los que tradicionalmente se elaboran las imágenes, que construyen el concepto sensorial del *ser* dibujo, son capaces de crear sólidos que permitan la construcción real de un dibujo, si están constituidos para sostener el levantamiento de cada una de las posibles potencialidades –conceptuales y formales– del mismo.

Un repaso rápido a la historia del dibujo, abarcando épocas, autores y continentes, nos devuelve dos elementos constitutivos de la expresión dibujística básicos desde la modernidad: el grafito y la tinta china, uno como elemento clave de la construcción gráfica de la línea –protagonista casi absoluta de este tipo de expresión– y el otro como fundamento mismo, desde un punto de vista casi ontológico, de la presencia de la mancha en el dibujo. Las características propias de estos materiales dentro del mundo del arte nos conducen inequívocamente a la práctica del dibujo, pero a la vez se asegura con su uso una conexión muy directa con todo aquel que haya tenido alguna vez un lápiz o un pincel en sus manos, esto es, podríamos afirmar sin miedo a errar que prácticamente con toda la población del entorno que



envuelve este proyecto. El uso del grafito en su estado más puro –es decir, el polvo de grafito– y de la tinta china es el resultado de una elección nada azarosa, al contrario, la decisión de su uso es concluyente del proceso reflexivo seguido. Así, son los materiales, monocromáticos, negros, constituyentes de la línea y la mancha, los que permiten al dibujo desdoblarse tantas veces como haga falta hasta convertirse en materia, en forma, en puro volumen de dibujo, siendo a su vez dibujo. Es en este punto en el que este proceso se desdobra en una doble vertiente de investigación que de manera paralela hacía avanzar procesos matéricos, meramente constructivos, y la continuidad en la búsqueda del *Dasein* del dibujo.

Como consecuencia, se da una investigación a nivel formal en el estudio para la consecución de la materialización plástica tridimensional del polvo de grafito y de la tinta china. La aglutinación del polvo de grafito permite la construcción de un dibujo-objeto estable físicamente y en el tiempo, de manera que seguir la construcción del mismo a partir de las fórmulas de elaboración de la mina de los lápices fue la manera más cercana y empírica de obtener el resultado buscado. Porque al fin y al cabo, ¿qué hay más instintivo a la hora de dibujar que un lápiz de grafito –por cercano, y común–? De esta manera se aglutina el polvo de grafito para lograr construir objetualidades dibujísticas. Por otro lado, se plantea el mismo problema a la inversa en el caso de la tinta china; el objetivo es buscar su estabilidad sólida. Se inicia una investigación de índole técnica que se centra en las diferentes progresiones de secado y humedad de la tinta hasta obtener su solidificación.

Pero no son tan importantes, en cualquier caso, tanto las especificidades técnicas como los procesos que ocupan un largo proceso de reconfiguración del material. Tanto el grafito como la tinta requieren de sendos procesos de reestructuración química y física que les permitan, en cierto modo, una transformación de su propia estructura para convertirse en otra cosa mientras siguen siendo ellos mismos. El paso del tiempo es aquí clave, aglutinar o secar lleva el tiempo de la decantación de la idea; no se trata de un proceso de producción, pues, rápido, instintivo o apasionado en el sentido de impetuoso por la necesidad expresiva inmediata. Requiere, en cambio, un tipo de pasión que lleva casi a la locura por constante y mantenida, y que permite sostener en el tiempo un proceso de elaboración de las piezas lento y paciente. La reconfiguración de la idea de dibujo necesita de la reconfiguración relacional interna del propio material con el que se construye una forma cuyos márgenes están dados. Y esto precisa de un tiempo en el que pareciera que los propios materiales toman consciencia de su nuevo ser-en-el-mundo. Aun así, se nos presentan en las obras como testigos y herederos de una relación directa con el *ser tradicional* del dibujo cumpliendo su función de vasos comunicantes entre el *Dasein* del dibujo y su exteriorización más inmediata y eficaz. En palabras de Deleuze, «la síntesis del tiempo constituye aquí un porvenir que afirma a la vez el carácter incondicionado del producto por relación a su condición, y la independencia de la obra con respecto a su autor o actor»²¹.

²¹ Deleuze, *Diferencia y repetición* (Madrid: Ed. Júcar, 1988), 170.





Se vuelve a dar una paradoja con la utilización de los materiales, ya que, siendo materiales propios del dibujo, utilizados tradicionalmente para la creación del dibujo bidimensional y, normalmente, representativa, una vez transformados en una materialidad para la que no fueron concebidos, se convierten, casi sin pretenderlo, en propio dibujo, en dibujo-en-sí. Y la paradoja se da en que, con ello, lo que hacemos es, en realidad, en el caso del polvo de grafito, construir objetos que nos sirven, literalmente, para dibujar, para realizar dibujos tradicionales en cuanto bidimensionales. Se crea por tanto un contrasentido que convierte la decisión de objetualizar el dibujo en un posicionamiento por un lado consciente de la autoafirmación conceptual que esto supone, y por otro sabedor del peligroso reposicionamiento en el lenguaje tridimensional propio de la escultura, con el que se podría formalmente confundir. Así de absolutamente vitales son, pues, el polvo de grafito y la tinta china en la lectura de estas piezas, ya que, con su conformación íntegra, sólida, de la forma crean un dibujo que intenta ser tan puro que no hace otra cosa que representarse a sí mismo. Se trata casi de un eterno retorno de estos materiales que parecen condenados, de una manera voluntaria, al destino de volver a ser dibujo; no se pueden escapar de lo que parecen ser, porque realmente *son* dibujo. En palabras de Heidegger, «todo empieza a destacar desde el momento en que la obra se refugia en la masa y peso de la piedra, en la firmeza y flexibilidad de la madera, en la dureza y brillo del metal, en la luminosidad y oscuridad del color, en el timbre del sonido, en el poder nominal de la palabra»²².

Sin embargo, dando un paso más en esa retórica de la búsqueda de la *existencia* del dibujo, lo que permite permear estos negros materiales es esa intencionalidad de la objetualización del dibujo como acción identitaria de su acción. En este proceso se toma al objeto como núcleo de lo que el dibujo *es*, en tanto expresión más puramente artística. Sin embargo, lograr materializar esa substancia del dibujo en una sola formalización de la materia no es una búsqueda sencilla. Retomando esta línea y buscando las raíces de la adquisición de dicha categorización encontramos que esa conceptualización que se vislumbra a la vez necesaria e inalcanzable no se puede hallar en una sola objetualización. Y el desarrollo de esta profundización en el dibujo vuelve a encontrarse con una paradoja a la que confrontarse. El objeto es necesario para superar la representación del ser del dibujo y poder *ser* dibujo; sin embargo, *siendo* no llega a dar respuesta a esa intención. Pero ¿qué sucede en los resquicios de lo que no se es? Esta pregunta conduce a un vertiginoso cambio de dirección que nos lleva de la individualidad del objeto que *es* dibujo a la multiplicidad de ellos. Y para llegar a ese estudio de la multiplicidad en la búsqueda del *Dasein* del dibujo es necesaria la repetición.

Abordar la repetición es situarse ante una vasta red de sublecturas. Afirma Deleuze que hay una fuerza común en Kirkegaard y Nietzsche ante el concepto de repetición que hace de esta algo nuevo, presentándola como objetivo supremo de la voluntad y la libertad. Así, la repetición es la «forma superior de todo lo existente,

²² Heidegger, *Caminos de bosque*, op. cit., 13.

tal es la identidad inmediata del eterno retorno y del superhombre»²³. Repetir una forma, una condensación de grafito o tinta con una exterioridad determinada, se convierte entonces en una especie de manifiesto de esa búsqueda de lo que permite al dibujo ser porque, realmente, no hay otra manera de avanzar en la misma. Repetir una misma objetualidad, además de encontrar las obvias similitudes que *a priori* nos pueden mostrar cuál es esa esencia íntima del dibujo que lo convierte en obra de arte, dirige el foco de atención a las diferencias. Son las diferencias las que permiten la búsqueda de esa identidad, de *lo real*, ya que, descartándose, van conformando la esencia de lo que *es*. Así, se trata de encontrar el concepto de lo que *es*, la «cosa» a partir de las diferencias que determinan la individualidad de cada una de ellas. Aun en los juicios más simples, la repetición genera en quien la ve el planteamiento de la «absurdez» del objeto a favor del concepto o idea que lo sustenta, y esto sólo por simple huida hacia lo opuesto ante la saturación. De esta manera, la deriva del proceso conduce a la utilización de una repetición contenida, pero contundente, del objeto que es dibujo para que, destilado de esa multiplicidad, se obtenga el concepto de lo que se *es*. La particularidad de cada uno de esos objetos permite que ese concepto del dibujo buscado se evidencie, por lo que un proceso artesanal que permita las pequeñas imperfecciones que dan identidad a la particularidad de los miembros de la igualdad es absolutamente vital. Una industrialización seriada que reprodujera cientos de objetos absolutamente idénticos no es una opción en este caso, puesto que vetaría la diferenciación que permite mostrar una identidad paradójicamente individual y, como se está planteando, común.

Esta repetición de objetos requiere de un proceso de producción de la obra largo y muchas veces tedioso. Pero en él se constituye uno de los puntos que finalmente tendrá un gran peso en el resultado obtenido: el movimiento. La creación de cientos de piezas objetuales iguales, aunque no idénticas, implica a su vez la cadencia de una serie de movimientos en la fase de construcción de estos dibujos que determinan una creación pautada y previsible. Un movimiento constante, reiterado, repetitivo que casi se transforma en mantra durante el proceso creativo y que se convierte en una parte fundamental de la construcción de las piezas. En palabras de Deleuze, «no basta con la representación del movimiento, se trata de procurar un movimiento capaz de conmover el espíritu más allá de toda representación: hacer del movimiento mismo una obra; sin interposición; de sustituir los signos directos por representaciones inmediatas»²⁴. De este modo comprendemos que el movimiento, enclavado como parte fundamental de la creación, se opone también a la representación, ya que desestima los signos a favor de la inmediatez y lo instantáneo de su existencia. En cierto modo, acompaña la importancia de lo diferente como lo anecdótico que deja en evidencia el concepto sustentado. Lo efímero de esa movilidad, la instantaneidad de algo que ya ha sucedido y que volverá a suceder un número indeterminado y elevado de veces hace que las pequeñas diferencias en la velocidad

²³ Deleuze, *Diferencia y repetición*, *op. cit.*, 47.

²⁴ Heidegger, *Caminos de bosque*, *op. cit.*, 48.



y ejecución dejen al descubierto que el movimiento es el sustrato de la creación que permite la construcción de los dibujos sólidos.

CONCLUSIÓN

A pesar de ser una preocupación que acompaña a la humanidad desde el comienzo del pensamiento filosófico, actualmente vivimos un momento histórico en el que hay una necesidad real de diferenciar lo real de su simulacro. Se trata de la eterna cuestión de la representación frente al *ser*, que está absolutamente vigente, ya que es determinante en la manera de concebir el mundo y la vida, y que se hace patente en torno al tratamiento y concepción de la imagen –incluso de la realidad– a través de los medios de comunicación de masas. Teniendo en cuenta que el dibujo es una más de esas representaciones, la búsqueda de lo real a través de su práctica implica un replanteamiento del mismo que conduce este proceso a una relectura y reflexión del uso de los materiales propios del dibujo dentro de una ausencia de representación, lo que nos conduce a la construcción del dibujo desde la objetualidad. Con ello se busca el *ser* dibujo, que situamos como la más conceptual de las expresiones artísticas. La construcción de los dibujos sólidos se presenta así como resultado de la búsqueda del *Dasein* del dibujo para, desde él, reubicarlo desde una coordenada temporal y conceptual que permita su articulación dentro de un relato contemporáneo emitido desde el mismo núcleo artístico como su expresión más lúcida y honesta.

RECIBIDO: septiembre de 2019 ACEPTADO: noviembre de 2019



CONCLUSIONES OBRA



1. Laura Mesa, *Sin título*, 2018, polvo de grafito aglutinado, medidas variables.



2. Laura Mesa, *Sin título (detalle)*, 2018, polvo de grafito aglutinado, medidas variables.



3. Laura Mesa, *Sin título*, 2018, tinta china sólida, 12 × 12 × 8 cm.

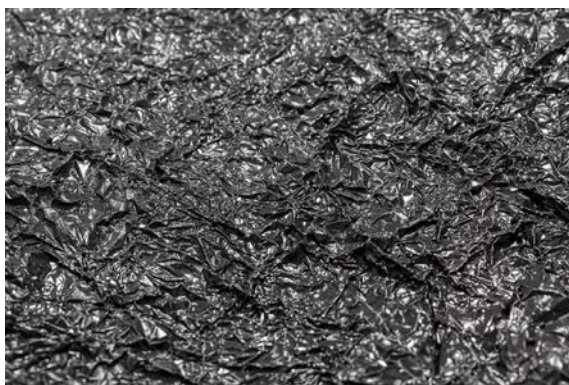




4. Laura Mesa, *Sin título (detalle)*, 2018, tinta china sólida, 12 × 12 × 8 cm.



5. Laura Mesa, *Sin título*, 2018, tinta china sólida, 30 × 30 cm cada pieza (8 piezas).



6. Laura Mesa, *Sin título (detalle)*, 2018, Tinta china sólida, 30 × 30 cm cada pieza (8 piezas).



7. Laura Mesa, *La piedra de la locura*, 2018, polvo de grafito aglutinado, medidas variables.



8. Laura Mesa, *La piedra de la locura (detalle)*, 2018, polvo de grafito aglutinado, medidas variables.



9. Laura Mesa, *La piedra de la locura (detalle)*, 2018, polvo de grafito aglutinado, medidas variables.



10. Laura Mesa, *Sin título*, 2018, polvo de grafito aglutinado, 35 × 50 × 40 cm.



11. Laura Mesa, *Sin título*, 2018, polvo de grafito aglutinado y papel, medidas variables.



12. Laura Mesa, *Sin título*, 2018, polvo de grafito aglutinado y papel, medidas variables.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCÁZAR MEDINA, Miguel. «La reducción eidética en Husserl y Scheler», en César Moreno Márquez y Alicia M.^a de Mingo Rodríguez (eds.), *Signo, intencionalidad, verdad: Estudios de Fenomenología*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005, 171-177.
- BAUMAN, Zygmunt. 2007. *Arte, ¿Líquido?* Madrid: Ed. Sequitur.
- BENJAMIN, Walter. 2003. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ed. Ítaca.
- BERCIANO, Modesto. «¿Qué es realmente el “Dasein” en la filosofía de Heidegger?». *Thémata*, n.º 10 (1992): 435-450.
- CARRILLO, Ramiro. 2018. «La honestidad del dibujo», en *Laura Mesa-Los móviles y el dibujo*. Lanzarote: Área de Cultura del Cabildo de Lanzarote.
- CUBO UGARTE, Óscar. «Hegel y el fin del arte». *HYBRIS, Revista de Filosofía*, vol. 2, n.º 1 (2010): 6-19.
- DANTO, Arthur y HOLGUÍN, Magdalena. «Obras de arte y cosas reales». *Ensayos. Historia y teoría del arte*, n.º 5 (1998): 25-40.
- DELEUZE, Gilles. 1988. *Diferencia y repetición*. Madrid: Ed. Júcar.
- DEXTER, Emma. 2007. *Vitamin D. New perspectives in drawing*. New York: Ed. Phaidon.
- Dubatti, Jorge. 2013. «Teatro, arte, ciencias del arte y epistemología: una introducción», en *Actas del III Encuentro Platense de Investigadores sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas-ECART* (La Plata: Grupo de Estudio sobre Cuerpo).
- HACKING, Ian y DOMÍNGUEZ, Sergio García. 1996. *Representar e intervenir*. Barcelona: Ed. Paidós.
- HEGEL, Georg Wilhelm. 2006. *Filosofía del arte o Estética*. Madrid: Abada Editores.
- HEIDEGGER, Martin. 1996. *Caminos de bosque*. Madrid: Ed. Alianza.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser y tiempo* (versión electrónica de philosophia.cl Escuela de Filosofía Universidad ARCIS). <http://www.enxarxa.com/biblioteca/HEIDEGGER%20Ser%20y%20Tiempo.pdf> (consultada el 12 de noviembre de 2018).
- LÓPEZ SÁENZ, María. «El arte como modelo de comprensión y la comprensión del arte contemporáneo». *Thémata. Revista de Filosofía*, vol. 39 (2007): 451-457.
- LYOTARD, Jean-François. 1991. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Ed. Minuit.
- MIRABELL, Ignacio. «La teoría aristotélica de la abstracción y su olvido moderno». *Sapientia*, vol. 63, n.º 223 (2008): 3-27.
- ROCCA, Adolfo Vásquez. «La Posmodernidad. Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos». *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, vol. 29, n.º 1 (2011): 285-300.
- SALAS, Ramón. 2003. «Modelos de libertad», en *Las lecciones del dibujo*, Juan José Las de Gómez Molina (coord.), 453-460. Madrid: Cátedra.
- TATARKIEWICZ, W. 2001. *Historia de las seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Ed. Tecnos.
- ULRICH OBRIST, Hans. 2014. *Conversaciones Ai Wei Wei*. Barcelona: Gustavo Gili.



