



Universidad de Granada

FACULTAD DE BELLAS ARTES "ALONSO CANO"

Departamento de Dibujo

2009

TESIS DOCTORAL

El boceto entre el diseño y la abstracción

Discrepancias y concordancias en la interpretación gráfico-plástica de la idea

Sergio E. Rodríguez Aranda

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Sergio E. Rodríguez Aranda
D.L.: GR. 2622-2009
ISBN: 978-84-692-3889-9

El boceto entre el diseño y la abstracción

Discrepancias y concordancias en la interpretación gráfico-plástica de la idea

Doctorando:

Sergio E. Rodríguez Aranda

TESIS DOCTORAL

Directores:

Dra. Dña. Rosa María García López

Catedrática de E.U., Dpto. de Dibujo. Universidad de Granada.

Dr. D. Sebastian García Garrido

Catedrático de E.U., Dpto. de Dibujo. Universidad de Málaga.



Universidad de Granada

FACULTAD DE BELLAS ARTES "ALONSO CANO"
Departamento de Dibujo

2009



Universidad de Granada

FACULTAD DE BELLAS ARTES "ALONSO CANO"

Departamento de Dibujo

2009

Dra. Rosa María García López, Catedrática de E.U., Dpto. de Dibujo. Universidad de Granada y Don Sebastián García Garrido, Catedrático de E.U. Dpto. de Dibujo. Universidad de Málaga,

HACEN CONSTAR:

Que la presente Tesis Doctoral titulada "El boceto entre el diseño y la abstracción. Discrepancias y concordancias en la interpretación gráfico-plástica de la idea", ha sido realizada bajo nuestra dirección por D. Sergio E. Rodríguez Aranda y cumple las condiciones para que su autor pueda optar al grado de Doctor por la Universidad de Granada.

Granada, Marzo de 2009

Doña Rosa María García López

Don Sebastián García Garrido

Agradecimientos

Deseo agradecer el apoyo y dedicación que me han dispensado, durante la dirección de este trabajo de investigación, la Doctora Rosa M^a García López y el Doctor Sebastián García Garrido. Sus ideas y sugerencias han supuesto una valiosa aportación en la realización de este trabajo de investigación.

Asimismo, debo agradecer el apoyo de mi buen amigo Miguel por su entrega y preocupación. Su ayuda ha sido inestimable al igual que su confianza.

Y, sobre todo, a mi mujer Maribel, por su respaldo y paciencia, sin la cual, hubiera sido imposible esta empresa.

Índice

Índice	1
Introducción	5

PARTE PRIMERA **Concepto, definición y situación gráfico-proyectual del boceto**

Capítulo 1º	NATURALEZA CONCEPTUAL Y FORMAL DEL BOCETO	13
	La singularidad del término	15
	El boceto y su particularidad	20
	El sentido del boceto	26
Capítulo 2º	EN TORNO A LA MANIFESTACIÓN PLÁSTICA DEL BOCETO	55
	Planteamientos iniciales para la acción gráfica	57
	Las formas de la realidad en el discurso plástico	69
	Lo <i>que</i> se expresa y <i>como</i> se expresa: materia y forma	75
	El boceto y la forma sensible	91
Capítulo 3º	MODOS Y FORMAS EN LA REPRESENTACIÓN	101
	El boceto y las formas “puras”	103

A propósito de las formas	127
Dinámica de las formas	145
Capítulo 4º EL BOCETO Y LOS MEDIOS INTEGRADOS EN SU DISCURSO PLÁSTICO	163
La forma como línea	169
La presencia del color	195
La inmanencia de la luz	214
PARTE SEGUNDA El boceto en su doble vertiente creativa: diseño y abstracción	
Capítulo 1º BOCETO Y DISEÑO	227
El acto creativo	229
El proyecto en su fase inicial	235
El relato gráfico del proyecto	243
Expresión y medios	255
Capítulo 2º BOCETO Y ABSTRACCIÓN	291
Las formas reales	293
Las formas abstractas	297
La acción creativa	309
Significación y medios	329
Conclusiones	357
Bibliografía	371

Introducción

Introducción

El planteamiento de esta tesis se centra en el análisis del boceto, como medio fundamental en la expresión, representación y significación gráfico-plástica de la idea, así como, en su valoración y definición estética; el boceto se manifiesta como un elemento indispensable en la descripción y articulación representativa de los trazos que responden a los gestos propios del proceso creativo, gestos instintivos que transforman el concepto a percepto, es decir, que procuran la visibilidad objetiva del pensamiento. Se revela, intrínsecamente, como una afirmación espontánea representativa de lo mental que, en el puro ejercicio de la subjetividad creativa, colabora en perfecta concordancia con la práctica objetiva que supone la materialización gráfica de aquello que hemos concebido.

Así pues, el desarrollo de este trabajo de investigación tiene como propósito el estudio de la presencia expresiva, estética y operativa del boceto, en un campo gráfico creativo relacionado con experiencias técnico-artísticas disímiles; con ello, se extiende y reparte el análisis, equitativamente entre dos disciplinas creativas diferenciadas en su intención pero no en su disposición o naturaleza artística —el diseño ambiental y la abstracción pictórica—; la diferencia fundamental entre ambas experiencias se observa en el planteamiento creativo que se deriva, generalmente, de una propuesta externa de carácter técnico o ideológico, la proposición que influye de un modo determinado, claro y excluyente en la respuesta creativa; pero —observada esta situación desde la generalidad—, ambas disciplinas

artísticas convergen y coinciden en la idoneidad y eficacia del boceto —como recurso plástico— para resolver gráficamente el objeto o la idea concebida. Aquí radica el origen o la base que recoge la sustancia de este proyecto, la de constatar el grado de concordancia y discrepancia —en su amplitud, variabilidad y complejidad— resultante de la acción procedimental del boceto en su deliberación creativa en ambos campos artísticos. Lógicamente, a tenor de este análisis se ha procurado la profundización en la propia naturaleza del boceto atendiendo a sus características formales y funcionales en los ámbitos conceptual, estético y representativo.

El argumento estructural que avala el contenido de esta tesis, aconseja la observación del uso del boceto —en términos históricos—, como una referencia práctica y efectiva permanente en todas las áreas de carácter creativo. Tanto en el terreno de las artes plásticas como en el ámbito del diseño, el boceto ha representado siempre una unidad gráfico-plástica eficaz e indispensable en el desarrollo y concreción de aquellas ideas que, finalmente, acabaron constituyendo físicamente el objeto proyectado. En el momento actual creemos firmemente que sigue actuando en los mismos términos aunque de modo y forma diferenciada, en consideración a la naturaleza de los nuevos medios infográficos asociados al ejercicio gráfico que han definido y estandarizado las nuevas pautas de representación. El uso de estos medios en los diversos y específicos gabinetes de diseño y estudios de artes plásticas, ha alterado lógicamente la presencia del boceto en su concepción expresiva natural y, con ello, la presencia normalizada que poseía en el marco proyectivo; por este motivo, nos resulta interesante insistir en que, además de la nueva apariencia adquirida, el boceto puede seguir colaborando activamente, desde su aspecto tradicional, en la pauta normalizada de cualquier actividad artística o creativa, en su evolución creadora y, ciertamente, en la intensidad expresiva de su producto artístico. El objetivo de esta reflexión se eleva a registrar la importancia y flexibilidad del boceto en la producción artístico-científica de nuestros días.

De lo anterior se deduce que hemos justificado la planificación y realización de este trabajo de investigación en la convicción personal de que el boceto, desde su concreción original, sigue presente y activo en cualquier actividad artística que requiera de un ejercicio gráfico para su deliberación creativa; en nuestra opinión, el boceto se presenta como una entidad flexible, poseedora de una naturaleza artística y funcional absolutamente irrefutable, evidente y categórica, la cual se instituye en la esencia misma de su flexibilidad e idoneidad artística y expresiva, aquella que se enviste en la particularidad que administra su viabilidad en campos artísticos y científicos diferenciados. Constituyen pues, la flexibilidad, expresividad y efectividad representativa del boceto, los motivos primordiales que abogan por su recuperación —en régimen de consideración— en el uso significativo de la actuación gráfico-plástica actual, tanto en el ámbito de diseño como en el terreno puramente artístico, planteando nuevamente un enfoque analítico singular que concluye con la justificación de interesantes y novedosas posibilidades de acción y producción creativa.

El concurso de esta reflexión nos ha llevado a una estrategia programática que exige de una estructura de ordenación progresiva e interactiva —apoyada en ciertos objetivos que hemos estimado como fundamentales—, y en la cual se recogen los puntos esenciales que nominalizan o definen las dos partes y sus correspondientes capítulos y apartados de esta labor investigadora. La metodología adoptada para esta acción se sustenta, sobre todo, en el análisis teórico, práctico y estético del boceto, aderezado con ciertas pinceladas históricas que se justifican a tenor de la situación temporal, ideológica y estilística que influye determinantemente en la formulación y formalización de su presencia activa en un determinado acto de intervención creativa, lo cual hace evidente que la factura formal y representativa del boceto expresa un determinado modo de operar que lo significa, sitúa y califica, pero, en nuestro caso, siempre integrado en el marco de influencia del diseño ambiental y la abstracción pictórica.

En una primera fase del contenido, de esta disertación razonada, se procede al estudio del carácter conceptual y funcional del boceto como referente significativo y representativo de lo ideado; una incursión analítica por el marco del discurso proyectivo del boceto, como ese universo delimitado del saber del artista y del diseñador en el que interviene con efectividad para, instintivamente, dilucidar, conformar y concretar la idea o ideas que marquen el rumbo de su propia acción creativa y proyectiva: se observa al boceto a partir de su perfil conceptual, artístico, analítico y estético, y se actúa en la indagación de las posibles afinidades y divergencias encontradas en los márgenes operativos entre el diseño y la abstracción. Lógicamente, para llevar a cabo este plan de trabajo, ha sido preciso operar en diversos campos del conocimiento que, aunque en algunos de ellos no se observe inicialmente una relación directa con la identidad particularizada de nuestro tema o especialidad de investigación, sí creemos que incide de un modo relevante para su cohesión y comprensión definitiva; el objetivo se justifica en la intención de extraer toda aquella información relevante y conveniente que diluciden y avalen el contenido expresado en esta tesis, información que se ha ido recopilando y adjuntando progresivamente de la bibliografía afín a los campos científicos analizados e investigados, de artículos trascendentes de figuras importantes relacionadas con el propósito del tema tratado y de publicaciones profesionales donde concurren reflexiones y opiniones particulares de artistas y diseñadores contemporáneos.

En consecuencia, este primer bloque se articula u organiza en cuatro capítulos que responden de manera consecutiva, por un lado, —en un primer capítulo— a la naturaleza conceptual y formal del boceto, su sentido, particularidad y expresividad; continúa su exposición —en el segundo capítulo— atendiendo a su manifestación gráfico-plástica desde la captación del objeto en su concepción original hasta su descripción significativa, se observa también el modo en que la “realidad” actúa en su discurso gráfico, la definición del qué y cómo lo expresa, así como su gesto sensible, la expresión estética. Por otro lado, —en el

tercer capítulo— se concentra la atención hacia las formas que describen explícitamente el concepto y su sentido gráfico, se definen los medios internos y externos que actúan plenamente de un modo inherente o adquirido en el producto artístico o de diseño. Se analiza —en el cuarto y último capítulo— la presencia y experiencia del boceto en el ámbito del lenguaje visual y de la representación donde confluyen las imágenes icónicas, su tipología y función, su correspondencia —dentro de la comunicación visual— con y frente al lenguaje, y se realiza un estudio sobre las diversas convenciones reguladoras de la imagen gráfica que influyen en su cualidad y calidad expresiva, dentro del lenguaje propio del dibujo del artista o diseñador.

En el segundo bloque se articulan dos amplios capítulos que organizan el argumento principal de esta tesis, el centro neurálgico que justifica su intención y que, en su papel ciertamente decisivo, especifica y contrasta la dicotomía *Boceto-Diseño y Boceto-Abstracción*, estableciéndose también las discrepancias y concordancias que el boceto encuentra en su gestión creativa desde el plano gráfico-plástico.

El contenido se organiza progresivamente instando al boceto a un encuentro razonado con el acto gráfico y creativo presente en las dos parcelas artísticas seleccionadas, analizándose —en el primer capítulo— la relación entre el boceto y el diseño dentro de un contexto definido, el marco del diseño ambiental, una conexión que advierte y descubre su propio acto de deliberación creativa dentro del proceso proyectivo en el campo del diseño técnico-artístico. Análogamente —en un segundo capítulo— se muestra la correspondencia entre el boceto y la forma abstracta —atendiendo a la abstracción pictórica—, recurriendo como base a las mismas inferencias utilizadas en su relación anterior con el diseño pero adaptándolas a las peculiaridades propias de esta parcela creativa. El esquema estructural de ordenación informativa concuerda en la misma articulación dictada para los dos ámbitos creativos citados, es decir, en ambos se emplean los mismos niveles de investigación, claro está que, con criterios ajustados a sus propósitos diferenciados.

Ellos son: el marco imaginativo que provee la base a la propia intención de dibujar, la fase inicial; la estimulación o motivación que incita o inicia el mismo proceso de creación y el factor operacional o gestión reguladora que muestra la evidencia de la red conceptual que articula el desarrollo evolutivo en la acción creativa. Tres nociones fundamentales que regulan, conforman y transforman la sustancia del producto artístico: *intención, motivación y factor operacional*.

Es importante destacar aquí estos factores, puesto que sin ellos cualquier deliberación creativa quedaría sin efecto sustancial ni estético; sin la intención, el boceto procedería sin estímulo, sin ánimo de manifestarse y establecer con propiedad la primera forma figurativa que se gesta en el campo de la percepción y la reflexión, el hecho de elaborar dibujos de concepción o bocetos es sinónimo al acto de pensar y el pensar constituye un modo de intención. La motivación, sin embargo, puede surgir antes o después de la intención, fundamentando o acelerando el proceso intencional, pero implica u obliga su inscripción en un campo de conocimiento donde se debate el argumento propio de lo aprehendido. Finalmente, el factor operativo hace posible, mediante su efecto de comprobación empírica, todo aquello que el boceto evidencia en su gesto gráfico y expresivo a través de un eficiente proceso de transferencia entre la mente y la mano.

La gestión creativa del boceto se vale de las ideas para manifestar su compromiso artístico —idea y boceto mantienen una estrecha y productiva relación—, son el germen activo que lo configura, aunque debe considerarse que éstas actúan en el mundo “real”, en mayor o menor grado, delimitadas por ciertas reglas conocidas, reconocidas y asimiladas que definen nuestro *modus operandi*, la convención que regula un cierto tipo de lenguaje gráfico; no obstante esta normalización la hemos vislumbrado como contribución eficiente, como un elemento activo que se conduce a favor de facilitar el tránsito desde la intención hasta el discurso proyectivo.

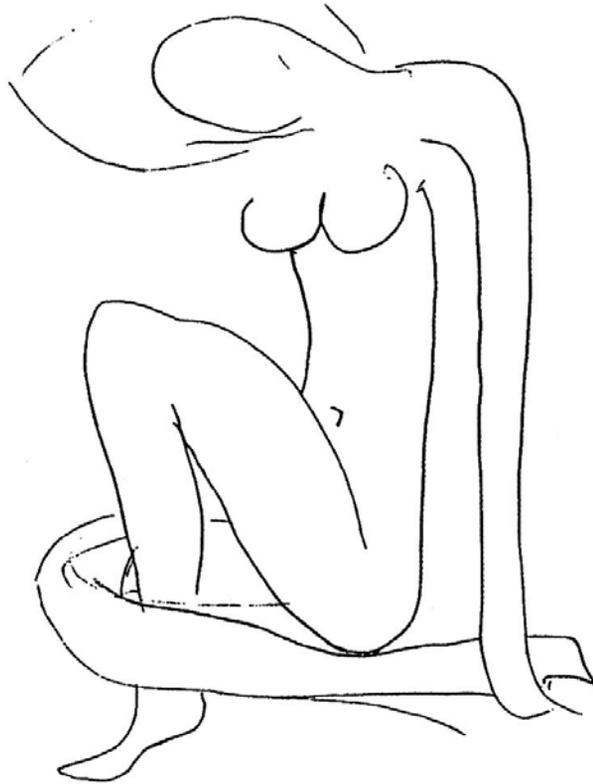
Concepto, definición y situación gráfico-proyectual del boceto

Capítulo 1º **Naturaleza conceptual y formal
del boceto**

El dibujo, denominado también esbozo, es la quintaesencia de la pintura, de la escultura y de la arquitectura. Es la raíz de todo arte y de toda ciencia, y quien lo domina goza de un poder incalculable: el poder de crear formas más grandiosas que cualquier torre de este mundo; el poder de representarlas por medio de colores o de cincelarlas en la piedra. Cualquier muro o pared resultarían unos límites demasiado estrechos para desarrollarlo. El artista que lo posea podrá pintar frescos al antiguo modo de los italianos y utilizar cuantas mezclas y tonalidades de color precise; sabrá pintar al óleo con un conocimiento, una audacia y una perseverancia mayores que las que poseen muchos de los artistas, y finalmente, quien domine este arte, hará de un pequeño trozo de pergamino algo tan sublime y perfecto como cualquier otra creación artística...¹

Trascripción de una de las conversaciones de Miguel Ángel, realizada por Francisco de Holanda.

¹ KOCH, H.: *Miguel Ángel*, Salvat, Barcelona 1984, p. 173.



[1] Henri Matisse, *Estudio para Desnudo azul*, 1952.
Tinta.

La singularidad del término

A lo largo de la historia se han utilizado palabras muy diversas para definir las primeras fases creativas de la obra de arte o del proceso de diseño: apunte, borrón, estudio, garabato, mancha, esquema, nota, croquis, esbozo, etc.

Especialmente, vocablos como apunte, bosquejo, estudio o boceto suelen prodigarse con mayor regularidad en la literatura de temática artística. Incluso se puede observar que, el uso preciso de estos términos en la acción de documentar las ilustraciones que figuran en las diversas páginas de publicaciones vinculadas a las Bellas Artes, la Arquitectura y el Diseño, suele ser aleatorio sin entrar en disquisiciones específicas sobre la cualidad icónica o representativa del dibujo [2]. Aunque, en el ámbito puramente exclusivo de la naturaleza formal de éste, se establecen claras diferencias en cuanto a la descripción literal de cada una de las fases secuenciales —dentro de su recorrido interno— en las que el dibujo se manifiesta, gráficamente, en el proceso de ensayar diferentes variables formales para llegar a un nivel óptimo de concreción y descubrir el objeto percibido o ideado.



[2] Mariano Fortuny, *Ferrachi*, Roma, 1862.²
Pastel sobre papel.

En *La representación de la representación* de Juan José Gómez Molina³, se definen individualmente —dentro de su singularidad— algunos de los esquemas gráficos fundamentales que nominan a cada uno de los estadios en el proceso o desarrollo interno del dibujo; ese recorrido que conforma progresivamente la identidad de la imagen

² “En otras ocasiones se sirve de otros tipos que encuentra en su largo periplo como en este bosquejo —*Ferrachi*— cuya técnica, al pastel, (...)”. TORRES, B.: *Fortuny. Un mundo en miniatura*, Libsa, Madrid 2008, pp. 182, 183.

³ Citado por GÓMEZ MOLINA, “Dibujo y profesión”, en GÓMEZ MOLINA, J. J. (coord.): *La representación de la representación*, Cátedra, Madrid 2007, pp. 65-70.

aprehendida; ese lugar donde, a cada paso, la acción gráfica correspondiente va adquiriendo identidad propia, al tiempo que, asimila la información y la cualificación necesaria para crecer en su calidad descriptiva y con ello alcanzar una nueva identidad.

Así pues, el *esbozo*, queda definido como, “(...) ese invidente que trata de presentir los límites de lo que prevé mediante el movimiento de la mano hacia aquello que es el objeto de su deseo; (...)”, o bien como, “En el *esbozo*, (...) existe una imagen anticipada de aquello que es posible asir, pero se efectúa desde un espacio ciego, blanco, donde la mano trata de alcanzar un contorno impreciso que produce cierto temor tantear, (...) Es un dibujo excitante, táctil, lleno de percepciones equívocas que obliga a cambios de rumbo permanente.”

La descripción que se hace del *esbozo*, sitúa su campo de acción en el preciso lugar en el que la idea se manifiesta aún desenfocada, donde sus límites parecen desvanecerse ante el intento de aprehensión, pero que, simultáneamente, va dejando al descubierto intersticios sutiles desde donde acceder a su comprensión formal para evidenciarla plásticamente. La imagen todavía no se compromete a manifestarse con claridad, para ello, tendremos que recurrir al siguiente operador en la estructura lineal del recorrido interno del dibujo, el *bosquejo*.

(...) prever un “*bosquejo*” es determinar ese conjunto de fenómenos todavía imprecisos en su interior, pero delimitados en su entorno.⁴

De la definición del *bosquejo* [3] —como parte de este entramado reflexivo— se podría extraer que su función consiste en desentrañar lo intangible; en comenzar a identificar el percepto, permitiéndonos observar —no obstante, con cierto recelo— aquello que estamos intentando formalizar gráficamente. No tenemos una



[3] Frank O. Gehry, *La Casa Danzante*, Praga, 1997. Tinta sobre papel.

La Casa Danzante es un famoso edificio deconstructivista situado en la riberas del río Moldava, Praga. Representa a una mujer y a un hombre bailando juntos. También es conocida como Ginger and Fred. Fue diseñado por el gabinete de arquitectos de Frank Gehry y Vlado Milunic.

⁴ *Ibidem*, p. 68.

estructura interior clara de lo imaginado, pero sí lo deja al descubierto dentro del espacio en el que se circunscribe.

En el “boceto” ya existe un plano de todo el territorio, ya están delimitadas las líneas del sendero que tendremos que convertir en caminos, pero en él previsualizamos ya todas las estructuras fundamentales, repentizamos ante nosotros la figura, en cuya búsqueda habíamos iniciado el tanteo del primer dibujo a ciegas; (...) y comenzamos la labor paciente de su reconstrucción. Preparamos los materiales y tratamos de encontrar qué relaciones analógicas son pertinentes para evocar el tacto de la piel que recubre la estructura esencial de su representación, establecemos “notas” alrededor de los trazos que le darán origen.⁵



[4] Mariano Fortuny, *Bereber*, Roma, 1862. Lápiz y acuarela.

El boceto [4], sin embargo, queda situado en una posición de mayor rango icónico en la jerarquía que se establece a lo largo del desarrollo interno del dibujo. Su lugar está próximo a éste en cuanto a calidad y cualidad axiomática; ese dibujo que representa el concepto de lo ideado y que le da su sentido definitivo. Aún así, se presenta como un elemento plástico susceptible de absorber variaciones —de tipo estructural y formal— en su perfil gráfico. Alteraciones que tienen como objetivo establecer un trazado final pertinente que sirva de orientación a los trazos concluyentes del dibujo definitivo.

Como argumento adicional, hemos de considerar la definición que figura en el diccionario de la RAE acerca del boceto: “Proyecto o apunte general previo a la ejecución de una obra artística”, o bien —en su segunda acepción— “Esquema o proyecto en que se bosqueja cualquier obra”⁶.

⁵ *Ibidem*.

⁶ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la Lengua Española*, 2 vols., Espasa, Madrid 2001, (22ª ed.), vol. I, p. 330.

En la cita que encabeza este capítulo, Miguel Ángel establece una igualdad entre los términos *dibujo* y *esbozo* al exponer claramente una concordancia entre ambos.

Por otro lado, atendiendo a las referencias etimológicas enunciadas a continuación, observaremos la existencia de una coincidencia en el origen de los términos *esbozo* y *boceto*, es decir, la correspondencia entre ambos en función de su naturaleza primitiva.

“(...) esbozo y boceto son palabras tomadas del italiano *bozza*, nombre dado a una piedra sin desbastar; bosquejo es, a su vez, palabra derivada de bosquejar, de la misma raíz que bosque y significa desbastar un tronco; croquis es un término tomado del francés, deriva de *croquer*, y significa: indicar sólo a grandes rasgos”⁷.

Si dibujo y esbozo son términos equivalentes —según se ha podido deducir en la referencia de Miguel Ángel— y, esbozo y boceto proceden del mismo origen léxico—como se estima en la reseña etimológica anterior—, podríamos considerar que boceto y dibujo son también análogos o, cuanto menos, dos expresiones que emanan de la misma fuente. No se trata aquí, de concluir con una correspondencia biunívoca de los términos *boceto* y *dibujo*, sino de exponer, a nivel analítico e informativo, ciertas analogías encontradas con el fin de enriquecer el conocimiento del desarrollo en la evolución semántica de los términos.⁸

⁷ CABEZAS, L., “El manual contemporáneo”, en GÓMEZ MOLINA, J. J.; CABEZAS, L.; BORDES, J.: *El manual de dibujo. Estrategias de su enseñanza en el siglo XX*, Cátedra, Madrid 2001, parte segunda, p. 418.

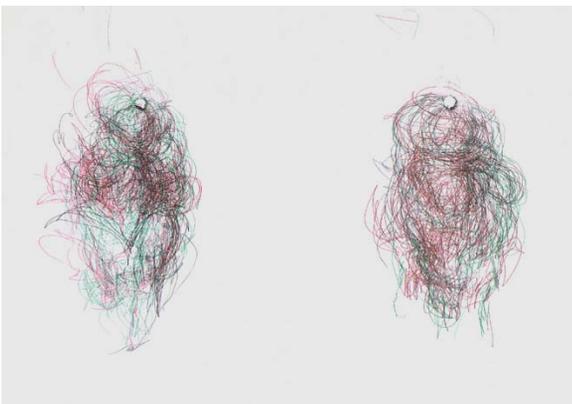
⁸ Posiblemente, en la época de Miguel Ángel aún no existía una clara disección del “recorrido interno” del dibujo, o ni siquiera, contemplaban el uso de esta expresión. Por tanto, estimamos que el uso de los términos *dibujo* y *esbozo* se empleaban de acuerdo a otras pautas establecidas a propósito. Por otro lado, en relación al origen de los vocablos *esbozo* y *boceto*, el hecho de que surjan de la misma fuente léxica, no impide que se desarrollen como variables semánticas.

El boceto y su particularidad

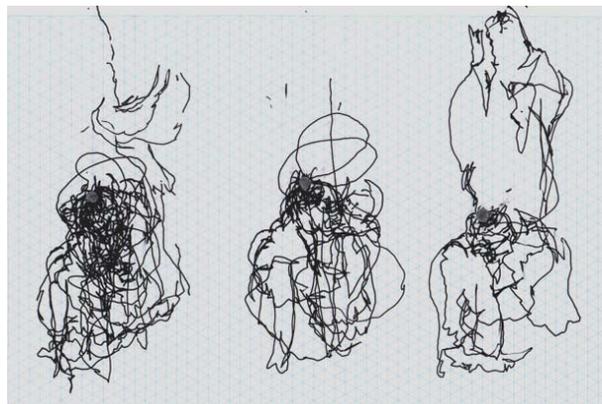
Decir qué “es” o “no es” el boceto —en la pretensión de asegurar una definición axiomática—, sigue siendo un arma de ordenación taxativa; un planteamiento para delimitar márgenes subjetivos. Definirlo gráficamente, supone profundizar en la estructuración propia del objeto o de la idea representada y en su relación compositiva con el orden “inestable” de su entorno.

Especularemos con la observación de que, decantarse por el *boceto* o el *dibujo* —en el contexto de su cualidad gráfica— para definir con precisión la obra dibujística contemporánea, resultaría francamente difícil, toda vez que, la imagen final resultante del proceso creativo —en el terreno artístico— no siempre relaciona la intención o el concepto puro de la obra con la impresión originada en el receptor —considerando la condición icónica, temporalidad de ejecución o la técnica utilizada en ella—.

Un dibujo espontáneo o con la evidencia ilusoria de esta particularidad [5 y 6], podría interpretarse claramente como boceto, pero también la realización de un dibujo elaborado con detalles precisos, podría emanar esa frescura o espontaneidad que se le atribuye a trabajos rápidos e inmediatos y, por ello, considerarse boceto.



[5] Claude Heath, *Blindfold Drawings, Venus de Willendorf*, 1998.
Tinta sobre papel.



[6] Claude Heath, *Blindfold Drawings, Santos*, 1998.
Tinta sobre papel cuadriculado.

Por otro lado, la personalidad del artista también podría contribuir a establecer una cierta ambigüedad en pos del grado de expresividad o concreción de su trabajo —un dibujo poco elaborado pero claramente expresivo, podría ser considerado por su autor como “acabado” o viceversa, lo cual deja el término en un marco indefinido—.

Mi dibujo al trazo es la traducción directa y más pura de mis emociones: la simplicidad del medio lo permite. Sin embargo y contra lo que pueda parecer, estos dibujos están mucho más acabados de lo que creen algunos que enseguida lo identifican como una especie de croquis. (...)

Creo haber logrado el tipo de dibujo que más se adecua a mis necesidades pues es capaz de expresar lo que siento. (...) Sin embargo, he dado con el tipo de dibujo que, después de varios trabajos de aproximación, tiene suficiente espontaneidad como para descargarme totalmente de lo que siento, (...)⁹

Necesitamos de una mayor implicación del boceto en la tarea gráfico-plástica de la aprehensión, desarrollo y definición de la idea; ampliar su campo de acción más allá de la simple estructuración e ilustración de la forma.

Reflexionamos en que ha de recoger el testigo de todos los esquemas gráficos incluidos en ese camino dilatado e inmenso —algunas veces despejado y otras veces sinuoso— que supone el desarrollo interno del dibujo.

Esbozo y bosquejo deben confiar su labor al boceto; dejar que colabore con ellos en la “captura” e ilustración de la idea y, el propio dibujo —como responsable de la representación definitiva del objeto— debe admitirle un mayor acercamiento a sus dominios gráfico-plásticos. En este caso, situaremos su competencia en un margen dilatado entre la definición de la idea en su fase incipiente y el momento justamente anterior a su resolución y representación definitiva.

⁹ MATISSE, H.: *Sobre arte*, Barral, Barcelona 1974, pp. 102, 116.

El objetivo de esta reflexión es clarificar el papel preponderante que ocupa el boceto en la escena de este trabajo de investigación. Es el actor principal, el protagonista de la acción creativa propia de los dos ámbitos artísticos en los que va a involucrarse —el diseño ambiental y la abstracción pictórica— y de la función gráfico-plástica que desarrollará en cada una de las fases diferenciadas del proyecto correspondiente.

Dibujar es equivalente a pensar. Algunos dibujos se hacen con la misma intención que se escribe: son notas que se toman. Otros intentan resolver la ejecución de una escultura en particular, o imaginar cómo funcionaría. Existe un tercer tipo, dibujos representacionales de obras, que se realizan después de las mismas, dándoles un nuevo enfoque. Todos ellos posibilitan una aproximación sistemática en el trabajo, incluso si a menudo fuerzan su lógica interna hasta el absurdo.¹⁰

El boceto, en su primera acción ejecutiva, capta la esencia de nuestro pensamiento, es decir, la idea, y la transmite, de un modo gráfico-plástico, directamente al espacio bidimensional del soporte, formalizándose mediante grafismos o esquemas gráficos a través de la naturalidad de la mano, permitiendo su corrección inmediata sin necesidad de ningún tipo de filtros externos. La idea se concibe mentalmente y se transmite manualmente al soporte.

Esta idea, o como diría Federico Zuccari, *diseño interno*¹¹, se forma en nuestra mente de un modo conceptual, intentando definirse para darse a conocer materialmente a través de un proceso concreto. El boceto, resulta un vehículo adecuado para articular esa imagen ideal

¹⁰ Definición del dibujo que hace Bruce Nauman para la Exposición *Drawing & Graphics* en el Boysman-Van Beuningen Museum de Rotterdam en 1991. Citado *ibidem*, p. 33.

¹¹ "(...) por diseño interno entiendo el concepto formado en nuestra mente para poder conocer cualquier cosa y obrar excelentemente conforme a la cosa entendida, del mismo modo que nosotros, pintores, al querer dibujar o pintar alguna digna historia." Citado en GÓMEZ MOLINA, J. J. (coord.), *Las lecciones del dibujo*, Cátedra, Madrid 2003 (3ª ed.), p. 45.

formada en nuestro intelecto, a través de sus cualidades y posibilidades expresivas y descriptivas. Por su capacidad de inmediatez, cristaliza las ideas que discurren vagamente — al principio— en un proceso de integración de todos aquellos movimientos de la mano que las definen. Por ese proceso acaba transformándose, tanteando diferentes soluciones y ensayando las variables oportunas, en un diseño que augure el aspecto final de la obra pretendida (escultura, edificio, ambiente, artefacto).

La representación gráfico-plástica desarrollada y obtenida dará lugar a lo que Zuccari denomina, nuevamente, *diseño externo*:

(...) diseño externo no es otra cosa que lo que aparece circunscrito de forma pero sin sustancia de cuerpo. Simple delineación, circunscripción, medida y figura de cualquier cosa imaginada y real. Este diseño así formado y circunscrito con línea es ejemplo y forma de la imagen ideal. La línea, pues, es el propio cuerpo y sustancia ideal del diseño externo, de cualquier manera que esté formado; (...) Pero esta línea, como algo muerto, no es la ciencia del diseño, ni de la pintura, sino operación suya. (...) esta imagen ideal formada en la mente y después expresada y explicada por la línea, o de otra manera visual, es llamada vulgarmente diseño porque señala y enseña al sentido y al intelecto la forma de aquella cosa formada en la mente e impresa en la idea. Pero esta palabra diseño tiene aún otro significado más profundo, (...) ¹²

Indudablemente, en su acción descriptiva, el boceto se vale de los elementos básicos de la comunicación visual para formalizar y hacer patente la imagen. De todos ellos, la línea se ocupa de ordenar, gráficamente, la corporeidad física del objeto, clarificando su perfil mediante el *contorno* [7] en su papel de delimitar el perímetro de la figura para



[7] John Elliot, Dibujo del natural. S.f. Rotulador.

¹² *Ibidem*, p. 46.



[8] Stan Smith, Dibujo del natural.
Lápiz de grafito.

evidenciarla en su forma y, por otro lado, activando la percepción del volumen en su extensión a través del *dintorno* [8], como conjunto de trazos que construyen la forma interior de la figura, lo modelado.

La línea constituye —de entre los operadores básicos de la comunicación visual— el vehículo por excelencia del boceto, por su naturaleza enérgica; por su cualidad dinámica y flexibilidad que favorece la libertad de experimentación y por su rigurosidad que ofrece precisión y definición en las representaciones visuales de carácter técnico-científico.

El boceto, mediante el deambular frenético de la línea —en su intención de generar figuras reconocibles de la imagen aprehendida—, transforma sus trazos en “representaciones”.

“Re-presentar” es dibujar (o abocetar), pero no sólo en el compromiso adquirido de hacer visible aquello que la imaginación retiene —la concreción formal y estructural de lo imaginado—, sino también en la evidencia de que los gestos propios de la acción de dibujar nos identifican; manifiestan, mediante trazos expedicionarios e indefinidos, nuestra ansiedad en la búsqueda de aquella “manifestación” personal e intransferible, nuestro propio lenguaje.

Consideremos que la segunda acepción de esta descripción hace referencia a la *representación* en el sentido de la interpretación subjetiva, lo que se concibe como “expresión”.

El boceto hace ostensible el carácter del autor, sus emociones, la naturaleza de su gesto que asegura el reconocimiento de un estilo propio. Gesto que a su vez es expresión y como fruto de su articulación fija la estructura de lo que germina en el pensamiento; deja una huella evidente del percepto, constatando sus propiedades y reduciéndolo a la imagen gráfica determinante y representativa del autor: el dibujo gestual subjetivo —al igual que la caligrafía constituye el rasgo visible de quien la origina, estableciéndose como propia e intransferible—.

También influye el “estilo” —como síntesis de los elementos de la alfabetidad visual que conforman un determinado entorno cultural— en el modo de redacción gráfica del objeto, conformando un tipo específico de

expresión de acuerdo a un determinado modo de vida. A modo de ejemplo, podríamos considerar cómo el estilo de vida japonés influye determinadamente en la cualidad de su arte —a tenor de su deferencia a la “norma”— creando una manera particular de armonizar sus pautas de conducta, ya sea en el ámbito social, cultural o artístico-creativo [9]. La fórmula está ajustada a criterios elevados que imponen un código —aunque flexible dentro de su disciplina estructural—.

Un *haiku*¹³ debe tener diecisiete sílabas. Ni una más ni una menos. No se permiten variantes. La elección de técnicas y la expresión individual deben encajar perfectamente en el formato prescrito. Es una convención. (...) Los resultados son aparentemente tan creativos como las formas poéticas más libres que permiten opciones subjetivas.¹⁴



[9] Eitoku, *La aldea de la montaña envuelta en niebla*, 2006. Óleo.

Obra representativa del minimalismo zen.

¹³ El *haikus* una de las formas de poesía tradicional japonesa más extendida. Derivada del *haikai*, forma poética marcada, ya que generalmente su contenido se basa en lo cómico y lo divertido.

¹⁴ DONDIS D. A.: *La sintaxis de la imagen*, Gustavo Gili, Barcelona 2002, p. 150.

El sentido del boceto

El dibujo puede ser considerado, (...) como posible intermediario que actúa volviendo a poner en relación formas de pensamiento, de la concertación entre mano y mente; un instrumento de pensamiento puente que devuelve al campo de lo accesiblemente cercano la capacidad de desenvolverse como sujeto activo en un medio que, cada vez más pone al individuo en situación de incapacidad asumida ante la complejidad del mecanismo instrumental, (...).¹⁵

Como hemos comentado anteriormente, el margen de actuación otorgado al boceto, en este trabajo de investigación, se extiende desde el momento mismo de la aprehensión de la idea o el objeto, hasta la fase —del recorrido interno del dibujo— inmediatamente anterior a la representación definitiva de éstos. En otras palabras, el boceto asume, simultáneamente, las funciones del bosquejo y el esbozo y, por otro lado, el dibujo —obviando su lugar preponderante como ente global en la tarea representativa de la imagen— permite al boceto acometer tareas propias de su nivel jerárquico, ocupándose, exclusivamente, de la materialización (gráfica) final de la imagen. Así pues, su *sentido* —como razón de ser—¹⁶ en el momento de asumir los valores esenciales en el proceso de la acción artística o del diseño, coincide, casi en su totalidad, con los intereses del dibujo.

En un primer estado, el boceto se advierte como un tipo de lenguaje que expresa lo ideado; un gestor que actúa como transmisor del pensamiento a la mano a través del trazo que lo representa y que informa de la intención. Pero el objetivo de su acción gráfica —como generador de ideas— no es el de informar de conceptos preexistentes y

¹⁵ VALLE DE LERSUNDI, G. del: *En Ausencia del Dibujo. El Dibujo y su enseñanza tras la crisis de la Academia*, Universidad del País Vasco, Bilbao 2001, p. 103.

¹⁶ En consideración a la estrecha relación entre la significación del trazo y la capacidad del artista para vincularlo con lo que se gesta en su pensamiento.

reconocidos, sino de ofrecer nuevas expectativas a esos conceptos; exponer diferentes variables que enriquezcan la intención. El boceto manifiesta la presencia de la idea a través de la generación de una imagen particularizada y esa particularidad remite a un gesto distintivo, a una expresión natural en la que se reconoce la acción del propio autor.

Por otro lado, el boceto organiza su discurso en función de una propuesta concreta, ya sea como “expresión biográfica”, es decir, como la “primera manifestación de la concepción intuitiva del artista”¹⁷ o bien, como enunciación o descripción de unos “acontecimientos-efectos”¹⁸.

A una determinada *intención* precede una *proposición*. El boceto modula sus propios recursos para formalizar la propuesta, es decir, para determinar la intención (resolución) adecuada a las exigencias de la proposición (propuesta). Para ello, se ajusta a lo que muchos autores reconocen — según Gilles Deleuze—¹⁹, como las tres relaciones distintas en la proposición: *designación*, *manifestación* y *significación*, lo que, aplicado al lenguaje del dibujo podríamos denominar, *representación*, *expresión* e *interpretación*.

La primera se denomina designación o indicación: es la relación de la proposición con un estado de cosas exterior (*datum*). El estado de cosas es *individuado*, implica tal o cual cuerpo, mezclas de cuerpos, cualidades y cantidades, relaciones. La designación opera mediante la asociación de las palabras mismas con imágenes *particulares* que deben «representar» el estado de cosas: entre todas aquellas que se asocian a la palabra, a tal o cual palabra en la proposición, hay que escoger, seleccionar las que corresponden al complejo dado.²⁰

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ DELEUZE, G.: *Lógica del sentido*, (traducción de Miguel Morey), www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, s.d., p. 15.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

El conjunto de trazos e imágenes interrelacionadas que acaban asimilando el “estado de cosas” o datos de la proposición pertinente, constituye el medio por el que se expresa el boceto para elaborar y designar —de entre las diversas variantes gráficas mostradas en el proceso creativo— la *representación* final, particular y objetiva conforme al asunto propuesto, ajustándose de acuerdo a las convenciones que rigen tal situación.

“Representación” es un término que se utiliza, por lo general, para describir los distintos tipos de aprehensión del percepto o de la idea.

Epistemológicamente, se aceptan básicamente dos acepciones: representación como contenido mental —en el sentido de la acción subjetiva y particular— que coincide con la descripción propia argumentada en el ámbito de la psicología y, representación como vehículo descriptivo de la forma —acción esencialmente comunicativa—.

En este último sentido, el signo icónico, concebido intuitivamente o elaborado por la propia acción constructiva, siempre se ha ocupado de re-presentar o hacer constar gráficamente —mediante los artificios adecuados— el objeto de la experiencia visual. Nos muestra la forma de las cosas y nos describe el aspecto del entorno y sus objetos en ausencia de éstos.

Considerando la relación existente entre las imágenes y sus objetos referenciales, Rudolf Arnheim clasifica esta correspondencia, en cuanto a su funcionalidad, utilizando los términos siguientes: *representaciones*, *símbolos* y también como *meros signos*²¹.

Una imagen particular generalmente asume una de estas funciones para manifestarse, pero puede intervenir en más de una simultáneamente.

En este sentido, el boceto se maneja sin dificultades —por su flexibilidad y capacidad representativa— mediante los trazos que le son propios, en el acto de establecer el

²¹ “Con objeto de clarificar y comparar las varias relaciones que las imágenes mantienen con sus objetos de referencia, distinguiré las tres funciones que ejercen las imágenes. Las imágenes pueden servir como representaciones [*pictures*] o como símbolos; pueden también utilizarse como meros signos.” ARNHEIM, R.: *El pensamiento visual*, Paidós Estética, Barcelona 1998, p. 149.

modo y la forma de construir gráficamente la imagen en su contexto correspondiente.

Gráficamente, la representación supone un acto de comunicación en el que las experiencias obtenidas —bien como expresión individual desde el conocimiento interno, o bien, como manifestación objetiva de una situación— están destinadas a divulgarse por medio de imágenes.

El boceto, como imagen, representa, en el sentido de exponer o evidenciar algunas de las cualidades de aquello que reproduce. Lo hace en un contexto amplio de niveles de abstracción, pero siempre construye el objeto por debajo de la cualidad icónica de éste.

Aquello que observamos, percibimos o ideamos —lo que nos estimula para la acción gráfica— no siempre exige una interpretación de estricta analogía con su corporeidad física. La imagen resultante de dicha acción gráfica constituye una traducción subjetiva, una representación consecuente con la concepción particular de quien la realiza —adaptada a unas determinadas reglas de concreción formal que ayudan a asumir la ficción— y, que acaba generando una serie de sensaciones o evocaciones a las que el observador atribuye sus propios significados, pudiendo o no coincidir con el concepto o la finalidad de la obra.

El nivel de abstracción denotado en la acción gráfica infiere una intencionalidad razonada y definitiva, no establece una transcripción “incompleta” del objeto en la que el espectador tenga que recomponer lo que falta para definirlo con exactitud²². La abstracción supone una representación de sus cualidades visuales; una exposición que puede actuar en cualquier nivel icónico.

Lo realmente importante en la representación plástica es que —independientemente del parecido figurativo— la imagen que surge del trazo activo del que se vale el boceto para definir el objeto, cumpla con la función solicitada: el

²² “Esta afirmación no se basa en prueba alguna; se infiere sencillamente a partir de la concepción tradicional según la cual la percepción consiste en un registro completo del campo visual y, por tanto, un percepto de material ‘incompleto’ será completado por la mente recurriendo a lo almacenado por la experiencia pasada. Si esto fuera así, el observador transformaría toda representación en réplicas mecánicamente fieles.” *Ibidem*, p. 151.

compromiso de que la sensación o la evocación expresada por tal imagen coincida con los requerimientos exigidos por la realidad que representa.

Las representaciones no pueden ser meras réplicas, esto es, copias fieles que sólo se diferencian del modelo por imperfecciones casuales.²³

El artista y el diseñador establecen el criterio de valoración gráfica que ha de tener la imagen construida al respecto de la proposición. Esta imagen puede organizarse como un trazado esquemático que sólo sirva para ilustrar las ideas de un modo significativo [10]: “Ciertamente los dibujos de Le Corbusier no se pueden reducir a un mero virtuosismo técnico o a un dominio formal; son muchas veces y pretende ser, fundamentalmente, la expresión de unas ideas sólidas, conscientes y previas (...). Quizás, por esa convicción se puede entender mejor que, para él, el virtuosismo gráfico puede tener un interés menor que la exigencia del rigor conceptual.”²⁴ O también, llegar a transformarse en una descripción explícita de casi todas las cualidades del objeto; un trabajo obsesivo en la consecución de la precisión [11]:

No hay una raya que haga sin el natural delante, que haga sin un motivo para hacerla, que no esté relacionada con algo que esté allí delante, con lo que estoy mirando, pero mientras tanto el dibujo se está descomponiendo, se está transformando en puro lenguaje dibujístico.²⁵

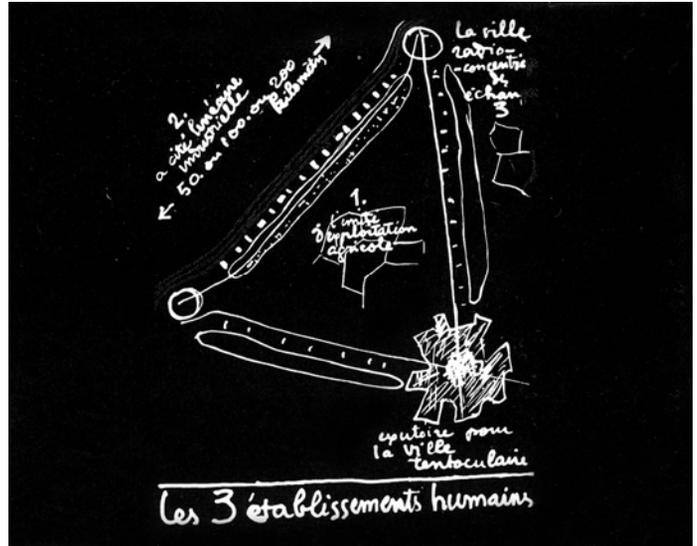
²³ *Ibidem*.

²⁴ CABEZAS, L., “Le Corbusier. Estrategia y proceso. El cuaderno de notas como viaje iniciático”, en GÓMEZ MOLINA, J. J. (coord.): *Estrategias del Dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid 1999, p. 98.

²⁵ *Ibidem*, p. 530.

[10] Le Corbusier, *Los Tres Establecimientos Humanos*, 1943.

Esquema representativo, según el punto de vista de Le Corbusier, de la relación del ser humano y la ciudad: “Bajo este enunciado Le Corbusier reúne una serie de reflexiones sobre la ciudad y la ordenación de la actividad humana en el territorio, propiciada por la experiencia de la guerra”.²⁶



[11] Antonio López, *Calabazas*, 1994-1995. Lápiz sobre papel.

Boceto en el que se aprecia el trabajo obsesivo en la consecución de la perfección: “¡Es una selva! Vas colocando los elementos centrales. Ahí va sucediendo todo, esa calabaza próxima y su relación con ese segundo término, todo sucede en unos centímetros, cuando has ocupado todo el papel, tienes que volver al punto primero, intensificando y borrando; (...)”.²⁷



²⁶ MONTEYS, X.: *Le Corbusier. Obras y proyectos*, Gustavo Gili, Barcelona 2005, p. 146.

²⁷ LÓPEZ, A. Citado por GÓMEZ MOLINA, J. J., “La estrategia del fracaso”, en GÓMEZ MOLINA, J. J. (coord.): *Estrategias...*, op. cit., p. 529.

Resulta evidente que el dibujante se retrotrae a su experiencia artística; se asienta en sus propios criterios fundamentados en la capacidad que posee de encontrar una significación particular y especial en los acontecimientos de su entorno y, la habilidad de aprehender la esencia y el sentido de una experiencia para materializarla en una imagen original y aceptable, en un testimonio gráfico que cumple a la perfección con el fin al que se le ha predispuesto. No realiza una imitación exacta del objeto percibido —considérese la diferencia fundamental existente entre el percepto y la representación: “Si la percepción no consiste en un registro ‘fotográficamente’ fiel sino en la captación de rasgos estructurales globales, parece evidente que tales conceptos visuales no han de poseer una forma explícita”²⁸— sino una valoración exclusiva e individual de la experiencia sujeta a una finalidad e interpretada con los procedimientos de unos medios específicos. Como diría Arnheim, “(...) la producción de imágenes de cualquier tipo requiere el empleo de conceptos representacionales. Los conceptos representacionales suministran el equivalente, dentro de un medio determinado de los conceptos visuales que se desea mostrar, y hallan su manifestación externa en la obra del lápiz, del pincel o del escoplo. Es la formación de conceptos representacionales lo que más que ninguna otra cosa distingue al artista del que no lo es”.²⁹

El boceto, adquiriendo la función de símbolo, describe aquello que significa mediante formas concretas que actúan a un nivel de abstracción inferior a lo representado.

Toda imagen se refiere, por definición, simbólicamente al modelo que describe, en el contexto de la intención.

(...) la imagen deja por cuenta del usuario el esfuerzo de llevar a cabo la abstracción”³⁰.

²⁸ ARNHEIM, R.: *Arte y percepción visual, Psicología del ojo creador*, Alianza, Madrid 2001, p. 175.

²⁹ *Ibidem*, p. 176.

³⁰ ARNHEIM, R.: *El pensamiento...*, *op. cit.*, p. 152.

Ahora bien, la imagen literal de un concepto o de un objeto, remite de modo alegórico a éstos con independencia de la propiedad icónica con que se manifieste [12 y 13] pero, si analizamos esto desde el extremo de mayor iconicidad representativa, el esfuerzo por identificar los rasgos estructurales pertinentes del objeto resultaría mayor; el observador reconoce inmediatamente la imagen —en el nivel más bajo de abstracción— desde el orden más elemental de su capacidad cognitiva, pero, paradójicamente, puede resultarle más difícil su identificación, ya que “identificar un objeto, significa reconocer algunos de sus rasgos estructurales salientes. Una réplica mecánicamente producida puede ocultar o distorsionar estos rasgos”.³¹

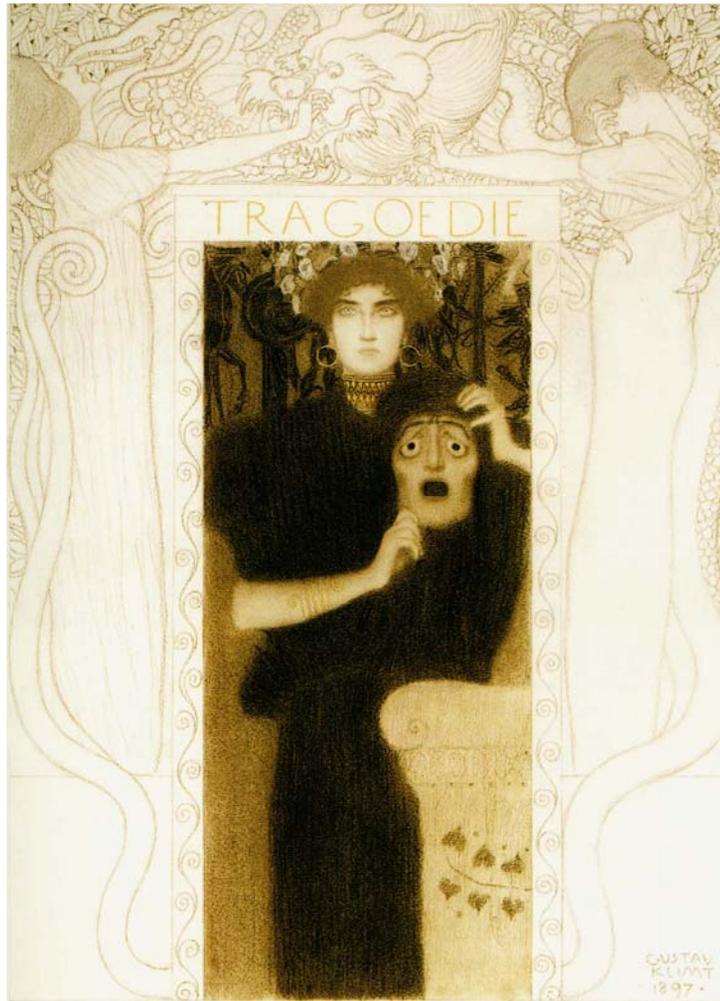
No siempre la representación mimética de los rasgos formales del objeto, es decir, la réplica exacta de su realidad física, muestra claramente su forma significativa.



[12] Gustav Klimt, Esbozo para la alegoría *Tragedia*, 1897-1898. Carboncillo.

³¹ *Ibidem*, p. 153.

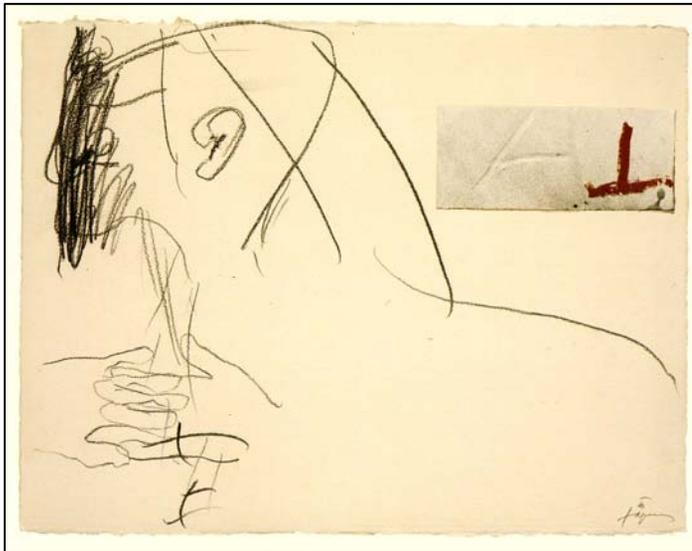
Cuanto más semejante a la realidad es una pieza escultórica o pictórica, más difícil puede resultar para el artista expresarse simbólicamente.³²



[13] Gustav Klimt, Dibujo para la alegoría *Tragedia*, 1897. Carboncillo difuminado, lápiz lavado retocado con blanco y pintura

³² *Ibidem*, p. 154.

Por otro lado, situándonos en el otro extremo de la escala de abstracción nos encontramos con imágenes sintetizadas que simbolizan con precisión la singularidad de lo que representan [14]. Sin embargo, habría que considerar que las formas muy estilizadas podrían dar lugar a confusión por el extenso número de significaciones a las que pueden ser aplicadas.



[14] Antoni Tàpies, *Esfinx y collage* (Esfinx i collage), 1997. Pintura, lápiz, collage y gofrado sobre papel.

La clara asociación entre significante y referente fija la correcta identificación del contexto en el que se actúa.

Un diseño altamente abstracto que no guarda mucha relación o no guarda relación evidente con el objeto al que alude, debe limitarse a una única aplicación o depender decididamente de un contexto explicativo.³³

³³ *Ibidem*, p. 156.

La imagen interviene dentro de un círculo funcional que ha crecido, no sólo en el ámbito dimensional sino también en el cualitativo. El boceto —como interventor del proceso descriptivo de la imagen— se ha adaptado a este ambiente y, con ello, ha encontrado un método que ha transformado el modo de interpretación de la realidad o, dicho de otro modo, una nueva dimensión interpretativa de la realidad por medio de “formas superiores, *simbólicas*, vale decir, abreviadas y, por ende, aliviadoras de la percepción y del saber vital en general, que ahorran largas series de experiencias reduciéndolas considerablemente, como quien dice resumiéndolas”.³⁴

El hombre no puede escapar de su propio logro, no le queda más remedio que adoptar las condiciones de su propia vida; ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un *universo simbólico*. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana.³⁵

Como símbolo, interpreta los objetos de referencia sintetizándolos y ofreciendo un aspecto diferente del puramente mimético, cuya mayor capacidad de abstracción se pronuncia, por un lado “(...) en el plano *significante*: tanto más cuanto menos mimética o más antinaturalista sea la representación, siempre que esta característica no sea debida a la inhabilidad o producto de una frustración técnica”, o bien, “(...) en el plano del *significado*: tanto más cuanto más genérico y menos individual sea el contenido expresado, o más inmaterial o conceptual sea el contenido expresado”.³⁶

³⁴ GEHLEN, A.: *Antropología filosófica*, Paidós, Barcelona 1993, p. 50.

³⁵ CASSIRER, E.: *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, Fondo de Cultura Económica, México 1967, p. 32.

³⁶ GUBERN, R.: *La mirada opulenta*, Gustavo Gili, Barcelona 1987, p. 88.

La nueva lectura resultante, desprovista de toda información excesiva, revaloriza su función documental e informativa. De este modo, el boceto actúa como un mecanismo de comunicación cuyo valor simbólico depende, en gran medida, de su orientación, proyección e imposición en el ámbito (cultural, social, universal, etc.) en el que se articula. [15 y 16]

El simple diseño de la esvástica estaba lo bastante libre de otras asociaciones como para hacerlo aceptable como portador de una nueva significación. La imposición fue tan eficaz que con el tiempo el emblema llegó a contener y exudar visualmente una connotación altamente emocional que no tenía antes. El diseño, desde luego, estaba muy bien elegido.³⁷

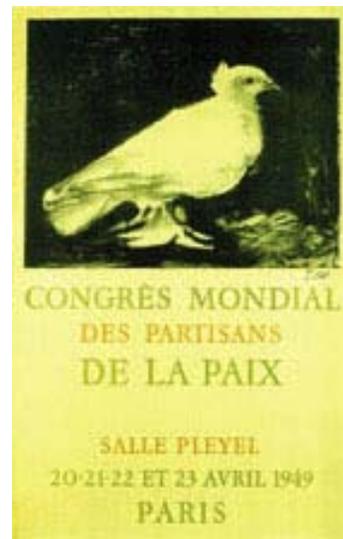
La particularidad de una forma simbólica es su carácter esquemático, la economía representativa y su facilidad de lectura pero, por otro lado, precisa de un contexto determinado en el que desenvolverse para que su mensaje se reconozca, además de un refuerzo constante en la asociación entre significante y referente —aunque, como dice Arnheim: “En principio, todo espécimen o réplica de un espécimen puede servir como símbolo si alguien decide utilizarlo con ese fin”³⁸—.

En definitiva, el símbolo posee un componente subjetivo —la intención del autor—, representa conceptos o tipos de cosas de un mayor nivel de abstracción que él mismo y actúa de acuerdo a un contexto definido que determina el sentido de la representación.

El “signo” es un gesto, una palabra, una imagen o un sonido que comunica una intención, una situación o un estado de ánimo. Se podría decir que, según esta descripción, el uso del vocablo atiende a múltiples conceptos diferenciados que ofrece una cierta ambigüedad



[15] Pablo Picasso, *La Paloma de la Paz*, París, 1968. Lápiz.



[16] Pablo Picasso, *Cartel con la Paloma de la Paz de 1949*.

³⁷ ARNHEIM, R.: *El pensamiento...*, op. cit., p. 157.

³⁸ *Ibidem*, p. 152.

en la lectura objetiva: por un lado, a lo largo de la historia, tenemos que en el ámbito filosófico el término *signo* se ha usado de un modo muy generalizado abarcando diversas experiencias, y por el otro, “el hecho de que el uso común, el que se registra fielmente, en los diccionarios, nos acostumbra a una utilización de la palabra signo que parece haber sido hecha para asegurar un empleo bastante generalizado”.³⁹

El uso común del término, a pesar de su variedad, de acuerdo con la disciplina que estudia los signos, *semiótica* ó *semiología*, rebate la objeción anterior:

“Las tendencias actuales de la semiología, en cambio, se inclinan a incluir entre los signos todos los aspectos de la cultura y de la vida social, incluyendo precisamente los *objetos* (...)”.⁴⁰

En el ámbito que nos corresponde —el campo gráfico y artístico— habría que establecer una distinción, entre los signos que surgen de modo natural (imperfección física, gesto involuntario, huella accidental, etc.) y que utilizamos como reconocimiento o deducción de alguna circunstancia casual y, aquellos signos, llamados “artificiales”⁴¹, que han sido creados como recurso o medio de interacción entre los seres humanos. Valga como referencia las acepciones sobre “signos artificiales” que se citan a continuación:

8. Cualquier expresión gráfica, punto, línea, recta, curva y otras similares, adoptada convencionalmente para representar un objeto abstracto. Cualquier entidad gráfica utilizada igualmente para representar un objeto abstracto, (...) En determinados contextos se llama también símbolo (...)

³⁹ ECO, U.: *Signo*, Labor, Barcelona 1988, p. 12.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 39.

⁴¹ *Ibidem*, p. 14.

9. Cualquier procedimiento visual que reproduzca objetos concretos, tales como el dibujo de un animal, para comunicar el objeto o el concepto correspondiente.⁴²

Una imagen, en términos rigurosos, se convierte en un signo: “En el sentido más estricto es quizás imposible que un objeto visual no sea sino un signo”⁴³. También puede operar como medio indirecto para la definición gráfica de la imagen, es decir, describir de un modo referencial aquello que representa sin necesidad de reproducirlo con fidelidad.

Cualquier gesto impreso sobre un soporte que denote o exprese algo puede servir de signo. Un punto, una línea, una incisión o un trazo se convierten en signos plásticos que el boceto utiliza para transcribir y formalizar la particularidad del objeto de nuestra intención [17 y 18].

El lenguaje escrito se vale de signos convencionales para articular su discurso; letras y palabras denotan el contenido particular de aquello que definen sin mostrar sus características visualmente, aunque no siempre se atienen a este propósito. Las diferentes acepciones que poseen muchos vocablos hacen que el significado efectivo de lo definido, tenga que concretarse en función del contexto en el que se aplica.

Muchas palabras no logran cumplir su función porque las lenguas no se crean racionalmente, sino que crecen de manera informal y producen formas accidentales, arbitrarias y adulteradas.⁴⁴

El boceto, como lenguaje “ostensivo”⁴⁵, es decir, como representación icónica, comparte con el lenguaje escrito la



[17] Antoni Tàpies, *Dos cruces negras*, 1973. Técnica mixta sobre tela.



[18] Lucio Fontana, *Concepto espacial*, 1960. Tela natural.

⁴² *Ibidem*, p. 13.

⁴³ ARNHEIM, R.: *El pensamiento...*, op. cit., p. 150.

⁴⁴ *Ibidem*.

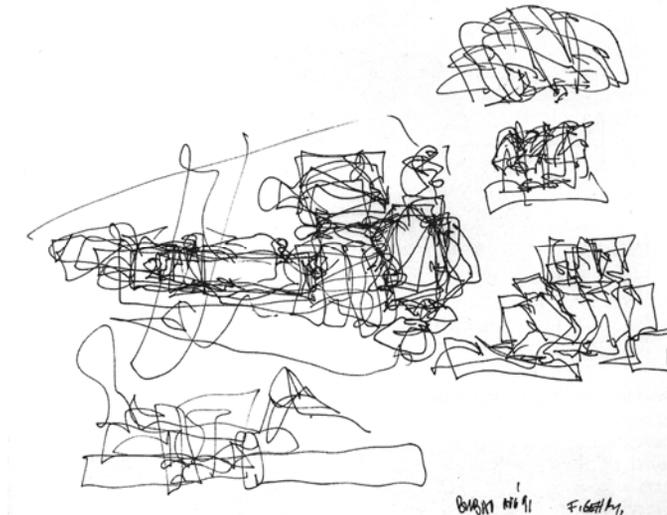
⁴⁵ (Del latín *ostendĕre*, mostrar). RAE, *Diccionario de la lengua española*, Espasa Madrid, 2001 (22ª ed.), p. 1638.

particularidad de expresarse en el ámbito gráfico por lo que puede actuar también como *grafía*⁴⁶ —al contrario que el lenguaje verbal cuya función es “inductiva” (en el sentido de liberar conceptos)— y por ello, otorga a la imagen una labor comunicativa.

Adquiriendo la función de signo, el boceto expone aquello que representa estimando que la imagen resultante se traduzca en una interpretación denotativa; el objeto y su referencia gráfica no tienen que ser totalmente análogos. Por lo tanto, no es necesario que el boceto se exprese con un alto grado de iconicidad, siempre que su descripción gráfica cumpla con las convenciones pertinentes. [19]

[19] Frank O. Gehry, *Museo Guggenheim de Bilbao*, 1991. Tinta sobre papel.

Bocetos significativos que representan la planta y el alzado norte del museo.



En el signo, el significante se asocia al propio significado por decisión convencional, y por lo tanto, basándose en un código.⁴⁷

⁴⁶ (Del griego -γραφία, de la raíz de γράφειν, escribir). Significa 'descripción', 'tratado', 'escritura' o 'representación gráfica'. RAE, *op. cit.*, p. 1150.

⁴⁷ ECO, U.: *op. cit.*, p. 171.

En todo signo existe una clara correspondencia entre el plano de la *expresión* (plano significante) y el plano del *contenido* (plano significado) pero, donde los signos muestran su diferencia es el modo de interpretar la forma significante, que se asocia a su significado a través de un sistema de convenciones articuladas por un código.

El boceto —como signo icónico— se atiene a unos rasgos específicos de reconocimiento del objeto que transcribe mediante unos artificios gráficos admitidos por convención. Cuando estos artificios gráficos no son identificables, es decir, no pertenecen al código pertinente, el grado de similitud del signo con lo representado es casi nulo.

El código establece las reglas de relación entre los elementos de expresión y los elementos de contenido adoptadas por convención socializada. Es ésta relación lo que lo define en sentido estricto y no la intencionalidad expuesta en el significante.

1. Los códigos son la condición necesaria y suficiente para la subsistencia del signo (...).
2. Un código existe incluso cuando es *impreciso y débil* (es decir, está sujeto a reestructuración rápida), *incompleto* (porque asocia únicamente algunos significantes a algunas porciones de un contenido bastante más amplio y segmentable), *provisional* (porque está destinado a ser reemplazado en breve) y *contradictorio* (en el sentido de que forma parte de un subsistema que asigna a un significante un significado que se contradice con el significado que le asigna otro código del mismo subsistema). En este sentido, es código el lingüístico, como lo es el de la moda, aunque este segundo sea impreciso, débil, incompleto y provisional.
3. La imprecisión, debilidad, provisionalidad, parcialidad y contradictoriedad de los códigos no desvirtúan la definición de un signo, en cuanto signo;

todo lo más hacen ambigua la significación y difícil la comunicación.⁴⁸

Retomando la clasificación de las tres relaciones distintas en la proposición citada por Deleuze, exponemos, a continuación la *manifestación*, relación que, aún siendo anotada en segundo lugar en el orden establecido por el anterior, ello no debe entenderse en términos jerárquicos, o dicho de otro modo, “la manifestación no es segunda respecto a la designación: al contrario, ella la posibilita, y las inferencias forman una unidad sistemática de la que derivan las asociaciones”.⁴⁹

Una segunda relación de la proposición se denomina a menudo manifestación. Se trata de la relación de la proposición con el sujeto que habla y se expresa. Así pues, la manifestación se presenta como el enunciado de los deseos y las creencias que corresponden a la proposición.⁵⁰

Al término manifestación corresponde la “segunda” de las relaciones de la proposición, lo que, en el lenguaje gráfico entendemos como “expresión”. Designación o representación y manifestación o expresión se apoyan, igualmente, en el mundo objetivo para materializar imágenes singulares pero, la segunda de las relaciones (expresión), además, obtiene un compromiso directo con el sujeto que realiza la acción; actúa desde la subjetividad propia que le permite apreciar en lo axiomático aquello que no es perceptible pero que está ahí para ser interpretado.

Debemos considerar que resultaría difícil de establecer el límite que separa la representación de la expresión, puesto que, entendemos que la imagen visual opera tanto en el ámbito de la descripción de la acción como en el de la

⁴⁸ *Ibidem*, p. 172.

⁴⁹ DELEUZE, G.: *op. cit.*, p. 15.

⁵⁰ *Ibidem*.

experiencia emotiva, además de ocuparse también del amplio espectro existente entre ambas situaciones.

Dibujar no quiere decir simplemente reproducir contornos; el dibujo no consiste simplemente en la línea. El dibujo es también la expresión, la forma interior, el plan, lo modelado⁵¹.

Expresar gráficamente no significa exponer imágenes objetivas, sino subjetivar esas imágenes, manifestar la propia intención en el proceso de la exposición.

El boceto intenta exteriorizar esta proposición desde el fondo mismo de su experiencia; desde el reconocimiento de los gestos más convulsivos que acaban dejando huella de su propia acción, evidenciando, también, la naturaleza de su trazo en respuesta a sus condicionantes secundarios (duda, ansiedad, velocidad, etc.). El mero hecho de su gestión gráfica nos identifica, esclarece los itinerarios de nuestro pensamiento hasta hacerlos visibles en la configuración de la imagen pertinente.

Esta imagen concluye en la representación de nuestra intención subjetiva, en la verdad particularizada que cuenta, no significa una demostración analítica del objeto y sus elementos, sino una interpretación figurada adaptada y extraída de aquello que representa. [20, 21 y 22]

Pero más allá del modo de representación, un dibujo expone la mirada del dibujante, lo que ve y como lo ve.⁵²

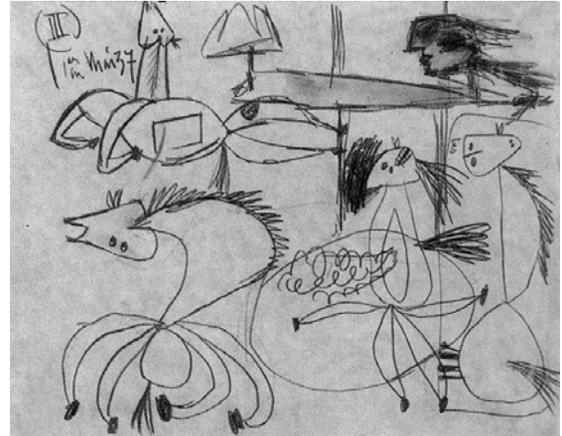


[20] Pablo Picasso, *Cabeza de mujer llorando*, 1937. Lápiz y aguada sobre papel.

Boceto para Guernica.

⁵¹ INGRES, D.: *De la práctica*. Recogido en: *Revista de ideas estéticas*, num.101, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1968. Citado en GÓMEZ MOLINA, J. J. (coord.), *Las lecciones...*, op. cit., p. 582.

⁵² BOUDON, P.; POUSIN, F.: *Figures de la conception architecturale*, Dunod, París 1988, p. 80.



[21] Pablo Picasso, *Estudio para Guernica*, 1937.
Lápiz sobre papel azul.

[22] Pablo Picasso, *Mujer con niño muerto en escalera*, 1937.
Lápiz y tiza de color sobre papel.

Boceto para Guernica.

El acento personal, lo que nos identifica como autor, no se relaciona sólo con el modo en que organizamos y manipulamos una serie de artilugios gráficos y medios en la gestión gráfica, sino también, con la manera de enfrentarnos a la obra: la interacción de nuestras múltiples reacciones en el proceso de la acción artística.

La liberación y ordenación de nuestras posibilidades expresivas para poder manifestar un sentimiento auténtico, depende de la “afinación” en la correlación de esas reacciones y el propio sentimiento. Toda nuestra estructura expresiva —la que gobierna nuestros gestos; la que nos predispone a la observación desde nuestro interior— debe estar gobernada por esa relación. Asimismo, hemos de estar preparados para la asimilación de aquello que nos va a ser ofrecido y convertirlo en “formas expresivas”.

Aquel que pinta debe esperar para ponerse a trabajar que su sentimiento íntimo le permita expresarse bajo la apariencia de formas. En el momento en el que se entrega completamente a su arte, todas las formas que nacen en él se coordinarán entre sí con precisión.⁵³

La forma, en términos generales, es un espacio delimitado por otra forma, o dicho de otro modo, “(...) no es más que la delimitación de una superficie por otra”⁵⁴, pero cuando lleva implícita un contenido interno, más o menos evidente, se convierte en “forma expresiva”, porque trasluce el objeto de ese contenido.

El término “expresivo” ha de ser bien comprendido: la forma es a veces “expresiva” cuando está mitigada. A veces la forma expresa lo necesario de la manera más expresiva cuando no va hasta el límite sino que se queda en esbozo e indica meramente la dirección hacia la expresión externa.⁵⁵

⁵³ ITTEN, J.: Citado por CABEZAS, L., “El manual contemporáneo”, en GÓMEZ MOLINA, J. J.; CABEZAS, L.; BORDES, J.: *El manual...*, op. cit., p. 364.

⁵⁴ KANDINSKY, W.: *De lo espiritual en el arte*, Paidós, Barcelona 2007, p. 58.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 59.

La idea, la sustancia del pensamiento, la significación del contenido interno, se hacen realmente expresivos cuando proceden de experiencias absortas en la continuada observación del material subyacente de donde se extrae la esencia de lo imaginado; aquello que surge de lo espontáneo —entendiendo la espontaneidad como “(...) el resultado de largos periodos de actividad”⁵⁶—.

El acto de expresión derivado del ejercicio artístico no constituye una emisión instantánea, sino que supone, en sí mismo, una dilatada interacción entre lo que procede del *ente* creativo y los condicionantes externos objetivos. De esta relación surge la materialización de una experiencia integral con forma y orden renovados.

El artista —envuelto en un halo de inconsciencia— se expresa plenamente con integridad, después de recorrer, una y otra vez, el recinto de su intelecto hasta encontrar la puerta apropiada que le permita aflorar y expresar sus nuevas ideas. Éstas no proceden sólo del esfuerzo directo de la voluntad con que se actúa —aunque resulte necesaria— sino también de la activación de “aliados inconscientes” y ocultos que nos conducen correctamente hacia la dirección que apunta al objetivo prefigurado. El “ingenio y la voluntad” precisan de la colaboración de estos aliados inconscientes para la consecución real del acto expresivo. Sin ellos, el resultado de su acción carecería de singularidad.

El ingenio y la voluntad consciente de un hombre aspiran a algo solo imaginado oscura e inexactamente. Sin embargo, las fuerzas de maduración orgánica marchan dentro de él hacia un resultado prefigurado, y su esfuerzo consciente libera aliados inconscientes tras la escena, que a su modo trabajan por un nuevo ajuste, y el nuevo ajuste hacia el cual tienden todas esas fuerzas profundas, es seguramente preciso, y definitivamente diverso de lo que conscientemente concibe y determina.⁵⁷

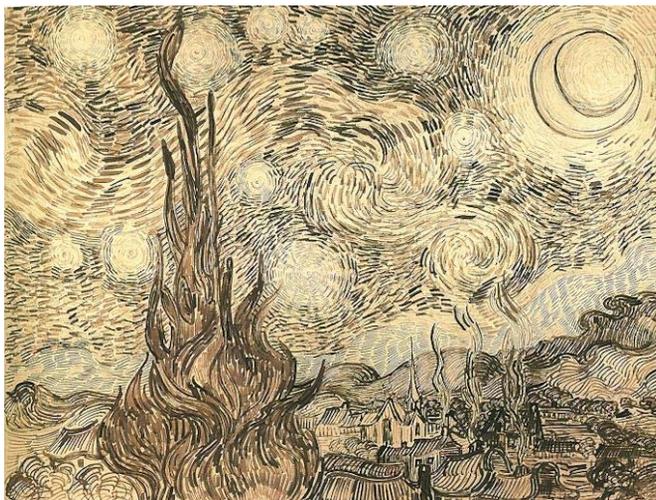
⁵⁶ DEWEY, J.: *El arte como experiencia*, Paidós, Barcelona 2008, pp. 82, 83.

⁵⁷ JAMES, W. Citado en DEWEY, J., *ibidem*, p. 83.

La “emoción” contribuye, o, mejor dicho, es esencial en la acción expresiva vinculada al ejercicio artístico. El boceto se “viste” de emoción para atraer, seleccionar y organizar el material adecuado que subyace bajo el estado de ánimo experimentado, describiendo su particularidad física. La congruencia, la continuidad del ritmo y la singularidad del efecto dentro de la variedad, aderezadas con la intensidad de nuestras sensaciones, forman parte de ese material interno.

Se dice que cuanto más aguda es la emoción más efectiva es la “expresión”. Pero, la intensidad de ésta excitación llevada al extremo, conlleva una falta de control que impide ordenar el material interno, aunque en casos singulares, el exceso de emoción despierta una respuesta concordante que se traduce en una imagen sumamente expresiva de ese caos. [23]

Las emociones son a veces tan fuertes que uno trabaja sin saber que trabaja, y las pinceladas vienen como una secuencia y coherencia semejante a las palabras habladas o escritas.⁵⁸



[23] Vincent Van Gogh, *Noche estrellada*, 1889.
Plumilla, cálamo y clarioncillo negro.

⁵⁸ VAN GOGH, V.: *Cartas a Théo*. Citado en DEWEY, J., *ibidem*, p. 82.

La tercera dimensión de la proposición responde al nombre de *significación*. Este término se refiere a la relación de los trazos —en términos gráficos— con conceptos de índole general, y a su articulación con las motivaciones o planteamientos expresados. De acuerdo con esta definición, “(...) consideraremos siempre los elementos de la proposición como ‘significando’ implicaciones de conceptos que pueden remitir a otras proposiciones, capaces de servir de premisas a la primera”.⁵⁹ Es un ejercicio libre que plantea opciones representativas que, a su vez, remiten a otras propuestas.

La significación se define por este orden de implicación conceptual en el que la proposición considerada no interviene sino como elemento de una “demostración”, en el sentido más general del término, sea como premisa, sea como conclusión.⁶⁰

En términos generales, la “demostración” implica una relación directa de la significación con las otras dos dimensiones de la proposición —designación y manifestación—, es decir, sin ellas no puede haber significación, aunque el modo de correspondencia con éstas sea indirecto: puede intervenir como conclusión o como la que posibilita la conclusión.

Significación es “interpretación” —vocablo empleado en el ámbito gráfico—, o bien, la argumentación gráfica del modelo de acuerdo a unos condicionantes, bajo los cuales una proposición se interpreta como verdadera. No se refiere a la fidelidad representativa del modelo, sino a que la imagen resultante identifique al modelo *per se* y a su relación con el contexto, que sea significativa.

La significación no supone el fundamento de la verdad sin considerar el error, propiedad (la verdad) contraria a lo absurdo, aquello que no es ni verdadero ni falso: lo que no es significativo.

⁵⁹ DELEUZE, G.: *op. cit.*, p. 16.

⁶⁰ *Ibidem*.

El boceto representa (designación), se manifiesta gráficamente exponiendo con mayor o menor grado de iconicidad aquello que percibe —lo que aprehende—; se expresa (manifestación), exponiendo su particular trazo en un alarde de sensibilidad y habilidad plástica pero, para que su presencia sea reconocida, ha de haber una “significación”, la interpretación que le hace particular, que le otorga significados a su recorrido gráfico manteniendo vivo el diálogo intersubjetivo que clarifica lo concebido.

En el desarrollo de la acción gráfica del boceto, el orden en que se manifiestan estas relaciones se rige por la particularidad de este proceso. La expresión (manifestación) se sitúa en primer lugar respecto a la representación (designación), porque es el Yo quien asume la gestión y explicación de las “significaciones conceptuales”.

Pero, precisamente, desde este punto de vista, las significaciones conceptuales ni valen ni se despliegan por sí mismas: permanecen sobreentendidas por el Yo, que se presenta como dotado de una significación inmediatamente comprendida, idéntica a su propia manifestación.⁶¹

El gesto expresivo, aquel que muestra las intenciones, debe ser el que inicia el asunto creativo, seguido de la manifestación como declaración de intenciones y de la interpretación como conclusión o como generadora de la conclusión.

Es con la palabra —como imagen acústica— donde el orden cambia; donde la relación de ésta con el concepto es necesaria y prioritaria, es decir, donde la significación (interpretación) prima sobre las otras dos dimensiones de la proposición, haciéndolas dependiente de ella. Trasladando esta apreciación al ámbito artístico, la interpretación —como imagen gráfica— se hace necesaria, toda vez que sin su

⁶¹ *Ibidem*, p.17.

presencia no hay razón de ser para lo expresado y aún menos para lo representado.

El boceto se expresa porque tiene algo que enunciar, y ese algo representa las significaciones conceptuales propias del contexto particular desde donde se articulan los recursos necesarios para su manifestación, a través de los cuales pronuncia su discurso gráfico.

En cualquier caso, la interacción entre estas relaciones se hace necesaria en uno y otro sentido.

De la designación a la manifestación, y luego a la significación, pero también de la significación a la manifestación y a la designación, estamos atrapados en un círculo que es el círculo de la proposición. La cuestión de saber si debemos contentarnos con estas tres dimensiones, o si es preciso añadir *una cuarta que sería la del sentido*, es una cuestión económica o estratégica. No es que debamos construir un modelo *a posteriori* que corresponda a unas dimensiones previas; sino porque el modelo mismo debe ser apto para funcionar *a priori* desde el interior, debe introducir una dimensión suplementaria que no habría podido ser reconocida, a causa de su evanescencia, desde el exterior en la experiencia. Es pues una cuestión de derecho, y no solamente de hecho.⁶²

La cuarta dimensión de la proposición es el *sentido*. “Husserl denomina a esta dimensión última *expresión*: se distingue de la designación, de la manifestación y de la demostración. El sentido es lo expresado”.⁶³

El boceto se vale del sentido como catalizador de las otras tres dimensiones de la proposición, derivando la propuesta al contexto gráfico. Toda representación supone el sentido, pero es más lógico que éste se identifique en mayor medida con la expresión, en la reflexión de que los

⁶² *Ibidem*, p.18.

⁶³ *Ibidem*, p.20.

elementos designados figuran en función del Yo revelado en la proposición; "(...) el sentido reside en las creencias (o deseos) de quien se expresa".⁶⁴

El sentido del boceto se relaciona con el fundamento de su gnosis y su experiencia que facilita —en el mismo acto de expresarse— el paralelismo entre la figura o el estado de cosas y su representación gráfica; se identifica con la facultad de elegir la imagen adecuada entre múltiples y posibles variables.

El sentido de un todo extensivo y subyacente es el contexto de toda experiencia y es la esencia de la cordura. Para nosotros, lo insano, lo que carece de cordura, es aquello que ha sido desposeído del contexto común y que se muestra solo y aislado, como si no perteneciera a este mundo.⁶⁵

El sentido es lo expresado, no es expresión, posee una "objetividad" exclusiva, pero su presencia depende íntegramente de la expresión; el sentido es el atributo de la situación, lo *expresable*, mientras que la expresión es el atributo del sujeto o el objeto, es el *predicado*.

Pongámonos en el caso de que el boceto designe y manifieste gráficamente un acontecimiento o una situación, es decir, lo "represente" y lo "exprese". Aquello que se visualiza a través de los trazos es la *descripción* de lo representado; el carácter de los trazos indica la *expresión*; lo que se quiso decir con esos trazos constituye la *interpretación*; y el acontecimiento es el *sentido* mismo.

En el ámbito de la acción gráfica, lo que hace posible que el boceto lleve a cabo sus intenciones supone el sentido con el que se expresa, es lo que le motiva para mostrarse; la intención no es una entidad visible, por ello se vale del trazo para expresarse, lo orienta y con él extrae la esencia de la imagen subyacente, la expresión de su naturaleza.

⁶⁴ RUSSELL, B.: *Signification et vérité*. Citado *ibidem*, p. 19.

⁶⁵ DEWEY, J.: *op. cit.*, pp. 219, 220.

“Se obtiene el zumo cuando se exprimen las uvas en el tonel de vino; o para usar una expresión más prosaica, la mantequilla y el aceite se obtienen cuando ciertos alimentos grasos son sometidos al calor y a la presión. Nada se puede exprimir excepto del material natural originalmente en bruto. (...) Son precisas tanto la prensa como las uvas para exprimir el jugo, y son precisos los objetos resistentes del ambiente, lo mismo que la emoción e impulsión interna para constituir una ‘expresión’ de emoción”.⁶⁶

Al expresarnos con el boceto, activamos nuestras intenciones que se encuentran gravitando en el universo del sentido. Con ellas, ofrecemos nuestro particular juicio acerca del estado de cosas que nos afectan como dibujantes, trasformándolas en trazos y líneas que figuran formas —“la forma es un concepto en dos sentidos diferentes: primero, porque cada forma la vemos como una *clase* de forma⁶⁷ (...); segundo porque cada clase de forma se ve como forma*⁶⁸ de clases enteras de objetos”—⁶⁹; figuras que determinan: la descripción formal del objeto pertinente (representación), el carácter emotivo de ese objeto (expresión) y la intención con la que se ha emitido la representación del mismo (interpretación). Constituyen el resultado de una propuesta que muestra su sentido. El sentido está presente en las tres relaciones de la proposición como límite colindante entre éstas y las cosas. Es un ente complejo que subsiste bajo la proposición, el atributo de la cosa designada por el sujeto: “El atributo no es un ser, y no cualifica a un ser; es un extra-ser”⁷⁰.

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 73, 74.

⁶⁷ Forma en el sentido de “concepto perceptual”, entendiendo el término “concepto” como una semejanza notable entre las actividades elementales de los sentidos y las superiores del pensamiento. Véase ARNHEIM, R.: *op. cit.*, p. 57.

⁶⁸ Forma* como “(...) la forma visible del contenido”. Descripción realizada por el pintor Ben Shahn. Véase *ibidem*, p. 105.

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 105, 106.

⁷⁰ DELEUZE, G.: *op. cit.*, p. 21.

De modo inseparable, *el sentido es lo expresable o lo expresado de la proposición, y el atributo del estado de cosas*. Tiende una cara hacia las cosas, y otra hacia las proposiciones. Pero no se confunde ni con la proposición que la expresa ni con el estado de cosas o la cualidad que la proposición designa. Es exactamente la frontera entre las proposiciones y las cosas.⁷¹

El ámbito artístico en el que nos manejamos —como universo creativo desde donde extraemos las ideas—, proporciona el sentido con el que nos manifestamos en la particularidad de nuestra actividad artística. Nos proveemos del boceto, como vehículo expresivo, para redactar las líneas generales del proyecto que materializará la obra ideada. El sentido existe en lo expresado en el proyecto y, a su vez, en la conclusión de la obra; por otro lado, interviene en ambas facetas con un enunciado diferente. Lo que concluye con la deducción de que el sentido no cambia, es la expresión la que se muestra de modo diferente; el sentido actúa de línea fronteriza permitiendo el flujo expresivo en ambas direcciones —es como la piel compartida de dos hermanos vinculados: los *siameses*—.

⁷¹ *Ibidem*.

Capítulo 2º **En torno a la manifestación plástica
del boceto**

*Puede que el Dibujo sea la tentación que más
obsesione al espíritu... O bien es el deseo de dar forma
más ajustada a la imagen esbozada en el espíritu el que
hace agarrar el lápiz, y hete aquí entablada una extraña
partida, furiosa a veces, en la que ese deseo, el azar, los
recuerdos, la ciencia y las aptitudes desiguales que se
tienen en la mano, y la idea y el instrumento se alían y
hacen tratos, de los que trazos, sombras, formas,
apariencias de seres y lugares, la obra en fin, son
efectos más o menos afortunados, más o menos
previstos...¹*

¹ VALÉRY, P.: *Piezas sobre arte*, La balsa de la Medusa, Visor, Madrid 1999, p. 60. Contenido en el texto titulado "Degas Danza Dibujo". Título original: *Pieces sur l'art*, Gallimard, Paris 1960.



[1] August Macke, *Mujer con niño delante de la sombrerería*, 1913.
Lápiz.

Planteamientos iniciales para la acción gráfica

Hemos constatado en el capítulo anterior, que el “sentido” constituye el argumento que activa las intenciones con las que el boceto se expresa —a través de sus trazos— para desentrañar gráficamente lo que opera en nuestro intelecto, aquello que deambula en nuestro pensamiento, lo que Rudolf Arnheim define como “conceptos perceptuales” y que compone la esencia de la que se “reviste” la idea.

El sentido se encuentra en la propia obra —como resultado de la operación artística que la concluye— y, paralelamente también en lo expresado —como enunciado plástico—, lo que, en el ámbito de la representación gráfica, la que es inherente del boceto, supone la resolución articulada de nuestro discurso gráfico, la operación gráfica —representativa del tipo de lenguaje con el cual nos manifestamos— que se vale de formas simbólicas avaladas por convenciones instituidas en nuestro campo profesional y artístico.

Puesto que los objetos de arte son expresivos, constituyen un lenguaje. En realidad son muchos los lenguajes, pues cada arte tiene su propio medio y

este medio es especialmente adecuado para una clase de comunicación. Cada medio dice algo que no puede ser dicho bien y completamente en otra lengua.²

Cada arte habla su propio idioma para transmitir lo que no podría expresarse en otra lengua sin una pérdida sustancial de entendimiento; aquello (la obra de arte) que se completa a través de la experiencia de otros, distintos del autor. El objeto artístico constituye el nexo de unión entre el autor y su público, lo que se relaciona con "(...) lo que los lógicos llaman una relación triádica: el que habla, la cosa dicha y al que se habla".³

Partimos de la base de que el sentido constituye el *significado* de los trazos que realizamos para configurar las imágenes que expresan nuestras intenciones, objetivos que, aun no siendo puros o precursores en la redacción del proyecto emprendido, siempre se apoyan en *formas simbólicas* que los representen.

Por «sentido» entiendo paradigmáticamente el significado de una palabra o una oración. Parto, pues, de que no existe algo así como intenciones puras o previas del hablante; el sentido tiene o encuentra siempre una expresión simbólica; las intenciones, para cobrar claridad, tienen que poder adoptar siempre una forma simbólica y poder ser expresadas o manifestadas.⁴

Como significado, el boceto actúa de transmisor e intérprete del discurso gráfico, es por ello, que proporciona la forma física a las figuras que dan sentido a la expresión de nuestras intenciones. Como significación, el boceto

² DEWEY, J.: *El arte como experiencia*, Paidós, Barcelona 2008, p. 119.

³ *Ibidem*.

⁴ HABERMAS, J.: *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*, Cátedra, Madrid 1989, p. 20.

simboliza el sentido con que las intenciones se expresan y, con ello, nos remite a los conceptos e ideas que surgen del ambiente profesional al que pertenecemos.

El artista o el diseñador se pronuncia de acuerdo al marco cultural al que pertenece; sus propuestas llevan el sello inequívoco de un perfil que ha sido confeccionado de acuerdo a su desarrollo humano, académico y profesional.

El conocimiento adquirido en este proceso se organiza en el tiempo, es decir, se va obteniendo progresivamente con la sustancia aprehendida, a veces de modo consciente y otras inconscientemente; suponen un saber implícito que remite a una variedad infinita de propuestas; una instrucción cuya estructura holística modula recíprocamente sus elementos “(...) y es un saber que *no está a nuestra disposición* en el sentido de que no podemos hacerlo consciente a voluntad ni tampoco podemos ponerlo en duda a voluntad”.⁵

Este saber se transforma en experiencia, como el conjunto de conocimientos que interactuarán entre sí y con otras experiencias, para obtener un resultado óptimo en la resolución de la propuesta; es el fruto de una indagación particular en la que se recogen materias apropiadas para el progreso de nuestra actividad artística.

Toda nuestra vida es, de hecho, una suma de experiencias.

¿Y qué se ha de entender por experiencia? Cada cosa nueva que vivimos es una experiencia. Cada nueva percepción, cada nueva reacción, de cualquier orden que sean, son experiencias. Todo acto consciente, interno o externo, es una experiencia. Por lo tanto, toda nuestra vida es una sucesión constante de experiencias. (...) Por consiguiente, lo que somos ahora es el resultado exacto de todas las experiencias acumuladas durante nuestra vida.⁶

⁵ *Ibidem*, p. 495.

⁶ BLAY, A.: *La personalidad creadora*, Índigo, Barcelona 1993, p. 68.

En términos globales la experiencia supone una acumulación de efectos producidos por sensaciones recibidas a través del contacto de los sentidos con el mundo que nos rodea y que son almacenadas en nuestro intelecto mediante la memoria. En este acto receptivo, las cosas percibidas pueden verse influidas por diversos estados —la distracción y la dispersión intervienen con regularidad en el acto perceptivo— que determinarían el recorrido de la experiencia.

En contraste con las experiencias integradas en la corriente general, podemos observar una modalidad de *experiencia* en la que el material experimentado completa su recorrido hasta su consecución. “Una parte del trabajo se termina de un modo satisfactorio; un problema recibe su solución; un juego se ejecuta completamente; una situación, ya sea la de comer; jugar una partida de ajedrez, llevar una conversación, escribir un libro, o tomar parte de una campaña política, queda de tal modo rematada que su fin es una consumación no un cese”⁷. Esta experiencia se caracteriza por constituirse como un todo autosuficiente e individualizado.

Sin embargo, el tipo de experiencia que remite al acto artístico, actúa de modo singular, con su propio argumento y movimiento rítmico, en cuyo curso el flujo va conduciéndose —en un acto continuo— de parte a parte en la que cada una de ellas posee su propia particularidad. El todo podría considerarse como una “obra de arte” en la que los episodios y sucesos se entremezclan, interaccionan y fusionan en una unidad, sin perder —cada uno de ellos— su carácter singular.

Por otro lado, en la consumación de la experiencia, su recuerdo puede estar influido, en mayor medida, por una de sus propiedades que acabará definiendo el carácter final de la anterior como un todo, de lo que se deduce que la experiencia no se manifiesta como la suma sistemática de las cualidades que interactúan en ella como atributos singulares.

⁷ DEWEY, J.: *op. cit.*, pp. 41, 42.

Una experiencia tiene una unidad que le da su nombre, (...) La existencia de esta unidad está constituida por una *cualidad determinada* que impregna la experiencia entera a pesar de la variación de sus partes constituyentes.⁸

El desarrollo de una actividad intelectual exige que existan “experiencias integrales” que intrínsecamente posean un valor óptimo. Son “experiencias de pensamiento”, de las cuales obtenemos una conclusión o llegamos a ella.

Para llegar a una conclusión, ya sea de carácter intelectual o no —en nuestro caso, a la consumación de la obra artística— tiene que haber una experiencia integral en desarrollo —el proceso que se inicia en la motivación, que crece y se manifiesta en el curso de la representación gráfica—. Efectivamente, si llegamos a una conclusión es porque ha habido antes un planteamiento y un movimiento acumulativo que acaba por completarse. “Una ‘conclusión’ no es una cosa separada e independiente, sino la consumación de un movimiento”⁹.

Aunque las experiencias de pensamiento poseen su propia cualidad plástica, se diferencian de las experiencias exclusivamente estéticas por su material expresivo (en el caso de las actividades artísticas, como las bellas artes, este material son sus propiedades o cualidades) que consiste en signos o símbolos que, como meros intermediarios, ejercitan una neta labor descriptiva, aunque aprovechados —en otra experiencia— como sustitutos de objetos o cosas pueden emanar una cierta cualidad expresiva. La actividad artística de índole estrictamente intelectual, se vale de estos signos —desde su condición natural— como recursos formales atribuidos a conceptos e ideas específicas para manifestar su discurso artístico. En definitiva, lo estético forma parte de la experiencia intelectual, es lo que completa su naturaleza.

En el proceso de la representación gráfica, el boceto controla el desarrollo de la obra, articulando los trazos realizados con los que aún no se han manifestado, en un

⁸ *Ibidem*, p. 43.

⁹ *Ibidem*, p. 44.

acto puramente intelectual que devendrá con una intensa expresión estética. Es una experiencia integral de acción y padecimiento en la que cada línea, trazo o forma ha de ocupar su lugar en la armonización del todo, actuando —en una acción recíproca— con todos los elementos presentes en la relación compositiva. Tal actividad supone uno de los modos más precisos del pensamiento, cuyo hábil encauzamiento establece la diferencia significativa entre las obras de distintos autores [2].

Un cuadro es ante todo una superficie en blanco que *es preciso llenar con algo*. La tela es un ilimitado campo de batalla. El pintor realiza frente a ella un trágico y sensual cuerpo a cuerpo, transformando con sus gestos una materia inerte y pasiva en un ciclón pasional, en energía cosmogónica ya para siempre irradiante.¹⁰

Lo estético no es ajeno a la *experiencia*, sino que se erige en la expresión desarrollada y afinada de los gestos propios de toda *experiencia natural*.



[2] Willem de Kooning, *Dos mujeres*, 1950. Lápiz sobre papel.

¹⁰ SAURA, A. Citado en GÓMEZ MOLINA, J. J. (coord.): *Las lecciones del dibujo*, Cátedra, Madrid 2003 (3ª ed.), p. 617.

La realización de una obra artística supone un proceso de acción y representación en el que está presente alguna materia física; en el que se actúa corporalmente o con algo externo al cuerpo; se manipulan, o no, utensilios y herramientas para su materialización, con el objetivo de mostrar algo tangible de un modo perceptivo —audible o visible—, es decir, el arte constituye un proceso activo y operativo cuyas intenciones se manifiestan de un modo “artístico”.

Por otro lado, en el marco de su sensibilidad, la obra artística implica una experiencia en la cual intervienen el goce y la percepción como cualidades habituales que la convierten en un acto “estético”.

Ambos términos —“artístico” y “estético”— intervienen en la acción creativa para referirse, respectivamente, a los procesos de producción y percepción *emotiva* —“En vez de describir una emoción en términos intelectuales simbólicos, el artista ‘realiza el hecho que engendra’ la emoción”—¹¹. Son dos situaciones diferentes en la experiencia pero, aún así, no pueden separarse en la relación que los une. El arte formaliza el vínculo entre el hacer y el padecer; permite la correspondencia entre la energía emitida y la recibida, la que “hace que una experiencia sea una experiencia”.¹²

La eliminación de todo lo que no contribuye a la organización mutua de los factores de la acción y la recepción, y la selección de los aspectos y rasgos que contribuyen a la interpenetración, hacen que el producto sea una obra de arte.¹³

El artista se expresa —en el mismo momento de la acción productiva— adoptando, en sí mismo, la actitud de perceptor. Es necesario que observe constantemente la obra mientras trabaja en ella, procurando que su cualidad perceptiva sea de naturaleza estética, lo que derivará en

¹¹ DEWEY, J.: *op. cit.*, p. 77.

¹² *Ibidem*, p. 56.

¹³ *Ibidem*.

una representación liberada de connotaciones frías y mecánicas.

La perfección en la realización de la obra, advertida tan sólo en términos ejecutivos, aísla al autor del material apropiado que la emoción aprehende en el acto expresivo, material que, seleccionado y organizado adecuadamente, supone una prueba cualitativa de la emoción experimentada que impregna y revaloriza a la obra.

El dibujo ha de poseer una fuerza de expansión capaz de vivificar las cosas que le rodean.¹⁴

La diferencia advertida entre la representación emotiva y la pura representación estoica, no se regula tan sólo por criterios intelectuales, sino que es percibida con claridad y en términos sensibles. De esto se deduce que la experiencia estética resulta ineludible en la experiencia artística. Una y otra van unidas inseparablemente.

“La satisfacción sensible de ojo y del oído, cuando es estética, no lo es por sí misma, sino que está ligada a la actividad de la cual es su consecuencia”.¹⁵ El placer sentido por una determinada experiencia estética no se mide en términos de intensidad, sino de cualidad; se muestra diferente para un erudito que para un profano. Para el primero, entran en juego directamente sus cualidades cultivadas en coherencia con criterios de calidad y experiencia.

El artista posee una sensibilidad especial para la observación de las cosas o estado de cosas que suceden a nuestro alrededor, lo que le faculta para extraer de ellas sus cualidades estéticas y expresarlas de un modo creativo. Este hecho, unido a la habilidad propia que le distingue en la manipulación de determinados medios de uso artístico, le introduce en un marco de excepcionalidad.

¹⁴ MATISSE, H. Citado en GÓMEZ MOLINA, J. J. (coord.): *Las lecciones...*, op. cit., p. 612.

¹⁵ DEWEY, J.: op. cit., p. 56.

Sólo el gran artista sabe dominar su “emoción” y su intuición formal para ponerlas al servicio de una significación objetiva con la que llegan a identificarse su “estilo” y su “arte”: su contenido expresivo y su habilidad técnica.¹⁶

El boceto, como colaborador gráfico del artista, se expresa con el medio, o los medios adoptados por éste para la elaboración de un producto estético y artístico. En un devenir por los dominios de la obra, se mueve articulando trazos y gestos originales que le otorguen un significado diferente y exclusivo a la misma. Paralelamente se sitúa en un plano expectante a la espera de recibir la oportuna instrucción del artista —en íntima conexión con él— que le informe de la conclusión en su acción gráfica, observándose en ese momento el fruto extraído correspondiente, no sólo del juicio intelectual del anterior sino también de su percepción emotiva.

En una efectiva experiencia artístico-estética, la relación es tan próxima que controla simultáneamente el acto y la percepción. (...) Cuando la experiencia es estética, la mano y el ojo sólo son instrumentos a través de los cuales opera toda la criatura viviente, totalmente activa y en movimiento. En consecuencia la expresión es emocional y está guiada por un propósito.¹⁷

Una obra artística real se caracteriza por ajustar en su experiencia, un nivel alto de percepción con un tipo especial de inteligencia que articule sus relaciones cualitativas recíprocamente además de con el todo en pleno desarrollo, actuando tanto en la imaginación como en la observación.

Para la manifestación visual de la obra artística se precisan de unos medios físicos representativos que la

¹⁶ RUBERT DE VENTÓS, X.: *Teoría de la sensibilidad*, Península, Barcelona 1988, p. 429.

¹⁷ DEWEY, J.: *op. cit.*, pp. 57, 58.

hagan pública en su contenido significativo; que se conciba como un producto inteligible y, por lo tanto, forme parte del mundo común. La experiencia artística no está completada si no es exhibida ante la observación.

Se entiende que el espectador digiere tan sólo lo que está concluido de la obra, desde la dificultad que supone para él la comprensión de la conexión íntima existente entre los hechos de acción y padecimiento que sufre el artista, aunque, por otro lado, en ese acto de asimilación se observen actividades semejantes a las del autor.

De todos modos, no debemos confundir *receptividad* con *reconocimiento*.

En la receptividad o percepción se activan una serie de respuestas acumulativas que profundizan en la satisfacción objetiva; se produce una actividad renovadora que opera conscientemente en la experiencia. Por otro lado, el reconocimiento es un acto de percepción en su fase inicial que se detiene antes de servir a otro propósito más elevado; para su ejercicio, basta con establecer un patrón apropiado que sirva de base para la identificación del objeto pertinente.

En la receptividad opera la emoción como una energía que envuelve todo el organismo y que impregna, también, al objeto percibido. Así, obtenemos una experiencia estética y artística efectiva, como si nos sumergiéramos en ella.

En un acto de observación podemos visualizar una obra artística, reconocerla e incluso darle su nombre correcto, pero si no creamos nuestra propia experiencia en la contemplación intentando dilucidar —en su conjunto, no en los detalles— una cierta ordenación de los elementos de la composición —como un acto de recreación— en analogía con la intención consciente experimentada por su autor, no percibiremos una sensación receptiva o estética, sino que nos quedaremos en la superficie, es decir, realizaremos un acto propiamente de reconocimiento.

En el observador ha de existir un acto de extracción de lo significativo en el objeto artístico; un trabajo de análisis y comprensión de las peculiaridades físicas existentes en el todo —desde su particular punto de vista— semejante al desarrollado por el artista.

Sí, el Pintor en Acción... un artista prometeico ebrio de emoción y cargado de pintura que se precipitaba con sus pinceles sobre el lienzo como si de un combate cuerpo a cuerpo con el Hado se tratara. ¡Ahí, ahí!... ¡ahí!... en esos brochazos dados furiosamente sobre la tela, en esas salpicaduras de subconsciente liberado, se puede ver la mismísima emoción del artista, toda con vida!... en el producto acabado.¹⁸

En toda experiencia vital, existe algo de naturaleza estética, si no, no acabaría completándose. En ella, lo *práctico*, *emocional* e *intelectual* permanecen íntegramente unidos, entendiendo la parte *emocional* como la integradora de todas las partes en un todo; lo *intelectual* como lo que añade el significado a la experiencia y lo *práctico* como el informador de la interconexión entre el individuo y las cosas, estado de cosas y su entorno.

Una investigación científica constituye, en sí misma, una experiencia intelectual o práctica. Se debe a un propósito iniciado con un interés particular; la conclusión posee valor propio. Aquí, cada parte constituyente puede servir como argumento en otra investigación diferente. Sin embargo, en una operación artística —como experiencia estética— la conclusión supone un fin como unificación de todas las partes. Por ello, ciertas cualidades que podrían ser dependientes de otras en una experiencia vital, en la experiencia estética, son fundamentales y actúan en correlación con las demás características que sirven de control para llegar a completar la experiencia por sí misma en una *experiencia integral*.

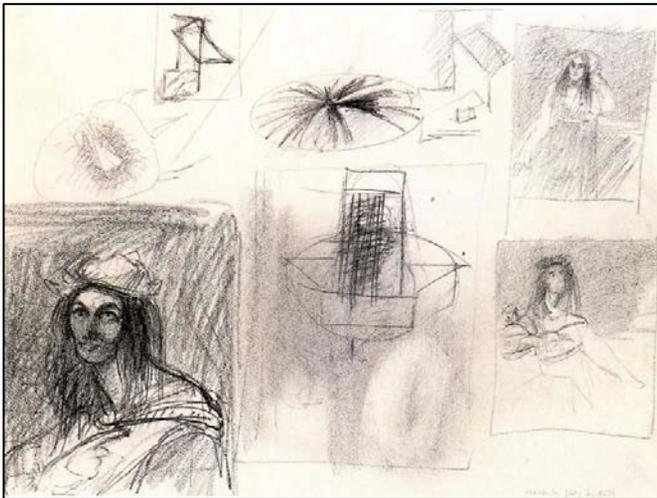
La experiencia integral disfruta de una organización dinámica en la que hay un principio, un desarrollo y una conclusión; se completa por una sucesión extendida en el tiempo. “El material es ingerido y digerido por medio de la interacción con esa organización vital de los resultados de una experiencia anterior, que constituye la mente del que la

¹⁸ WOLFE, T.: *La palabra pintada*, Anagrama, Barcelona 1989 (*Harper's Magazine*, 1975), p. 66.

elabora. La incubación prosigue hasta que lo concebido es creado y se hace perceptible como parte del mundo común”.¹⁹

Saber mirar, ése es el secreto. La inteligencia prolonga todos los ademanes que percibe en las cosas. Y lo hace saltando con deliciosa frescura de un nivel a otro: de la memoria al futuro, de lo concreto a lo abstracto, de la percepción al concepto, o al revés. Es el libre juego de las facultades. El creador lo hace con deslumbrante soltura.²⁰

El boceto interviene en la experiencia estética como manifestante gráfico, aquel que hace ostensible las elucubraciones de cada uno de los estadios de la experiencia que acaban convirtiéndose en sustancia plástica [3]. Todas ellas, agrupadas en su conjunto, confluirán en un todo que transfigurará la virtualidad en realidad.



[3] Arshile Gorky, *Al modo de Rafael e Ingres*, 1946. Lápiz sobre papel.

¹⁹ DEWEY, J.: *op. cit.*, p. 64.

²⁰ MARINA, J. A.: *Teoría de la inteligencia creadora*, Anagrama, Barcelona 1994, pp. 36, 37.

La acción del boceto ayuda a transformar la experiencia subjetiva del artista, a través de una praxis específica, en experiencia artística o estética y, de ahí, pasa a formar parte de la experiencia objetiva de un ámbito particularizado. La obra particular del artista se convierte en una obra artística.

El boceto aprehende lo singular, lo que es relevante, aquello que convertirá en trazos y formas expresivas y representativas de su intención para resolver la proposición: el objeto o la forma predominantemente artística que trasluce por encima del umbral de su percepción.

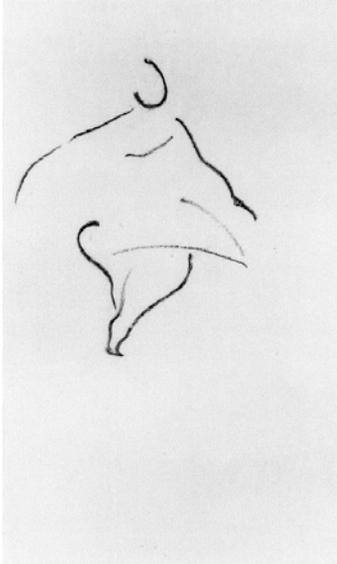
Entendemos que entre el artista y el mundo de donde surge su inspiración y que le proporciona el modo de expresarse singularmente, existe una relación que establece una zona de experiencia en la que su propia personalidad creativa se mantiene activa. “En la dimensión o en la forma (dos términos que la conciencia artística moderna tiende a identificar) el hombre dibuja el límite de su propio ser o actuar, el término de validez de su experiencia”.²¹

Es la zona donde el boceto engendra las figuras que organizan la acción gráfica representativa de la experiencia subjetiva del artista; la manifestación de sus intenciones y que concluye como parte de una experiencia objetiva “particularizada”.

Las formas de la realidad en el discurso plástico

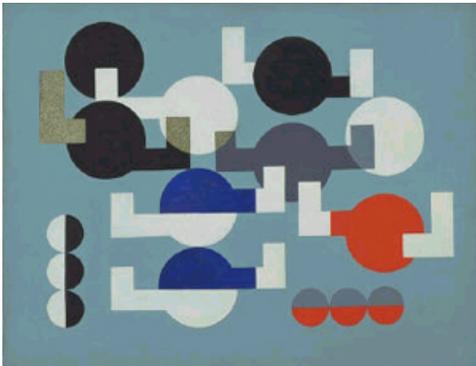
Toda obra de arte es, en un principio, un producto o un recurso plástico destinado a cumplir los requisitos esenciales de significación y comunicación desde su propio ámbito de actuación. A través del boceto realizamos —de un modo específico— la administración de los bienes perceptivos o, como diría Arnheim, de los *conceptos perceptuales* que se nos presentan, para elaborar y

²¹ ARGAN, J. C.: *Proyecto y destino*, Universidad Central de Venezuela, Caracas 1969, p.73.



[4] Josef Albers, *Estudio de bailarina*, 1917. Lápiz sobre papel.

[5] Sophie Taeuber - *Composición de círculos y ángulos superpuestos*, 1930. Óleo sobre lienzo.



evidenciar gráficamente lo que caracteriza a la obra como artística.

En el ámbito del diálogo artístico —entre quien se expresa y quien entiende— las *formas de la realidad*²² suponen el código a través del cual se vale el artista para argumentar su discurso plástico; “la *utilidad extraartística* en que la obra consiste o se inserta”.²³ La obra de arte es útil ya desde la evidencia de su propia belleza y, además, su utilidad de igual forma es manifiesta en tanto que es representativa.

Las imágenes, aquello que aprehendemos y que se perfilan como formas o figuras se instauran, a la par, como medio y límite de la comunicación: el boceto las atrapa, prevé el modo en que serán diseccionadas y analizadas al tiempo en que se provee de los medios necesarios para articularlas en su discurso gráfico [4 y 5]. Pero las formas están ahí *per se*; poseen un significado objetivo implícito antes de que actuemos sobre su apariencia física; son reconocibles y no se transmutan en meros medios para la construcción de una causa expresiva. Es por ello por lo que el boceto encuentra resistencia en la inserción de un nuevo significado que las exprese. Esta relación representa la delicada situación en la que el artista opera, con el esfuerzo y la dedicación necesaria, para hallar la formulación idónea que exprese el significado de su obra, además de, con ella, encontrarse a sí mismo.

Unas y otras, palabras y figuras, están ya *ahí*, repletas de significación objetiva (intersubjetiva), cuando el pintor o el poeta llegan. Quizás en su origen sean *superestructura* de la praxis pero, como había subrayado ya Stalin, forman actualmente la *estructura* en que ésta ha de moverse. No son pues blanda arcilla en manos del artista que quiere expresarse o decir con ellas algo nuevo —o nuevamente algo viejo— sobre las cosas. Son resistencia a la pura expresión en la medida en que

²² RUBERT DE VENTÓS, X.: *Teoría...*, *op. cit.*, p. 286.

²³ *Ibidem*.

vehiculan unas significaciones ya adscritas a ellas entre las que y con las que —a pesar y por su gracia— la creación artística debe abrirse camino.²⁴

El significado objetivo de las formas, lo que delata su apariencia física es, de alguna manera, ya conocido por el otro, aquello que permanece en la memoria del espectador antes de ser procesado por la “factoría” creativa del artista. Aunque resulte paradójico, es esto lo que favorece la comunicación entre el acto creativo y su asimilación, pero no es lo que muestra la verdadera naturaleza de la obra como artística. Esta situación podría definirse como la disposición que “(...) representa los intereses de la comunidad frente a las pretensiones del individuo”²⁵, o bien, como el argumento *analgésico* del que se vale el producto *estético*.

El uso de la figura o forma como pauta comunicativa —código— constituye el medio de entendimiento entre la acción (creador) y la percepción (receptor), ese código que el artista ha de dominar para expresar el contenido de su pensamiento. El arte es intuición, es la evidencia de un concepto o idea, pero es en su expresión plástica donde, además, precisa de la eficiencia del boceto por su instrucción en las reglas que regulan ese código.

El conocimiento del código favorece la fluidez en la comunicación; la comprensión de la connotación estética del mensaje, así como, el uso eficaz del mismo, proporciona una mayor calidad en el tratamiento significativo del elemento denotativo. Actúa como modo de manifestación implícito en los interlocutores de una relación comunicativa y no como un mero vehículo de expresión; procede desde la raíz de la comunicación como su propia estructura. *“El lenguaje o el mundo objetivo no están allí mediatizando toda comunicación, sino que son la mediación misma en que ésta consiste”*.²⁶

El código y las “intenciones expresivas” se relacionan en un marco de tensión en el que las formas se posicionan,

²⁴ *Ibidem*, p. 287.

²⁵ VOSSLER, K.: *Filosofía del lenguaje*, Losada, Buenos Aires 1978, p. 160.

²⁶ RUBERT DE VENTÓS, X.: *Teoría...*, *op. cit.*, p. 292.

por un lado, como condicionante obligado —un peso con el que el artista está obligado a manejarse— y, por otro, como aliadas indispensables.

El arte, había señalado Stenzel y repite Lévi-Strauss, no es posible sin esta tensión entre categorías psicológicas (“intenciones expresivas” del artista) y categorías del código (gramaticales, figurativas, utilitarias, etc.). Y aunque fuera posible la comunicación de estas “intenciones” exenta de toda mediación, esta autonomía haría imposible el *arte*; el arte que sólo puede surgir de la tensión —de un peculiar modo de resolver la tensión— entre necesidad y libertad, entre código y estilo.²⁷

El hombre, en contraposición con la naturaleza, está obligado al privilegio de expresarse, en tanto que pertenece a una determinada comunidad cultural que le exige cumplir tal condición. En el ámbito artístico, el hombre —como artista— hace uso de su capacidad expresiva, pero siempre supeditado, no sólo al uso de algún medio que le permita pronunciarse —ya sean los materiales mismos de su actividad o incluso su propio cuerpo—, sino a la exigencia propia de su entorno cultural en el que se desenvuelve; el componente externo que influye y confluye en la manifestación de su obra.

El boceto se sirve tanto de “elementos distintivos” o formas como de “elementos significativos” o figuras para construir su discurso; son unidades funcionales “poseídas” de sentido que concretan un código desde el que se hace entender. El artista lo adopta para hallar su originalidad creativa; la meta que le concederá el resultado que no se obtiene sino liberando las formas de su significación establecida y, obteniendo la utilidad pertinente de los objetos percibidos en consonancia con sus necesidades plásticas.

²⁷ *Ibidem.*

El código es el que facilita el entendimiento; es aquel que posibilita la libertad creadora en el marco intersubjetivo de la intuición y el razonamiento, por la que el espíritu del artista adquiere consistencia y viabilidad. Sabemos, por ello, cómo el artista dispone la obra en relación con el mundo que percibe y presenta o, con la ausencia de éste; la huella que deja tras su elucidación y como afecta a la realidad que todos compartimos después de ser mostrada.

El cuadro no debe ser, pues, naturaleza de segundo grado, ni tampoco subjetividad objetivada. La obra debe *ser* ella misma. En unos casos creará conseguirlo entregándose totalmente al objeto, en cuya minuciosa y aséptica descripción espera diluir toda significación (...); en otros querrá afirmarse como cosa negando la referencia a las demás cosas. En un caso se llamará hiperrealismo y en el otro abstracción, pero en ambos se estará buscando igualmente la autonomía de la obra a fuerza de negar su peregrinaje exterior, “su momento negativo” en la naturaleza.²⁸

Por otro lado, es conveniente exponer aquí la tensa relación “dialéctica” que se produce, en toda comunicación artística, entre fondo común e intuición subjetiva; entre la organización estable del código y su interpretación personal y el uso de sus reglas.

Por un lado, según Henri Lefebvre, se aceptan las “estructuras” —las del lenguaje, las de la representación y las del pensamiento conceptual— como medio en la comunicación²⁹, porque se presumen necesarias para el entendimiento, ya que son ampliamente conocidas, tanto por el emisor como por el receptor en el acto comunicativo; “estructuras” que quedan definidas en la relación de la lógica con los objetos percibidos y su definición gráfica —bien sea

²⁸ RUBERT DE VENTÓS, X.: *El arte ensimismado*, Anagrama, Barcelona 1997, p. 31.

²⁹ Se entiende aquí como comunicación profunda, la que se ocupa de la totalidad del campo semántico.

real o abstracta—. Por otro lado, se considera que el uso de la “estructura” infunde timidez al discurso artístico; que éste se produce en un marco neutral, sin emoción o “efecto”. Al estar el código formado en convenciones visuales establecidas se crean, en consecuencia, estereotipos y “frases hechas” conocidas y utilizadas por todos, reduciendo las posibilidades expresivas del acto creativo.

Sin embargo, la aceptación fiel de la “estructura” o su interpretación subjetiva o relativa prescindencia se ven obligadas a convivir en una sutil dialéctica ante la imposibilidad de subsistir la una sin la otra.

Concluyendo, para la obra de arte el código o la “estructura” suponen una necesidad, aunque rematada de insuficiencia; es el soporte del que se vale para trascender en su expresividad y que considera en su sustancia. La relación argumental entre la significación y la expresión; entre la obra y lo que representa, y como lo representa, se establece dentro de una complementariedad inquietante y discordante pero necesaria. Supone, en último término, una situación que ha de ser vivida y asumida dentro de su contrariedad.

(...) “ninguna forma de arte merecería este nombre si se dejara captar enteramente por las contingencias extrínsecas (sea por las de la ocasión o sea por las del destino), pues la obra caería entonces al rango de icono (suplementario del modelo) o de instrumento (complemento de la materia elaborada)”.³⁰

³⁰ LÉVI-STRAUSS, C.: *La Pensée Sauvage*. Citado en RUBERT DE VENTÓS, X.: *Teoría...*, *op. cit.*, p. 303.

Lo que se expresa y como se expresa: materia y forma

En este apartado vamos a considerar la *forma* como aquello que organiza la materia y la convierte en expresión artística: la forma en su máxima dimensión plástica. La *materia*, en su caso, constituirá la sustancia, lo que interviene como material sensible del que se vale la forma para materializarse. Por otro lado, estableceremos la relación entre *materia* y *forma* en términos de interacción; relación afectada por el concurso dicotómico acción-reacción en el que las cosas se modifican.

Al considerar que un objeto de arte es expresivo, estamos admitiendo que nos encontramos ante un tipo de lenguaje. Pero el arte admite muchas variables, o lo que es lo mismo, posee diferentes tipos de lenguaje, y cada uno de ellos utiliza un medio que es el adecuado para manifestarse y hacerse entender. Aunque expresemos con palabras lo experimentado por una obra de arte, nunca esos vocablos harán una traducción exacta de lo que notamos o reconocemos al percibirla; siempre habrá una merma en la comprensión de lo relatado. La expresión verbal y la expresión artística plástica son lenguajes estéticos disímiles.

El objeto artístico se consume, en tanto en cuanto es experimentado estéticamente desde la contemplación de otros distintos al autor —como lenguaje, precisa de la relación emisor-perceptor—. Asimismo, durante el proceso artístico el autor interviene también, necesariamente —en alternancia con su ejercicio práctico—, en calidad de observador; se produce una correspondencia dialéctica entre la obra y el artista, en la que ella se comunica con él a través de lo que éste percibe en su presencia.

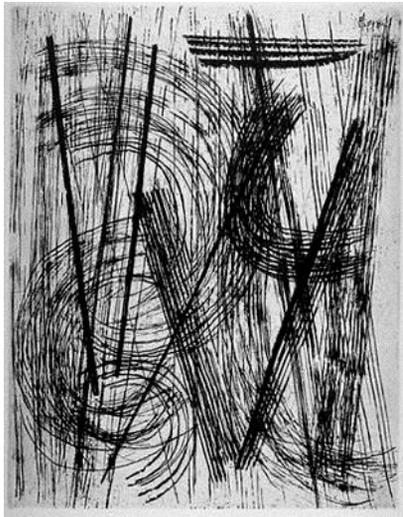
“Cuando está terminada una pintura, es como un niño recién nacido. El artista necesita tiempo para entenderla”.³¹

³¹ MATISSE, H. Citado en DEWEY, J.: *op. cit.*, p. 120.

La *materia* y la *forma* intervienen como elementos de su propio lenguaje; lo *que* se expresa y *como* se expresa.

La relación de estas dos unidades supone la necesidad de una meditación profunda, ya que, en su condicionamiento temporal, debemos reflexionar si es la materia la que influye en como se manifiesta la forma, es decir, aparece primero en el progreso creativo como determinante explícito o, es la forma, a través del esfuerzo creativo del boceto, la que decide el modo en que debe aparecer la materia en el objeto artístico [6 y 7].

“Siempre quisimos que nuestra imaginación³² tuviera la facultad de formar imágenes. Bueno, es más bien la facultad de quitar la forma a las imágenes proporcionadas por la percepción (...).³³”



[6] Hans Hartung, *Líneas y curvas*, 1956.
Grabado.



[7] Pierre Soulages, *Sin título*, 1957.
Aguafuerte y aguatinata.

³² Imaginación, no como referencia al término básico *imagen*, sino *imaginario*. Así, la imaginación se entiende esencialmente como más abierta y libre.

³³ BACHELARD, G. Citado en MOSZYNSKA, A.: *El arte abstracto*, Destino, Barcelona 1996, p. 129.

Desde la apreciación de que el producto artístico pueda “florecer” en un acto auto-expresivo del “yo” inspirado en sí mismo, impermeabilizado de toda influencia externa, se podría decir que la forma —como afirmación implícita en ese acto de auto-expresión— entrañaría una disociación evidente entre forma y materia; la forma, en este caso, se contemplaría como una cualidad externa de la sustancia. No habría relación directa. “La idea de que el arte, ‘desligado’ de todo lo exterior, tiene su existencia sólo en sí mismo, y debe ‘su existencia a la suprema e ilimitada soberanía del artista’, está probablemente mucho más difundida de lo que puede suponerse”.³⁴

(...) el “contenido ha de disolverse tan completamente en la forma que la obra de arte o literatura no pueda reducirse en su totalidad ni en parte a nada más que ella misma (...) el tema o el contenido se convierte en algo a ser evitado como la plaga”.³⁵

Pero, aunque es evidente que sin la intervención del ejercicio auto-expresivo, el producto creado carecería de originalidad y, por tanto, se disolvería en el ámbito de la generalización, el material, lo externo y el estado de cosas están ahí y subsisten aun cuando no se les considere en la relación materia-forma.

La sustancia que acaba formando parte de una obra de arte es materia de uso común, se aprehende en el entorno y, por lo tanto, es consustancial con la experiencia de todos, pero para convertirse en material artístico y, con ello, dar el salto cualitativo que la eleve a la singularidad propia del gesto auto-expresivo del artista, ha de superar las exigencias conceptuales, plásticas y estéticas de éste. Entonces la materia volverá al mundo de donde surgió

³⁴ SEDLMAYR, H.: *La revolución del arte moderno*, Acantilado, Barcelona 2008, p. 155.

³⁵ GREENBERG, C. Citado en MOSZYNSKA, A.: *op. cit.*, p. 189.

envuelta en un halo característico que la distinguirá como objeto irreplicable, individual y desconocido.

Desde la experiencia receptiva, una determinada obra artística puede hacer vibrar de un modo especial la sensibilidad del observador; generar en él sensaciones diferentes a la experimentada por otros en su observación, por lo que la experiencia sentida es inherente a la particularidad perceptiva del sujeto. El objeto artístico —en términos estéticos— puede recibirse en diferentes *longitudes de onda* emotiva, es decir, existe en múltiples modos de apreciación, puesto que cada persona posee su propia sensibilidad en el modo de aprehender la sustancia estética que emana del producto artístico.

La forma artística —una vez concluida— se mantiene inalterable en sí misma; no se le añade ni se le extrae nada a su apariencia que no sea producto de una circunstancia externa —bien sea accidental o degenerativa— pero, como obra de arte, se produce una nueva representación cada vez que es percibida por el público desde el ángulo estético. El objeto artístico, liberándose de su connotación histórica y de su intencionalidad particular, se convierte en materia evocadora capaz de profundizar en la experiencia de otros y estimularles nuevas e intensas experiencias. La obra artística —como materia— se convierte en sustancia estética.

Esto es lo que se llama tener forma. Es una manera de considerar, de sentir y de presentar una materia experimentada de modo que rápida y efectivamente se convierta en material para la construcción de una experiencia adecuada por parte de sujetos menos dotados que el creador original.³⁶

Materia y forma no son la misma cosa en la obra de arte aunque estén íntimamente ligadas, lo cual quiere decir

³⁶ DEWEY, J.: *op. cit.*, p. 123.

que no pueden observarse por separado fuera de un análisis riguroso. “La obra es materia formada”³⁷.

Esta afirmación obliga a realizar un análisis más detenido sobre la estructura formal de la obra y, con ello, el papel que desempeña la forma en ella, dado que ésta supone una unidad semántica esencial en el discurso gráfico del boceto.

En el ámbito gráfico la forma se asocia normalmente a la figura —al contorno lineal que determina su forma—. Pero si la consideramos desde la experiencia estética, la figura tan sólo se constituye como un elemento de ella.

Generalmente, las cosas que percibimos las “encerramos” dentro de una forma, es decir, las reconocemos por la figura que las representan. Pero este reconocimiento no se limita tan sólo a su aspecto lineal ni a su relación espacial —éstas son propiedades de la figura que designan su adaptación para un determinado fin—, sino que también puede servirnos para captar el momento a partir del cual la figura empiece a tomar su forma como artística.

Un determinado objeto puede ser útil y estético a la vez, aunque esto no quiera decir que su *forma* y su organización tecnológica procedan del mismo origen. Lo estético procede de la *percepción sensible*, por lo que ofrece una dimensión más que la finalidad específica para la que fue creada el objeto —*percepción analítica*—. Éste puede ser feo y útil a la vez, o presentarse en todas las variables posibles, lo cual evidencia que no existe una pauta generalizada para el objeto creado en la satisfacción total de la experiencia práctico-estética, aunque la tendencia actual rige la articulación de la disposición dinámica con la forma artística.

En cualquier caso, hay que considerar que las cosas son como son por su traza, el elemento que las define y que se considera —en el ámbito de la estética de la forma³⁸— como lo racional frente a lo irracional representado por la “materia” sobre la que actúa la forma. La materia puede

³⁷ *Ibidem*, p. 128.

³⁸ Dentro del pensamiento filosófico la *forma* ha sido considerada como la esencia misma de una cosa en relación con la estructura metafísica del universo, tendencia que aún sigue afectando a la estética de la forma y su relación con la materia.

cambiar, la forma permanece. Sin embargo, en el arte la diferenciación radica entre la materia “mal-formada y la forma ‘matéricamente’ afinada”.

Es evidente que la forma posee, *per se*, cierta virtud expresiva fuera de toda significación y representación; tiene un valor subjetivo que le hace portadora de un sensitivo poder evocador, pero no hay que olvidar que es “bastante dudoso hasta qué punto estas reacciones emocionales son espontáneas y hasta qué punto están simbólicamente asociadas por la tradición cultural”.³⁹

Independientemente de la influencia externa, es indudable que ciertas formas consiguen imprimir una mayor expansión o se unen al valor “expresivo” que pueda tener la obra como consecuencia de la intención del artista, pero, por sí solas, no constituyen una solución formal y estética y, por tanto, no sirven a una experiencia consciente.

En realidad, la autentica pintura ya había sido siempre lo que la abstracción y el formalismo ponían ahora en evidencia.: el aprovechamiento de las posibilidades expresivas y formales de las formas y colores mismos y su coordinación en el plano. (...) podrá decirse que es legítima una obra en tanto que aprovecha y potencia la expresividad propia de los elementos que en ella existen, y no cuando los emplea poniéndolos al servicio de algo ajeno a ellos mismos (...).⁴⁰

Desde el ámbito de la significación artística, la forma es constituyente en el momento en que la “figura” y el *modelo*⁴¹ se interrelacionan con el color, el espacio y la luz —como medios plásticos— a fin de cumplimentar la experiencia vital —único objetivo de las partes relacionadas

³⁹ VERNON, M. D.: *The Psychology of Perception*. Citado en RUBERT DE VENTÓS, X.: *Teoría...*, *op. cit.*, p. 444.

⁴⁰ RUBERT DE VENTÓS, X.: *Teoría...*, *op. cit.*, pp. 444, 445.

⁴¹ En el sentido de la estructura que contiene los elementos relacionados constituyentes del todo limitados a un propósito.

con el todo—, donde el *designio*⁴² y el modelo se fundan en una relación íntima.

En palabras del Doctor Barnes⁴³, la forma es “la síntesis o fusión de todos los medios plásticos (...) su aparición armoniosa”; por otro lado, se refiere al *modelo* en un sentido limitado exponiendo que “es meramente el esqueleto en el que las unidades plásticas (...) están sostenidas”.

El objeto de arte posee un “significado”, pero observándolo desde la experiencia estética, este significado no puede surgir de un modo sugestivo o asociativo sino como esencia integrada. Las cualidades sensibles de la experiencia no transmiten sus significados como elementos aislados, lo hacen como partes intransferibles de ellas. Además, para organizar la estructura que define a la obra de arte como tal, estos significados han de originarse en experiencias pasadas y así, constituirse en la esencia que interrelaciona recíprocamente la forma y la materia.

No sólo los significados intelectuales que completan la expresividad de los objetos artísticos tienen su origen en experiencias anteriores. Asimismo, aquellas actitudes emocionales que nos distinguen —activadas por el estímulo preciso— y que elaboran el producto mismo de la creatividad artística, proceden también de la citada fuente. El producto remanente supondrá el material que transformará y aglutinará —el artista— con la materia elegida para hacer brotar de ella la obra artística.

(...) porque una “obra” no es ni será nunca apreciada como una cosa, (...) pues mientras las cosas *son* antes de *ser-información*, las obras de arte son siempre ya “promesa de información” (información estética, si no descriptiva) de modo que su ser es su significar; por esto las obras son interpretadas, escrutadas, analizadas, etc., mientras

⁴² La palabra “designio” posee un doble significado. Por un lado, significa propósito y, por el otro, es diseño —el modo en que se articulan los elementos de un todo para constituir una unidad representativa de una intención o propósito—.

⁴³ DEWEY, J.: *op. cit.*, p. 132.

que las cosas, y sólo las cosas, son, simplemente, vistas, miradas. La obra de arte genuina trata de conseguir una síntesis de estas dos formas de visión creando *un artefacto que pueda ser “contemplado”*, pero, en todo caso, la identidad entre significado y existencia, entre signo y objeto, es un resultado que como tal —y no como naturaleza— es apreciable.⁴⁴

Observación, deseo y emoción corresponden a los elementos que son moldeados y modificados por las experiencias anteriores para la creación del objeto artístico, nacido en la transmutación de la materia percibida. Pero lo importante de esta operación es conocer —en términos estéticos— de qué modo articulamos la relación entre el material de experiencias pasadas y el objeto aprehendido por los sentidos en el momento actual.

Entendiendo esta experiencia como un recuerdo *per se*, tanto el material anterior como la materia aprehendida, han de permanecer en planos conectados pero aislados entre ellos, con el fin de evitar la distorsión de lo recordado. Por otro lado, cuando la experiencia es utilizada como herramienta en un proceso científico o de investigación, el material del pasado se hace consciente y sirve a algún propósito específico —demostrar o proponer alguna hipótesis—.

En la experiencia estética, sin embargo, no existen estas observaciones, sólo se limita el modo en que colabora la materia pasada en la sustancia inmediata que surge de la experiencia presente; cómo procede en su enriquecimiento y en su manifestación singularizada. La cantidad, variedad y cualidad de las sustancias procedentes de experiencias pasadas, admitidas en el percepto de la experiencia presente, constituyen el testimonio que evidencia la materialización del objeto artístico.

Está claro que aquello que percibimos a través de nuestras cualidades visuales, supone una experiencia cualitativa e inmediata, pero no en un sentido excluyente y

⁴⁴ KANT, I. Citado en RUBERT DE VENTÓS, X.: *Teoría...*, op. cit., p. 448.

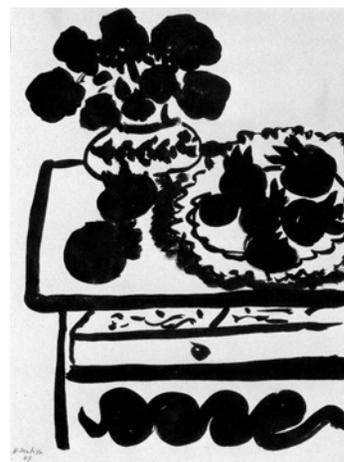
prioritario, sino en conjunción con otras propiedades que no actúan de un modo accesorio, acaso, de una manera complementaria. Las cualidades visuales se presentan como estímulos a los que reaccionamos con ciertos valores emocionales, imaginativos e intelectuales que provienen de nuestra propia naturaleza y que interrelacionamos con las características propias de los objetos.

Es una vista sobre los verdes prados con sus parvas de heno. Están atravesados por un camino ceniciento que corre a lo largo de un arroyo. En el horizonte, en el centro del cuadro, se pone un sol de un rojo de fuego. (...)

Se trataba solamente de una cuestión de color y de tono, el matiz de la gama de colores del cielo; al principio, una bruma lila en la cual el sol está cubierto a medias de un velo violeta oscuro con un estrecho borde de rojo resplandeciente; cerca del sol, reflejos de *bermellón* y más arriba, una franja amarilla que se vuelve roja y azulenca por encima, el llamado *cerulean blue*. Finalmente, aquí y allá, nubecillas grises y lilas que atrapan los destellos del sol.⁴⁵

Las cualidades plásticas de una obra artística, tales como la luz, los colores o las formas, [8 y 9] se relacionan intrínsecamente con la materia y los objetos a los que se refieren para obtener una experiencia significativa; en este sentido, aquellas adquieren una mayor significación y expresividad.

[8] Henri Matisse - *Dalias y granadas*, 1947. Tinta sobre papel.



⁴⁵ VAN GOGH, V.: *Cartas a Theo*, Paidós, Barcelona 2007, p. 90.



[9] Paul Cézanne - *Naturaleza muerta con melón verde*, 1902-1906. Grafito y acuarela sobre papel.

Lo expresado anteriormente no corresponde a una teoría específica excluyente del tema que estamos tratando, sino que afecta directamente a la relación materia-forma en muchos aspectos. Por un lado, la sensibilidad constituye una cualidad con una manifiesta predisposición a la expansión y, con ello, a relacionarse íntimamente con las cosas para presentarlas envueltas en su velo particular; no espera, resignadamente, a recibir la forma preseleccionada por agentes externos. El órgano sensible que realiza la percepción de un acontecimiento u objeto, singulariza y fortalece los significados de éstos, en una experiencia en la que la cualidad sensible se interrelaciona con otras para definirlos en su amplitud.

Es posible que la información extraída en la acción inmediata del acto perceptivo, no se relacione con los datos que poseemos de experiencias pasadas; en este caso, se produce una confusión en la sensación estética obtenida. “Así siempre nos desconcertamos estéticamente cuando las cualidades sensuales y las propiedades intelectuales de un objeto de arte no se combinan”.⁴⁶

⁴⁶ DEWEY, J.: *op. cit.*, p. 140.

La obra de arte siempre está integrada en el ámbito de su acción, pero esta integración se produce de un modo distinto a otros objetos u ornamentos. Mantiene una relación *cardinal* con su medio, en oposición con la relación *ordinal* que conservan los objetos corrientes. Su localización, disposición y encuadre —marco, pedestal, relación espacial, etc.— indican que ha sido creada para la contemplación. Es aquí, donde se produce la paradoja: la presunción de la *obra* que se resiste a ser un *objeto* contemplativo y, que en la búsqueda de su singularidad y autonomía podría acabar siendo “decorativa”.

Un objeto artístico no puede apreciarse, como *obra* y *objeto* simultáneamente; o bien, se le considera como “obra” en el papel de centro emisor de un “mensaje” estético a la búsqueda de su “sentido”, o bien, intentamos que, como “objeto ornamental” se sume a su entorno armónicamente invitándonos a contemplarlo en su “belleza natural” y comunicándonos su naturalidad; lo que son, objetos cuya forma, como dijo Mies van der Rohe, “no es un *fin* en sí mismo sino el *resultado* de su función”.⁴⁷

La obra de arte en su singularidad de intención y de esencia, nos fija y retiene en su propia existencia. La belleza natural (o la “decorativa”) sobre la que, provisionalmente, se fija nuestra atención, nos invita, por el contrario, a amarla al mismo tiempo y conjuntamente con el resto de las cosas, no es más que lo que es, un trozo de mundo.⁴⁸

La polémica en la relación entre lo artístico y lo ornamental, es decir, entre lo expresivo y lo decorativo deja de existir si la consideramos en el ámbito de la unificación entre materia y forma. Sabemos que lo expresivo se sitúa, de un modo prioritario, en el terreno de lo significativo, mientras que lo decorativo es más proclive hacia lo sensible y lo delicado.

⁴⁷ RUBERT DE VENTÓS, X.: *Teoría...*, *op. cit.*, p. 460.

⁴⁸ SCHUWER, C.: *Les Deux Sens de l'Art*. Citado *ibidem*, p. 458.

Nos encontramos en un mundo donde la luz, los colores y los objetos del entorno desbordan nuestra capacidad perceptiva e incitan a nuestras cualidades sensibles a experimentar sensaciones procedentes de los estímulos que irradian. Solicitamos esas emociones para experimentar sus cualidades; para que esa necesidad sensitiva de colores y aromas se sacie.

En todo ello participan nuestros sentidos pero, no de un modo individual, sino interactuando unos con otros. Cuando gozamos de un determinado color o combinación de colores, hacemos patente, a un tiempo, las cualidades de los otros sentidos, relacionando la luz, los colores, los aromas, las texturas, etc., en un todo sensible vital por su relación inherente con lo objetos.

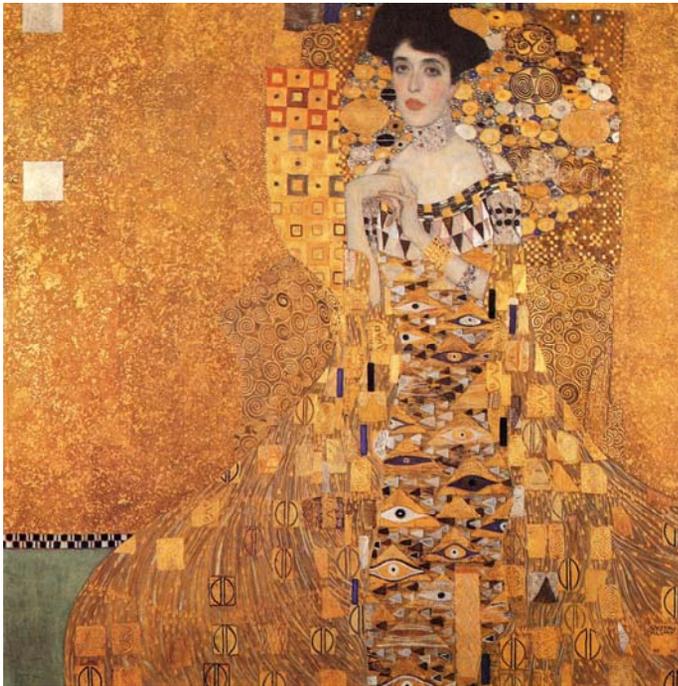
Porque no es posible imaginar un tapiz tan admirable como ese pardo-rojo profundo en la brasa de un crepúsculo otoñal atemperado por las ramas. Las hayas jóvenes surgen de ese suelo, y, del lado que captan la luz, son un verde centelleante; el lado oscuro de esos troncos es verde, cálido y poderoso.⁴⁹

La cualidad particularmente decorativa se produce en la experiencia, como reflejo de la fuerza y energía producida por una propiedad sensorial que infunde armonía y estética a las demás actividades con las que actúa.

Para que haya conexión y orden en la experiencia artística, los sentidos y sus propiedades han de coordinarse en un todo esencial con la relación habitual que mantienen con los objetos. En caso contrario, lo decorativo y lo expresivo quedarían inconexos en función de su propia naturaleza, ya que, el primero surge de la experiencia sensible inmediata y, el segundo de la experiencia significativa y referencial que provee el arte. En cualquier caso, no todos los objetos artísticos están obligados a poseer una equilibrada concentración de lo decorativo y de

⁴⁹ VAN GOGH, V.: *op. cit.*, p. 94.

lo expresivo en su perfil estético; la amplitud del ámbito representativo de las artes da lugar a que se manifiesten según sus necesidades o preferencias expresivas, es más, el exceso de carácter decorativo en una determinada obra, puede ser incluso determinante para su lectura y, por tanto, erigirse en el elemento que la singularice de un modo expresivo [10].



[10] Gustav Klimt, *Retrato de Adele Bloch-Bauer I*, 1907. Óleo y dorado sobre lienzo.

Determinados medios plásticos pueden adquirir la identidad de forma o materia de acuerdo con la función que realicen en la obra artística; un color actúa como materia en la manifestación y expresión de las cualidades sensitivas del objeto —“El resultado es un pardo-rojo que varía del color del humo al burdeos (...)”⁵⁰, sin embargo, se convierte en

⁵⁰ *Ibidem*, p. 95.

forma cuando hace visible las cualidades significativas del mismo —“Con un *color pobre* puede muy bien expresarse el verde tierno y fresco de un pradera (...)”—⁵¹, lo cual no apunta a que existan colores predispuestos a una determinada función; incluso, el mismo color puede expresar lo sensible y lo significativo en la misma obra. De esta última afirmación no se debe deducir que todas las obras artísticas deban articularse con respecto a ésta disposición —una perfecta interrelación de lo decorativo y lo expresivo— para constituirse como una experiencia estética estimable, independientemente de la calidad, estilo o notoriedad que ostenten. Tal situación denotaría una limitación de la experiencia artística.

En un principio, parece más lógico asociar las cualidades sensibles con la materia y el significado referencial a la forma, aunque podrían funcionar perfectamente a la inversa; lo que es forma en unas condiciones, se convierte en materia en otras, asimismo, pueden cambiar de lugar en la misma obra, condicionadas a lo que estimemos conveniente según nuestro propósito.

Es prácticamente imposible separar, estéticamente, lo sensible de lo significativo en una experiencia inmediata, puesto que su cualidad estética radica en la fusión entre ambas propiedades. Ahora bien, una vez realizada la experiencia, es posible que, en el ejercicio de un análisis más riguroso, podamos delimitar la forma y hacer más evidente su aportación al efecto estético; éste nos facilitaría la adquisición de una mayor sensibilidad plástica para otras experiencias inmediatas.

Existen teorías que defienden la tesis de la segregación entre la materia y la forma —lo que supone el aislamiento de la sustancia de su fuente natural— pero su argumento parece no haber considerado el hecho artístico y su relación con la experiencia estética.

Una escuela, que se convierte en la escuela
“idealista” en filosofía, cuando se formulan sus

⁵¹ *Ibidem*, p. 138.

implicaciones, realiza la separación, en interés de los significados y relaciones. La otra escuela, la empírica-sensualista, realiza la separación en favor de la primacía de las cualidades sensibles. No se ha confiado en la experiencia estética para que genere sus propios conceptos interpretativos del arte. Éstos se han impuesto trayéndolos ya hechos de sistemas de pensamiento fraguados sin referencia al arte.⁵²

Precisamente, la disociación entre lo decorativo y lo expresivo implica una situación insustancial y vacía, dado que el efecto decorativo aislado se convierte en una ornamentación sin sentido; un efecto claramente añadido que muestra en sí mismo su inconsistencia y que, en muchos casos, atiende a una intención de ocultar errores estructurales y compositivos.

Por otro lado, desde la perspectiva de nuestro propio desconocimiento o influido por una experiencia singular (desidia, vanidad, inexperiencia, etc.), también podríamos establecer restricciones a la acción integradora entre la materia y la forma como, por ejemplo, en el simple hecho de pretender encontrar, en el acto contemplativo de una obra de arte, un efecto sedante inmediato para una determinada patología o situación anímica. La experiencia artística es mucho más que un objeto funcional o una prescripción facultativa.

La forma se materializa en una experiencia integral asistida por una operación de fuerzas que singulariza al objeto, al acontecimiento o al estado de cosas pertinentes: *la forma es la naturaleza de una experiencia singularizada*. Forma y materia son inherentes; la forma representa a la materia en todo el recorrido de su transformación estética, por lo tanto, se ajusta a ella, de lo cual se deduce que cada materia tiene, imprescindiblemente, su propia forma particularizada.

La obra de arte nos ofrece la ocasión de enriquecernos estéticamente desde la experiencia

⁵² DEWEY, J.: *op. cit.*, p.147.

individualizada que supone su contemplación, situación que nos permite especificar el significado de la materia u objeto aprehendido en la elaboración de una nueva experiencia, es decir, la materia de lo percibido en una experiencia inmediata se transforma en materia ordenada mediante el poder clasificatorio y aglutinador de la forma.

La experiencia subyacente de la relación materia y forma, es consustancial con la experiencia particular del boceto en su discurso gráfico. En el desarrollo del recorrido interno del dibujo, el boceto interviene, al principio, con trazos indefinidos —tanteando hipótesis— en una acción de aproximación hacia el origen de la forma; dispone el mecanismo que libera los diversos caminos de interpretación, en el intento de encontrar el medio plástico conveniente para mostrar la imagen alusiva al objeto pretendido. En estos momentos el boceto actúa desde el presentimiento, en el intento de atrapar la imagen pronosticada; *esboza* la idea con imprecisiones apoyándose en su gesto representativo, es *materia* procesándose para una posterior transformación artística y estética; materia que se adscribe, por un lado, a los sentidos, a las cualidades sensibles del trazo al fluir sobre la superficie en el intento de mostrar sus valores expresivos inherentes —es materia sensible— y, por otro lado, se refiere a lo descriptivo, a la sustancia gráfica que se convierte en material tangible obtenido por acumulación.

El boceto continúa su recorrido y empieza a otear lo que puede ser el horizonte de la nueva forma; todavía es materia, pero ya se producen los trazos representativos que definen lo abarcable, aquellas líneas que son características del *bosquejo*. Cruza la línea entre lo conocido-desconocido y recobra su propia identidad, adoptando, con ello, su carácter singular y adquiriendo sus habilidades expresivas, es *boceto per se*, y comienza a manifestarse en su propio lenguaje. Con la nueva locución logra una mayor definición en la formalización del objeto; ya posee la capacidad de transmitir la delicadeza y el significado de la materia percibida, el boceto se encuentra con la *forma* y se fusiona con ella.

El boceto como forma puede referirse a los sentidos; consigue definir la belleza del objeto expresándose

plásticamente y, con ello, transmite su cualidad estética en la relación armónica entre sus elementos gráficos. Pero, la adscripción lógica de la forma —en términos estéticos— es hacia el pensamiento mediato, es decir, el análisis mediante el cual, el boceto describe el significado del objeto a través de su manifestación gráfica.

En definitiva, “El hecho es que las distinciones en ambas direcciones son igualmente arbitrarias. Lo que es forma en un contexto es materia en otro, y viceversa. Además, cambian de lugar en la misma obra de arte, con el movimiento de nuestro interés y atención”.⁵³

El boceto y la forma “sensible”

La forma artística es, a un tiempo, elemento plástico y signo, inmanencia y trascendencia. Se puede, y es lo que efectivamente han hecho los grandes artistas, “subordinar al papel plástico de la forma el poder natural que tiene de significar”.⁵⁴

“*Form is the visible shape of content*, ‘la forma es la forma visible del contenido’”.⁵⁵

Considerando ésta cita del pintor Ben Shahn, entendemos que *forma* —en términos genéricos— constituye la determinación de un *contenido*. Pero, no debemos perder de vista que éstos son dos aspectos abstractos de una realidad dilatada y cambiante, y que su relación no es ocasional ni impuesta, sino “trascendental”.

En el contexto artístico —sintiendo el arte a modo de realidad versátil— la *forma* puede concebirse como un código relativamente fijo que define y organiza al contenido (el conjunto de elementos introducidos en el código que da lugar a los nuevos usos) y que, una vez establecido éste y la

⁵³ *Ibidem*, p. 148.

⁵⁴ RUBERT DE VENTÓS, X.: *El arte...*, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁵ ARNHEIM, R.: *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Alianza, Madrid 2001, p.105.

forma que lo representa, se instaurarán como el referente a ser reutilizado indefinidamente.

Una vez fundadas, asimiladas y admitidas en el mundo común, las formas artísticas o “sensibles” poseen una extraordinaria capacidad de permanencia; tienden a persistir en el tiempo, aun cuando la realidad a la que remiten hubiera desaparecido.

Las “formas” cumplen pues, mejor que cualquier otro aspecto de la realidad, el principio spinoziano de que todo tiende a permanecer como es.⁵⁶

Otra definición que también podríamos contemplar sería la que sigue: la *forma* se perfila como un tipo de lenguaje que expresa un contenido (la manera de transmitir un concepto, definir un objeto y adquirir un razonamiento de una determinada experiencia). Y además, atendiendo a la sempiterna y opuesta relación con la materia —como aquel material del pasado que acaba transfigurándose en forma artística—, admitiremos que, la *forma* podría ser el agente que trata de modelar a esa materia que va acumulándose y permaneciendo como reducto, la sustancia del pasado donde se deposita el nuevo material que se fusiona en un todo con ella; materia que acaba ordenándose y transformándose en un nuevo “producto” u obra artística.

El boceto, al ser de naturaleza gráfica, se expresa a través de sus trazos figurando formas y creando, con ellas, nuevos significados; si además, su discurso se articula mediante el sentido, la significación referencial remite a un contexto determinado —a esta relación entre la expresión gráfica y el sentido figurado la llamamos relación de significado—. El ámbito de referencia se establece como la plataforma cultural desde donde se aprehenden los términos pertinentes que caracterizan y dan sentido al discurso —en nuestro caso, el discurso artístico—, lugar adonde acude el boceto para adquirir, modelar y consolidar su “saber”, ese

⁵⁶ FISCHER, E.: *The Necessity of Art*. Citado en RUBERT DE VENTÓS, X.: *Teoría...*, op. cit., p. 410.

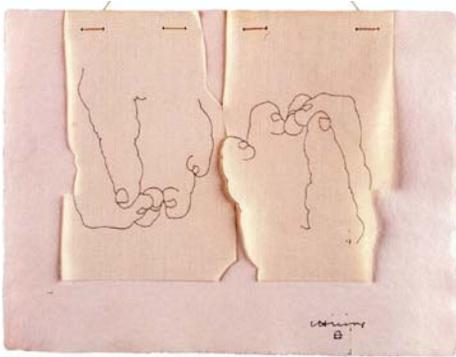
conocimiento que acaba siendo inherente y que le permite realizarse; un saber implícito que se va estructurando y consolidando en el tiempo y que asienta y legitima su alocución gráfica.

El saber de fondo transmitido culturalmente ocupa frente a las emisiones comunicativas que se generan con su ayuda, una posición en cierto modo transcendental. Provee a que los participantes en la interacción encuentren ya de antemano interpretada, en lo que a contenido se refiere, la conexión entre mundo objetivo, mundo social y mundo subjetivo.⁵⁷

Es en el ámbito del arte y el diseño⁵⁸ donde el boceto se manifiesta con fluidez; donde se pronuncia con los medios propios de su acción gráfica. Se vale de la forma artística —como unidad gráfica—, pero no empleándola, tan sólo, a modo de código (el signo convencional que concreta un significado y que se subordina a una determinada estructura sintáctica), sino estableciendo una relación especial con la “estructura” que ordena la forma y de la que se vale, y con el “*denotatum*” —el referente o significante que enuncia—. El boceto utiliza la forma artística renovando y reordenando continuamente las normas que regulan su estructura, aplicándolas una vez que se hayan adaptado a su propósito; las normas deben fluir en paralelo con la sustancia del discurso plástico del boceto, generándose de este modo un producto artístico singularizado. En cuanto a la relación con el concepto, objeto o estado de cosas, el boceto no se limita simplemente a señalarlos o a describirlos, sino que transfigura la forma artística para obtener una imagen más significativa de ellos; una nueva definición más expresiva y ajustada a su naturaleza [11, 12 y 13] —la forma de la que emana las cualidades sensibles de lo expresado—.

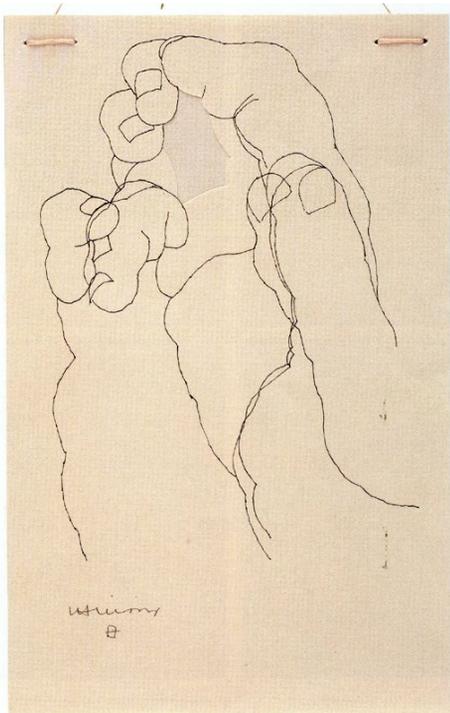
⁵⁷ HABERMAS, J.: *op. cit.*, p. 495.

⁵⁸ Recordemos que es en este contexto —arte y diseño— en el que se desarrolla el actual trabajo de investigación. Concretamente en el arte abstracto y en el diseño ambiental.



“El artista produce un efecto, una emoción que comprende, que domina, que suscita sin identificarse con ella...y puede así decirse que la forma artística es el retorno a lo inmediato o a la recuperación de la inmediatez; que es lo natural aparente, pero en verdad rico en las más profundas elaboraciones, en verdad reconquistado”.⁵⁹

[11] Eduardo Chillida, *Esku*, 1996. Tinta sobre papel.



[12] Eduardo Chillida, *Esku*, 1994. Tinta sobre papel.



[13] Alberto Giacometti, *Diego*, 1958. Óleo sobre lienzo.

⁵⁹ LEFEBVRE, H. Citado en RUBERT DE VENTÓS, X.: *Teoría...*, op. cit., p. 409.

La *forma artística*, “(...) la *forma de un signo artístico* —o la *forma artística de un signo*”⁶⁰ — es una forma fundamental y no secundaria del signo, ya que no se caracteriza como tal por el *objeto* significado (...) sino por el *modo peculiar de significarlo*”.⁶¹ Es importante recordar que este modo particular de remitirse al “objeto” no constituye una simple descripción del mismo, sino la manera de evidenciarse especialmente en la integridad de éste.

“Modo, sin embargo que viene determinado de antemano por el objeto a significar. Por esto, aún reconociendo la importancia de lo estructural o sintáctico, nuestro análisis ha partido del elemento semántico del signo estético: de su relación con el objeto al que apunta.”⁶²

La forma artística se caracteriza por instaurar nuevas pautas de asimilación que hace que el producto artístico se desmarque de lo tradicional, es decir, de los modos de percepción y conocimiento habituales —lo que forma parte de nuestro universo cultural—, asimismo, la obra surgida de este nuevo propósito se institucionaliza y sirve de paradigma para posibles, múltiples y constantes interpretaciones.

Para el boceto, la forma artística es un fin en sí misma, es decir, la integración en un “todo” de *la* expresión y *lo* expresado; la materia y la forma se fusionan hasta constituirse en una unidad inseparable y perfectamente ajustada. Es este alto grado de unificación lo que caracteriza a la obra de arte en su máxima expresión —cuanto mayor sea el nivel de fusión entre el objeto significado y la forma que lo significa, obtiene, la obra de arte, una mayor legitimación—.

⁶⁰ El signo se caracteriza por lo que significa y el modo en que significa., Posee tantas formas *secundarias* como ideas significantes existan y tantas formas *fundamentales* como maneras de significarlas.

⁶¹ RUBERT DE VENTÓS, X.: *Teoría...*, *op. cit.*, p. 412.

⁶² PONTY, M.: *Signes*. Citado *ibidem*.

En una obra artística genuina, el contenido *per se* quizás pueda no ser “determinante”, en tanto en cuanto, está presente en la estructura y en todas las relaciones de los elementos esenciales y las cualidades sensibles que regula la forma artística. La obra puede ser descriptiva sin ser “narrativa”; puede expresar su mensaje sin caer en el puro gesto “literario” —en la narración exclusiva de la intención—, pero sólo si ajustamos el contenido con la forma artística en un todo esencial que determine su propio lenguaje artístico. Así, la obra deja de ser “literaria” y pasa a ser propiamente “artística”; se extingue la discriminación entre la forma y la materia.

Antes, hemos utilizado el término *signo* (*forma de un signo artístico*) como sinónimo de la *forma artística*, pero no entendiéndolo en un sentido dilatado en el que se recojan todos los términos asociados (símbolo, señal, síntoma, etc.) a éste, sino en contraposición a ellos. El signo parece significar con mayor precisión la cualidad que posee la forma artística de ser —como se dijo anteriormente— un fin en sí misma, de “expresar” por lo que “es”.

Y precisamente para indicar que la obra de arte no ha de decir ni expresar sino por lo que *es*, hablo de la obra como *signo*.⁶³

El boceto —como *signo artístico*—, remite al objeto extrayendo su significado en el mismo ámbito que el significante (ambos son de la misma naturaleza), es decir, lo que “significa” y el “sentido” del objeto significado son inmanentes a la forma artística y, además, esa remisión la hace de un modo *inmediato* —no precisa de intervenciones previas—.

El acatamiento de estos dos criterios por parte del signo artístico estipula que el objeto referido no podría ser un modelo natural, o bien, una referencia del mundo visible

⁶³ *Ibidem*, p. 417.

—en este caso la forma que los significa sería su *señal*⁶⁴—, tampoco se extraería de un mundo interior (por ejemplo, la intuición), puesto que el signo se traduciría como *síntoma*⁶⁵, ni constituirse en un referente del mundo trascendental, así, sería el *símbolo*⁶⁶ de lo referido.

Considerando lo expuesto arriba, los instrumentos significantes relacionados (señal, síntoma y símbolo) como contraste al signo artístico “(...) por encima de sus diferencias, coinciden en ser indicación o rótulo exterior del objeto al que aluden, de su *denotatum*, asimismo, y como contrapartida “(...) el signo artístico, a diferencia de ellos, no es *rótulo* sino *muestra* de su objeto: significa en tanto que es significativo de un *denotatum* que, por lo mismo, no puede ser el “estilo” desde el que se pinta ni la “anécdota” de que trata.”⁶⁷

Si obviamos el referente del significado del signo, es decir, no consideramos al objeto relacionado y tampoco al “estilo” de la obra —como vivencias psíquicas desde la que se alude—, parece que nos encontramos ante un signo absoluto como denominación de la obra de arte.

La renuncia al significado provoca que los fenómenos sean vacilantes, lábiles, subjetivos. (...) En ese sentido puede decirse que la pintura no figurativa *sin* significado encarna un caso especial de aquella tendencia moderna, mucho más general, hacia lo lábil, una tendencia que todavía encontraremos en otros ámbitos, al menos en la arquitectura y en la música atonal sin base.⁶⁸

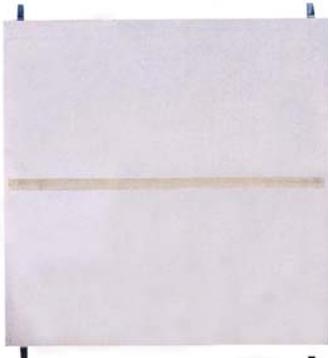
⁶⁴ La señal se refiere a algo distinto a su identidad física, y lo hace de un modo inmediato; las formas elegidas para indicar los objetos o espacios correspondientes no trascienden a éstos. En el criterio de inmediatez coincide con el signo pero no en ser efectivamente lo que significa.

⁶⁵ El síntoma advierte algo inherente al objeto, por lo que es de la misma naturaleza, pero lo hace mediatamente, es decir, requiere de un medio para manifestarse. Esto último es lo que le diferencia del signo.

⁶⁶ El símbolo es un instrumento significante que describe el objeto o el concepto pertinentes a través de un referente formal diferente a ellos, es decir, de forma mediata y trascendental al campo al que pertenecen; criterios que no comparte con el signo.

⁶⁷ RUBERT DE VENTÓS, X.: *Teoría...*, *op. cit.*, p. 420.

⁶⁸ MELICHAR, A.: *Überwindung des Modernismus*. Citado SEDLMAYR, H.: *op. cit.*, p. 56.

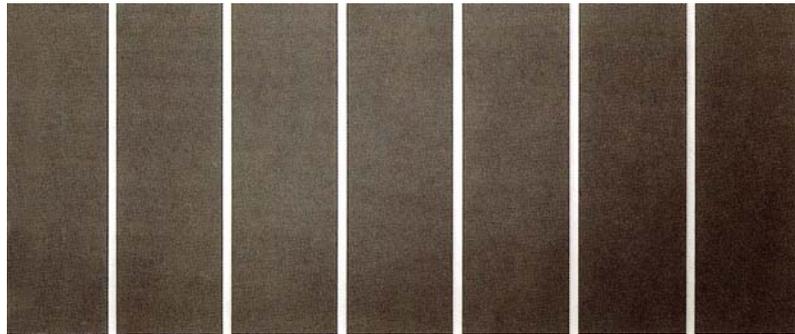


[14] Robert Ryman, *Director*, 1983.
Óleo sobre fibra de vidrio con soportes de aluminio.

El hecho de que no se contemple ninguna relación externa, lleva al pensamiento tácito de que la *forma* se instituye en el significado de la obra *por sí misma*.

Esta situación propició que el signo artístico —en su valoración como signo absoluto— se constituyera en una tesis fundamental para la teoría formalista de aquellas tendencias vanguardistas [14 y 15] cuya pretensión era la de transmutar el *objetivismo* —como tendencia a “reproducir” la realidad— en *objetualismo* —donde la forma “es” la realidad—, utilizando la máxima (como lema) de que “*La única cosa que la forma puede ‘ser’ y no meramente ‘representar’ es la forma misma.*”⁶⁹

*El pintor nuevo (...) debe avanzar hacia un arte expresivo, aunque no de los sentimientos del pintor. La verdad no es una cuestión de gratificación personal, un alarde de experiencia personal. La verdad es la búsqueda del significado de la vida.*⁷⁰



[15] Alan Charlton, *Pintura horizontal en siete partes verticales*, 1996. Acrílico sobre tela.

⁶⁹ RUBERT DE VENTÓS, X.: *Teoría...*, *op. cit.*, p. 70.

⁷⁰ NEWMAN, B. Citado en MOSZYNSKA, A.: *op. cit.*, p. 141.

La afirmación anterior que se ajusta a las pretensiones de aquella postura formalista de las vanguardias artísticas, no coincide con la disquisición que tratamos de exponer aquí acerca del signo artístico. Hemos indicado, anteriormente, dos de las condiciones que ha de cumplir el signo para ser *artístico* —ser *significante* y serlo de forma inmediata—. La tercera remite a que la forma o signo deban actuar simultáneamente como *significante* y como *significado*, es decir, que sean, a la vez, realidad visual e información perceptiva, o bien, “apariencia” e “indicación”.

Con esta última posición, el principio formalista deja de tener influencia —en cuanto al valor semántico— sobre el signo artístico ya que, según sus permisas, las formas abstractas que pretenden significarse a sí mismas acaban por ser puramente *objeto* o pura *información*, pero no precisamente signo; cumplen uno de estos dos principios: reducir la forma a objeto o hacerla significativa. La ponderación entre estos dos estados es lo privativo en el signo artístico —la unión entre lo formal y lo significativo—.

En tanto en cuanto, una forma es representativa de un tema, una manera o un estilo determinado, éstos no pueden ser *significados* por ella, sino, simplemente, *mostrados*. “la figura puede figurar toda la realidad (...) la figura, sin embargo, no puede figurar su propia forma de figuración: la muestra”.⁷¹

El signo artístico no es el objeto o el tema que representa, ni tampoco el modo de describirlos; no es la manera en que se presenta la obra, ni el estilo al que apunta. El signo artístico se manifiesta en toda obra “representativa” —cualquiera que sea su naturaleza, su origen o la época en la que emerge— emitiendo su significado, pero, no el del “tema” o el objeto que representa —éstos son simples “significantes complementarios”—, sino el de su propio carácter, lo que ella misma es: el producto que surge de la íntima relación entre el artista y su medio; el resultado de la acción recíproca entre el individuo y el mundo.

⁷¹ WITTGENSTEIN, L.: *Tractatus Logico-philosophicus*. Citado en RUBERT DE VENTÓS, X.: *Teoría...*, op. cit., p. 422.

El boceto se hace *objeto significativo* —significativo en tanto que objeto y objeto en tanto que significativo—, se transmuta en *signo artístico* o en *forma artística*, para elaborar el producto que evidencia “la objetivación del esfuerzo y la acción humana no alienadas por un significado o una forma ajenas que hacen del producto algo extraño al individuo. (...) que hacen del producto transparencia de la acción y el pensamiento humanos”.⁷²

Así pues, el boceto, adoptando la función de signo o forma artística, acaba evidenciando el “significado” o *denotatum* de la obra representativa en concordancia con los tres requisitos que le caracteriza como objeto significativo: identidad física —la obra es el producto mismo *per se*—, inmediatez —no precisa de la identidad de otros para mostrarse— y desdoblamiento —la obra se expresa, simultáneamente, como puro objeto y como pura indicación.

Es necesario que el pintor cultive no sólo sus ojos sino también su alma para que ésta aprenda a sopesar el color con su propia balanza y actúe no sólo como receptor de impresiones exteriores (a veces también interiores) sino como fuerza determinante en el nacimiento de sus obras.⁷³

⁷² RUBERT DE VENTÓS, X.: *Teoría...*, *op. cit.*, p. 423.

⁷³ KANDINSKY, W.: *De lo espiritual en el arte*, Paidós, Barcelona 2007, p. 89.

Capítulo 3º **Modos y formas en la representación**

(...) podemos afirmar que toda representación icónica es la simbolización de un referente, real o imaginario, mediante unas configuraciones artificiales (dibujo, barro de una escultura, etc.), que lo sustituyen en el plano de la significación y le otorgan una potencialidad comunicativa. Lo icónico deja de serlo, naturalmente, cuando rompe toda relación representativa de un referente real o imaginario, sin que importe en cambio que tal referente tenga entidad lingüística (sea denominable) o no.¹

¹ GUBERN, R.: *La mirada opulenta*, Gustavo Gili, Barcelona 1987, p. 63.



[1] Willem de Kooning, *Figuras en la playa*, 1958.
Tinta sobre papel.

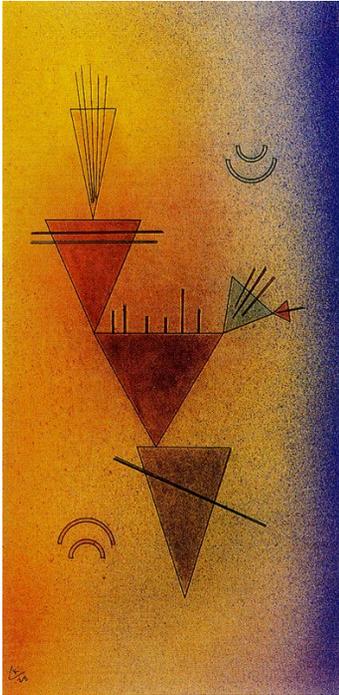
El boceto y las formas “puras”

(...) incluso en la representación pictórica la forma particular de una configuración de pensamiento dada dependerá de que se produzca sobre una superficie plana o en tres dimensiones, linealmente o con gruesas pinceladas de color, etcétera, mientras que las imágenes mentales no se determinan por ninguna de estas condiciones materiales.²

Independientemente del tipo de representación que las manifieste o el significado que pueda transmitir su presencia física, tenemos que reconocer que las formas poseen un óptimo grado de sugestión o expresión, aunque, en cierto modo, hemos de considerar que “(...) la forma es a veces ‘expresiva’ cuando está mitigada. A veces la forma expresa lo necesario de la manera más expresiva cuando no va hasta el límite sino que se queda en esbozo e indica meramente la dirección hacia la expresión externa”.³

² ARNHEIM, R.: *El pensamiento visual*, Paidós, Barcelona 1998, p. 129.

³ KANDINSKY, W.: *De lo espiritual en el arte*, Paidós, Barcelona 2007, p.59.



[2] Wassily Kandinsky, *Little Game*, 1928. Acuarela y tinta sobre papel.



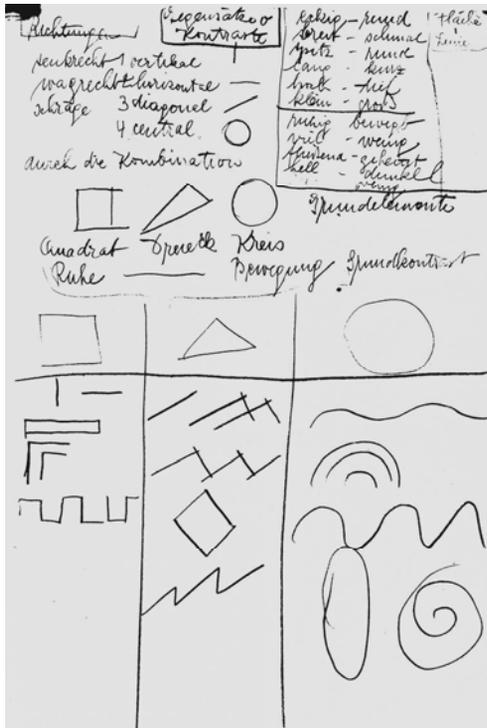
El trazo significativo que caracteriza al boceto se torna efectivo, cuando se constituye en el elemento delimitador de la forma que evidencia su contenido interno del modo más expresivo. El límite que circunscribe y su espacio interior, o dicho de otro modo, el contorno y el dintorno, suponen los dos agentes que acaban mostrando la caracterización de la forma.

Mi trazo recorta y fragmenta el mundo visual, fija mi mirada y la de usted; crea dos espacios que se oponen a partir del dominio de la página en blanco. Si este trazo se cierra, ambos espacios se valorizan en un “adentro” y un “afuera”, un sí y un no, un pro y un contra, sin que para mí haya, en ese universo restringido que es la hoja de papel, duda o titubeo con respecto a “lo que está adentro” y “lo que está afuera”.⁴

Las formas son heterogéneas, es decir, pueden manifestarse gráficamente de muchas maneras, así, pueden experimentar —como delimitación o representación— formulaciones gráficas que figuren objetos identificables o, por el contrario, exteriorizarse de un modo impreciso, por lo cual no crean la imagen de un objeto real sino que se descubren como entidades abstractas que poseen una influencia particular y un carácter individualizado [2 y 3].

[3] Ivan Kliun, *Composición*, 1917. Óleo sobre lienzo.

⁴ MOLES, A. A.: *La imagen*, Trillas, México D. F. 1991, p. 95.



[4] Franz Singer. Hoja de notas procedente de una clase de formas elementales y contrastes. Curso preparatorio de Itten en la Bauhaus. 1912.

Tanto las *formas puras* o formas elementales [4] —el círculo, el cuadrado y el triángulo equilátero—, así como, aquellas innumerables formas geométricas —surgidas de las anteriores— que ven dilatarse en dificultad su apariencia física y, añadiendo además las formas irregulares y las orgánicas —como representaciones materiales—, constituyen el número infinito de formas que el boceto puede emplear en el contexto de su acción creativa.

Algunas veces predominan las abstractas y otras las miméticas, pero finalmente, en su conjunto, significan una fuente inagotable de posibilidades para, no sólo, disfrutar de su inherente y particular expresividad en el discurso artístico, sino también para “idealizarlas” o “estilizarlas”.⁵

⁵ “La esencia de la “idealización” consistía en embellecer la forma orgánica, idealizarla; con facilidad surgía el esquema y se apagaba el sonido interno de lo personal. La “estilización”, que brotaba más bien del fondo impresionista, pretendía no el embellecimiento de la forma orgánica sino su fuerte

Cada una de las formas puras nace de una manera distinta, es decir, tiene una naturaleza específica, posee una expresividad particular y sus rasgos son singulares. Además, se le atribuyen múltiples y heterogéneos significados, unas veces por asociación —lo cual puede suscitar adscripciones arbitrarias— y otras relacionadas con la función perceptiva en el ámbito psicológico o fisiológico.

En cualquier caso, lo sustancial de este análisis es el papel que desempeñan las formas básicas en el contexto de la acción gráfica y artística, o bien, la importancia que le concede el boceto en su disertación gráfica.

Es evidente que, por sí mismas y en armónica o contrastada asociación entre ellas o con otros elementos plásticos como puedan ser los colores o las líneas, estas figuras hacen sentir su influencia en nosotros transfiriéndonos una emoción peculiar, aunque no debemos omitir el razonamiento de que es “bastante dudoso hasta qué punto estas reacciones emocionales son espontáneas y hasta qué punto están simbólicamente asociadas a la tradición cultural”⁶, si bien, tampoco hemos de olvidar, independientemente de asociaciones precedentes, la ligazón “sinestésica” que parecen tener algunas formas con ciertos estímulos sensoriales.

Pero es evidente que las sugerencias o “connotaciones” de los colores o formas no bastan para estructurar un lenguaje pictórico, como, según vimos en el lenguaje, no bastarán las connotaciones de ciertos fonemas o grupos de fonemas para organizar un lenguaje hablado.⁷

Con esta premisa, el boceto, o bien partiendo de la propia representación del objeto o bien intentando extraer

caracterización por exclusión de los detalles. Por eso el sonido que se producía tenía un carácter totalmente personal pero con un exterior fundamentalmente expresivo”. KANDINSKY, W.: *De lo espiritual en el arte*, op. cit., p. 60.

⁶ VERNON, M. D.: *The Psychology of Perception*. Citado en RUBERT DE VENTÓS, X.: *Teoría de la sensibilidad*, Península, Barcelona 1988, p. 444.

⁷ RUBERT DE VENTÓS, X.: *Ibidem*.

del mismo su germen expresivo —como puntos de partida— inicia su argumentación plástica con intenciones puramente artísticas, enredándose en una labor creativa que, en su estructura, se transforma en un acto puramente compositivo.

En la composición de una obra artística se consuman una serie de tensiones y relaciones internas dirigidas a resolver problemas de integración y equilibrio en las múltiples interrelaciones de las formas que participan en la acción creativa. Estas formas, como entidades individuales, pierden parte de su carácter particular para ocupar, cada una de ellas, un lugar efectivo en el escenario compositivo de la obra, no como mero objeto gráfico, sino como sustancia inestimable a colaborar en la construcción de la “gran forma compositiva”.

Ocurre a veces que ese dibujo de fantasía embriaga al ejecutante, se torna acción provocada que se devora a sí misma, que se alimenta, se acelera, se exaspera sola, movimiento de fuga que se precipita hacia su goce (...) ⁸

Las formas puras y otras formas abstractas, se hacen más evidentes en tanto que el objeto al que alude se repliega, progresivamente, a un plano cada vez más oculto, hasta llegar a desaparecer su identidad física por completo. Pero, entre el elemento material y el abstracto —lo relacional y lo formal— existe una conexión que, si se produce en “la misma longitud de onda”, es decir, si entre el objeto referido y la forma referencial coexiste una afinidad en la sustancia o una correspondencia en el “sonido interno”, se produce una “combinación simple” de los dos elementos constitutivos de la forma compositiva; en el caso opuesto, se trata de una “combinación compleja” y posiblemente disarmónica. “En cualquier caso, el elemento orgánico se hace oír dentro de la forma escogida, aunque

⁸ VALÉRY, P.: *Piezas sobre arte*, La balsa de la Medusa, Madrid 1999, p.61.

haya sido relegado por completo al fondo. Por eso la elección del objeto real es importante”.⁹

Ciertamente, el objeto constituye un elemento fundamental en esta correspondencia con la forma abstracta, ejerciendo una disposición consonante o disonante para con ella, pero, si el objeto se estableciese como absolutamente necesario en la relación compositiva, acabaría perjudicando a la forma; la inmanencia categórica del objeto en la composición no apoya al sonido de la forma abstracta, por lo que “(...) el sonido indiferente del objeto apaga el sonido del elemento abstracto”.¹⁰ Así pues, dada esta situación artística, se impondría —como argumento y solución lógica— el empleo de formas absolutamente abstractas.

Creo que la pintura no ilustrativa es el más puro modo de expresión estética, y que su efecto emocional será incluso más fuerte sin las trabas de la representación.¹¹

La abstracción y el formalismo —en su manifestación artística— apuestan por el aprovechamiento de las capacidades expresivas de los elementos abstractos y su coordinación en el plano compositivo. Concretamente, es en el marco de la abstracción donde se procede a abundar con mayor profundidad en esta actitud; donde se estima la superación de lo circunstancial y lo anecdótico para acabar por infiltrarse en la trama de las esencias plásticas. “La imagen artística no ha de desaparecer, como en el existencialismo, en provecho de la Verdad que revela, sino que debe mantenerse y quererse en su mera presencia fenoménica”.¹²

El uso de la geometría en el llamado arte nuevo conlleva una intención de búsqueda de la autonomía y el

⁹ KANDINSKY, W.: *De lo espiritual...*, op. cit., p.61.

¹⁰ *Ibidem*, p.62.

¹¹ RUSSEL, M. Citado en BLOK, C.: *Historia del arte abstracto*, Cátedra, Madrid 1999, p. 91.

¹² RUBERT DE VENTÓS, X.: *El arte ensimismado*, Anagrama, Barcelona 1997, p. 114.

carácter absoluto en las formas. El arte absoluto se desentiende de la vida, no desea compromiso con ningún sistema de valores fuera del ámbito “puramente”¹³ abstracto.

Por tanto, las formas puras con colores planos, delineadas mediante contornos precisos, tenían el objetivo de “humanizar lo geométrico y geometrizar lo humano”¹⁴

El cuadro debe construirse enteramente a partir de elementos puramente plásticos, es decir planos y colores. Un elemento pictórico no tiene otro significado que “el mismo” y, por consiguiente, el cuadro no tiene otra significación que “el mismo”.¹⁵

Las formas básicas o puras se presentan, en primer lugar, como entes singulares con plena capacidad transmisora de su innata expresividad y, en segundo lugar, como el origen desde donde surgen y se estructuran —en una amplia diversidad de relaciones y combinaciones posibles— la ingente cantidad de formas visibles que se pueden aprehender en nuestro entorno. Son elementos conceptuales visibles que poseen una estructura formal característica y única (esta singularidad procede de su imposibilidad constructiva mediante la asociación de otras formas), determinada por líneas conceptuales que se coordinan regularmente entre ellas para delimitar y mostrar su contorno. Son formas geométricas, es decir, construidas matemáticamente. La aglutinación de varias formas puras, ya sean iguales o diferentes entre sí, da lugar a otras formas con características distintas; figuras que, en su conjunción, van dificultando su apariencia hasta ofrecer un inmenso catálogo de formas diferentes: imágenes dobles, simétricas, ambiguas, formas topológicas sorprendentes e incluso

¹³ Uno de “(...) los ámbitos de origen de este afán de pureza podría encontrarse en el deísmo, y, de hecho, se perciben ciertas resonancias de *pathos* religioso cuando la ‘pureza’ es postulada categóricamente y entendida como un valor en sí misma. (...) El afán de pureza del deísmo y el afán de pureza del arte son algo más que dos paralelos históricos”. SEDLMAYR, H.: *La revolución del arte moderno*, Acantilado, Barcelona 2008, pp. 157, 158.

¹⁴ MOSZYNSKA, A.: *El arte abstracto*, Destino, Barcelona 1996, p. 104.

¹⁵ *Ibidem*.

figuras imposibles. Estas últimas, aún pudiéndose dibujar con facilidad y precisión, resultan imposibles de construir físicamente.

Como recurso artístico son especialmente apreciadas —a tenor de su inherente capacidad expresiva— por diversas corrientes del arte abstracto tales como el neoplasticismo y el suprematismo¹⁶ —entre otras— que las situaron en el centro neurálgico de sus intenciones plásticas.

El cuadrado no es una forma subconsciente. Es la creación de la razón intuitiva. Es el rostro del nuevo arte. El cuadrado es una criatura viviente y regia. Es el primer paso hacia la creación pura en el arte. Antes de él había deformidades ingenuas y copias de la naturaleza.¹⁷

La forma pura expulsa a la naturaleza del “plano básico”¹⁸, renuncia a todo elemento referencial externo, es más, elimina incluso la remisión al sujeto que la crea de la obra, con el propósito de otorgar al elemento significativo e intencional del cuadro un carácter de “idealidad”. La regularidad de las formas geométricas ofrece una virtualidad objetiva e inherente que hace de la remisión a su autor un acto transversal. Así, estas formas elementales constituyen, no sólo el instrumento propio de la representación, sino que son el objeto mismo. “Para la ideología vanguardista convencional las obras de arte han de ser pues, ante todo, objetos. No han de remitir sino a sí mismas ni indicar otra cosa que su mera presencia. La obra de arte no *significa* nada; simplemente, es”.¹⁹

¹⁶ Corriente artística fundada por Kazimir Maléovich. Con este neologismo quería expresar la supremacía de los medios básicos del arte —el color y la forma— sobre la simple representación de los elementos y fenómenos del mundo visible. La “supremacía de la sensación pura”.

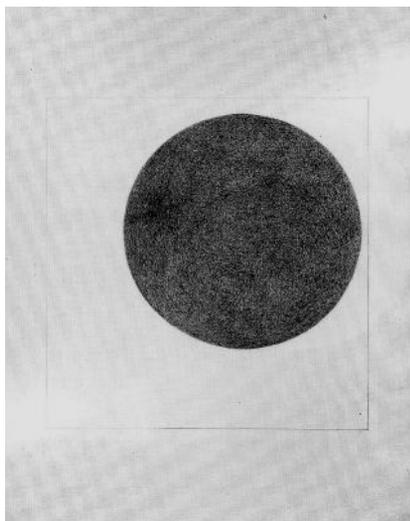
¹⁷ MALÉVICH, K. Citado en RUHRBERG, K.; SCHNECKENBURGER, M.; FRICKE, CH. y HONNEF, K.: *Arte del siglo XX, 2 vols.*, Taschen, Colonia 2005, vol. I, p.164.

¹⁸ “Por plano básico se entiende la superficie material llamada a recibir el contenido de la obra”. KANDINSKY, W.: *Punto y línea sobre plano*, Paidós, Barcelona 2004, p.103.

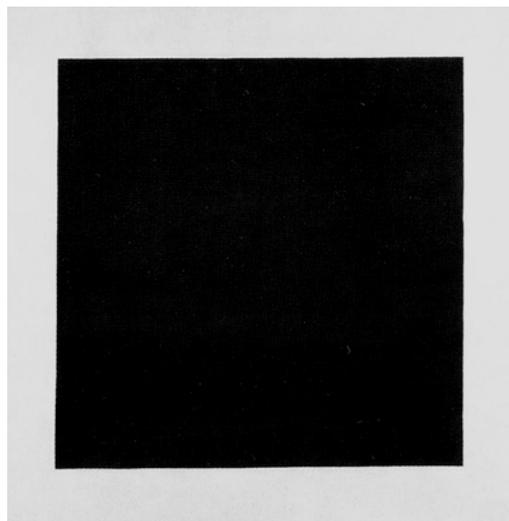
¹⁹ RUBERT DE VENTÓS, X.: *El arte...*, op. cit., p. 27.

La forma geométrica es la forma que mejor puede ser comprendida y definida. Sus elementos básicos son el círculo, el cuadrado, el triángulo. El germen de toda forma posible se encuentra en estos elementos formales. Visibles para los que miran e invisibles para los que no lo hacen.²⁰

En muchos casos la forma pura por sí misma y como elemento individual e indiviso [5 y 6] se instituye en *leitmotiv* de la obra; la esencia *per se* del objeto artístico. “La forma, a fuerza de querer asimilarse a lo que significa, acaba haciéndose signo de sí misma”.²¹



[5] Kazimir Malévich, *Círculo*, 1920.
Lápiz sobre papel.



[6] Kazimir Malévich, *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, 1913. Óleo sobre lienzo.

²⁰ ITTEN, J. Citado en RUHRBERG, K.; SCHNECKENBURGER, M.; FRICKE, CH. y HONNEF, K.: *op. cit.*, vol. I, p. 177.

²¹ RUBERT DE VENTÓS, X.: *Teoría...*, *op. cit.*, p. 71.

Precisamente, la simplicidad de estas formas o la “bondad figural” como opta llamarla Julian Hochberg²², definida como “(...) la experiencia y el juicio subjetivos de un observador que no halla dificultad para entender aquello que se le presenta”²³, podría ser el argumento hábil del artista para recurrir a ellas en la estructura compositiva de su obra, en tanto que a su integridad formal se refiere, no así, a su contenido conceptual. En la obra *Cuadrado negro sobre fondo blanco*²⁴ (figura 6), el *cuadrado* —recordemos que esta figura es una forma simple o pura cuyos cuatro bordes o líneas que la compone son de igual longitud, así como, sus cuatro ángulos son idénticos y que emplea, en su movimiento, dos direcciones: la horizontal y la vertical, asentándose, de este modo, el principio de equilibrio como relación básica del hombre con su entorno: el “constructo” horizontal-vertical. Además su esquema total es simétrico con respecto a cuatro ejes, siendo el eje *vertical* o *eje sentido* el referente en el proceso de estabilización de la forma, estableciéndose como secundario el *horizontal*, al que siguen los dos oblicuos, perpendiculares entre sí, que corresponden a las diagonales— ocupa prácticamente la totalidad del plano básico, disponiéndose en una posición estática y centrada con respecto al perímetro de la obra, donde el diálogo entre los dos elementos plásticos —fondo y forma— se produce por la extrema relación entre los grados tonales de ambos —blanco y negro—, siendo la forma la que se manifiesta como la ocupante de, prácticamente, todo el espacio compositivo; la forma en grado positivo. En este caso la forma pura (el cuadrado) se establece como único interlocutor de la obra; como única forma que “No recuerda —ni debe recordar— nada; no sugiere nada ni se parece a

²² Profesor Emérito del Centenario Ph. D. de la Universidad de Berkeley, California, EE. UU. Estudia el tema de la percepción visual y los correspondientes procesos subyacentes como un campo unificado de la ciencia. Concretamente, su investigación se centra en las imágenes en movimiento en relación con los sistemas multimedia.

²³ ARNHEIM, R.: *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Alianza, Madrid 2001, p. 65.

²⁴ No se trata aquí de realizar un análisis estético ni artístico pormenorizado de la obra —es consabido que esa práctica le corresponde a profesionales más versados en arte y estética—, sino de recordar, sobre las obras de artistas reconocidos, la naturaleza de las formas puras y la interrelación espacial entre ellas y el “plano básico”. Considérese esta aclaración para el resto de las obras comentadas.

nada (...)”²⁵, simplemente está ahí, acreditando aquello que “(...) se decía en el *Fedón*²⁶ que las formas geométricas son bellas ‘en sí mismas’”.²⁷

El cuadrado negro sobre fondo blanco fue la primera forma de expresión de la sensibilidad no-objetiva: cuadrado = sensibilidad; fondo blanco = la Nada, lo que está fuera de la sensibilidad.²⁸

En el boceto *Círculo* (figura 5), a pesar de intervenir igualmente un solo elemento en su estructura compositiva, obtiene, sin embargo, una sensación más dinámica, experimentada por el elemento principal de la composición, el *círculo*, —esta figura elemental tiende *per se* a generar tensión al ser percibida, sensación que queda mitigada al imponerle los dos factores estructurales ocultos como son el eje vertical (en las tres formas puras pasan por su centro geométrico) y, una línea como base horizontal en el punto de apoyo que complementa la sensación de estabilidad, factores que, aunque no aparezcan visualmente en la forma, tendemos automáticamente a situarlos como medios para generar equilibrio. Su regularidad formal tiene su explicación en la relación equidistante de todos los puntos de su perímetro con el centro propio—. El dinamismo de la obra está relacionado con el efecto de tensión producido por el desplazamiento de la forma (el círculo) con respecto al plano básico o espacio compositivo. La situación de la figura es estable, a pesar de que se produce un *aguzamiento* en el acto perceptivo; la forma está equilibrada aunque experimente un desplazamiento en relación con los ejes vertical y horizontal del mapa estructural, no así, con una de

²⁵ RUBERT DE VENTÓS, X.: *El arte...*, *op. cit.*, p. 27.

²⁶ El *Fedón* o sobre la inmortalidad del alma es un diálogo platónico que se ambienta en las últimas horas de vida de Sócrates, donde están la mayoría de sus amigos reunidos en la cárcel de Atenas a la espera de su ejecución mediante la ingesta de cicuta.

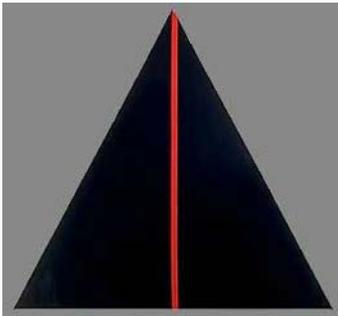
²⁷ RUBERT DE VENTÓS, X.: *Teoría...*, *op. cit.*, p. 82.

²⁸ MICHELI, M. de: *Las vanguardias artísticas del S. XX*, Alianza, Madrid 1995, p. 388.

las diagonales. Existe una claridad intencional en la acción compositiva. Por otro lado, el efecto excéntrico se produce hacia arriba y hacia la derecha, el cual se opone a la preferencia perceptiva del ojo hacia la zona inferior izquierda del campo visual —esta particularidad parece extraerse de los hábitos de lectura occidentales de izquierda a derecha, lo que no es aplicable en otras culturas— originándose, con ello, un efecto compositivo de mayor peso o fuerza de atracción que da lugar a una composición plástica de tensión máxima.

Al círculo se le asocia con lo infinito, con “(...) el círculo de la vida que pasa a través de las fases de nacimiento, muerte y renacimiento, que también inevitablemente escapa a 'nuestro espacio' (...) nuestro espacio también está muy restringido por el 'anillo del horizonte', que 'limita al artista y las formas de la naturaleza’”²⁹

Me transformo en el cero de la forma y emerjo desde la nada a la creación, es decir, al suprematismo, al nuevo realismo pictórico (...) a la creación no objetiva.³⁰



[7] Barnett Newman, *Jericho*, 1968-1969. Acrílico sobre lienzo.

El *triángulo* es también una figura muy considerada en el ámbito de la expresión artística, pero, al contrario que las otras dos formas puras —el cuadrado y el círculo— ofrece múltiples variables —aunque no hay que olvidar que es el triángulo *equilátero* [7] el que ostenta la denominación de forma elemental o pura—. Su uniformidad formal se manifiesta en la relación de igualdad entre sus lados y ángulos.

Al triángulo se le asocian significados de acción y tensión, propiedades que suscribe su dirección preferente, la diagonal, que emplaza a la forma hacia una orientación oblicua —la oblicuidad constituye el modo más eficiente y

²⁹ MOSZYNSKA, A.: *op. cit.*, p. 58.

³⁰ *Ibidem*.

elemental para lograr una tensión dirigida o movimiento como dispositivo dinámico, asimismo, se percibe de un modo espontáneo como una fuerza dinámica que produce sensación de profundidad con respecto a la estructura básica espacial de horizontalidad-verticalidad—.

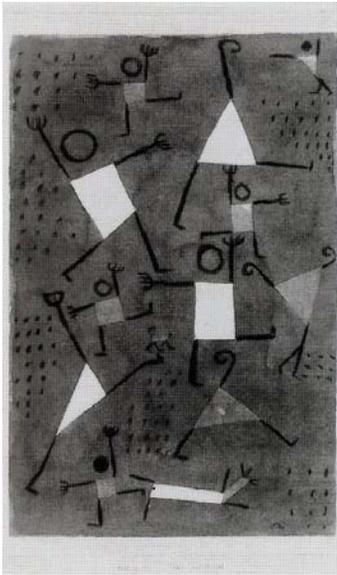
El movimiento genera la forma, la forma genera el movimiento. Todo punto, toda línea, toda superficie, todo cuerpo, toda sombra, toda luz y todo color son formas generadas por el movimiento, que a su vez generan el movimiento.³¹



[8] Paul Klee, *Water Pyramids*, 1924. Acuarela y gouache sobre papel.

El movimiento varía en función de la forma y su colocación sobre el plano [8 y 9], de tal manera que, la dirección generalmente se produce —partiendo desde un

³¹ ITTEN, J. Citado en GONZÁLEZ GARCÍA, A.; CALVO SERRALLER, F.; MARCHÁN FIZ, S.: *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Turner, Madrid 1979, p. 324.



[9] Paul Klee, *Danzas causadas por el miedo*, 1936. Acuarela negra sobre cartulina.

punto central de la misma— a lo largo de los ejes o líneas de fuerza del esqueleto estructural de la figura.

En el triángulo equilátero, cuando éste se encuentra apoyado sobre su base —que permanece en reposo—, las direcciones del movimiento se dirigen perpendicularmente hacia los otros dos lados, de tal forma que, se origina un empuje desde el interior de la forma hacia fuera y hacia arriba suscitando un efecto dinámico de apertura —los dos lados superiores tienden a abrirse como si el vértice superior actuara de articulación—.

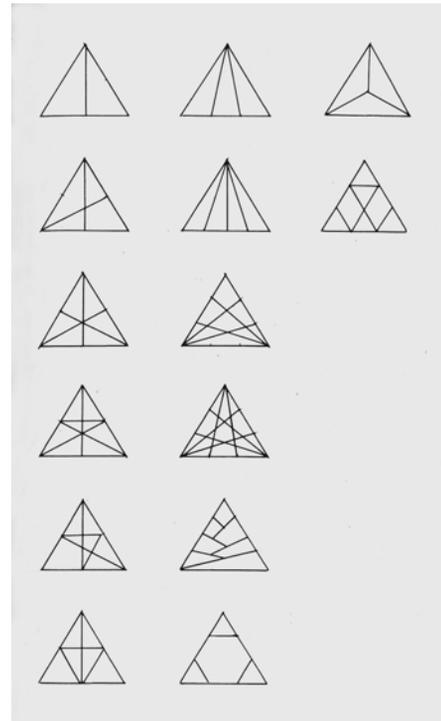
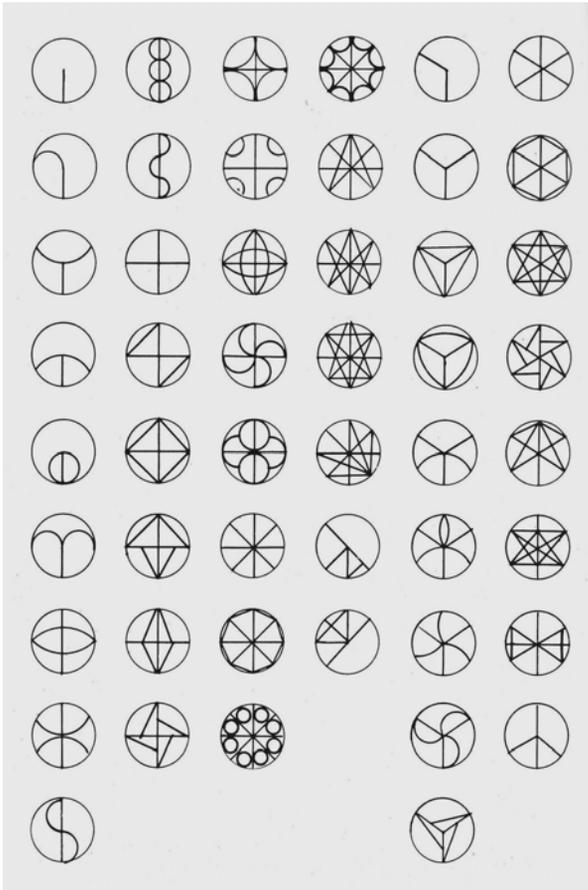
El dinamismo derivado de la tensión —como factor compositivo— tiene su efectividad en relación al uso adecuado con el propósito y el significado que el autor quiera infundir a la obra. En cualquier caso existen ciertos recursos plásticos que pueden contribuir a suavizar este fenómeno contribuyendo al equilibrio compositivo y atrayendo la atención hacia el lugar apropiado. La introducción de los ejes sentidos —horizontal y vertical— sobre la figura provoca el interés del observador repartiendo la mirada con mayor intensidad hacia ambas áreas visuales de la obra. En la pintura *Jericó* (figura 7) la línea roja trazada a lo largo del eje vertical —coincidente con la altura del triángulo—, produce un doble efecto de dinamismo compositivo: por un lado, atempera la inherente tendencia a la tensión de esta figura —precisamente, porque la simetría contribuye al equilibrio físico—, pero, por otro lado, parece empujar al triángulo con fuerza en dirección ascendente, a la vez que lo subdivide en dos áreas —definidas por dos triángulos rectángulos opuestos— que demandan una atención particularizada.

Generalmente, las formas puras se perciben como una unidad indivisa y compacta ocupante de un espacio concreto, pero ello no quiere decir que no puedan sufrir variaciones dentro de su espacio interno. En el ámbito del arte, la subdivisión de la forma es particularmente necesaria, a tenor de las derivaciones simbólicas, expresivas e incluso informativas que puedan sustraerse de esta práctica [10].



[10] Barnett Newman, *Chartres*, 1969. Óleo sobre lienzo.

El grado de complejidad que pueda ofrecer la visualización del esquema modular integrado en la forma por el hecho de la subdivisión, se corresponde con el tipo de estructuración que se realice. La elección de particiones ajustadas proporcionalmente con la forma principal como "forma unitaria"—en un nivel de segregación primaria— nos suministra un esquema regular y fácilmente identificable [11 y 12]. A medida que las partes resultantes sean de nuevo subdivididas en otras más pequeñas, el grado de complejidad perceptible de la forma crece, siendo tarea del autor decidir el grado y la clase de subdivisión que interese y pueda comprometer al significado de la obra.



[11 y 12] Bruno Munari. Subdivisiones del círculo y del triángulo equilátero, obtenidas por procedimientos de trazado uniforme y proporcional a la figura.

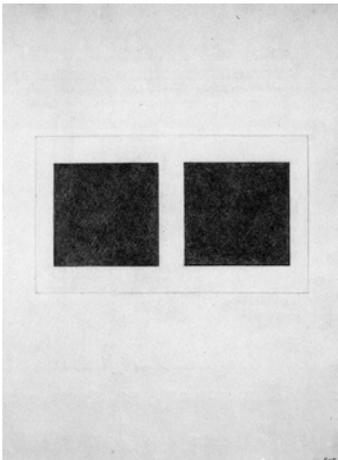
Pero al boceto no sólo le interesa —desde el análisis plástico— la forma en su perfil básico y las posibles variables constituidas por la segregación de su espacio interno, sino que también, aprueba o, mejor aún, se interesa por la ingente variedad de formas que puedan surgir de la interrelación de estas figuras en su discurso gráfico.

El boceto relaciona, superpone, combina, etc., las formas puras interesándose por su disposición en el espacio compositivo; propone el lugar que van a ocupar éstas en sus posibles interacciones recíprocas y en su relación con el plano básico.

Algunas veces dispone las figuras de un modo uniforme, ajustándose a un esquema regular de composición que se corresponde con un riguroso “geometrismo”; adapta la concordancia de las formas al armazón espacial de orientación con respecto a los ejes sentidos —horizontal y vertical— [13 y 14].

Cuando, en la relación equilibrada natural, algo se expresa mediante la *posición, dimensión y valor* de la forma y el color naturales, en el “abstracto” se expresa a través de la *posición, dimensión y valor* de la línea recta y el plano (color) rectangular. (...) La plástica abstracta de relación expresa esta relación básica de forma determinada —por dualidad de posición, la perpendicular.³²

[13] Kazimir Malévich, *Cuadrados*, 1915.
Lápiz sobre papel.



Podemos analizar, como ejemplo de lo expresado anteriormente, el boceto denominado *Cuadrados* (figura 13) donde se aprecia una armonización equilibrada al disponer las figuras alineadas con respecto al eje horizontal, efecto que se ve reforzado por la disposición simétrica de las formas que, siendo idénticas, intensifica aún más la percepción armónica y estable de conjunto. Aunque existe un *distanciamiento* entre las dos formas puras (cuadrados), no se produce una ruptura en la continuidad y dirección del

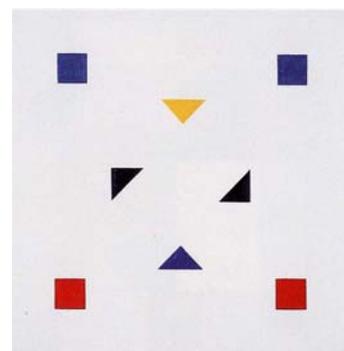
³² MONDRIAN, P. Citado en GONZÁLEZ GARCÍA, A.; CALVO SERRALLER, F.; MARCHÁN FIZ, S.: *op. cit.*, p. 225.

movimiento con respecto al eje horizontal. En esta obra, el único elemento destacable se aprecia en la relación de máximo contraste producida por la distribución del grado tonal extremos—negro y blanco— entre las formas y el fondo.

En el desarrollo consecuente del suprematismo desaparece también el color, y entra la fase negra y blanca, que está constituida por las formas cuadradas del negro y del blanco, (...)³³

Sin embargo, en la obra *Composición* (figura 14), aunque la ordenación espacial de las formas sobre el plano compositivo mantiene una cierta armonía por su disposición simétrica³⁴ y equilibrada, además de la regularidad que proporciona la estructuración concéntrica del esquema compositivo, existen algunos elementos, que añaden tensión y dinamismo, que rompen ligeramente la sensación de estabilidad general; estos son los triángulos rectángulos regulares o “medios cuadrados” que ocupan la capa concéntrica interna de la estructura, a los que se le han dado los correspondientes giros y abatimientos para mantener la orientación y posición final indicada en la obra. Estos elementos producen un movimiento giratorio aparente al mismo tiempo que se sitúan, dos a dos, en direcciones cruzadas: una vertical —en la que las dos formas discurren sobre el eje *sentido* vertical y en sentido opuesto hacia el centro geométrico de la obra—, y otra oblicua —situándose ambas formas sobre el eje *sentido* horizontal, pero, en este caso, manteniendo una dirección diagonal en sentido inverso y expansivo—.

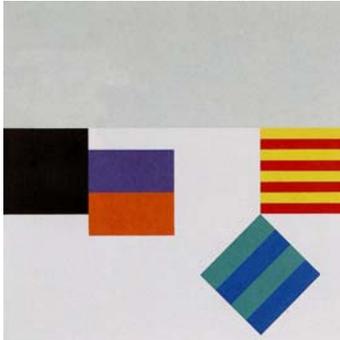
Con estos ejemplos hemos querido significar que las formas —puras o no— tanto en sistemas cerrados, donde prevalece el principio de simplicidad, como en sistemas abiertos, son necesariamente administradas por el principio



[14] Bart van der Leek, *Composición*, 1918. Óleo sobre lienzo.

³³ MALEVICH, K. Citado *ibidem*, p. 293.

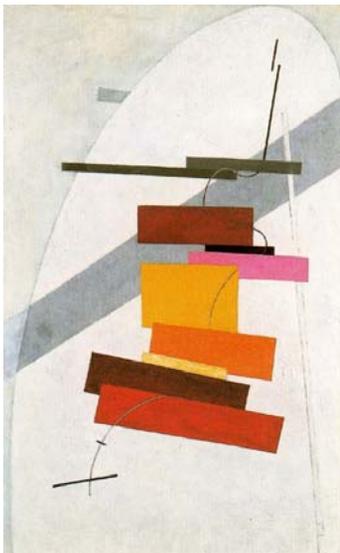
³⁴ Obsérvese que la simetría sólo se produce con respecto al eje vertical, debido a la articulación y disposición de las formas centrales.



[15] Camille Graeser, *Traslocación II*, 1969. Óleo sobre lienzo.

de *interrelación*³⁵ y por la acción del *contraste*. —En los dos ejemplos anteriores, la interrelación entre las formas se manifiesta en el modo de *distanciamiento*—

En el mundo material, el principio de simplicidad solo reina con soberanía absoluta dentro de los sistemas cerrados. Cuando no se permite la entrada a ninguna energía nueva, las fuerzas que constituyen el sistema se reorganizan hasta llegar a un equilibrio en el que ya no es posible ningún cambio. Este estado final se manifiesta visualmente mostrando la forma más simple que sea posible en esas circunstancias.³⁶



[16] Lazar Lissitzky, *Sin título*, 1919-1920. Óleo sobre lienzo.

La *interrelación de formas*³⁷ contempla varios apartados o contextos de correlación: *distanciamiento* o situación en el que las figuras pueden estar más o menos separadas pero relacionadas entre sí; *toque* [15] o aproximación de las figuras hasta el punto de contacto; *superposición* [16] o estado en el que las formas superan el punto de contacto y acaban superponiéndose una sobre la otra; *penetración* [17] que apunta a una situación similar a la anterior pero en la que las formas se muestran transparentes y por ello revelan la totalidad de su contorno; *unión* que es similar a la superposición con la variante de que las formas no muestran separación alguna. Las dos se constituyen en una forma única; *sustracción* o extracción de una parte de la forma visible por otra invisible. El efecto o resultado es lo que subsiste de la forma visible; *intersección* que propone una situación en la que el producto resultante es el fragmento que surge de la superposición de dos formas invisibles y *coincidencia* que se funda en la superposición exacta de las formas.

³⁵ El principio de interrelación siempre afecta a la forma puesto que puede producirse, o bien, por la relación directa con otras formas o, en el caso de la ausencia de estas, por su relación con el fondo o el espacio que la circunda.

³⁶ ARNHEIM, R.: *Arte y...*, *op. cit.*, p. 412.

³⁷ WONG, W.: *Fundamentos del diseño*, Gustavo Gili, Barcelona 2002, p.49.



[17] László Moholy-Nagy, *Composición Z VIII*
1924. Pintura al temple sobre lienzo.

En atención al *contraste* hemos de reflexionar que constituye un fenómeno constante en la relación entre las formas; siempre está presente, aunque en algún momento no reparamos en él o no pueda percibirse con claridad. Se manifiesta en todo momento en el que exista una nota de diferenciación —de cualquier índole— entre las figuras relacionadas o, entre éstas y su espacio circundante, independientemente del grado de discrepancia o del tipo de relación que se produzca.

Precisamente, el contraste se origina por el principio de analogía, lo cual puede dar lugar a numerosas variables. Una forma puede mantener un claro nivel de contraste con otra y, sin embargo, suavizar ese efecto con ella al intervenir otra figura en la relación. Asimismo, dos formas pueden ser similares en un aspecto y diferentes en otro, todo depende del nivel diferencial existente en los tipos de discrepancia que actúen sobre las formas comparadas.

Obviamente, para que se pueda establecer una comparación entre los elementos actuantes, el resultado

compositivo no conviene plantearse como una superficie plana y uniforme que se extienda por el conjunto del plano básico, sino que deben existir en ésta espacios ocupados y vacíos que procuren y asienten una situación de contraste [18].



Una fascinante interacción de formas tiene lugar en la pintura a medida que una zona de no color es contrapuesta a otra. Figura y fondo ya no se pueden distinguir, pues las zonas positivas y negativas del lienzo se sumergen y ahondan debajo de las otras, (...) ³⁸

[18] Robert Motherwell, *Abierto nº 111*, 1969.
Acrílico sobre lienzo.

El boceto, con la intención de alcanzar un resultado plástico más efectivo en su disertación gráfica, además de conocer y aplicar los criterios sintácticos oportunos para su articulación y estar familiarizado con el carácter y la utilidad de los elementos visuales esenciales como fundamentos básicos en la acción compositiva, reconoce, de igual forma, que se han de emplear con eficacia, además, aquellos procedimientos específicos y apropiados para la regulación e interrelación de las formas, considerando el ejercicio del contraste como uno de ellos; una de las fórmulas más significativas y eficientes en el proceso creativo y compositivo; “(...) una fuerza vital para la creación de un todo coherente” ³⁹.

³⁸ MOSZYNSKA, A.: *op. cit.*, p. 158.

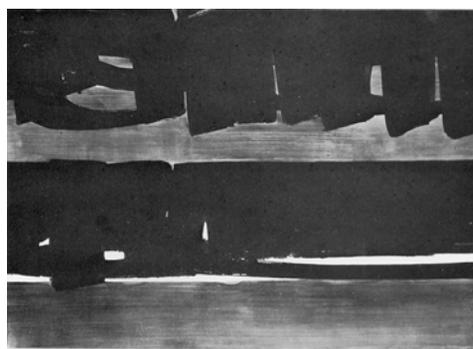
³⁹ DONDIS, D. A.: *La sintaxis de la imagen*, Gustavo Gili, Barcelona 2002, p. 104.

En todas las artes el contraste es una poderosa herramienta de expresión, el medio para intensificar el significado y, por tanto, para simplificar la comunicación.⁴⁰

El análisis de la relación de contraste entre formas podemos formularla respecto a algunos de los elementos visuales básicos, con el fin de encauzarlo hacia parcelas afines que nos ofrezcan una mayor claridad en su concepción perceptiva: El *contraste de contornos* [19] refleja la diferenciación de las formas —sobre todo en yuxtaposición— con respecto a su configuración formal. Los contornos irregulares suelen destacar frente a la presencia previsible de los contornos regulares. El *contraste de tonos* [20] obtiene su máxima expresión en la relación entre los dos extremos de la escala tonal —el blanco y el negro—, considerando que la condición de “peso” recae —en igualdad de superficie ocupada— sobre el negro, no así, en cualquiera de los tonos que van acercándose progresivamente hacia su opuesto, el blanco. La necesidad de disponer de una superficie mayor para mantener el peso de la composición, es directamente proporcional con el mayor grado de luminosidad que vaya adquiriendo el tono correspondiente.



[19] Alberto Magnelli, *Diálogo*, 1956.
Óleo sobre lienzo.



[20] Pierre Soulages, *Pintura 35*, 1970.
Óleo sobre lienzo.

⁴⁰ *Ibidem*.



[21] Al Held, *Sin título*, 1960.
Óleo sobre lienzo.

El *contraste de tamaño* se aprecia de modo directo. La disparidad entre lo grande y lo pequeño en las formas planas o, entre lo largo y lo corto en las formas lineales son perceptos captados rápidamente, siempre que la diferencia se encuentre en unos márgenes relativamente sensibles. En el *contraste de color* [21] las valoraciones diferenciales percibidas entre las formas contrastadas lógicamente van relacionadas, además de con el tipo y la clase de color, también con sus propiedades (matiz, saturación o intensidad y valor o brillo).

“Los colores claros atraen al ojo con intensidad y fuerza, y con mayor intensidad y mayor fuerza aún los colores claros y cálidos: el bermellón atrae y excita como la llama, que el hombre siempre contempla ávidamente. El estridente amarillo limón duele a la vista más que el tono alto de una trompeta al oído. El ojo se inquieta, no puede fijar la mirada y busca profundidad y calma en el azul o el verde”.⁴¹



[22] Picasso, *Guitarra*, 1913.
Carboncillo, lápiz, tinta y papel.

El *contraste de textura* [22] se aprecia en la topografía del fondo y de las formas contrastadas. La superficie pertinente puede ser elaborada con elementos naturales utilizados como medios plásticos o, plasmada gráficamente, desarrollando texturas artificiales.

“Pero el raspador conserva al mismo tiempo su propia naturaleza que consiste en raspar salvaje y desmañadamente a diestro y siniestro y deslizarse y raspar al lado de donde se deseaba, en escaparse de la mano y derrapar”.⁴²

En el *contraste de dirección* [23] el efecto se origina entre las formas que ocupan líneas estructurales —no paralelas—

⁴¹ KANDINSKY, W.: *De lo espiritual...*, op. cit., p. 52.

⁴² DUBUFFET, J.: *Escritos sobre arte*, Barral, Barcelona 1975, p. 45.

distintas en el plano compositivo, aunque —como excepción—, en el caso de producirse un paralelismo entre ellas, se podría admitir una variable en la que las figuras experimentan un cambio de sentido oponiéndose entre sí; “Dos formas que se enfrentan entre sí crean un contraste de naturaleza muy distinta, porque no dejan de ser paralelas, aunque una de ellas ha sido rotada en 180°”⁴³. El máximo contraste se origina cuando las direcciones que ocupan las figuras forman un ángulo de 90°.

“Las formas que dirigen sus tensiones hacia la izquierda son sin duda ‘aventuras’, y el ‘movimiento’ de estas formas gana progresivamente en intensidad y rapidez”.⁴⁴

El *contraste de posición* se manifiesta en relación a múltiples referencias, con las que la forma o formas mantienen su correspondencia (el centro geométrico o el centro de gravedad de la obra, el esqueleto estructural del plano, el perímetro o marco del cuadro, las líneas estructurales, otras figuras, etc.).

“(…) a través del acercamiento al PB⁴⁵, una forma gana en tensión hasta que esa tensión, en el momento del contacto con el borde, desaparece súbitamente. De otro modo: la cercanía al borde del PB aumenta el sonido ‘dramático’ de la construcción y, al contrario, la mayor distancia del borde, el acercamiento al centro de todas las formas de la construcción, les presta un sonido ‘lírico’”⁴⁶



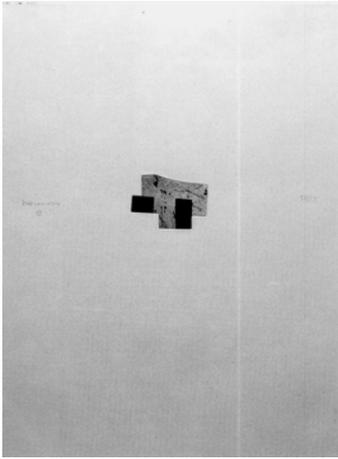
[23] Vimos Huszár, *Composición / Figura humana*, 1926. Óleo sobre lienzo.

⁴³ WONG, W.: *op. cit.*, p.107.

⁴⁴ KANDINSKY, W.: *Punto y...*, *op. cit.*, p.109.

⁴⁵ Las siglas PB corresponden a lo que Kandinsky considera “la superficie material llamada a recibir el contenido de la obra”.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 123.



[24] Eduardo Chillida, *Brossa i Chillida a peu pel llibre*, 1994. Aguafuerte.

En el *contraste de espacio* [24] se establecen dos situaciones posibles: por un lado, si el espacio es considerado como una superficie plana, la relación entre la forma y el fondo se corresponde con lo positivo-negativo o lo ocupado-vacío y, por otro lado, si el espacio se propone como ilusorio, las formas se percibirían como figuras integradas en un contexto espacial (avanzan o retroceden, giran ilusoriamente con respecto al plano básico, adoptan posiciones de profundidad, etc.). La forma “(...) estará siempre vinculada a la extensión bidimensional que la rodea”.⁴⁷

Incluso un mero punto de luz que avance y retroceda en la oscuridad, o un único punto animado que se mueva sobre una pantalla vacía, se perciben como actuantes en el espacio total y en relación con ese espacio.⁴⁸

Finalmente, respecto al *contraste de gravedad*, también observamos que se articula en dos direcciones que pueden ser alternativas o complementarias. En una de ellas, las formas adoptan la dualidad estabilidad-inestabilidad, y en la otra dirección, reconocen los conceptos opuestos de liviandad y peso. El efecto perceptivo de estable o inestable puede derivarse de la forma misma o, corresponderse en la relación de la figura con los ejes sentidos del plano básico. La estabilidad se manifiesta como estática mientras que la inestabilidad sugiere movimiento. Con respecto a las situaciones de liviandad y peso, éstas están directamente relacionadas, simultáneamente o no, con el color, el contorno y el tamaño.

Experimentamos los objetos sobre la Tierra como si tendieran activamente hacia abajo por causa de un

⁴⁷ ARNHEIM, R.: *Arte y...*, *op. cit.*, p. 224.

⁴⁸ *Ibidem*.

poder que le es inherente, poder que percibimos por los sentidos como lo que llamamos peso.⁴⁹

A propósito de las formas

Siempre se ha intentado pintar más o menos en *plano, en línea tensa, en color purificado* y realizar *una composición equilibrada*. Siempre se ha intentado conseguir *la plástica pura* —incluso a través de la forma. Pero cuando en arte uno se sirve de la forma, la expresión individual resulta dominante. La expresión de la vida cambiante se muestra como la forma. Porque la forma nos dice siempre algo, *es descriptiva*. Se dirá: si en una obra de arte la expresión universal es bastante fuerte, la expresión descriptiva —la forma— no molesta.⁵⁰

Hasta aquí hemos constatado cómo las formas puras o elementales, las formas poligonales y algunas formas irregulares de trazado simple se han venido utilizando como elementos esenciales en el argumento compositivo de las obras de artistas reconocidos y, en casos concretos, cómo la forma pura acaba instaurándose como pieza fundamental y exclusiva del espacio compositivo de la obra, e incluso, asumiendo su propia naturaleza.

En las imágenes de las obras artísticas mostradas en el apartado anterior se exponen las formas —en términos generales— adoptando configuraciones elementales dentro de un contexto de estructuras básicas de fuerzas y moduladas por esquemas relacionales simples. Todas estas formas parecen estar reguladas por el principio de simplicidad, o bien, por el fundamento —elemental en la psicología de la gestalt— que “afirma que todo esquema visual tiende a presentar la configuración más simple que

⁴⁹ ARNHEIM, R.: *El pensamiento...*, *op. cit.*, p. 72.

⁵⁰ GONZÁLEZ GARCÍA, A.; CALVO SERRALLER, F.; MARCHÁN FIZ, S.: *op. cit.*, p. 242.

sea posible para el sentido de la vista en la circunstancias dadas".⁵¹

Si la simplicidad fuera el único objetivo primordial del arte, los lienzos llenos de manchas regulares o los cubos perfectos serían los objetos artísticos más deseables.⁵²

Es obvio que la tendencia a la simplicidad es un factor omnipresente en cualquier acto creativo. Expone la mejor situación armónica posible con relación a las fuerzas perceptuales que actúan dentro del plano básico, propiciando una adecuada interrelación de las formas y de éstas con su espacio compositivo. Pero no debemos olvidar que la simplicidad expresada de este modo no responde al término de absoluto, puesto que la elección de la estructura más sencilla para la definición del objetivo pretendido (parsimonia) y, el uso de una ordenación simple que la organice (orden), corresponde a un estado relativo de la simplicidad, de lo cual se deduce que podría actuar en niveles de mayor complejidad.

Hemos dicho que la simplicidad relativa implica parsimonia y orden cualquiera que sea el nivel de complejidad.⁵³

El principio de simplicidad relativa requiere que no sobre ni falte nada en la escena representativa. Sólo los elementos imprescindibles —aquellos que otorgan el verdadero significado a la obra— deben actuar en la organización del esquema plástico de la obra, y para ello, han de supeditarse al orden dominante que regula las innumerables fuerzas activas de la estructura compositiva.

⁵¹ ARNHEIM, R.: *Arte y...*, *op. cit.*, p. 411.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*, p. 70.

“Badt define la simplicidad artística como ‘la ordenación más sabia de los medios basada en una comprensión de lo esencial, a la cual todo lo demás ha de quedar supeditado’”.⁵⁴

Estos elementos partícipes en la escena creativa, que se implican conforme al principio de simplicidad relativa son formas representativas; figuras —elementales o complejas— que adoptan la línea de contornos para interpretar el carácter de las cosas y que se reconocen en función del grado y modo de apariencia dependiente del objeto que revela. Es la *forma real* del objeto, la que lo significa, independientemente del grado de realidad representativa; no es el factor de máxima iconicidad lo que importa, sino su similitud o correspondencia —relativamente abstracta— que mantiene con el objeto.

Por otra parte, aquello que aprehendemos, la impresión obtenida como expresión formal del objeto, es el producto que aúna, por un lado, la imagen del propio objeto y, por otro lado, todos los agentes que intervienen activamente en su percepción y que pueden modificar, sustancialmente, la imagen visual resultante (iluminación, relación con el entorno y punto de vista variable). Es la *forma activa* que se opone a la forma real del objeto.

A la forma abstraída, obtenida en parte directamente por medio del movimiento y en parte de la apariencia, la llamaremos *forma real* del objeto. (...) Sin embargo, la impresión de la forma que obtenemos de la apariencia dada y que se encierra en ella como expresión de la forma real, es siempre producto común del objeto (...) Se opone, por tanto, a la forma real, abstracta e independiente de cambios, como una *forma activa*.⁵⁵

Es importante aclarar que cada uno de los elementos particulares que influyen en la apariencia del objeto, actúan

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ HILDEBRAND, A. von: *El problema de la forma en la obra de arte*, Visor, Madrid 1989, p. 33.

en correspondencia recíproca —coordinada o contrapuesta— con los demás factores análogos, por lo que obtienen su significado en la relación de conjunto, en la correlación de los elementos que determina el valor subyacente de cada individuo por la influencia del otro. El efecto común de la totalidad apprehendida en la forma proviene, como impresión de conjunto, como consecuencia de la intervención activa de todos los factores de la apariencia del percepto.

Resultaría muy difícil, si no imposible, obtener una imagen gráfica de las impresiones contenidas en el percepto partiendo de una apariencia de conjunto, puesto que la representación del objeto se produce en el tiempo y, en consecuencia, reproduce la impresión obtenida por la suma de singularidades o unidades cerradas que se van sucediendo en el acto perceptivo, liberadas de su fijación con el todo cambiante (el efecto resultante en la interacción de los factores de la apariencia del objeto cambia constantemente en su percepción, ofreciendo una imagen distinta del mismo en cada momento).

Es obvio, que la manifestación gráfica descriptora de la acción perceptiva del objeto, no se establezca como una transformación exacta de la forma activa en forma real, es por ello, que el boceto se ve obligado a traducir gráficamente, a través de la flexibilidad representativa de la forma, esa recopilación de factores de apariencia en un todo común registrado como objeto plástico; la manifestación de la acción conjunta de aquellas unidades de apariencia sumergidas en un proceso activo y progresivo, como efecto común, convertida en forma.

La forma activa del objeto se nos muestra condicionada por las impresiones procedentes del contexto en el que se manifiesta —bien sea percibida o imaginada—, así como, por los acentos o particularidades propias del objeto, por lo que estas peculiaridades influyen, de una u otra forma, en su representación o descripción gráfica caracterizando la forma real.

Podemos reflexionar en que existen acentos excepcionales o normales y acentos ocasionales o típicos, que pueden influir e incluso coartar el modo de

representación. Sin embargo, el boceto posee la virtud de poder modificar la naturaleza del producto resultante, convirtiéndolo en una *forma* provista de un nuevo acento característico y enriquecedor.

Cuando las formas remiten a acentos normales o típicos el significado que formulan es meramente objetivo, su representación se acerca más a la consideración de forma real —recordemos que la forma real la reconocemos como aquel factor de la apariencia que sólo depende del objeto—. Es en el uso de acentos excepcionales donde el boceto encuentra un mayor campo de acción representativa y expresiva en el que significar gráficamente la forma activa; donde la *forma real* se transfigura en *forma aparente* adoptando aspectos, de mayor o menor complejidad, que, incluso, puede llegar a remitir al objeto desde directrices puramente conceptuales, donde la forma activa referencial acaba convertida en anécdota.

La forma —como obra artística— surge de la aprehensión de las sensaciones que se suceden en la forma activa, en oposición al mero conocimiento de la forma real como conjunto de unidades aisladas; es más importante saber retener ciertos valores de impresión que caracterizan, desde su interior, al objeto aprehendido, antes que apoyarse en la memorización de los simples rasgos formales del mismo.

Con todo creo que la expresión esencial de una obra depende casi enteramente de la proyección del sentimiento del artista; a partir de su modelo y no de la exactitud orgánica de éste.⁵⁶

Esta postura se opone a la llamada corriente positivista, la cual se decanta por la representación mimética o, dicho de otro modo, por la reproducción exacta del objeto percibido como la mejor fórmula descriptiva; su objetivo persigue la delimitación de lo aprehendido en el acto frente a

⁵⁶ MATISSE, H.: *Sobre arte*, Barral, Barcelona 1978, p. 109.

lo representado, lo que propone que la forma emergente del acto interpretativo acabe siendo una simple imagen instantánea, un hecho que se opone a la propia condición natural del acto creativo, negando el nexo de unión entre representación y visión real de acuerdo con la naturaleza, “ya que la visión no es precisamente un acto mecánico, sino la experiencia de la representación, que configura en nosotros la imagen óptica mecánica en una imagen de la naturaleza espacial, permitiéndonos sobre todo reconocer lo presente”.⁵⁷

La forma —en su condición de producto artístico— se transforma en una totalidad de impresiones activas que contiene, en sí misma, su propia razón de ser como una realidad emancipada de la naturaleza. Expone una versión particularizada de ésta liberándola, a través de su perfil representativo, del cambio y del azar.

Kandinsky (...) insistía en que las formas y los colores tienen una significación humana que trasciende su mera impresión en la retina.⁵⁸

El boceto, a través de la forma representa y expone todo lo que es perceptible o imaginable, bien sea un producto visible o una idea; puede interpretar cualquier cosa derivada de la realidad o mostrarse como algo irreconocible (abstracta); asimismo, puede materializarse de manera simple o compleja, o bien, adoptar una postura armónica o discordante.

En definitiva y, en términos rigurosos, podríamos definir la forma como un contorno compacto ocupante de un espacio concreto (forma positiva) que se percibe por su diferenciación con el fondo que la contiene.⁵⁹

⁵⁷ HILDEBRAND, A. von: *op. cit.*, p. 40.

⁵⁸ RUBERT DE VENTÓS, X.: *El arte...*, *op. cit.*, pp. 36, 37.

⁵⁹ Convendría exponer en este lugar—a título informativo— la diferenciación semántica existente entre figura y forma, aunque estos términos, en la práctica, son habitualmente usados como sinónimos —incluso en este trabajo de investigación hemos admitido tal similitud semántica, dada la constante aparición del vocablo *forma* debido a su notable relevancia en el tema de esta tesis—, es

La forma, en un sentido estricto, no es más que la delimitación de una superficie por otra.⁶⁰

En términos gráficos, la forma se concreta como una entelequia humana —regulada por convención— adoptada para expresar ideas, sentimientos, impresiones etc., y que acaban formulándose en un espacio bidimensional. “La conquista bidimensional trae consigo dos grandes enriquecimientos. En primer lugar, ofrece extensión en el espacio, y por lo tanto diversidad de tamaño y forma: cosas pequeñas y grandes, redondas, angulares y muy irregulares. En segundo lugar, añade a la sola distancia las diferencias de dirección y orientación. Se pueden distinguir las formas según las muchas direcciones posibles a que apunten, y la colocación de unas respecto a otras puede ser infinitamente variada”.⁶¹

Realmente, estamos habituados a percibir la forma respecto al plano sobre el que gravita, por lo que siempre se encontrará vinculada a la extensión bidimensional que la circunda. Asimismo, no la vemos como parte o porción del plano donde se muestra, sino que se nos revela como superpuesta respecto a ese fondo; parece tener grosor y profundidad aunque realmente carezca de ellos [25]. De esto se deduce que no existe una forma estrictamente plana, aunque, en muchos casos, la bidimensionalidad se impone como argumento plástico en el uso de planos perpendiculares al punto de vista del observador, que se interrelacionan recíprocamente, en una disposición de escasa profundidad aparente, en el espacio compositivo.



[25] Franz Josef Kline, *Sin título*, 1957. Óleo sobre lienzo.

(...) no existe una imagen verdaderamente plana y bidimensional. Hay muchos casos, sin embargo, en la

por ello que consideramos a bien el uso de tal sinonimia con el objetivo de evitar la redundancia del término *forma* en el texto.

Una figura se define como un área delimitada mediante un contorno o línea, mientras que la forma es una figura con volumen y grosor y, a la que se le puede exhibir desde distintos puntos de vista. Véase WONG, W.: *op. cit.*, p.139.

⁶⁰ KANDINSKY, W.: *De lo espiritual...*, *op. cit.*, p. 58.

⁶¹ ARNHEIM, R.: *Arte y...*, *op. cit.*, p. 223.

que la bidimensionalidad prevalece, en el sentido de que la imagen se compone de dos o más planos o espacios poco profundos que se extienden paralelamente al plano frontal y aparecen a diferentes distancias del observador.⁶²



[26] Piet Mondrian, *Composición con líneas*, 1917. Carboncillo sobre papel.

Lógicamente, para poder visualizar una forma es necesario que ésta se manifieste dentro de un área o *fondo* que la contenga. Pero, aquí nos encontramos ante una disyuntiva —bastante habitual por cierto— que ofrece una relativa ambigüedad acerca de saber cual de los dos elementos actuantes —figura y fondo— se encuentra en la posición perceptiva preferente. Debemos recordar que la obra artística —como conjunto de agentes activos que se interrelacionan en un proceso de tensión recíproca y continuada para elaborar la “impresión” definitiva que la define— se distingue como un ente global, que transmite el resultado del proceso activo y ofrece, con ello, la forma o formas que prevalecerán como espacios o *formas positivas*.

Analizando los factores que intervienen en la relación estructural entre figura y fondo, debemos tener en cuenta las aportaciones realizadas por Edgar Rubin⁶³ a la teoría de la percepción de las formas entre cuyas observaciones admitimos que, una superficie circundada tiende a percibirse como figura o forma mientras que la parte circundante se muestra normalmente como fondo. De esta valoración puede derivarse que las áreas relativamente pequeñas tienen más posibilidad de apreciarse como formas.

Por otro lado, la incorporación de la textura a través de grafismos influye, determinantemente, en el interés visual sobre la forma, de tal modo que, puede indistintamente reforzar o invertir el efecto de atención sobre ella [26]. Es evidente que la textura “reviste” la forma, pudiendo convertir en fondo lo que antes se consideraba forma o viceversa, aunque, en algunos casos, la textura puede llegar a originar

⁶² *Ibidem*, p. 232.

⁶³ Psicólogo danés conocido por su famosa “copa de Rubin”, figura ambigua que se compone de dos líneas curvas simétricas que transmite visualmente un doble significado: dos caras enfrentadas o una copa.

una sensación de tensa oposición dinámica entre ambos [27] o, incluso, generar una equilibrada situación armónica en la composición que provoque una simultánea atracción hacia la figura y el fondo.

¿Cómo equilibrar la página negra de las láminas con la página relativamente blanca de la tipografía? Componiendo por medio del arabesco de mi dibujo, pero también acercando la página del grabado a la página del texto de manera que formaran un único bloque. Así la parte grabada y la parte impresa impresionan al mismo tiempo el ojo del espectador.⁶⁴



[27] Henri Matisse, *Arabesco*, 1924.
Litografía.

⁶⁴ MATISSE, H.: *op. cit.*, p. 142.

El peso o gravedad actúa también, concluyentemente, en la determinación hacia cual de los elementos partícipes en la ordenación del esquema compositivo se percibe como forma, de manera que, generalmente y por asociación al mundo material, se atribuye esta propiedad a aquellos que figuran en el área inferior del plano básico, bien se perciban cada uno en su singularidad pero en coordinación recíproca, o bien, se consideren agrupados y funcionando como una unidad integradora. Es por ello que, se admite como norma habitual que al área inferior de una obra se le atribuya un mayor peso en la composición.

Del mismo modo, intervienen como medios activos en la consolidación de la forma: la simplicidad —la figura más simple entre la existentes será la dominante—, en concreto, la simetría aporta un mayor grado de afirmación de la figura como forma sobre todo si ésta se configura con un perfil convexo —según las normas de Rubin, la convexidad prevalece frente la concavidad—; el color, que incide con propiedad en el afianzamiento de la forma —un color intenso se convierte con mayor fuerza en forma que otro color más suave en la escala de intensidad—; y la iluminación o gradación tonal donde lo claro destaca sobre lo oscuro y viceversa, aun cuando existe una especial propensión a observar las figuras oscuras como forma y las claras como huecos o agujeros practicados sobre el fondo.

En las cosmologías antiguas se veían a veces las estrellas como agujeritos diminutos abiertos en la cortina del cielo nocturno, a través de los cuales se vislumbraba un mundo celestial más luminoso.⁶⁵

Cuando hablamos de *figura* y *fondo* —como elementos únicos e interdependientes—, estamos admitiendo que nos encontramos dentro de un espacio uniforme e ilimitado sobre el que descansa un esquema también uniforme y cerrado, de lo cual se deduce que estamos ante una

⁶⁵ ARNHEIM, R.: *Arte y...*, *op. cit.*, p. 232.

situación de total simplicidad con sólo dos niveles de actuación. Esta circunstancia rara vez se produce en un contexto gráfico, dado que casi siempre existen más de dos niveles participando en el acto creativo. Reflexionemos en que el soporte bidimensional, o fondo, que recoge el motivo o creación artística, siempre está condicionado a unas medidas concretas, motivo por el cual el espacio que representa no es ilimitado y por lo tanto no es informe; se subordina a una forma y a unas medidas. Por otro lado, el espacio material circundante del plano compositivo también solicita atención a través de sus fuerzas perceptuales inherentes, influyendo sobre las impresiones activas de la apariencia expresiva de la obra, con lo cual incorpora a la escena creativa un tercer nivel participativo. El fondo ahora, se convierte en forma que descansa sobre un fondo indefinido. —Esta eventualidad es especialmente tenida en cuenta en obras tridimensionales exentas e instalaciones artísticas—.

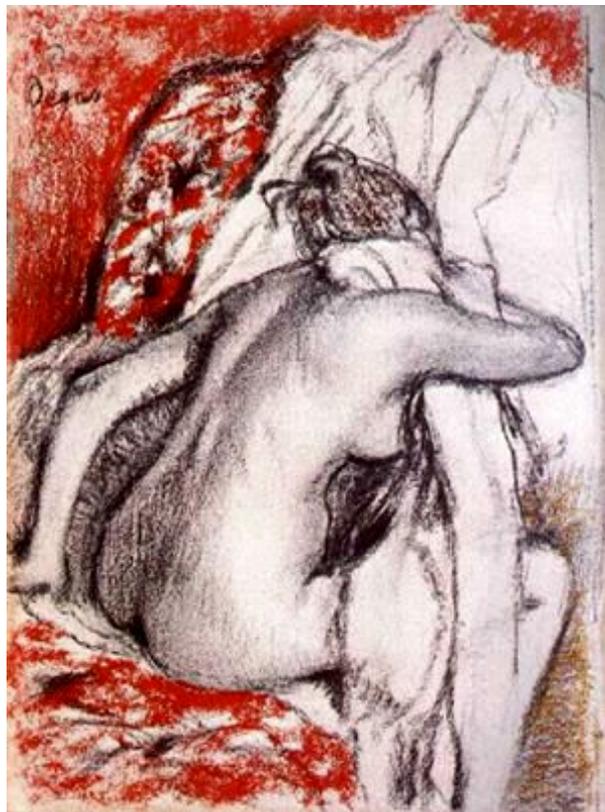
En cualquier caso, el plano de trabajo es supuestamente ilimitado y, en base a esta apreciación, concentramos nuestra atención en ese espacio compositivo que hemos elegido para confiar nuestra labor creativa.

Con el objetivo de resaltar aún más este efecto de dilatación espacial, se recurre al uso del marco como demarcación del área interna de la obra con respecto a la superficie externa de la misma, pero no como un cerco que recluye a la obra dentro de sus márgenes interiores, sino a modo de ventana desde donde observar parte de ese mundo ilimitado que respira al otro lado. Paradójicamente, la obra se convierte automáticamente en fondo —o parte de ese fondo indefinido— que se manifiesta a través de la abertura practicada sobre el espacio material que la circunda.

El carácter accidental del borde convierte al marco en un elemento meramente figural, que actúa superpuesto a un extenso espacio pictórico subyacente. El planteamiento que se deriva de esta apreciación constituyó un recurso compositivo muy estimado por diversos artistas que lo hicieron suyo, e incluso, llegando a convertirse en una

revelación plástica que, como consecuencia de su aplicación temática, supuso un revulsivo social en la época [28].

“Mis mujeres son personas sencillas, pero sinceras; sólo se ocupan de su cuerpo. Ésta de aquí se está lavando los pies. Es como si se las mirara por el agujero de una cerradura.”⁶⁶



[28] Edgar Degas, *Mujer bañándose*, 1885. Pastel y carboncillo sobre papel.

⁶⁶ GROWE, B.: *Edgar Degas*, Taschen, Colonia 1992, p. 88.

El formalismo, sin embargo, sostiene que el cuadro se sustrae a un conjunto de formas y colores que lo componen, independientemente de lo que pueda significar; “(...) el valor de la obra de arte no reside en la fidelidad con que reproduce la realidad exterior sino en una serie de cualidades intrínsecas: en la composición, estructura, modulación, ritmo, contraste, balance, textura o equilibrio de sus formas y colores”.⁶⁷ Por tanto, para los artistas implicados en este idealismo objetivo sobre la forma, la obra

“no representa nada o, mejor dicho, no representa nada más que ella misma; y como tal, la obra de arte no es inteligible más que si la consideramos como un todo en sí, como un ser nuevo, que no se comprende por referencia a otro ser sino únicamente en relación consigo mismo”.⁶⁸

De acuerdo a esta proposición, la obra artística se convierte en objeto y por tanto en la forma que lo significa; el espacio compositivo ya no es ilimitado, sino que acaba en sus márgenes, por lo cual el borde del plano básico se transforma en un contorno perimetral exterior y excluyente que separa la obra de toda referencia con el supuesto fondo ilimitado. El cuadro es forma respecto a su entorno —está superpuesto a él— y, simultáneamente, es fondo en relación a la forma o formas que interactúan en su interior.

Dentro del espacio supuestamente ilimitado que supone el plano básico, se articulan e interactúan las figuras adoptando diversidad de formas que concretan su singularidad de acuerdo a un contenido específico. El boceto interviene en la administración de las formas, para elegir y ajustar las que más se adecuen al propósito conceptual y creativo que materializará el objeto artístico final. De acuerdo a ese contenido y dentro de un ámbito global, las formas se ordenan en *figurativas* y *abstractas*. Responden a

⁶⁷ DORIVAL, B.: *Les Peinares du XXe. siècle*, p. 29. Citado en RUBERT DE VENTÓS, X.: *Teoría...*, *op. cit.*, p. 245.

⁶⁸ *Ibidem*.

la primera expresión, las formas que atienden a contenidos identificables que propician un diálogo con el observador más allá de lo puramente visual. El nivel de precisión en la representación del objeto pertinente fluctúa, desde un grado de máximo realismo (hiperrealismo) a un nivel relativo de abstracción, siempre que el tema de referencia siga siendo reconocible. De todo ello, no debe deducirse que la forma representada sólo signifique argumentos realistas basados en perceptos visuales, sino que también puede interpretar una realidad transfigurada de acuerdo con una determinada fantasía, pero siempre velando que las formas actuantes sigan estando dentro de unos márgenes identificables de apariencia.

El significado figurativo aparece cuando la obra reproduce o alude a la naturaleza exterior. La tela figurativa sugiere al espectador una ilusión —un bodegón o un paisaje— en la que éste se pierde o distrae, escapando así a la real contemplación del hecho plástico. La pintura no es atendida entonces como un objeto con finalidad propia, sino como viático del mundo o de la naturaleza, de la que ha sido extraída y a la que remite de nuevo.⁶⁹

Las formas figurativas pueden interpretar contenidos u objetos de carácter naturalista —organismos vivientes y cuerpos exánimes que se encuentran presentes en la naturaleza— denominándose así formas *naturales*. Aquí debemos sugerir que la palabra naturalismo, según observa Frederick Gore, “(...) en sentido histórico, significa una forma conceptual de arte primariamente interesada no en las apariencias sino en la auténtica naturaleza física del objeto percibido. Y ello puede llevar al artista a la representación de cosas que no son necesariamente vistas, pero que son esenciales a su investigación”.⁷⁰ Realmente, las formas naturales están interesadas por la apariencia del objeto en

⁶⁹ RUBERT DE VENTÓS, X.: *El arte...*, *op. cit.*, p. 34.

⁷⁰ RUBERT DE VENTÓS, X.: *Teoría...*, *op. cit.*, p. 28.

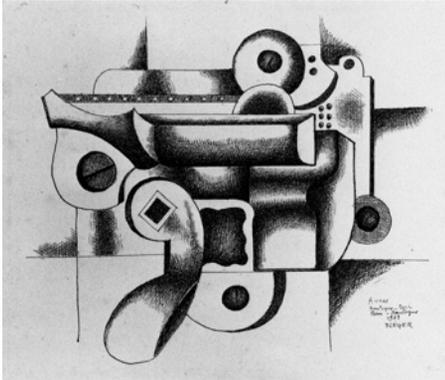
tanto que ésta concuerda con su propio concepto de la realidad, pero el pleno concurso entre la apariencia y el concepto de la realidad no se produce con absoluto rigor; la forma, aún respondiendo a una representación clara de la apariencia del objeto natural, siempre expone un grado de discriminación significativa que la hace expresiva desde su interior, no obstante, lo que si impera —como fundamentos generales— en el acto representativo de las cosas que descubre ante sí son la *simplicidad, proporción, simetría y belleza*.

Por otro lado, las formas figurativas también pueden referirse a objetos materiales derivados de la acción humana, lo que las convierte en formas *artificiales*. Albert Einstein sugirió en su teoría de la relatividad que los objetos inertes poseen energía y que “la masa de un cuerpo es una medida de su contenido de energía”.⁷¹ La observación de este planteamiento revolucionario, aunque no obtuvo una respuesta inmediata, si caló profundamente —años después— en el campo artístico, cuyo discurso creativo se vio ampliamente inundado por objetos de procedencia industrial. Las formas —como argumentación plástica— representaban todo tipo de objetos manufacturados e industriales [29], tanto desde un nivel puramente descriptivo, así como, traducidos en partes integrantes de la forma principal que, a veces, describía sujetos u otras formas orgánicas. Hoy en día, el campo de acción representativa se ha extendido enormemente, de tal modo que, todo tipo de imágenes gráficas y virtuales emanadas de los medios de comunicación e infográficos, ocupan un lugar preponderante como fórmula de inspiración en la articulación creativa del producto artístico.

Nuestra “naturaleza” la forman los instrumentos técnicos de que nos servimos: las construcciones, los artículos, las imágenes artificiales entre las que nos movemos y sus medios de difusión; medios que hay que considerar como una nueva “riqueza natural”.

⁷¹ MOSZYNSKA, A.: *op. cit.*, p. 12.

Éstas son las cosas de las que nosotros hemos llegado a ser cosa;⁷²



[29] Fernand Léger, *Cerradura*, 1933.
Tinta sobre papel.

El término *abstracto* se usa para las formas que expresan temas no identificables. El ámbito de la experiencia desde donde aprehender este tipo de formas se extiende a diversos modos de indagación creativa, pudiendo desarrollarse desde la creación directa, lo que sugiere que una forma —carente de significación y por lo tanto abstracta— emane directamente de la imaginación del autor, hasta la manipulación de una forma reconocida —en un proceso de investigación creativa— que acaba transformada en un objeto sólo asimilable dentro de la estructura conceptual, plástica y compositiva de la obra.

“La pintura abstracta es abstracta. Se enfrenta a ti. Hace un tiempo hubo un articulista que escribió que mi pintura no tiene principio ni fin. No pretendía que fuera un elogio, pero lo fue. Fue un elogio muy amable.⁷³

⁷² RUBERT DE VENTÓS, X.: *Teoría...*, *op. cit.*, pp. 529, 530.

⁷³ POLLOCK, J. Citado en HESS, B.: *Expresionismo abstracto*, Taschen, Bonn 2005, p. 36.

Lógicamente, al no tener referencias externas, el papel de la forma podría considerarse como la manifestación de una estricta expresión personal; la forma sería la interlocutora de una concepción material y significativa del mensaje artístico que opera sobre la sensibilidad.

“Como artista, sin embargo, vivo de acuerdo con ese principio cuando todos mis actos y expresiones, en la medida en que atañen a un contenido cualquiera, sigue siendo una apariencia para mí y adoptan una forma que depende absolutamente de mí”⁷⁴

Independientemente del grado de iconicidad que presenten las formas, éstas brotan de nuestra imaginación germinándose como ideas particularmente destinadas a materializarse —las formas plásticas, incluso en su máximo grado de iconicidad, no son “sinónimos” gráficos del percepto o el objeto que representan, sino que siempre llevan implícita en su naturaleza formal parte del impulso imaginativo de quien la crea—; surgen de ese inmenso laberinto especulativo donde el proceso de gestación de la forma se inicia para llegar a transformarse en un ente formal significativo o en un ser superior sin necesidad informativa: una forma *per se* como expresión de lo absoluto. Es el boceto el que —investido primero de esbozo, más adelante de bosquejo y finalmente ungido con su propia realidad— interfiere en ese proceso evolutivo con intención meramente expresiva; es su campo de acción y, por lo tanto, una situación especialmente idónea donde procesar, con naturalidad, todo ese recorrido grafico-plástico que acaba revalorizando y evidenciando la idea hasta su transmutación en forma.

El boceto transforma la idea en un producto gráfico objetivamente relacionado con su autor, la *forma*, elemento generalmente caracterizado por su nivel de representación en la interpretación de conceptos, objetos y estado de cosas

⁷⁴ SEDLMAYR, H.: *op. cit.*, p. 152.

pertenecientes al mundo exterior. Esto, lleva aparejado una cierta convicción de que la forma ha de reproducir con credibilidad al objeto aprehendido y “(...) sabemos que corresponde a la tesis platónica que supone la existencia de una especie de envoltura ficticia que se desprende desde los objetos hasta nuestros ojos, que penetra nuestro cerebro y constituye el *icono*”.⁷⁵

El mayor o menor grado de fidelidad en la apariencia representativa de la forma, está regulado por la *escala de iconicidad* o, por su opuesta, la *escala de abstracción*.

Según la escala de iconicidad decreciente⁷⁶ de Moles el grado cero corresponde a las imágenes arbitrarias, figuras o formas que han de articularse de acuerdo a un código específico cuyas reglas deben conocerse para poder interpretarlas, puesto que no existe un referente natural o identificable con el que se relacione. Posiblemente, podríamos incluir en el ámbito de influencia de la arbitrariedad a las formas no figurativas o abstractas, considerando la ausencia de significado directo con la que se presentan, derivada de una intencionalidad manifiesta en la que la forma sólo se presenta como “(...) un objeto que se exhibiría probablemente en una galería, que no tendría otra utilidad sino la de ser contemplado y creado por un profesional del arte, (...) un objeto que no exhibe las propiedades habituales de lo artístico (...)”.⁷⁷

Lo abstracto —como término descriptivo— se opone, en el vocabulario artístico, a lo figurativo, y esta oposición o “(...) el rasgo pertinente de esta oposición consiste en la analogía del representante y del representado, en la posibilidad ofrecida al espectador de reconocer el segundo en el primero. (...) El término ‘figurativo’ indica la posibilidad de derivar el objeto pictórico a partir de su modelo ‘real’ mediante una traslación continua. El trazo en el cuadro figurativo es un trazo no arbitrario”.⁷⁸ De esta afirmación se deduce que la “figuratividad” es una cualidad que relaciona

⁷⁵ MOLES, A.: *op. cit.*, pp. 34, 35.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 104.

⁷⁷ PÉREZ CARREÑO, F.: *Arte minimal. Objeto y sentido*, La balsa de la Medusa, Madrid 2003, p. 133.

⁷⁸ LYOTARD, J. F.: *Discurso, Figura*, Gustavo Gili, Barcelona 1979, p. 219.

directamente a la forma plástica con aquello que representa. Esta propiedad deja de tener sentido si la forma decae en la función de representar y se convierte, ella misma, en el propio objeto significante.

(...) también los cuadros mismos alcanzan un status distinto, pues una parte de ellos ya no mantiene con la realidad las relaciones que caracterizan a las obras de arte orgánicas: no remiten como signo a la realidad, sino que son realidad.⁷⁹

Dinámica de las formas

Son estas *líneas-fuerza* las que debemos dibujar si pretendemos devolver la obra de arte a la verdadera pintura. Nosotros interpretamos la naturaleza reflejando esos objetos sobre la tela como arranques o prolongaciones de los ritmos que tales objetos imprimen en nuestra sensibilidad.⁸⁰

El boceto necesita de un grado de actividad dinámico con el que desarrollar su capacidad expresiva; requiere de una situación constructiva y creativa en la que poner a prueba su eficiencia en la dilucidación de un tema estructural, una idea, un planteamiento conceptual que finalmente se traduzca en un producto efectivamente artístico.

El boceto actúa en un contexto de interacción entre tendencias favorecedoras y moderadoras de la tensión como recurso dinámico; una situación de doble dinamismo en la que el tema estructural o planteamiento conceptual propuesto, intenta armonizar —del modo más simple— con la naturaleza de lo ideado, a la vez que, absorbe las

⁷⁹ BÜRGER, P.: *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona 1997, p. 142.

⁸⁰ GONZÁLEZ GARCÍA, A.; CALVO SERRALLER, F.; MARCHÁN FIZ, S.: *op. cit.*, p. 138.

emisiones de la fuerzas perceptuales actuantes. La expresión dinámica de la forma se manifiesta conforme al sentido y el carácter propio de la obra, pudiendo presentar una tensión visual baja y una ordenación estructural simple o, por el contrario, mostrar una tensión alta y un esquema complejo.

En el interior de cada forma está su alienación, aquello a lo que apunta (lo que significa, representa, orna o evoca) y es por tanto una ilusión el pretender separarlos mientras no tengamos, como dijera Dante, *un anima sopr' altra*.⁸¹

Realmente, hemos de considerar que toda forma es particularmente dinámica, aunque esta propiedad esencial y primaria no se advierta en ella desde una experiencia puramente científica. La dinámica visual o “tensión dirigida” según Arnheim, es un rasgo inherente a la forma y, constituye, un acto de tensión que, en sí mismo, se produce como uno de los dispositivos del movimiento activo que mantiene una “dirección”.

“Kandinsky (...) insistía en que la forma y los colores tienen una significación humana que trasciende su mera impresión en la retina”.⁸²

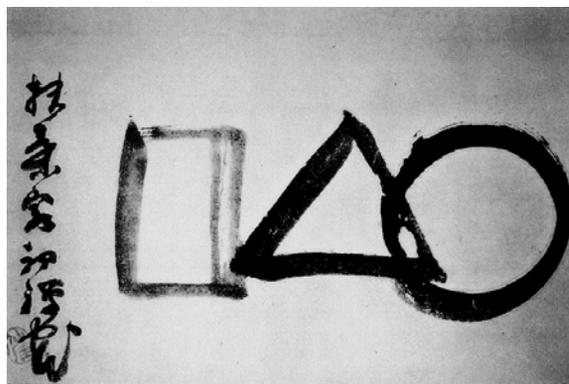
En las formas percibidas como elementos surgidos de una acción natural u objetos producidos por la naturaleza, el componente dinámico parece proceder de los sucesos paulatinos que originaron o transformaron el perfil físico de esas formas, es decir, aparenta desprenderse como “(...) producto, transitorio o duradero, de procesos formativos”.⁸³

⁸¹ RUBERT DE VENTÓS, X.: *El arte...*, *op. cit.*, p. 32.

⁸² *Ibidem*, p. 36.

⁸³ WEISS, P. Citado en ARNHEIM, R.: *Arte y...*, *op. cit.*, p. 418.

Sin embargo, en el producto artístico, no es la dinámica vital inherente en las formas la que incide prioritariamente en su elaboración o materialización física, sino aquellas fuerzas externas que se desprenden del propio gesto del artista, de lo que podríamos llamar sus “cualidades grafológicas” como fruto de la variable relación entre el impulso vital del ejecutante y su intención conciliadora con la tarea pertinente [30].



[30] Sengai, *Universo*, s. f. Tinta sobre papel.

Esta situación de variabilidad —relatividad de la presencia temperamental en el acto creativo— es la que distingue con claridad la acción gráfica del boceto frente a la representación de un dibujo realizado mediante trazos organizados y cuidadosos en el propio acto de ejecución; la que manifiesta una mayor presencia del impulso vital en la declaración plástica del boceto, o bien, la que se perfila como una propiedad que dota al boceto de una seña de identidad singular y, que eleva su deliberación gráfica a obra de arte por derecho propio. Así, el boceto impregna a las formas con su propia dinámica vital como consecuencia del ejercicio gráfico, influido por el mismo acto motor.



[31] Willem de Kooning, *Dibujo*, 1967.
Carboncillo sobre papel.

Las cualidades dinámicas de las formas nacidas de este efecto, no sólo se producen como resultado de un movimiento determinado o una posición concreta de la muñeca o del brazo del autor; también pueden originarse como reflejo de la colocación de su cuerpo en un estado cinestésico, voluntario o involuntario, respecto del tema representado y, del mismo modo, puede influir en su manifestación, el estado de ánimo del artista imperante en el momento de la acción creativa. Todo ello, puede conferir una relativa y determinada impresión o excitación dinámica a las formas representadas [31].

También hemos de considerar —con respecto a la emanación dinámica y expresiva del mismo acto gestual— la importancia que se le confiere, en algunas culturas, a la disposición moral o espiritual del artista y, con ello, a las formas o posiciones que puede adoptar él mismo en la propia experiencia de captación de ese estado de trascendencia que, busca extenderse hacia una especial y singular manifestación plástica.



[32] Theo Van Doesburg, *Simultaneous Counter-Composition*, 1929-30.
Óleo sobre lienzo.

“Concebir el papel virgen como el vacío originario con el que todo comienza, la primera pincelada trazada como el acto de separar el cielo y la tierra, las pinceladas siguientes, que van generando paso a paso todas las formas como metamorfosis múltiples de la primera pincelada, y, por último, el acabado del cuadro como el grado supremo de un desarrollo por el cual las cosas vuelven al vacío originario, es lo que transforma el acto de pintar en el acto de imitar, no los espectáculos de la creación, sino los gestos mismos del creador”.⁸⁴

Posiblemente, la oblicuidad pueda ser el medio más eficaz y sencillo para incorporar el efecto de dinamismo vital o tensión dirigida en el producto artístico [32]. Es evidente que en la orientación oblicua se percibe una acción dinámica

⁸⁴ CHENG, F. Citado por CABALLO, I., “Educación sentimental”, en GÓMEZ MOLINA, J. J. (coord.): *Las lecciones del dibujo*, Cátedra, Madrid 2003, p. 467.

de acercamiento o alejamiento con respecto al *constructo* horizontal-vertical, siempre vigilante en el proceso de estabilización del espacio compositivo.

El boceto, mediante el dominio de la oblicuidad, como recurso expresivo, adquiere uno de los más efectivos medios de diferenciación entre la acción y el reposo de las formas en el campo representativo; adopta un recurso que refuerza la necesidad de manifestar un fuerte contraste frente a la tendencia natural al equilibrio, transmitido por las fuerzas perceptuales de la obra.

El uso de esta fórmula no siempre ha contado con la benevolencia o el reconocimiento por parte del interés creativo de todos los artistas. Como ejemplo, podríamos citar la animosidad con la que Mondrian —en sus conclusiones abstractas concebidas, no como consecuencia de un auténtico proceso creativo, sino como resultado de un proceso de naturaleza empírica— se manifestaba en contra de la oblicuidad o cualquier fórmula expresiva que no contemplara el marcado esquema ortogonal promulgado por su rígida doctrina, que defendía la abolición de cualquier método a favor de enriquecer la forma con una nota de expresividad o individualidad manifiesta. “Mondrian veía en la introducción de la línea diagonal en el cuadro, (...) no la simple mutación de una regla del neoplasticismo, sino un auténtico retorno a las fuerzas arbitrarias de las pasiones y del individualismo, raíz de todos los males modernos.”⁸⁵

(...) era indispensable abolir todos los modos en que más fácilmente podía manifestarse o entrometerse el dato subjetivo pasional, sentimental, individualista; (...) La recta vertical y la horizontal debían ser la única medida estilística consentida al neoplasticismo.⁸⁶

A veces, el efecto de oblicuidad se ve reforzado en función del grado de reconocimiento con que el observador

⁸⁵ MICHELI, M. de: *op. cit.*, p. 283.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 282.

percibe la forma, puesto que, cualquier variación sobre el estado o posición natural del objeto deriva hacia una determinada situación de tensión dirigida. Esta tensión se agudiza en cuanto la forma aprehendida se desvía de su posición normativa, pero, no sólo por la impresión inmediata derivada de su estado representativo, sino también, por la relación con la evocación o el recuerdo que posee el observador sobre la situación originaria de esta forma.

Es evidente que la tensión experimentada por la disposición de las formas en una orientación oblicua, deriva hacia la percepción de profundidad. Aunque esta sensación pueda ser mitigada por la asimilación de ciertas convenciones que nos encauzan hacia el reconocimiento normalizado de lo oblicuo, como representación natural de la tercera dimensión, es cierto que, este enfoque es sólo parcial, pues, siempre algo de su naturaleza dinámica se mantiene vivo. “Así se explica que la profundidad pictórica obtenida mediante una orientación oblicua de las formas conserve siempre algo de su carácter dinámico, (...)”.⁸⁷

La tensión originada por la oblicuidad, no sólo se produce sobre las formas particulares, sino que también puede articularse, como recurso dinámico, en la organización del plano general de la obra, es decir, como medio puramente expresivo con el que el boceto elabora y articula el espacio compositivo [33].

[33] Picasso, *Cabeza*, 1906-1907.
Guache sobre papel marrón.



Al principio son sólo figuras y objetos aislados los que aparecen en posición diagonal; “finalmente, el eje de la obra entera, espacio arquitectónico y composición del grupo, se orienta oblicuamente hacia el observador”.⁸⁸

El uso de esquemas oblicuos para la representación bidimensional de la forma —considerando que la imagen relacionada debe pertenecer al mundo común o a la corriente general de la experiencia— proporciona una

⁸⁷ ARNHEIM, R.: *Arte y...*, *op. cit.*, p. 427.

⁸⁸ *Ibidem*.

indudable *deformación* sobre la disciplina total o uniformidad originaria de la propia figura, lo que se traduce en un aumento de la tensión dirigida o dinámica visual de ésta. Recordemos que el efecto dinámico sólo es posible cuando el elemento de referencia o estado natural de la forma se mantiene todavía presente, de un modo implícito, en las mismas. “Al representar formas conocidas, el artista puede apoyarse en la imagen normativa que el observador lleva dentro de sí; desviándose de ella se puede crear tensión”.⁸⁹

Resulta evidente que la deformación o “anomalía” constituye un testimonio claro de la presencia de tensión en las formas. Pero la deformación no sólo surge por la presencia de la oblicuidad en el esquema compositivo o en las formas particulares —reflexionemos en que la oblicuidad supone uno de los medios más eficaces y elementales de generación del dinamismo en las formas, entre otras cosas, porque sugiere una determinada deformación en el percepto de su definición gráfica— sino que, puede producirse por cualquier tipo de irregularidad explícita que se observe en éstos.

En el ejercicio creativo, el uso de la anomalía responde, generalmente, a criterios puramente intencionales; se prevé una necesidad sugerida por el propósito pertinente.

Cuando existe una determinada estabilidad armónica en el esqueleto compositivo y se le pretende generar un moderado contraste dinámico, la introducción de la anomalía puede ocasionar una transformación de ese tipo de regularidad a otro, siempre que, las formas alteradas se interrelacionen creando su propio orden regular; podría decirse que convendrían en dos estructuras armónicas conectadas, de las cuales, la más pequeña —que suele ser la “extraña”— se establece como la anomalía dentro del esquema global de la obra, pero, debemos considerar que, en un nivel demasiado alto de sutileza en la alteración, la sensación dinámica correspondiente sería inconsistente o indefinida. Una variable de este tipo de deformación trasciende del intento de suavizar el exceso de monotonía

⁸⁹ *Ibidem*, p. 430.

en una determinada composición, planteando un prorratio —relativamente ordenado— de las formas anómalas por todo el cuadro. El grado de deformación de estas figuras suele ser bastante contenido, con el objetivo de generar una ligera tensión o sutil dinamismo que altere ligeramente la estabilidad predominante.

Generalmente, el uso de la anomalía o deformación como disposición a provocar un estado dinámico o de tensión en la obra, viene relacionado con el propósito de llamar la atención hacia la misma. Cuando la deformación es prominente y extensa, normalmente, afecta al estado global de la obra, sin embargo, si la zona de acción está delimitada —independientemente del grado de profusión en la alteración— ésta se convierte en el centro de interés del producto artístico.

La tensión derivada de la deformación también posee intenciones “destructivas”; la búsqueda del “producto acabado” a través de la ruptura con la estabilidad estructural promovida por las fuerzas perceptuales del plano básico. La disciplina del esquema compositivo queda disgregada en una o más zonas anómalas que discrepan con los ejes sentidos —vertical y horizontal— generando un paisaje artístico supuestamente “desintegrado” [34].



Permanezco sin hacer nada ante la superficie vacía hasta que noto un exceso de energía dentro de mí y luego salto al cuadro. Entonces todo el infierno se desata y yo me enfurezco (...). Destrozo la superficie, su gloriosa blancura, y en el mismo movimiento destrozo el viejo orden, el mundo, lo conduzco hacia su ruina, aunque también se podría decir que hacia su perfección.⁹⁰

[34] Jackson Pollock, *Greyed Rainbow*, 1953. Óleo sobre lienzo.

⁹⁰ MÜHL, O. Citado por NÚÑEZ, M., “Jackson Pollock y las máquinas de dibujar”, en GÓMEZ MOLINA, J. J. (coord.): *Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporáneo*, Cátedra, Madrid 1999, p. 444.

No sólo las formas son “agredidas” por la acción dinámica de la tensión dirigida, bien sea por oblicuidad, deformación u otros condicionantes preceptivos, asimismo, los espacios vacíos que las separan también son dinámicos e igualmente son sometidos a la actuación de este fenómeno gráfico.

El espacio también posee forma, tamaño y proporción, pero no son éstas propiedades los únicos elementos que provocan su dinamismo, también procede como catalizadora de la tensión la dependencia directa que mantiene con las formas colindantes; la inherente correlación que le otorga su propia existencia. Los intervalos entre las figuras pueden provocar sensación de compresión y, por tanto, actuar como agentes dominantes de la situación plástica, o bien, encontrarse en la situación contraria y ser ellos mismos los que se vean presionados por el empuje de las formas que operan en su alrededor.

El boceto articula el espacio y la forma en un campo puramente interactivo, de este modo, establece un constante y favorable estado de excitación, que converge en el producto dinámico pretendido; regula con habilidad y decisión sus movimientos y alteraciones llegando a producir múltiples y complejos estados de tensión, que acaba redundando en una favorable composición dinámica.

Mediante la modificación de la forma, el boceto establece un tipo de representación que puede llegar a imponerse como un esquema predeterminado, una estructura representativa que acaba marcando un determinado perfil artístico que se corresponde con la identidad creativa de su autor. “Las últimas esculturas figurativas de Wilhelm Lehmbruck y los rostros ovales de los retratos de Amadeo Modigliani deben su tensa esbeltez no sólo a las proporciones del esquema visual en cuanto tal, sino también a sus desviaciones de las formas habituales del cuerpo humano”.⁹¹

Lógicamente, desde la perspectiva del observador, la asimilación de esta nueva lectura plástica, exige la

⁹¹ ARNHEIM, R.: *Arte y...*, op. cit., p. 430.

aceptación de las reglas del juego imperantes en el ámbito cultural y artístico correspondiente.

Pero, no concierne a la mera deformación —mediante la interpretación gráfica del objeto—, en la que el objetivo fundamental radica en la exageración puntual y *ex profeso* de los rasgos esenciales del elemento referencial, la definición de tendencia o estilo artístico. No cabe duda de que este tipo de anomalía también posee connotaciones estilísticas, pero lo que realmente procede a identificar el rasgo esencial de una propuesta creativa singular, un modo de hacer diferente o una realidad artística desligada de toda influencia integrada en la experiencia común, es la aplicación de una única propiedad al contexto general de la imagen que representa al objeto experimentado.

“Todo arte es escala. Tamaño y escala, eso es todo. La escala, o en el caso de una figura la proporción, determina la impresión, determina el efecto, determina la expresión física, determina la línea, la silueta, todo. Por ello, una buena escultura debe tratarse como una buena composición musical, como un edificio en el que escala y tamaño se corresponden”.⁹²

El rasgo dinámico y diferencial que envuelve la totalidad de la obra, transmite una afirmación particular sobre la generalidad del objeto representado. Cuando esta propiedad singular se convierte en un todo extensivo que llega a saturar todas las muestras de un estilo determinado, el cambio experimentado en el hábito perceptivo se diluye, acaba asimilándose inconscientemente por el ente global inmerso en ese contexto cultural, en tanto que esa deformación parece estar ya imbuida en la experiencia ordinaria como algo evidente o deseable, con lo que acaba perteneciendo al mundo físico y social.

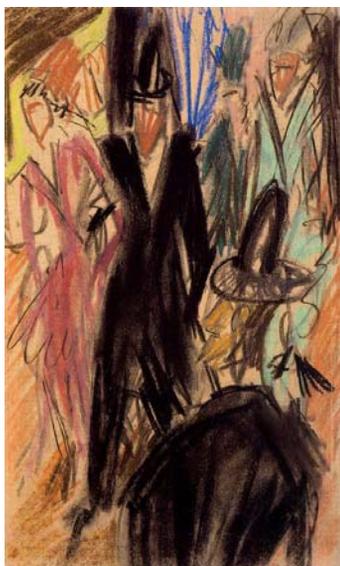
⁹² LEHMBRUCK, W. Citado en RUHRBERG, K.; SCHNECKENBURGER, M.; FRICKE, CH. y HONNEF, K.: *op. cit.*, vol. II, p.414.

En una experiencia, las cosas y acontecimientos que pertenecen al mundo, físico y social, se transforman a través del contexto humano en que penetran, en tanto que la criatura viviente cambia y se desarrolla mediante su interacción con las cosas que le son externas (...).⁹³

En cualquier caso, existen “anomalías” estilísticas que se liberan de esa tendencia “normalizadora”, que no acaban de encajar en el deseo comunitario de hacerlas propias y convertirlas en receptoras de un interés general; formas singulares que poseen vida propia; figuras deformadas cuya dinámica visual contiene sólo un leve atributo relacionado con su referente específico y, todo lo demás conserva una total concordancia con su identidad particular: su inherente naturaleza [35 y 36].



[35] Francis Bacon, *desnudo agachado*, 1952. Óleo y arena sobre lienzo.



[36] Ernst Ludwig Kirchner, *Scena di strada*, 1914. Pastel.

⁹³ DEWEY, J.: *El arte como experiencia*, Paidós, Barcelona 2008, p. 278.



[37] Marcel Duchamp, *Desnudo bajando una escalera n.º 2*, 1912. Óleo sobre lienzo.

Posiblemente podríamos considerar como casos excepcionales de “anomalía” estilística (aún cuando la alteración no se produzca directamente sobre la forma, sí se observa una alteración formal de conjunto por la unión traslapada de varias formas que componen el todo) el producto dinámico surgido de “lo que podríamos llamar equivalente inmóvil del movimiento estroboscópico”.⁹⁴ El efecto mostrado por este tipo de movimiento se produce en la estructuración gráfica de imágenes cuyo resultado plástico converge en la disposición simultánea de formas que poseen, básicamente, la misma apariencia y funcionalidad, pero entre las que se observan ligeras diferencias perceptuales en la aprehensión de su forma, su tamaño o su ubicación con respecto al plano básico; la tensión dirigida que emana de esta situación plástica, se hace más evidente cuando los elementos participantes se superponen. Es evidente que las formas ordenadas de este modo recrean una secuencia cuya trayectoria mantiene una dirección coherente y, donde los cambios internos de los elementos actuantes se originan gradualmente.

La fuerte sensación dinámica subyacente de esta manera de proceder, resulta especialmente convincente para la recreación del movimiento aparente, recurso plástico muy estimado y utilizado por los artistas que integraban el movimiento futurista [37].

“El movimiento que queremos reproducir en el lienzo ya no será un solo movimiento de dinamismo universal fijo. Muy simplemente, será él mismo sensación dinámica. Pues todo se mueve, corre, cambia rápidamente. Ningún contorno está jamás quieto delante de nuestros ojos: aparece y desaparece constantemente”.⁹⁵

El fenómeno “estroboscópico” pudo también tener influencia sobre la naturaleza y el origen plástico de otro tipo

⁹⁴ ARNHEIM, R.: *Arte y...*, *op. cit.*, p. 435.

⁹⁵ MOSZYNSKA, A.: *op. cit.*, p. 29.

de manifestación artística, concretamente el cubismo, en la que los artistas implicados convinieron —entre otras cosas— en duplicar partes de las figuras en sus obras [38]. De hecho, se plantearon una serie de puntos programáticos —citados en el principal manifiesto publicado en 1913 por Guillaume Apollinaire como doctrina del movimiento cubista— entre los que se encuentran el *geometrismo*, la *nueva concepción del espacio*, la *renovación de las apariencias*, etc. Así también, Moholy-Nagy estableció el decálogo de novedades que se extrae del nuevo código de expresión artística desarrollado por el cubismo, de cuyos puntos, y como argumento referencial al tema tratado —el equivalente inmóvil del movimiento estroboscópico—, exponemos los siguientes manteniendo la ordenación expuesta originalmente en el decálogo: “1. Distorsión. 2. Giro de los objetos: el perfil es exhibido simultáneamente de frente. Cortes: el empleo de partes en lugar del total. 4. Desplazamiento: dislocamiento de las partes. Refracción de líneas y ruptura de líneas continuas. 5. Superposición de distintas vistas de los objetos. (...) 8. Múltiples formas en una. Pluralismo. Un contorno se refiere a varias formas (...).”⁹⁶



[38] Picasso, *Retrato de Silvette Davis*, 1954. Lápiz sobre papel.

Diversas vistas del mismo objeto observado en diversos momentos del tiempo se representaban juntas, como en una fotografía con múltiples exposiciones. (...) La imagen podía admitir cualquier cosa que se pudiera traducir del volumen tridimensional a la superficie bidimensional, mientras prescindía de la ilusión de profundidad. La armonía compositiva se conseguía con una meditada yuxtaposición de contrastes (...)⁹⁷

Cada forma es especialmente dinámica; es poseedora de una inherente tensión dirigida integrada dentro de un

⁹⁶ GONZÁLEZ GARCÍA, A.; CALVO SERRALLER, F.; MARCHÁN FIZ, S.: *op. cit.*, pp. 54, 55.

⁹⁷ RUHRBERG, K.; SCHNECKENBURGER, M.; FRICKE, CH. y HONNEF, K.: *op. cit.*, vol. I, p. 72.

movimiento activo que ofrece una congruente expresividad dinámica.

Lógicamente, es más fácil dilucidar esta cualidad expresiva dentro de un estado de absoluto protagonismo de la forma; cuando ésta interviene en una situación de clara omnipresencia íntimamente relacionada con la extensión del plano básico. Pero las circunstancias cambian cuando la forma ha de expresarse en asociación; cuando se encuentra obligada a mantener una relación de equidad con otra u otras formas que actúan, simultáneamente, en la estructura compositiva. Cuanto mayor sea el número de elementos visuales que participen en el juego creativo, mayor será la dificultad con la que hay que proceder para mantener una equilibrada interrelación de todas las tensiones actuantes en el orden compositivo.

Para que la dinámica inherente a la forma se muestre con efectividad, es fundamental que encaje con rigor dentro de la dinámica global de la realidad compositiva. Es posible que dentro del juego de fuerzas que se manifiestan en el propio ejercicio creativo, el efecto dinámico de una forma no corresponda con el criterio plástico exigido en ese momento y, por ello, tengamos que modificarlo o, por el contrario, tener que sustituir la forma por otra. En cualquier caso, estaríamos en condiciones de aprovechar su eficacia expresiva —sin alterar su tensión dirigida— modificando el número de elementos participantes en la acción compositiva.

En cada nueva etapa logro un equilibrio, una conclusión. Si durante la sesión siguiente descubro alguna equivocación, lo lanzo todo por la borda y concibo de nuevo el conjunto. (...) Es posible variar las relaciones modificando el número de elementos y no alterar por ello su naturaleza. (...) O bien, se pueden también precisar las relaciones que constituyen la expresión del cuadro, reemplazando el

azul por un negro, igual que en una orquesta se reemplazaría una trompeta por un oboe.⁹⁸

El boceto, en su disertación gráfica, precisa de un esquema estructural adecuado en el que concurren, en perfecta concordancia, todos los elementos visuales participantes entre sí y el campo total de composición; la cualidad dinámica de cada forma obtiene su máxima efectividad cuando está avalada por el contexto en el que se manifiesta y, además, cuando en esta realidad de la forma se observa que su capacidad estabilizadora propicia la relación recíproca con los demás integrantes del espacio compositivo.

Es importante encontrar las formas apropiadas con las que experimentar en la propia acción creativa de un determinado producto artístico, puesto que, a través del boceto, organizamos la obra en torno a una estructura dinámica dominante, la cual, extiende su influencia a la totalidad del cuadro; "(...) es ella misma la guía a seguir, actúa del mismo modo que una relación y necesidad generales a la que todo se subordina y en la que todo se estratifica y se unifica".⁹⁹

La obra de arte se percibe en su totalidad, en la que cada parte se ocupa hábilmente de su función, al mismo tiempo que mantiene una relación de "equilibrio" dinámico con las demás partes y el todo. Pero, en el contexto de su acción gráfica o gestión creativa, el boceto atiende a cada una de estas unidades plásticas en su particularidad; precisa concentrarse en el análisis de la propia naturaleza dinámica de cada forma para adquirir el mayor crédito posible de su carácter expresivo.

Como consecuencia de este enfoque individualizado, es habitual que, en algunos casos, se produzcan errores de integración de las partes en la ordenación compositiva, llegando incluso a excluir de la obra toda aquella expresión dinámica que el tema tratado posee *per se*, y está

⁹⁸ MATISSE, H.: *op. cit.*, pp. 78, 79.

⁹⁹ HILDEBRAND, A. von: *op. cit.*, p. 67.

perfectamente habilitado para manifestarla. Esto explica, el porqué de la importancia que se deriva de la tensión dirigida en cualquier acto creativo. La ausencia o el mal uso de la dinámica visual en las obras artísticas provocan su expiración inmediata; la obra no luce aunque posea otras excelencias y, por ello, no retiene la atención del observador.

El registro de una notable tensión dirigida en el producto artístico o en cada una de sus secciones exige que éstas —en su concepción— se observen como experiencias estéticas, no como realidades materiales o físicas; han de concebirse como los acontecimientos que revelan el brote de los “movimientos” internos del boceto en la manifestación de esos hechos conceptuales que todos poseemos, “(...) que existen exactamente dentro de nosotros al igual que existen dentro del artista, subyacentes, oscuros, profundamente sumidos bajo nuestras sucesivas cortezas; y es precisamente ese enfrentamiento con nuestros más profundos mecanismos que se nos antoja una revelación apasionante y que proyecta una luz sobre nuestro propio ser y sobre el mundo, y que nos permite ver las cosas que nos rodean con unos ojos distintos a los habituales.”¹⁰⁰ Por otro lado, la obra artística ha de mantener una relación de perfecta interacción entre sus partes; cada capa ha de expresar su conformidad en la relación con las capas adyacentes y procurar una tensa y a la vez estable reciprocidad. Todos y cada uno de los elementos plásticos han de actuar en dinámica conjunción dentro de la experiencia global [39 y 40], no como meros elementos aislados que, aún siendo puramente dinámicos, navegan sin rumbo en la extensión del plano básico.

Lo que esperamos de una obra de arte es que su autor haya descubierto en ella e inventado con ella las formas de hacer estallar sus capas superficiales y de dar paso a las voces de sus capas subyacentes, y

¹⁰⁰ DUBUFFET, J.: *op. cit.*, p. 97.

con ello igualmente de las nuestras tan pronto como esa obra surge ante nuestros ojos.¹⁰¹



[39] Jean Dubuffet, *Recorrido*, 1984. Acrílico sobre papel entelado.



[40] Jean Dubuffet, *Mira G 83*, 1983. Acrílico sobre papel.

¹⁰¹ *Ibidem*.

Capítulo 4º **El boceto y los medios integrados
en su discurso plástico.**

La identidad asoma como la gran áncora. Y como la naturaleza al modelar al hombre se ha adherido estrictamente a la Identidad, Cabeza, Cuerpo, Miembros y sus contenidos separados, identidades en sí mismas, elaborando lo mejor posible cada parte dentro de sí misma y con las otras partes, sus vecinas, se aproxima a un bello equilibrio, de manera que este producto artístico está hecho con identidades vecinas. Y si una identidad en esta elaboración no toma su lugar y parte, es una mala vecina. Y si las cuerdas que conectan los vecinos no toman sus lugares y partes, producen un mal servicio, un mal contacto. Así este producto de arte es en sí mismo una aldea.¹

¹ MARIN, J. Citado en DEWEY, J.: *El arte como experiencia*, Paidós, Barcelona 2008, p. 230.



[1] Jackson Pollock, *Pintura*, 1945.
Pastel, gouache y tinta sobre papel.

Naturalmente, de lo que no cabe la menor duda, es que el producto artístico está formado de materia, sustancia que subyace a la vez que se integra como medio indispensable en la naturaleza de la forma, le confiere una determinada peculiaridad y un rasgo distintivo derivado de su propia esencia. Por lo tanto, hemos de considerar el hecho de que la divergencia entre las diversas obras artísticas no se produce por el contraste entre la materia y la forma, sino, como señalaría John Dewey, *entre materia relativamente formada y materia convenientemente formada*.

Para la diversidad de formas que actúan en el proceso creativo, el boceto recopila y elige sus correspondientes y adecuadas sustancias o materias que intervendrán en la ilustración visual de la forma final; materia y forma han de encontrar su nexo de unión, su punto de fusión con el que generar un alto grado de efectividad estética y artística. El boceto profundiza en esta labor integradora manteniendo un método de ordenación procesal con el que: primero, se centra en la percepción global del todo, la forma en toda su extensión visual, pero, tras la primera impresión o reflexión en la que se empiezan a distinguir los elementos que la integran, elige aquellos que, revestidos de una particular sustancia y embebidos en un estado de tensión expresiva, aceptan el reto de alcanzar, particularmente, el centro de

atención de la obra, de llegar a convertirse en la unidad cualitativa que otorgue, desde dentro, su identidad estética.

El boceto integra con efectividad la forma y la materia de modo que constituyan unidas un ente sentido; una unidad expresiva que impregne de su cualidad la totalidad del espacio plástico, infundiendo emoción y sensibilidad al conjunto de la obra.

Toda experiencia artística es sentida preferentemente por un determinado órgano perceptivo, aun cuando se mantenga, con mayor o menor intensidad, en interacción con los otros sentidos. En la obra plástica, la percepción visual constituye este medio, y es por ello que la adecuada conciliación entre la forma que “nominaliza” el acto conceptual o perceptivo y la sustancia que la materializa, resulta imprescindible para argumentar el discurso artístico en coalición con la luz y el color.

Las formas que siempre he usado han surgido “de sí mismas”, se me presentaban íntegramente ante los ojos, y sólo necesitaba copiarlas (...)²

Esta tríada —forma, luz y color— constituyen, entre otros, los medios básicos de que dispone el boceto para expresar y extraer la sustancia sensible de la obra. Sin ellos el producto artístico no existiría, ya que toda experiencia visual que, además de su experiencia ordinaria, pretende mostrar un todo cualitativo remanente de la dinámica actividad plástica de sus “partes” constituyentes, exige su presencia.

“Médium” significa ante todo un intermediario. La significación de la palabra “medio” es la misma.³

² KANDINSKY, W. Citado en HUGHES, R.: *El impacto de lo nuevo, El arte en el siglo XX*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2000, p. 300.

³ DEWEY, J.: *El arte como experiencia*, op. cit., p. 222.

“Hay dos clases de medios. Los de una especie son externos respecto a lo que realizan; los de la otra, se incorporan a las consecuencias producidas y permanecen inmanentes a ellas”.⁴

Forma, luz y color son los intermediarios plásticos básicos que el boceto precisa para manifestarse; son medios que podríamos llamar “internos” y que —como ingredientes activos— quedan finalmente incorporados en el resultado final de la obra, cuyos efectos estéticos se relacionan directamente con el fin perseguido, la sustancia y el modo de incorporarla a la integridad física de la obra. Es obvio que el efecto estético de una obra realizada en acuarela sea diferente a otra ejecutada al óleo —las cualidades plásticas del medio externo utilizado a propósito conjugan perfectamente con la apariencia obtenida—, puesto que han sido concebidas en conjunción a la materia y método utilizados, y a su peculiaridad plástica inherente, de este modo, medio, efecto estético y finalidad entran en coalescencia.

Generalmente, cualquier medio externo puede ser sustituido por otro y, por lo tanto, su elección suele ser irrelevante y su uso relativo, sin embargo, un medio físico empleado en el ejercicio artístico como pueda ser un pincel o un simple lápiz —siempre que su trazo sea consistente y tangible—, aun cuando sean externos, siempre dejan su huella impresa en el plano artístico; sus trazos o sus rasgos significativos forman parte integrante del resultado estético de la obra. Cada medio plástico posee su propia esencia distintiva que lo caracteriza y, por ello, es elegido para tal fin; supone, en sí mismo, una unidad cualitativa que impregna con su carácter la naturaleza expresiva del todo. No debemos olvidar que detrás de ese medio está la sensibilidad y el proceder de quien lo utiliza y como lo utiliza, y es quien tiene la capacidad y la libertad de captar la exclusiva cualidad del medio y su sustancia, y convertirlo en un eficiente elemento de expresión artística.

⁴ *Ibidem.*

“Mi pintura no surge del caballete (...). Prefiero clavar el lienzo a una pared dura o al suelo. Necesito la resistencia de una superficie firme. Me siento más cerca, más parte del cuadro de este modo, ya que así puedo caminar alrededor, trabajar desde los cuatro costados y literalmente estar en el cuadro. (...) Continúo alejándome de los instrumentos usuales del pintor tales como caballete, paleta pinceles, etc. Prefiero palos, espátulas, cuchillos y chorrear (*dripping*) pintura fluida o empastada con arena polvo de vidrio y otras materias extrañas”.⁵

El boceto emplea los medios externos en perfecta conjunción con los medios internos, de tal modo que el trazo de un pincel no podría manifestarse visualmente sin evocar una forma; un determinado pigmento no luciría sin hacer referencia a un color; y, sin lugar a dudas, ni el color ni la forma serían perceptibles sin la presencia de la luz y su emisión gradual. Pero, para que el resultado de este vínculo sea satisfactorio —desde el punto de vista artístico y estético—, se ha de proceder desde un único sentido y de un modo concentrado e intenso, evitando todo elemento irrelevante al propósito creativo.

El efecto estético de una obra artística garantiza que los medios entonados y ajustados a su naturaleza, están ahí, con sus cualidades activas influyendo en la originalidad y excitación de la experiencia obtenida en la representación.

La materia se convierte en medio artístico siempre que exprese un significado ajeno al que posee por su mera naturaleza física; la materia significa lo que expresa no lo que es. Por otro lado, la forma, el color y la luz son medios plásticos integrados en la obra; expresan su cualidad significativa desde el interior de la obra, fundiéndose con el significado global de la misma.

⁵ POLLOCK, J. Citado por CABEZAS, L., “El manual contemporáneo”, en GÓMEZ MOLINA, J. J.; CABEZAS, L.; BORDES, J.: *El manual de dibujo. Estrategias de su enseñanza en el siglo XX*, Cátedra, Madrid 2001, p. 358.

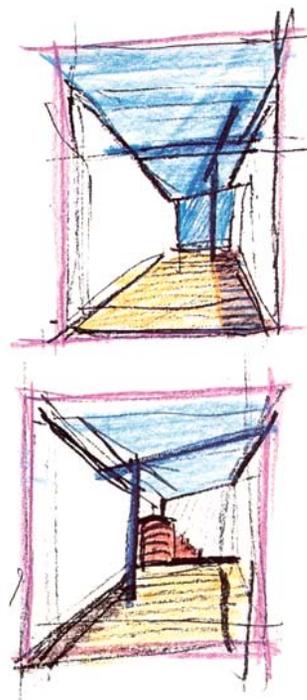
La forma como línea

*Una única línea, violenta, apasionada, rota, o maravillosamente calma, regular, uniforme, transmite lo que estamos sintiendo. Se corresponde a lo que estamos viviendo.*⁶

“En la pintura la línea demarca, delimita, y el resultado es la presentación de distintos objetos, siendo la figura el medio por el cual una masa de otra manera indiscriminada se define en objetos identificables, personas, montañas, césped”.⁷

La línea constituye el medio plástico por excelencia del boceto; se adapta perfectamente a su discurso gráfico, tanto en la revelación visual de aquello que se presiente, lo que tratamos de asir y expresar mediante gestos y que subyace en nuestra imaginación, como en la representación gráfica —a través de formas reconocibles o no— del objeto que aprehendemos, la descripción significativa de lo que percibimos y que figura como centro de nuestra atención creativa.

La línea se manifiesta con energía; expresa con dinamismo y una notable flexibilidad aquello que experimentamos en el proceso de la acción artística. Esta es, por un lado, rigurosa en función del carácter que ha de imprimir al trazo pertinente dentro de un contexto claramente científico-técnico [2] o inmersa en el ámbito de una corriente purista y, otras veces, actuando con completa libertad de movimientos en la experimentación creativa, en una acción puramente artística que se caracteriza por sus movimientos activos y dinámicos que acaban originando, de un modo enérgico, una particular apariencia y experiencia estética [3].



[2] Boris Podrecca, *Galería A + A*, Madrid 1993.
Pastel graso sobre papel.

⁶ HARTUNG, H. Citado en MOSZYNSKA, A.: *El arte abstracto*, Destino, Barcelona 1996, p. 119.

⁷ DEWEY, J.: *op. cit.*, p. 228.

Los bocetos lineales que se usan para reproducir con exactitud una forma particular son por necesidad limitados en expresión. (...) Las líneas “dibujadas” estéticamente cumplen muchas funciones con el correspondiente aumento de expresión. Concretan el significado del volumen, del espacio y la posición, de la solidez y el movimiento; entran dentro del juego de todas las otras partes de la pintura, y sirven para relacionar todas las partes, de manera que el valor del todo esté expresado enérgicamente.⁸



[3] Hans Hartung, 8, 1953. Aguafuerte.

La línea, en su origen es un punto; un punto que se desplaza en un trazo continuo o, como señala D. A. Dondis, “(...) un punto en movimiento o como la historia del movimiento de un punto, (...)”⁹. En su recorrido, la línea se ocupa de configurar las formas evidenciando el contorno que las caracteriza, constituyéndose, asimismo, en el límite de tangencia de estas con el espacio que las circunda. Quizás, por ello, generalmente manifieste una cierta

⁸ *Ibidem*, p. 105.

⁹ DONDIS, D. A.: *La sintaxis de la imagen*, Gustavo Gili, Barcelona 2002, p. 56.

propensión a convertirse en el término icónico de mayor facultad semántica o capacidad informativa.

El trazo que envuelve a la figura representada, materializado mediante la línea, puede ostentar diferentes atributos y emanar de diversos orígenes; así pues, puede surgir como simple línea de trazado claramente definido, o como producto de la interrelación contrastada de planos superpuestos o yuxtapuestos —el trazo que los delimita virtualmente constituye la línea sugerida con todas sus propiedades funcionales—. Pero, esta línea no sólo aparece en los márgenes visibles de las formas opacas superpuestas, sino que revelan la totalidad del contorno, tanto de la forma sobrepuesta como la que se encuentra en parte o totalmente oculta [4], siempre que no se produzca una total coincidencia en la superposición —en éste caso la línea percibida sería única y correspondería a la totalidad de las formas actuantes—. Está claro que la línea no “dibuja” a los objetos en la naturaleza, la línea no existe en este ámbito; lo que figura como delimitación del objeto y como definición de sus rasgos interiores, es una convención creada y articulada para simbolizar, mediante trazos específicos sobre una superficie, toda clase de objetos o áreas discriminadas de algún modo de su entorno inmediato. Lo que separa y delimita física y visualmente, en el mundo real, a los objetos que percibimos es la distancia y la superficie que los separa.

Entonces la línea surge —como hemos señalado antes—, de una convención creada por el hombre con el propósito de exponer, de un modo gráfico, esta situación espacial; de separar gráficamente las formas plásticas, unas de otras en su espacio compartido y, de éste con ellas mismas. En el ámbito de la Gestalt no se considera precisamente la línea de contorno como definidora de la forma visual, sino que se manifiesta mediante el *esqueleto estructural* de la misma, lo cual es innegable hasta cierto punto, puesto que dicho esqueleto estructural también está ordenado mediante líneas.



[4] George Grosz, *Aufruhr*, 1913. Tinta.

(...) la forma de un objeto no viene dada sólo por sus límites; el esqueleto de fuerzas visuales creado por los límites puede influir, a su vez, en el modo en que estos sean vistos.¹⁰

Es evidente que la línea interviene como elemento o recurso activo dentro de los medios gráficos de producción técnica en la revelación visual de las formas, medios que se descubren como primera codificación que las hace perceptibles al ojo humano. “Esta es, propiamente, la *codificación técnica o primaria* de las imágenes, aunque a veces se la denomina también *codificación perceptiva* (...)”.¹¹

Pero, en esta intervención gráfica e icónica, la línea, se ve influida, en su participación representativa, por otro tipo de codificaciones —de carácter cultural y antropológico— que influyen determinantemente en la lectura final de la imagen elaborada y que, además, actúan en niveles de valoración jerárquica, creando subgrupos que podrían designarse como *códigos dominantes* y *códigos subordinados*.

Entre el tipo de codificaciones que pueden repercutir determinantemente en el discurso gráfico del boceto a través de las imágenes elaboradas, también, por la línea, podemos citar, como indica Román Gubert, las siguientes:

La *codificación icónica*, que se refiere a su estructura y a sus convenciones semióticas, mudables según los diversos sistemas representacionales de cada cultura y, dentro de ella, según los de cada medio y cada género icónico. La perspectiva lineal y la aérea pertenecen a esta categoría.

La *codificación iconográfica*, que se refiere a la tipología de las representaciones y a los temas que desarrollan, (...) en los análisis de contenidos de las imágenes.

¹⁰ ARNHEIM, R.: *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Alianza, Madrid 2001, p. 58.

¹¹ GUBERN, R.: *La mirada opulenta*, Gustavo Gili, Barcelona 1987, p. 113.

La *codificación iconológica*, que se refiere a los componentes y significaciones simbólicas y alegóricas de las imágenes (...).

La *codificación retórica*, que se refiere a las figuras de estilo que organizan a la imagen y la connotan, muy recurrentes y evidentes en la iconografía publicitaria.

La *codificación estética*, que se refiere a la adecuación de la imagen a los cánones del gusto dominante en un contexto cultural dado.¹²

Es importante reseñar la influencia de los medios gráficos de producción técnica en el tratamiento de imágenes sobre estas codificaciones de origen cultural, dado que cada uno de ellos representa ciertas fórmulas de acción creativa con posibilidades expresivas y representativas por un lado y determinadas limitaciones por otro —considérese, como ejemplo, la discrepancia narrativa entre la manifestación de una obra artística tradicional y una obra cinematográfica y, por el contrario, la disparidad entre las posibilidades estéticas y expresivas de un póster o un cartel publicitario y una acuarela o un grabado—. Cada medio posee unas propiedades intrínsecas que permiten desarrollar sus capacidades creativas que, por su naturaleza, resultan paradójicas con las de otros medios, lo cual no confirma que sean incompatibles.

Recordemos que la línea se asocia a lo analógico, a la forma proporcionada y relacional que se asemeja al objeto o acontecimiento que representa. Por tanto, lo analógico es representado por formas o signos icónicos basados en la continuidad de la línea. Sin embargo, las técnicas digitales se basan en la discontinuidad, generando elementos discretos —separados por intervalos— que interactúan entre sí para conformar una unidad superior. Su máxima expresión es el punto —que conceptualmente es invisible—, y que es considerado como la antítesis de la línea. Los

¹² *Ibidem*, pp. 113, 114.

procedimientos digitales convierten, mediante el proceso de codificación, lo continuo real en discontinuo formal.

La línea es la absoluta *antítesis* del elemento pictórico primario: el punto. Es un elemento derivado o secundario.¹³

En cualquier caso, debemos considerar que lo analógico y lo digital, aun perteneciendo a esquemas particulares de actuación, cohabitan en solidaridad dentro del plano operacional artístico.

Lo que convierte a la forma visible en línea es su apariencia física, concretándose, por un lado, en la angostura de su cuerpo y, por otro, en su extremada longitud, aun cuando no existe un criterio absoluto que especifique cual es la relación exacta de sus dimensiones.

La línea es larga y delgada, motivo por el cual difunde una relativa sensación de ligereza y esbeltez, pero además, observándola desde un plano objetivo, podemos considerar que se mantiene fiel a tres formulaciones funcionales distintas: como objeto o *línea objetual*; *línea de sombreado*; y *línea de contorno*.¹⁴ La línea objetual es forma, se percibe y considera como tal y es por ello que puede desarrollar diversas apariencias; la línea deriva —como ya se dijo con anterioridad— de un punto en movimiento, pero, además, este punto está sometido a fuerzas externas que con su acción describen un recorrido y, de este modo, da lugar a una ingente variedad de líneas que dependen directamente de la cantidad de esas fuerzas actuantes y de sus posibles combinaciones.

Si quiero tener la experiencia vivida de una línea he de mover la mano de acuerdo con la línea, o bien he de seguir la línea con mis sentidos, es decir, he de ser movido espiritualmente. En fin, puedo

¹³ KANDINSKY, W.: *Punto y línea sobre plano*, Paidós, Barcelona 2004, p.49.

¹⁴ ARNHEIM, R.: *op. cit.*, p. 224.

representarme en la mente una línea, verla; en este caso soy movido mentalmente.¹⁵

La línea *recta* es una de las variantes de la línea originaria y se produce por la acción de una fuerza externa de dirección permanentemente invariable, propagada en función de una trayectoria indeterminada y con una longitud indefinida. Es una forma dinámica que se perfila como la forma más elemental del movimiento —surge de éste por oponerse al estado de reposo del punto—, forma donde la “tensión” habita y actúa desde su interior como parte del “movimiento activo”, siendo la otra parte participante en este ejercicio dinámico, la “dirección” que, lógicamente, es ostensible gracias al propio movimiento. “Los elementos en la pintura son las huellas materiales del movimiento, que se hace presente bajo el aspecto de: a) tensión, b) dirección.”¹⁶

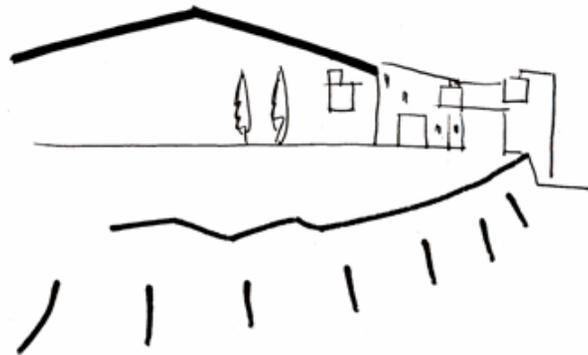
Tensión y dirección son dos elementos inseparables en el ámbito operacional de la línea recta, puesto que sin su coalescencia, sería prácticamente imposible diferenciar las posibles variantes que se derivan de ella; el efecto de dirección reafirma la particularidad de cada recta dentro de la notable variedad existente, de las cuales, tres, se concluyen como las más importantes y usuales, sobre todo en la corriente “purista” del campo artístico o en el contexto gráfico y analítico del ámbito creativo del diseño [5].

La línea recta es en pintura ciertamente el medio más exacto y más justo para expresar el ritmo libre.¹⁷

¹⁵ ITTEN, J. Citado en GONZÁLEZ GARCÍA, A.; CALVO SERRALLER, F.; MARCHÁN FIZ, S.: *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Turner, Madrid 1979, p. 324.

¹⁶ KANDINSKY, W.: *Punto y...*, *op. cit.*, p.50.

¹⁷ MONDRIAN, P. Citado en GONZÁLEZ GARCÍA, A.; CALVO SERRALLER, F.; MARCHÁN FIZ, S.: *op. cit.*, p. 241.



[5] Joseph Juvé, *Masía de Can Masana*, Barcelona 1993. Rotulador.



[6] Sonia Terk Delaunay, *Stonfontwerp*, 1928. Gouache sobre papel.

Las rectas *horizontal* y *vertical* se relacionan directamente con la sensación de equilibrio —“(...) el equilibrio es el estado de distribución en el que toda acción se ha detenido”—¹⁸, puesto que es la referencia visual más evidente del hombre acerca de su armonía y estabilidad psicológica y física; ese constructo horizontal-vertical que lo relaciona básicamente con su entorno.

En la expresión o interpretación visual este proceso de estabilización impone a todas las cosas vistas y planeadas un “eje” *vertical* con un referente secundario *horizontal*; entre los dos establecen los factores estructurales que miden el equilibrio.¹⁹

Concretamente, la recta *horizontal* [6] —considerada por Kandinsky como la forma más simple de las rectas—, se asocia conceptualmente con la superficie sustentadora e inmutable sobre la que nos desplazamos; aquel plano indefinido, privado de altura, que se extiende en todas direcciones (la horizontalidad y “espacialidad” de la superficie por la que deambulamos —como espacio plástico vehicular y expresivo— también ha sufrido las

¹⁸ ARNHEIM, R.: *op. cit.*, p. 32.

¹⁹ DONDIS, D. A.: *op. cit.*, p. 37.

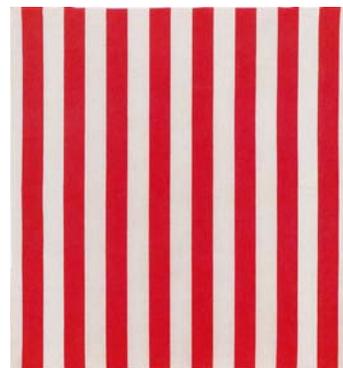
elucubraciones creativas de diversos artistas que, como Carl Andre, han visto en el plano horizontal un espacio digno de enfatizar a través de sus obras, llegándose éstas a denominar “pinturas sobre suelo”).

La recta horizontal es una forma que expresa calma, estabilidad y equilibrio —es la línea del horizonte— y, de acuerdo a su relación intrínseca con el movimiento, se podría definir como la *“forma más limpia de la infinita y fría posibilidad de movimiento”*²⁰

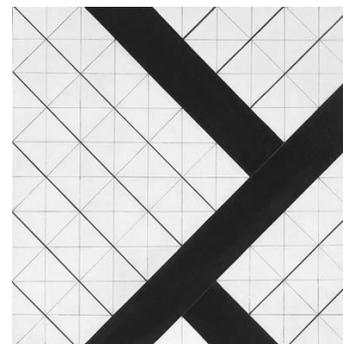
La recta *vertical* [7] se opone a la anterior en una dirección de noventa grados y colabora con ella en el establecimiento de los agentes estructurales que regulan el equilibrio. En consideración a la fuerza de la gravedad, la vertical, cuando se observa en sentido ascendente, nos remite a la elevación, al movimiento ascendente y, por lo tanto, a la superación de una resistencia. Sin embargo, cuando el efecto visual es descendente, la sensación es de sumisión pasiva, abatimiento. Su clara oposición con la recta horizontal lleva a considerarla como la *“forma más limpia de la infinita y cálida posibilidad de movimiento”*²¹

De las tres rectas enumeradas —denominadas por Kandinsky como *las formas más puras de las posibilidades del movimiento infinito*—, la tercera se refiere a la *diagonal* [8] y corresponde a la trayectoria principal de la orientación oblicua. Es una recta puramente dinámica que está situada —en relación direccional— en un punto intermedio entre la vertical y la horizontal y, por ello, se percibe espontáneamente con un movimiento de tensión equivalente de aproximación o alejamiento de ambas. Esta tendencia equilibrada establece su tono interior, por lo que se define como la *“forma más limpia del movimiento infinito y templado”*²²

La “herejía” de la diagonal de Van Doesburg puede adscribirse a su desasosiego natural, (...) y su búsqueda de un ritmo fuertemente dinámico dentro



[7] Daniel Buren, *Sin título*, 1972. Dispersión sobre tela a rayas.



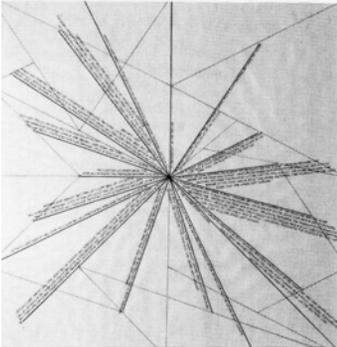
[8] Theo Van Doesburg, *Counter Composition VI*, 1925. Óleo sobre lienzo.

²⁰ KANDINSKY, W.: *Punto y...*, op. cit., p.51.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

de los confines de un estilo completamente abstracto y geométrico. (...) “un fenómeno de tensión más bien que uno de relaciones en el plano”²³



[9] Sol LeWitt, *Lines to specific points*, 1975. Tinta sobre acetato.

Cualquier disposición u orientación de las rectas fuera de la horizontal, vertical y diagonal, corresponde a las llamadas *rectas libres*.

Volviendo a parafrasear a Kandinsky, las rectas libres se ordenan —en función del plano al que pertenecen— según la relación posicional que mantengan entre sí, de este modo, pueden formar parte de las denominadas *centrales* [9], rectas que coinciden todas ellas en el mismo punto de intersección, o, en contraste, adscribirse a las indicadas como *acéntricas*, que actúan o se posicionan de un modo aleatorio por la superficie del plano al que pertenecen, sólo reguladas por el criterio compositivo correspondiente.

Las rectas libres, y sobre todo las acéntricas, adoptan una conexión más libre con el plano, no así, con el plano básico (PB) o espacio delimitado donde tiene lugar el proceso compositivo del acto creativo, puesto que la introducción de unos márgenes específicos supone una referencia activa y obligada con la que relacionarse. Aquí, las rectas mantienen una tensa relación con los bordes de dicho plano, donde la distancia entre éste y los extremos de aquella, constituye un factor importante; “(...) a través del acercamiento al borde del PB, una forma gana en tensión hasta que esa tensión, en el momento del contacto con el borde, desaparece súbitamente. De otro modo: la cercanía al borde del PB aumenta el sonido ‘dramático’ de la construcción y, al contrario, la mayor distancia del borde, el acercamiento al centro de todas las formas de la construcción, les presta un sonido ‘lírico’”²⁴

Como otra de las variedades de la línea natural u originaria podemos citar la línea *quebrada* o *angular*. Esta línea se construye como mínimo de dos líneas rectas, lo cual establece la formulación más simple de las líneas

²³ MOSZYNSKA, A.: *op. cit.*, p. 88.

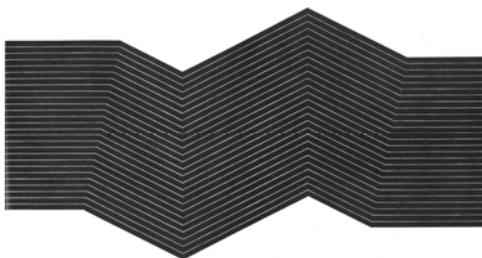
²⁴ KANDINSKY, W.: *Punto y...*, *op. cit.*, p.123.

quebradas —dos líneas rectas originadas por dos fuerzas enfrentadas que acaban coincidiendo en un punto donde generan el ángulo pertinente—. Existe una ingente variedad de líneas quebradas simples que se diferencian entre sí por dos razones básicas: la amplitud de los ángulos que forman las rectas actuantes y la divergencia en la longitud de éstas.

Pero la línea quebrada puede complicar su apariencia mediante la adición de nuevas rectas que se añadirían a las dos iniciales, generándose, de este modo, una ingente y diversa variedad de nuevas líneas angulares, de las cuales, la más elemental surgiría de una configuración poligonal ordenada mediante rectas de igual longitud, que se unirían alternativamente en ángulo recto.

“(...) a tal movimiento anguloso de zigzag opuesto al recorrido más sereno de una horizontal, corresponde un contraste de expresión dado, (...)”²⁵

El resultado de la conjunción de diversas rectas y ángulos iguales y/o heterogéneos, se evidencia en la *línea poligonal* [10], forma que puede adoptar trazados más o menos simples, e incluso, desarrollar o marcar el trayecto más complejo. Es una línea libre zigzagueante que, cuando combina rectas en ángulo agudo tiende a la elevación, no así, si la combinación se practica con ángulos obtusos, acusando, de este modo, un acercamiento a la horizontal.



[10] Frank Stella, *Nunca pasa nada*, 1964. Óleo sobre lienzo.

²⁵ LOTHE, A. Citado en LYOTARD, J. F.: *Discurso, Figura*, Gustavo Gili, Barcelona 1979, p. 231.

En definitiva, la línea recta, en cualquiera de sus variantes, es una invención del sentido humano de la vista, la más simple de las líneas percibidas visualmente. Sin embargo, desde el punto de vista gráfico y, considerando su ejecución práctica, no es justamente la más fácil de realizar, puesto que, para la mano, el brazo y los dedos —articulados a modo de palanca— el trazado de trayectorias curvas resulta el más adecuado.

“Todo está dibujado con la amplitud de la mano y del brazo = armonía admirable”.²⁶

La línea recta mantiene la consideración de rigidez frente a la línea curva y, además, determina la extensión lineal en el espacio, con la que nos instruye sobre el concepto de dirección.

Por otro lado, La existencia de la línea recta en la naturaleza resulta casi paradójica, puesto que el proceso de acción en la conjunción de las fuerzas actuantes en ella, es bastante complejo y no permite la sola intervención de una fuerza imperturbada. Las líneas poligonales “no se dan nunca en la naturaleza; sólo existen en el cerebro del hombre. Allí donde el hombre las emplea, los elementos las roen y las desgastan”²⁷

Ahora bien, lo rectilíneo es una “realización” de lo curvo, el cual es más conforme a la naturaleza. En el cielo estrellado se dibujan muchas líneas curvas, lo que hace que aún siga siendo natural y exige la realización en lo rectilíneo.²⁸

²⁶ LE CORBUSIER. Citado por CABEZAS, L., “Le Corbusier. Estrategia y proceso. El cuaderno de notas como viaje iniciático”, en GÓMEZ MOLINA, J. J. (coord.): *Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporáneo*, Cátedra, Madrid 1999, p. 102.

²⁷ DELACROIX. Citado en ARNHEIM, R.: *op. cit.*, p. 190.

²⁸ MONDRIAN, P. Citado en GÓMEZ MOLINA, J. J. (coord.): *Las lecciones del dibujo*, Cátedra, Madrid 2003, pp. 607, 608.

La línea curva representa otra de las variedades de la línea, y se nos muestra como oposición a la línea recta —su elasticidad se opone a la rigidez de la recta—; “*la recta y la curva constituyen el par de líneas fundamentales antagónicas*”.²⁹ Su perfil característico lo adquiere por la acción de las dos fuerzas habituales que actúan sobre la recta a las que se añade una tercera, la cual ejerce una presión lateral, sobre el arco de la recta inicial, de un modo constante; cuanto mayor sea la presión lateral, mayor será el índice de curvatura de la línea hasta llegar a cerrarse completamente.

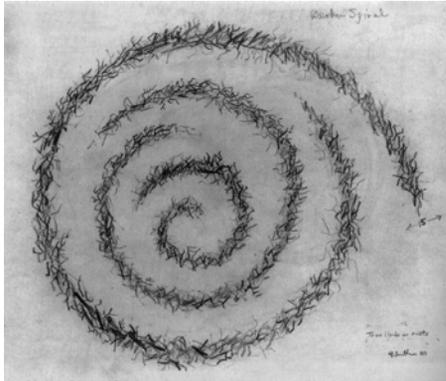
En este caso, el tipo de curva resultante es la *curva simple*, pero, en el momento de que actuaran sobre la línea un conjunto mayor y variado de fuerzas, obtendríamos infinidad de variantes en función del modo de actuación de las mismas.

La espiral constituye una de las curvas más singulares y expresivas utilizadas en el campo artístico, como lo corroboran algunas de las obras de Robert Smithson, entre las que podríamos citar: *Broken Circle* o *The Spiral Jetty*, de cuyos bocetos [11 y 12] “(...) surgen desde una espiral coloreada de marrón sobre una elemental demarcación del agua rosada del lago hasta una línea finísima que describe más de treinta giros, con un pulso firme, que conduce hasta una atracción visual vertiginosa; en otros casos Smithson dibuja sobre un papel con rotulador once espirales, atrapado por la obsesión, buscando la extensión precisa o el esquema apropiado”.³⁰

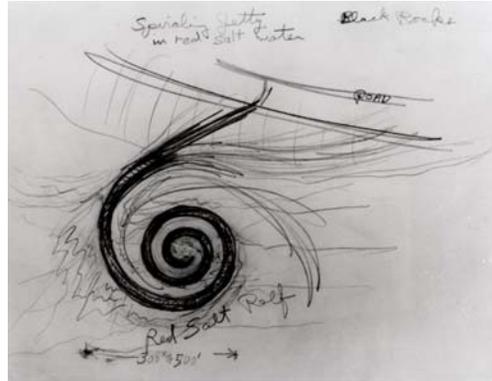
Es evidente que existe una infinidad de curvas complejas u onduladas, pero todas siguen con rigor o, mejor dicho, se articulan en función de las siguientes fórmulas estructurales: mediante arcos de círculos geométricos; de segmentos curvos libres, o por la combinación de ambas formulaciones.

²⁹ KANDINSKY, W.: *Punto y...*, op. cit., p.72.

³⁰ CASTRO FLÓREZ, F., “Robert Smithson. El dibujo en el campo expandido”, en GÓMEZ MOLINA, J. J. (coord.): *Estrategias...*, op. cit., p. 560.



[11] Robert Smithson, *Broken Circle*, 1971.
Lápiz sobre papel.



[12] Robert Smithson, *Spiral Jetty in Red Salt*, 1970.
Lápiz sobre papel.

El boceto no contempla las líneas rectas, quebradas y curvas tan sólo en su individualidad y con la intención de eliminar toda posibilidad de relación recíproca entre ellas, sino que las considera en plena libertad de acción, de modo que, pueden actuar como entidades particulares, asumiendo la responsabilidad total del protagonismo artístico en la escena compositiva pertinente, o, por el contrario, actuar en constante interacción dinámica con otras de las mismas o distintas características formales en el plano básico.

Generalmente, la relación plástica existente entre las líneas en el escenario compositivo, se regula mediante un proceso de gestión de las tensiones que expresan el carácter interior de las mismas en su relación particular con su propia sustancia —materia que la identifica—, cualidad relacional definida como *interioridad*. El resultado final consecuente de tal relación, obtiene una composición regular y ordenada de todas las energías activas procedentes de la totalidad de las formas actuantes en el proceso creativo; “(...) la *composición* no es más que una *exacta y regular organización*, en forma de tensiones, de las *fuerzas vivas encerradas en los elementos*”.³¹

³¹ KANDINSKY, W.: *Punto y...*, op. cit., p.82.

Las líneas se presentan como formas u objetos en su propia individualidad o combinándose en relación directa con otras líneas, de manera que acaban instituyéndose en otros objetos independientes como resultado de la fusión, o como miembros de una figura de una mayor y compleja entidad formal. Pero, en ese proceso de interrelación o asociación, también pueden llegar a adoptar fórmulas integradoras que se perciban como un todo organizado, una asociación regular percibida como totalidad integrada.

“(...) los objetos pueden expresarse, sea por la imitación del fenómeno luminoso convenientemente reducido a lo esencial, sea por el simple signo. La operación del modelado dispensa del trazo al pintor, y el trazo (...) dispensa del modelado (...). Observemos que las cosas pueden *modelarse* o *significarse* y que el *signo* dispensa de la imitación”.³²

Un caso especial de esta integración lo identifican las *líneas de sombreado*, que se articulan generalmente formando grupos de líneas, con un relativo paralelismo, y en acentuada proximidad. De este modo generan una estructura básica suficientemente extensa y con peso propio para cubrir planos que se perciben como superficies estructurales, coherentes e independientes, aunque íntimamente relacionadas. “El claroscuro es ante todo peso, y en segundo lugar, por su extensión o sus límites, medida”.³³ [13]

Ésta fórmula de expresión tonal ha sido y sigue siendo utilizada con efectividad dentro del campo de acción de diferentes disciplinas artísticas, estableciéndose como algunas de las de mayor incidencia, por la peculiaridad de su naturaleza gráfica, el dibujo, el grabado y la xilografía.



[13] Piet Mondrian, *Niña escribiendo*, 1890. Crayón negro sobre papel.

³² LOTHE, A. Citado en LYOTARD, J. F.: *op. cit.*, p. 226.

³³ LYOTARD, J. F.: *Ibidem*, pp. 225, 226.

Mi “problema” de expresar todo exclusivamente con líneas me brindó una interesante experiencia, especialmente en la acentuación de ciertos trazos. Para expresar la tridimensionalidad tracé líneas auxiliares donde éstas no son habitualmente utilizadas. El resultado fue una enmarañada red de una peculiar calidad especial aplicable a nuevos problemas. (...) podía obtener un desnudo, con todas las complicadas curvaturas compuestas del cuerpo, que hasta entonces habían sido definidas como formas plásticas orgánicas por el tradicional método de sutiles sombreados, traducidos en medios tonos. (...) Los dibujos se convirtieron en una red de líneas rítmicamente articuladas, que traducían no tanto objetos como mi propio entusiasmo por ellos.³⁴

En el ámbito del arte gráfico, el boceto puede hacer surgir cualquier forma, cualquier elemento imaginable a través de trazos, combinados en solidaridad, sobre un soporte que origine un valor tonal contrastado con ellos. Es el inicio de la actividad creadora, el gesto creativo que muestra un especial interés por evidenciar, no sólo la apariencia formal del percepto mediante el contorno, sino su valoración tonal interna, aquello que se presume como el *clisé* tramado que evidencia su total apariencia. “El modelado da la ilusión de relieve, esa es su función de imitación, por el contrario el trazo no indica profundidad, corre a lo largo de la superficie, no separa planos en profundidad, sino intervalos cortados en las dos dimensiones del soporte”.³⁵ En cualquier caso, no se trata de oponer la trama al trazo definido, sino de conjugarlos en una acción meramente concordante que muestre un resultado gráfico satisfactorio en su expresividad; establecer un pacto relativamente regularizado donde se relacionen “(...) las tramas y tantos otros artificios —‘cosas’, diríamos— que transigen con el trazo, con la oposición del blanco y

³⁴ MOHOLY-NAGY, L. Citado en GÓMEZ MOLINA, J. J. (coord.): *Las lecciones...*, op. cit., p. 612

³⁵ LYOTARD, J. F.: op. cit., p. 226.

negro introduciendo valores que niegan el valor absoluto”.³⁶
[14]

Pero, el boceto no busca con la trama la perfección de la figura representada, no se embute en la reproducción exacta de los valores tonales mediante la finura de sus trazos, sino que trata de indagar en la cualidad expresiva de la trama —como “artilugio” gráfico—, con el objetivo de extraer su máxima expresividad y producir, con ello, efectos singulares que le permitan trascender por encima de lo conocido, ir más allá “(...) de las percepciones visuales, para evocar otras: olores, ruidos, palabras; por último, dedicarse al juego de la ilusión y perderse allí con el juego del *logos* estético de la admiración y la sorpresa sofística para terminar en un juicio”.³⁷

Hemos convenido que la línea se asocia íntima y ordenadamente con otras para crear ese efecto que sugiere todo lo que ocurre en el espacio interno de la forma, definir su aspecto y volumetría, consiguiendo acercar la representación a la realidad observada o imaginada. En cualquier caso, la trama parece emular gráficamente la naturaleza externa del objeto mediante el dintorno de la forma; simula generar gráficamente lo que podríamos llamar su textura volumétrica y/o espacial. Pero, frente a la función específica de la trama —como traductora gráfica de la situación accidental conforme a la capa superficial y relación espacial de lo percibido—, la agrupación relativamente ordenada de los pequeños trazos o líneas, además del sombreado, también pueden mostrar —en su significación gráfica— mediante grafismos las características de superficie del objeto; organizarse de tal modo que se perciba, en su conjunción, el efecto sensorial y característico de su capa superficial, evidenciando toda clase de manifestaciones “texturales” (suave, rugoso, liso, brillante, etc.).



[14] Ernst Ludwig Kirchner, *Muchacha joven con el cigarrillo*, 1918. Xilografía.

³⁶ MOLES, A.: *La imagen*, Trillas, México D. F. 1991, p. 99.

³⁷ JOLY, M.: *La imagen fija*, la marca, Buenos Aires 2003, p. 54.

(...) existen materias negras pero en forma diversa por cuanto se dan los problemas de resplandor, mate o brillante, de pulido, de rugoso, fino, etc..., que cobran una gran importancia. Similarmente, si la misma pasta negra es aplicada por el pintor con un pincel tierno o un pincel duro, o con una espátula o una esponja, con un trapo o el dedo o un palo, (...) con movimientos circulares, o bien pulverizada o entonces granulada o lisa, todo eso no deja de ser muy distinto. (...) Ese aspecto y esa manera de aposición de un color son incluso mucho más importantes que la elección del mismo.³⁸

Naturalmente, nos referimos a la *textura*, como elemento visual formalizado plásticamente a través del ensamblado de un grupo de líneas denominado grafismo. En esta relación, las líneas ya no se ven forzadas a relacionarse mediante el paralelismo —como condicionamiento clásico en la ordenación de la trama—, sino que pueden integrarse en una masa regular y definida que manifieste la textura pertinente, precisándose su valoración tonal mediante la regulación de la distancia entre los pequeños trazos o líneas partícipes, así, el boceto acaba elaborando masas tonales desde la más simple a la más elaborada o licenciosa.

En términos generales, la textura puede percibirse, o bien, mediante el órgano de la vista, o a través del tacto.

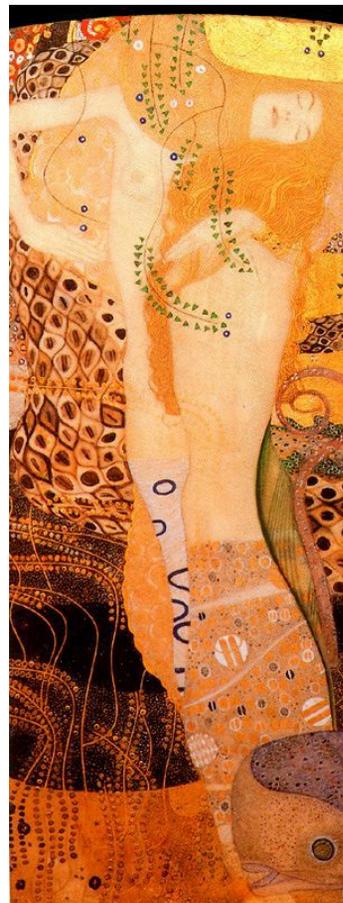
Lógicamente, la modalidad de textura que interesa al boceto, pasa por la captada visualmente, a propósito de que su gestión, aquí, es meramente gráfica y significada por la línea —aunque sabemos que en el contexto gráfico, la línea también podría evocar sensaciones táctiles si es grabada en el soporte—.

La textura visual obedece a diversas maneras de manifestarse, así, puede regular tan sólo el dintorno de la figura sin afectar demasiado a la realidad aparente de la forma representada, es decir, en el caso de modificarse o

³⁸ DUBUFFET, J.: *Escritos sobre arte*, Barral, Barcelona 1975, p. 40.

extraerse la textura de la forma, no alteraría sustancialmente su apariencia; se trata de la *textura decorativa* [15]. Otro tipo de textura es la *mecánica*, que muestra un tramado visual propiciado por medios mecánicos, por lo general, ajenos a la intención meramente creativa (granulación fotográfica, desigualdades del soporte, etc.); no se subordina a la forma y por tanto puede no ser significativa desde la perspectiva artística —depende de la intencionalidad del artista o el diseñador—. Pero la que tiene una notable relevancia para la naturaleza expresiva del boceto, por su inherente cualidad instintiva, es la *textura espontánea*. Es un recurso plástico absolutamente creativo que se origina durante el mismo proceso de la acción creativa; forma y textura permanecen en profunda coalescencia, sin posibilidad de segregarse, materializando la figura en plena integración gráfica. Su característica fundamental es la espontaneidad, motivo por el cual la articulación manual del boceto, o su predilección obsesiva por los medios manuales de representación, se ofrecen como absolutamente idóneas para su resolución en la gestión creativa del producto artístico, en el que la textura, también puede jugar una excelente participación plástica.

En cuanto al modo de producción gráfica de la textura visual, ésta se debate entre multitud de procedimientos artísticos, entre los cuales, podemos citar algunos de los más cercanos al carácter expresivo del boceto y, a la viabilidad con respecto a la incorporación de la línea en su discurso: el *dibujo* [16] constituye el medio más simple, hábil y apreciado para la elaboración de texturas visuales —sobre todo espontáneas— en el acto creativo, creando masas rígidas o sueltas, con regularidad o sin ella, siendo el gesto a mano alzada, el más socorrido para su experimentación y ostentación expresiva y estética; el *frotado (frottage)*³⁹ también atiende a la espontaneidad, sobre todo por la dificultad que lleva aparejado el hecho de que se produzca una imagen regular y controlada, a través de un gesto tan puramente intuitivo como éste. En el



[15] Gustav Klimt, *Serpientes acuáticas I*, 1904-1907.

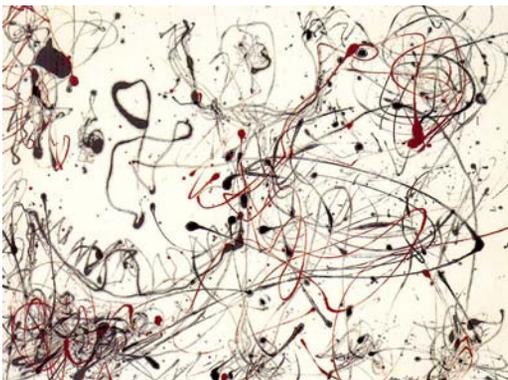
Dorado y acuarela sobre pergamino.

³⁹ Técnica inventada por Max Ernst en 1925, que consiste en la transferencia sobre el soporte utilizado mediante fricción, una determinada superficie rugosa. El efecto resultante, además de sugerir por sí mismo sensaciones plásticas y estéticas, se usan como base o punto de partida de la pintura automática.



[16] Otto Wolfgang Schulze, *Gran mancha I*, 1949. Punta seca.

procedimiento intervienen muchas variables (grado de humedad de la pintura, tipo de superficie, tanto de la receptora como la emisora del frotado, nivel de presión efectuada, etc.) y, por otro lado, la evidencia de la línea depende de cómo se lleve a cabo la operación gráfica o artística; el *raspado* o *rascado*, además de utilizarse como fórmula creativa *per se*, forma parte de los recursos básicos, en la creación de texturas y efectos, de la pintura, la acuarela e incluso el dibujo; podría decirse que resultan del mismo pulso gestual, pero en “negativo”, del trazado gráfico y expresivo de las disciplinas citadas; y por último el *derrame* o *volcado* [17] se obtiene derramando —con intenciones creativas— sustancias líquidas sobre el soporte (la sustancia o materia más afín al dibujo que procede con esta modalidad discursiva es la tinta con todas sus variedades) a fin de lograr texturas singulares y estéticas que completen o cohesionen el producto artístico solicitado. Generalmente, el resultado obtenido suele poseer un carácter particularmente impreciso, pero, con el control adecuado pueden obtenerse texturas y trazados plásticamente muy interesantes.



Su radical innovación formal de un espacio no perspectivista, creado por la estratificación de las estrías de pintura derramadas y goteadas, contenía un potencial enorme de desestabilización de la posición del espectador.⁴⁰

[17] Jackson Pollock, *Número 4*, 1948. Óleo y gesso sobre papel.

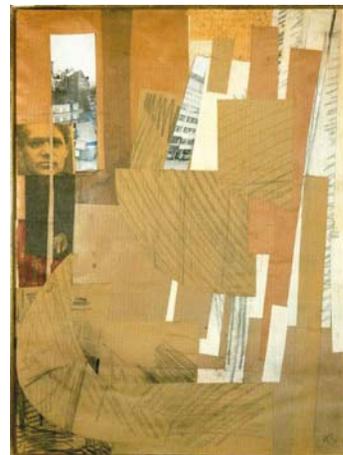
⁴⁰ POLLOCK, J. Citado en HESS, B.: *Expresionismo abstracto*, Taschen, Bonn 2005, P. 54.

Como medio puramente activo y diferenciado en la creación de texturas, podemos citar al *collage* [18], una técnica o formulación artística que dista de los citados anteriormente por manejar en su gestión creativa sustancias y materiales —generalmente de escasa profundidad o espesor— ajenos y superpuestos al soporte, o dicho de otra manera, materias externas que van de algún modo adheridos o fijados sobre él. Los elementos utilizados al respecto emanan de procedencias diversas e, igualmente, responden a métodos variados para su experimentación directa, respondiendo justamente al propósito o proyecto artístico pertinente.

Materiales como ramas, cuerdas, alambres, etc. —que se ajustan totalmente al perfil de la línea— se unen a otros como tejidos, papeles, plásticos, etc., —asociados por un factor común— para integrar o formalizar un apartado que podríamos denominar *materiales sin imágenes*⁴¹; son medios plásticos naturales que no revelan rasgo o marca artificial alguna —salvo la accidental— que distorsione su propia identidad sustancial. Su naturaleza matérica permite todo tipo de manipulación, por lo que pueden ser coloreados o manipulados (arañados, lijados, pulidos, barnizados, etc.) de acuerdo al carácter compositivo de la obra.

(...) “cuando el apagado e inerte material comienza a hablar con su incomparable fuerza de expresión”.⁴²

En un segundo apartado, *materiales con imágenes*, se integran todo tipo de materiales que contienen algún tipo de impresión, decoración o textura artificial en su apariencia (tejidos y papeles impresos, fotografías, carteles, etc.), materiales que, en cuya transformación plástica, no se considera el contenido representativo o literal de las partes ilustradas, éstas no deben derivar a una significación particular, sino que actúan como entes abstractos que sólo



[18] Kurt Schwitters, *Freia*, 1938-1939. Collage y grafito.

⁴¹ WONG, W.: *Fundamentos del diseño*, Gustavo Gili, Barcelona 2002, p. 121.

⁴² MOSZYNSKA, A.: *op. cit.*, p. 125.

aportan su cualidad expresiva o estética. La afinidad con la línea puede manifestarse en la disposición o articulación intencionada de estos medios externos con respecto a la definición final del producto artístico.

La forma plana y definida de un trozo de papel coloreado podía utilizarse como una unidad dentro del dibujo. Podía desempeñar su parte bien como manchón de sombra o como cambio de textura o, en el caso de que tuviera palabras —como una tarjeta de visita o la etiqueta de un paquete de tabaco—, podía enriquecer el cuadro mediante esas asociaciones, convirtiéndose en un ideograma, en un chiste visual o en una metáfora.⁴³

Finalmente, el collage puede ser elaborado a través de materiales, cuyas imágenes o elementos impresos posean un específico contenido representativo o una especial relevancia en el contexto compositivo de la obra. Estos “ingredientes” plásticos conforman el apartado *materiales con imágenes esenciales*, ámbito en que la manipulación de las ilustraciones impresas se realiza de modo que no pierdan totalmente su identidad originaria, aún sufriendo todo tipo de transformaciones o distorsiones en el proceso de experimentación; siempre ha de quedar un claro referente de su apariencia, puesto que se exhiben —las imágenes impresas— como las intérpretes de la acción artística.

La función que pueda cumplir la línea en esta modalidad creativa, habitualmente, se expone en un segundo plano, o bien como trama superficial sobre las imágenes actuantes, o en la manera de manipularlas (rasgado, recorte, arrugado, etc.).

Generalmente, este tipo de productos artísticos suele cumplir con algún propósito de significación connotativa.

⁴³ PENROSE, R.: *Picasso. Su vida y su obra*, Argos Vergara, Barcelona 1981, p. 165.

La línea es un ente abstracto o elemento visual básico que puede adoptar multiplicidad de funciones; con esta premisa podemos argumentar que —como se ha indicado con anterioridad— la línea puede presentarse a modo de forma u objeto individual que acapare toda atención y protagonismo en la escena de la función artística o, de otro modo, puede conformar, en colaboración con otras y sujeta a la privacidad que le ofrece su inclusión en la multitud de la trama o el grafismo, superficies reveladoras de espacialidad y/o volumen. Pero, particularmente la línea recorta y divide el mundo que nos rodea, se adhiere con vitalidad al perímetro del objeto y, consigue atraer de este modo nuestra atención para su reconocimiento; es la *línea de contorno*, esa línea cerrada que con su presencia, establece automáticamente dos “mundos”, el de dentro y el de fuera de la figura que materializa, conjugándose una relación de tensiones activas y dinámicas que transige, generalmente, a favor de lo “interno”, aquello que queda circunscrito dentro del contorno, propiciado por la que define Arnheim como ley de simplicidad. “Entonces, frente al grafismo, frente a un dibujo cargado de connotaciones, frente a esa ‘manera’ a que antaño se condenaban generaciones de pintores para adquirirla repitiendo el grafismo de un maestro, es cierto que el poder figural de la línea no puede hacer más que estallar como un escándalo”.⁴⁴

La línea, por sí misma, es un trazado irreconocible, en consideración a que no se ajusta, en un principio, a una significación concreta e invariable; no se reconoce por no atender a un orden de relaciones que le dicte su procedencia o valoración connotativa. Sin embargo, se hace figura en el momento que “relaciona”, que establece una configuración formal por medio de un proceso puramente intuitivo en el que el boceto reacciona perfilando su contorno, una línea expresiva y cerrada que evidencia mediante su trazo aquella figura real o inventada, figurativa o abstracta, desprovista de todo efecto que muestre su accidentalidad interior, que subyace como producto o resultado operativo de la proposición o intención.

⁴⁴ LYOTARD, J. F.: *op. cit.*, p. 224.

(...) “el dibujo, o signo expresivo, o adorno que preexiste a todo color o todo modelo”, dibujo puro, descargado de todo efecto de luz y de sombra: o sea que sin duda se trata de la línea. “*Preexiste*” a los dos invariantes, el valor y el color: entiéndase que puede existir sin ellos, no ellos sin ella.⁴⁵

La línea evidencia su contorno tanto más, cuanto mayor es el contraste con el plano que la acoge, ese universo gráfico donde el blanco y el negro constituyen los agentes contrastantes que establecen los extremos de esa discrepancia visual; el lugar donde se clarifican con energía los trazos artificiales que configuran, en su simplicidad, la figura representativa del mundo sensible. La línea de contorno se ajusta a lo que la naturaleza exhibe accidentalmente como márgenes arbitrarios de sus elementos, el perfil originario y voluble que el trazo artificial y representativo de la línea encierra y atrapa en su recinto para hacerlo inmortal.

A pesar de la ausencia de trazos entrecruzados, de sombras o de medios tonos, no evito el juego de valores, las modulaciones. Modulo con mi trazo más o menos grueso, y sobre todo mediante las superficies que éste delimita sobre mi papel blanco.⁴⁶

La línea, con la labor específica y simplificadora que le ofrece el contorno, trata de representar y simultáneamente abstraer o reducir, al mínimo grado de significación gráfica, la realidad perceptiva mediante la imagen que la representa. Crea un objeto visual, delimitado por ella, en un espacio interno, sugiriendo generalmente una superficie plana.

El fenómeno perceptual que se deduce de esta afirmación se rige por la ley de simplicidad, por lo que la superficie lisa de un plano, tan sólo delimitado por la línea y

⁴⁵ *Ibidem*, p. 225.

⁴⁶ MATISSE, H.: *Sobre arte*, Barral, Barcelona 1978, pp. 105, 106.

con ninguna incidencia gráfica interna, resulta el modo más fácil de concebirlo y considerarlo. En cualquier caso, el espacio interior de la figura cambia en función de la modificación de su contorno, pero siempre adoptando el modo más sencillo posible.

No solemos fijarnos en este fenómeno perceptual hasta que nos preguntamos por qué el contorno induce una superficie plana, en lugar de cualquier otra de las incontables superficies de las que el dibujo podría ser proyección.⁴⁷

De igual forma, la dimensión o extensión del espacio interior incide directamente sobre la influencia que pueda obtener el contorno sobre él, de modo que, cuanto mayor sea la superficie comprendida menor será la influencia del margen sobre ella, es decir, se produce una relación activa inversamente proporcional entre los dos únicos elementos presentes en la escena creativa. Este fenómeno se origina con mayor gravedad, sobre todo, en bocetos simplificados [19], donde el contorno concurre como la totalidad de la información visual y gráfica aparente, sin embargo, no en dibujos donde se mantiene contenida esa tensión interactiva y directa a través del diseño interno, los trazos que recortan y definen —también con contornos— sutilmente los detalles fundamentales del espacio interno [20].

En todos los casos, el efecto milagroso que se produce consiste en que la forma rodeada o sugerida por la línea está convincentemente presente, sea en las fuertes y nerviosas manos entrelazadas del músico o en los cuerpos tersos y tiernos de las muchachas desnudas. El resultado es que el ojo ve lo que no está allí, el papel blanco se transforma en carne palpitante.⁴⁸



[19] Paul Klee, *Ángel cascabel*, 1939. Lápiz sobre papel de borrador.

[20] Picasso, *Retrato de Strawinsky*, 1920. Lápiz sobre papel.



⁴⁷ ARNHEIM, R.: *op. cit.*, p. 227.

⁴⁸ PENROSE, R.: *op. cit.*, p. 209.

De cualquier manera, el uso de una u otra formulación representativa, depende de la intencionalidad de su autor. No resulta especialmente preceptiva la elección de un determinado modo de hacer, en tanto que cada enunciación plástica posee su propia integridad expresiva; los bocetos dispensados con clara economía de linealidad muestran sensación de ligereza, agilidad y claridad expresiva, una simplificación deliberada del objeto, mientras que con la otra observación se subraya el efecto volumétrico y la sensación táctil de la forma.

Este principio clásico de encerrar en un contorno toda la realidad que se haya de representar, ya se trate de los ojos de una figura o de las hojas de un árbol, estudiadas y realizadas una a una, está en oposición con el principio impresionista de dar, mediante la mancha del pincel, la impresión de realidad.

Sostengo que el poder evocador de la línea o contorno es inmensamente superior al poder evocador de la mancha. Esta última despierta en nosotros la imagen de una “apariencia visual y sensorial”; la otra, por el contrario, puede ayudarnos a completar, a continuar en nuestro espíritu la concepción de la forma y sugerir incluso la idea del volumen.⁴⁹

⁴⁹ SEVERINI, G. Citado en GÓMEZ MOLINA, J. J. (coord.): *Las lecciones...*, op. cit., p. 593.

La presencia del color

El color sin la forma es un alma sin cuerpo; no obstante, el cuerpo de la luz debe concebirse sin materialidad alguna. Las formas de cuatro dimensiones son tan inmateriales como cualquier cosa que pueda imaginarse y se las puede hacer servir para el provechoso fin de separar unos colores de otros, como la tracería de las ventanas en las antiguas catedrales. Nada más hermoso que esto ha sido jamás concebido.⁵⁰

Esta cita de Claude Bragdon hace referencia a la dependencia —en términos representativos— del color a la forma en función a la restricción de su capacidad para extenderse sin límites; asimismo, Kandinsky opina de igual manera al exponer que *el color no se puede extender ilimitadamente*. Efectivamente, el color como ente infinito sólo puede percibirse o asumirse en la imaginación, lugar desde donde se observa a través de unos parámetros generales, en la simultaneidad de precisión e imprecisión, manteniendo su propia particularidad interna: el color es impreciso en tanto no se concibe en la imaginación con unas características cromáticas concretas, sin embargo, su precisión radica en que en el mundo interior del pensamiento no existen referencias formales a las que adherirse, aquí, el color mantiene su propia interioridad ajena a los detalles o contrastes vinculados al mundo real y físico.

El color, observado desde lo material, atiende a la particularidad que le ofrece su variada y extensa diversidad de matices y tonos, por lo que puede adjudicarse en un momento determinado un matiz específico que le otorgue un perfil subjetivo, por otro lado, la presencia física del color en un contexto de relación directa con otros colores, influye en

⁵⁰ BRAGDON, C. Citado en GAGE, J.: *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la antigüedad a la abstracción*, Siruela, Madrid 1993, p. 246.

su subjetividad por contraste o consonancia con ellos, de tal modo que produce una alteración de su singularidad cromática envolviéndola en un halo de objetividad, es decir, la sugestión de los colores adyacentes “modifican (por delimitación y proximidad) la *característica subjetiva* (que obtiene una envoltura objetiva): aquí entra en juego la consonancia objetiva”.⁵¹

La mancha o el trazo de color responde a una determinada forma independientemente de su apariencia y, de la existencia o ausencia perceptiva de la línea en su contorno; los límites que recortan el perfil de la forma responden a la capacidad del ojo para distinguir entre diversas zonas de diferente color. Esta afirmación nos lleva de nuevo a establecer la manifiesta subordinación del color a la forma, no obstante, podrían distinguirse como fenómenos autónomos o como entidades perceptuales diferenciadas.

La forma y el color poseen notables diferencias en cuanto a su capacidad discriminatoria —somos capaces de distinguir una cantidad casi infinita de figuras u objetos diferentes, pero, sin embargo, con respecto al color la facilidad de reconocimiento que poseemos en cuanto a su denominación diferencial, se reduce simplemente a los tres colores primarios más los tres secundarios, analogía propiciada por su vinculación entre sí, a pesar de haberse registrado varios cientos de matices en sistemas estándar de codificación—. De hecho, “pese a que el ojo es capaz de distinguir varios millones de matices cromáticos, la mayor parte de las terminologías cromáticas poseen, en todas las culturas y a través de de la historia escrita, un léxico reducido, que oscila entre ocho y once términos ‘básicos’”.⁵²

La memoria retiene con mayor facilidad cualquier diferenciación tipológica que categórica. Así pues, los colores que obtienen una mayor presencia temporal en la memoria son los más disímiles entre sí como son: el rojo, el amarillo y el azul, además de la escala de grises, aunque, en cualquier caso, debemos considerar el efecto explícito

⁵¹ KANDINSKY, W.: *De lo espiritual en el arte*, Paidós, Barcelona 2007, p.57.

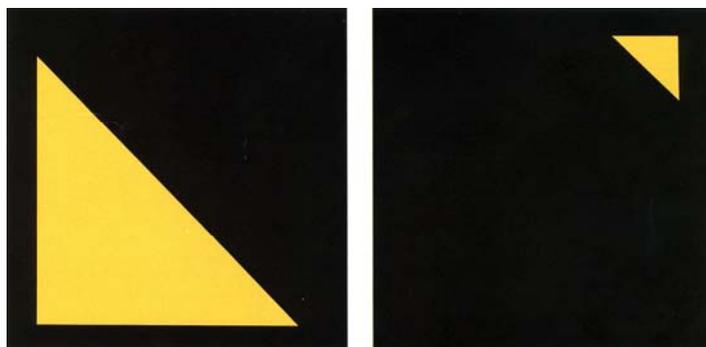
⁵² BRAGDON, C. Citado en GAGE, J.: *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la antigüedad a la abstracción*, op. cit., p. 79.

causado por la iluminación y las variaciones ambientales sobre estos elementos —la luz diurna va experimentando un cambio de iluminación constante a medida que se modifica el ángulo de incidencia del Sol con respecto a la Tierra; los tubos fluorescentes tienen una tonalidad azul y las luces incandescentes son amarillentas—. Esta incidencia también constituye una divergencia entre el color y la forma.

(...) la forma no se ve casi afectada por los cambios de luminosidad o color del entorno, mientras que el color local de los objetos es sumamente vulnerable a este respecto.⁵³

Además de estos factores determinantes, también influyen, en el modo perceptivo de los colores, la forma, el tamaño de la forma o área coloreada y el tipo de textura que intervenga en ella. Ordinariamente, una superficie extensa emanará una mayor sensación de brillo, saturación e intensidad que una más pequeña [21], tendiendo esta última a oscurecerse. Asimismo, si la reducción de la figura fuese exagerada, ésta podría llegar a diluirse, e incluso, difuminar su contorno; en todo caso, todo dependerá de la relación con los colores adyacentes que, en consecuencia, y al ser interactiva provocará alteraciones significativas en los matices aparentes de todos los colores actuantes.

[21] Triángulos impresos con la misma gradación y mezclado de tintas. La diferencia de tamaño entre ambos puede afectar al ejercicio perceptivo de su valor y saturación.



⁵³ ARNHEIM, R.: *op. cit.*, pp. 334, 335.

Por otro lado, el color del objeto tiende a permanecer invariable en nuestro pensamiento influido por la memoria visual, con el objetivo de compensar cualquier cambio producido por la acción directa de la situación ambiental y, con ello, mantener constante las nociones cromáticas para seguir reconociendo al objeto. Esta tendencia perceptiva se denomina *constancia cromática*.

(...) al determinar el color, el ojo nunca percibe el rojo adicional, porque no depende de la afluencia de energía irradiada que le llega. El ojo ha evolucionado hasta ver el mundo con colores inmutables, al margen de la iluminación, que siempre es imprevisible, cambiante y desigual.⁵⁴



[22] Claude Monet, *La Catedral de Rouen, efectos de luz matinal*, 1894. Óleo sobre lienzo.

Bajo una especial situación contemplativa o una excepcional actitud de atención singularizada, la influencia automática de la constancia cromática, puede ser plásticamente transformada por la acción puramente intuitiva del acto creativo [22]. El color local cede su lugar al color aprehendido en ese momento mágico, ese espacio temporal en el que se atrapa lo esencial, donde los matices lumínicos se suceden vertiginosamente para ser captados y administrados con sensibilidad y armonía sobre aquello que lo representa, lo que significa, la esencia de lo aprehendido que se refleja en lo representado.

“Mira la Sainte-Victoire. ¡Que perfil! ¡Que sed imperiosa de luz solar! Y qué melancolía al atardecer cuando toda esa pesadez se posa sobre ella. Estos bloques de fuego. El fuego todavía se encuentra en ellos. La sombra, el día parece retroceder ante ellos con respeto, parece temerles... cuando pasen grandes nubes te darás cuenta de que sus sombras tiemblan en los

⁵⁴ LAND, E. H. Citado por ZELANSKI, P.; PAT FISHER, M.: *Color*, H. Blume, Madrid 2001, p. 29.

peñascos como si se abrasaran, como si al mismo tiempo fueran engullidas por una boca ardiente".⁵⁵

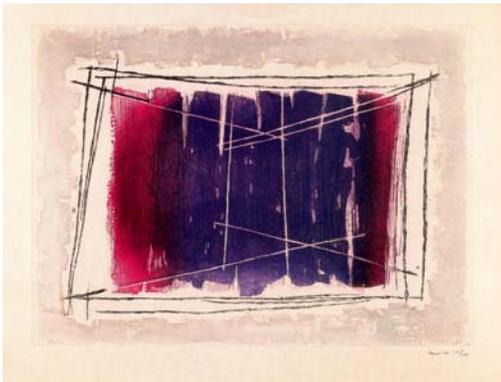
La forma *per se* posee su propia particularidad interior que la diferencia de las otras formas aunque mantiene su consonancia. Igualmente ocurre cuando las formas se revisten de un color determinado, son entes diferenciados y en su acción o comportamiento también mantienen la divergencia. Pero es necesario considerar la influencia mutua que subyace en la interrelación entre color y forma; el efecto de sugestión es recíproco. La forma repercute expresamente en la apariencia del color —un triángulo de color amarillo posee una mayor “agresividad” y dinamismo que el mismo triángulo impregnado de color azul—, asimismo, y por el contrario, el color también ejerce su capacidad de sugestión sobre la forma, acentuándola con mayor intensidad sobre formas afines a su resonancia cualitativa —los colores agudos (amarillo, bermellón, etc.) reaccionan mejor con formas agudas (triángulos)—. En cualquier caso, ello no quiere decir que los colores profundos y armónicos no concuerden con las formas agudas y dinámicas y viceversa; la relación entre el color y la forma aun siendo disonante, no deriva necesariamente hacia una situación “disarmónica”, sino que con ello se produce una nueva alternativa.

El color también puede actuar como material constructivo, es decir, no sólo se manifiesta a través de sus cualidades básicas como son, la tonalidad —entendida como clase o propiedad inherente (cromatismo) del color— y la valoración —como tipo de graduación dentro de una misma clase de color (matices, niveles de intensidad o grados de color)—, sino que, del mismo modo, la textura superficial con la que se imprime el color sobre el soporte, puede actuar como cualidad cromática o, si acaso, como cualidad sensible; cromática, porque la sensación que difunde una superficie texturada produce estímulos diversos

⁵⁵ CÉZANNE, P. Citado en RUHRBERG, K.; SCHNECKENBURGER, M.; FRICKE, CH. y HONNEF, K.: *Arte del siglo XX, 2 vols.*, Taschen, Colonia 2005, vol. I, p.21.

en la percepción de los diferentes matices del color, modificando su propiedad aparente. Por otro lado, el adjetivo *sensible* no ofrece la menor duda, en tanto se relaciona con el tipo de soporte, el medio artístico y el modo de aplicación del color integrado en su propia sustancia —donde la expresividad del tipo de pincel o medio gráfico empleado, la cualidad superficial del papel, lienzo o cualquier tipo de soporte utilizado y la peculiaridad física de la pintura o sustancia empleada, sugieren una señalada y diferenciada actitud sensible del color; la textura de los diversos modos y medios empleados influyen determinadamente en la cualidad perceptiva del color—. [23 y 24]

“Los colores [materiales] poseen un valor estético autónomo que no acaba en el tono. Poseen un potencial estético específico que es un elemento más de todo el colorido... queda claro que la misma obra de arte nos afecta de modo diferente según sea pintada al óleo, a la acuarela o al temple”.⁵⁶



[23] Jean Fautrier, *Proyecciones*, 1962.
Aguafuerte y Aguatinta en color con gofrado.



[24] Jean Fautrier, *My little yellow basket*, 1962.
Óleo sobre papel.

⁵⁶ TARABUKIN, N. Citado en GAGE, J.: *op. cit.*, p. 225.

Como argumentaba el crítico de arte Nikolai Tarabuki, un determinado medio plástico podría asociarse, en términos musicales, al timbre de un instrumento musical específico, cuyo sonido está perfectamente relacionado con el material que lo compone. Efectivamente, el color también está íntimamente conectado con la sustancia que lo porta y con la cual se expresa; la textura y la materia son elementos “constructivos” en cuanto suponen la base física y material con la que se hace evidente el color, simultáneamente, constituyen el medio plástico con el que se extiende y cubre el espacio creativo, a veces de un modo homogéneo y otras veces propiciado por su cualidad natural.

El arte ha de nacer del material. La espiritualidad debe cobrar el lenguaje del material. Cada material tiene su lenguaje, es un lenguaje. No se trata de adjuntarle un lenguaje o de hacerle servir a un lenguaje.⁵⁷

No hay duda de que el color concede un alto grado de expresividad a la forma que lo posee, incluso actuando como mero complemento del dibujo, como ocurría durante el Renacimiento —el dibujo era la estructura esencial sobre la que se añadían los colores—. El color ostenta una “luz” interior que le caracteriza y que conviene tenerla en consideración, de modo que no pierda su factor sensible, sobre todo en el proceso interactivo de la composición artística.

En el ámbito riguroso de la individualidad, el color hace gala de su cualidad inherente, pero es a través de la relación plural con otros colores donde consigue su potencialidad expresiva. En esta operación, el boceto actúa como inductor en la transferencia del trazo o la mancha sobre el soporte, es el interlocutor esencial en el diálogo creativo donde los colores se relacionan activamente; incluso en el propio gesto del trazo único, puede emitir una ingente cantidad de

⁵⁷ DUBUFFET, J.: *op. cit.*, pp. 41, 42.

matices diseminados —pero ordenados— por cada uno de los tramos de su recorrido.

El boceto es expresión pura; es la manifestación sensible del gesto creativo, y por lo tanto, no puede estar al margen de la gestión y modulación plástica del color, además, cualquier mancha, forma o trazo de color ha de franquear, antes de su materialización definitiva, la frontera del boceto; podríamos incluso apostillar, que un trazo o forma expresado a través de una acción meramente directa e instintiva, estableciéndose de este modo como obra de arte, constituiría la consumación del boceto mismo en obra de arte.

“Todo, incluso el color, no puede ser más que el producto de un acto de creación”⁵⁸ y, en consecuencia, ha de recorrer el extenso y eficiente campo de acción creativa del boceto, en tanto que se ocupa de evocar —en su fase incipiente— la expresión directa de lo imaginado, aquello que se revela por exteriorizarse plásticamente, prosigue con el procesamiento gráfico de la idea, su exteriorización progresiva hasta la adquisición de su muestra definitiva, acción que se produce a través del recorrido interno del proceso creativo con el que se reconoce y significa lo representado, primero como esbozo, después como bosquejo y finalmente como boceto.

El dibujo y el color no son distintos. En la medida en que el color está realmente *pintado*, el dibujo existe. Cuanto más colores se armonizan entre sí, más definido es el dibujo. Cuando el color es más rico, la forma es más completa. El secreto del dibujo, de todo lo indicado por el modelo, es el contraste y la relación de los tonos.⁵⁹

El color es uno de esos términos que se instala en un espacio global de referencia, ocupando un “acomodado” lugar en el lenguaje cotidiano, pero articulando, a veces,

⁵⁸ MATISSE, H.: *op. cit.*, p. 129.

⁵⁹ CEZANNE, P. Citado en DEWEY, J.: *op. cit.*, p. 136.

criterios inadecuados a su descripción natural, tal vez influenciado por definiciones confusas y ambiguas de tinte referencial.

Es frecuente que los paganos, con sus ojos bien abiertos, no vean muy claramente.⁶⁰

Desde el punto de vista artístico, el término análogo *coloreado* se refiere, desde la lejanía, a la combinación de colores sin ningún criterio armónico y atendiendo a yuxtaposiciones desordenadas fundamentadas en imprecisiones dudosas; dentro de la práctica artística puede considerarse incluso como una calificación desdeñosa de las propiedades cromáticas del producto artístico. Pero, más allá de la simple aplicación semántica articulada con argumentos inconsistentes, esta palabra (*coloreado*) se emplea como sinónimo de *cromatismo* en el ámbito teórico del color.

“El *cromatismo* es la propiedad esencial del color (...)”,⁶¹ es decir, el matiz, la denominación real del color sin ningún tipo de influencia o distorsión en sus cualidades cromáticas de intensidad o claridad. Cuando el color distrae su atención hacia una dirección de expansión concreta en el círculo cromático [25], adopta una definición más específica, o lo que es lo mismo, atiende a una *clase de color*. “La *clase de color* es la propiedad específica de un color”.⁶²

Por otro lado, La cualidad esencial de los colores, esa pureza⁶³ inherente que los caracteriza, constituye el nivel distintivo de tensión que determina su independencia cromática. Los colores *puros* son únicos en su naturaleza.

⁶⁰ ROUAULT, G. Citado en GONZÁLEZ GARCÍA, A.; CALVO SERRALLER, F.; MARCHÁN FIZ, S.: *op. cit.*, p. 50.

⁶¹ PAWLIK, J.: *Teoría del color*, Paidós, Barcelona 1999, p. 51.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ La denominación de pureza atribuida al color se refiere al color pictórico en su mayor nivel de intensidad, el color materia primario.

“Los colores *puros* tienen un *cromatismo más o menos fuerte*”.⁶⁴

El rojo —en su mayor grado de intensidad— se establece como el color con mayor expresión cromática, es por ello que, en el rojo “(...) no se piensa en primer término en su claridad u oscuridad, sino precisamente en la clase de color rojo, en el ser-rojo del color”.⁶⁵ Todos los demás colores puros poseen un menor grado de cromatismo que él —tan sólo el púrpura parece obtener la misma intensidad cromática—, aunque no se establece un nivel referencial, dentro de una escala de valores, que indique el valor máximo, la relación siempre se realiza con respecto al rojo.

La “fuerza lumínica” de los colores puros tienen su particular expresión en su propia naturaleza “lumínica”, es por tanto que, en la comparación directa de la luminosidad equivalente entre los valores de grises acromáticos y los correspondientes colores puros, se produce una distinción sustancial: la luminosidad natural de los colores puros forma parte de su propia esencia natural, y por tanto diferente en naturaleza a los grados tonales o de valoración.



[25] Círculo cromático de Adolf Hölzel.

Púrpura, carmín, carmesí, naranja, amarillo, verde amarillento, verde, verde azulado, cián, azul ultramar, violeta azulado, violeta rojizo.

Ceras tratadas con aceite de trementina.

Hölzel se fundamenta en el círculo cromático de Goethe. Parte de los tres colores primarios “fenomenológicos” púrpura, amarillo y cián, además de los tres secundarios carmesí, verde y violeta azulado. Se observa que la posición de los tres colores pictóricos básicos carmín, amarillo y azul ultramar, se encuentran incluidos en el triángulo principal. El segundo triángulo recoge a los colores complementarios verde, violeta azulado y carmesí.

⁶⁴ PAWLIK, J.: *op. cit.*, p. 51.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 52.

“Tan pronto como los colores puros se aclaran u oscurecen, pierden fuerza lumínica” (...)

“Constatáremos que las intensidades o valores lumínicos de los distintos colores son distintas”⁶⁶

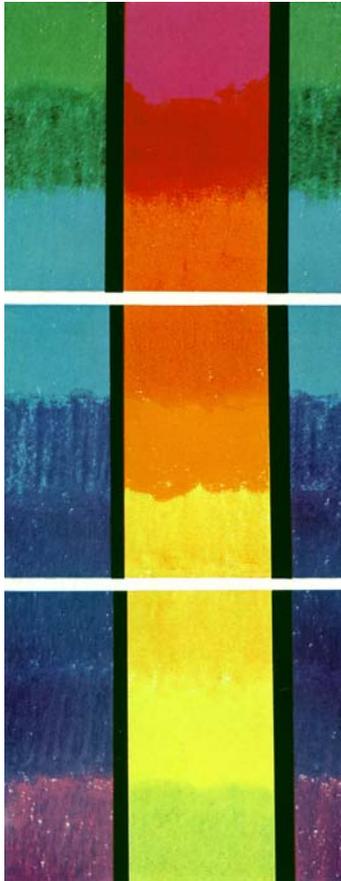
La determinación de claridad u oscuridad de los colores, en la propia labor artística, se fundamenta en la capacidad e intuición del artista y en la instrucción de su sensibilidad visual, por lo que cualquier medición amparada en teorías experimentales o fundamentadas puede considerarse efectivamente como referencia, pero lo que realmente interviene en la valoración y articulación sensible de las combinaciones cromáticas, es la acción misma del artista en la experiencia de traducir la esencia de lo aprehendido, apoyado en su cualidad visual y convencido “de que el ojo no sólo sirve para proporcionarnos imágenes presentes en nuestro exterior, sino que con el acto de la percepción, hay algo que surge en nuestro interior que es capaz de un desarrollo independiente por sí mismo”.⁶⁷

Tengo que pintar un interior: ante mí hay un armario; me da la sensación de un rojo muy vivo y pinto un rojo que me satisface. Se establece una relación entre ese rojo y el blanco de la tela. Si pinto un verde al lado y el suelo de amarillo, se producirán entonces, entre ese verde o ese amarillo y el blanco del lienzo, relaciones que me agradarán. Pero esos distintos tonos se disminuyen mutuamente. Es preciso que los diferentes signos que emplee estén equilibrados de tal manera que no se destruyan entre sí.⁶⁸

⁶⁶ ITTEN, J. Citado *ibidem*, pp. 134, 135.

⁶⁷ FIEDLER, K. Citado en RUHRBERG, K.; SCHNECKENBURGER, M.; FRICKE, CH. y HONNEF, K.: *op. cit.*, vol. I, p.289.

⁶⁸ MATISSE, H. Citado en GONZÁLEZ GARCÍA, A.; CALVO SERRALLER, F.; MARCHÁN FIZ, S.: *op. cit.*, p. 45.



[26] Contrastes de intensidad según Hölzel. De arriba abajo: *contraste con complementarios, contraste caliente-frío, contraste claro-oscuro.*

Debemos considerar también que en la manifestación de un determinado producto artístico, los colores se perciben dentro de un espacio temporal que condiciona la captación inamovible, en un preciso momento, de sus cualidades cromáticas —intervalos de tono de color, intensidad y claridad—, y por lo tanto, es lógico que esta temporalidad también se manifieste en la elaboración de los esquemas cromáticos que sirven de base a las correspondientes teorías sobre el color, y que a su vez, son realizados mediante pigmentos materiales que no responden a colores espectrales puros. De ello se deduce que “ni siquiera sobre la llamada base científica hay experiencias de cualidades ‘puras’ o ‘simples’, ni de cualidades limitadas al campo de un solo sentido. En todo caso hay un abismo infranqueable entre la ciencia del laboratorio y la obra de arte”.⁶⁹

La *intensidad* representa el máximo cromatismo de los colores, la saturación o la efectividad del color. Según Adolf Hölzel, el contraste de intensidad [26] se define como la contraposición entre los colores puros e intensos y los colores atenuados —colores menos intensos, sin saturación o acromáticos que revelan la gradación de color— y, también, entre los colores de mayor atenuación con los de menor atenuación.

El blanco, el negro y los distintos grados de grises constituyen los elementos activos que influyen en el nivel de atenuación del color, además de los complementarios [26]. El mayor acercamiento hacia uno de estos factores de influencia aumenta el grado de atenuación (la sustancia del pigmento, en cuanto a sus cualidades de densidad, consistencia y calidad material influye de un modo determinante en el resultado de atenuación), por lo que se establece una escala de proporción donde el mayor nivel de intensidad lo ocupan los colores puros —calificados por Johannes Itten como “colores prismáticos puros”⁷⁰—, instalándose en el otro extremo de la escala, aquellos que han sufrido la absoluta anulación del color en cuanto a su

⁶⁹ DEWEY, J.: *op. cit.*, p. 136.

⁷⁰ Johannes Itten ofrece esta denominación no sólo a los colores puros, sino también a los colores que él definía como “casi puros”, siempre considerándolos en términos de colores pictóricos.

saturación⁷¹ o intensidad, bien sea, con respecto al negro, al blanco o al gris.

Los colores “neutrales” (acromáticos negro, blanco y gris) carecen de intensidad y su influencia en la atenuación del color puro se produce correlativamente por oscurecimiento, atenuación luminosa y atenuación de gris; en el caso específico del proceso de atenuación por medio de los colores complementarios, el color resultante lo denominamos *color quebrado*, como variable distintiva. “Sólo hablamos de un color *quebrado* cuando la atenuación se ha producido por mezcla con los colores complementarios”.⁷²

Cassagne afirmaba que el negro era el color fundamental en la naturaleza, y que junto a los tres primarios formaba una infinita variedad de grises, (...) Según Blanc, los colores complementarios eran aliados victoriosos al ser yuxtapuestos en estado puro, pero se convertían en enemigos mortales al mezclarlos.⁷³

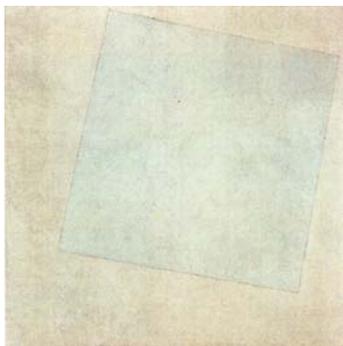
Como contrapunto a A. T. Cassagne podríamos decir —desde el punto de vista perceptivo— que en la naturaleza casi no se produce el negro al igual que el blanco o el gris en un estado puro, puesto que absorben, por parte de la luz y de los colores adyacentes, una leve impresión cromática de mayor o menor intensidad que los alteran en su cualidad básica e inherente. “Un muro blanco iluminado por el Sol nunca es blanco: según los reflejos que reciba, será blanco rosado, blanco amarillento o blanco verduzco”.⁷⁴ Asimismo, en la obra gráfica los colores neutrales son alterados por el efecto del contraste simultáneo —siempre que en la composición existan colores cromáticos—.

⁷¹ Es conveniente aclarar aquí que la *serie de saturación* corresponde, en términos estrictos, a la mezcla entre colores puros y acromáticos de la misma claridad o nivel luminoso.

⁷² PAWLIK, J.: *op. cit.*, p. 15.

⁷³ GAGE, J.: *op. cit.*, p. 205.

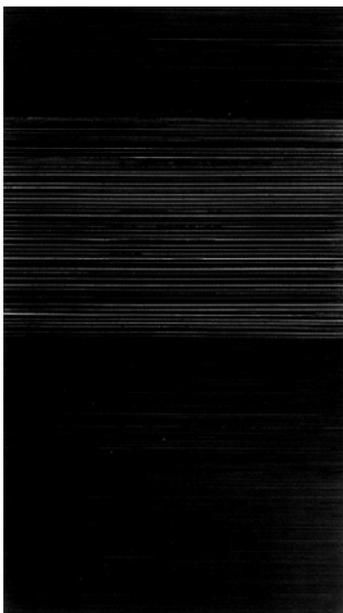
⁷⁴ MEUSNIER, G. Citado en GAGE, J.: *Ibidem*, p. 223.



[27] Kazimir Malévich, *cuadrado blanco sobre blanco*, 1918. Óleo sobre lienzo.

El *blanco* [27] es una cualidad sensorial, la ausencia de color, la expresión de la luz, es decir, la claridad absoluta. Es por ello, por lo que el artista lo utiliza con moderación en estado puro, si acaso, en puntos de máxima iluminación como pueda ser la representación de los brillos más intensos en la obra.

*Por eso el blanco actúa sobre nuestra alma como un gran silencio absoluto. (...) El blanco suena como un silencio que de pronto se puede comprender. Es la nada juvenil o, mejor dicho, la nada anterior al comienzo, al nacimiento. Quizá sonaba así en los tiempos blancos de la era glacial.*⁷⁵



[28] Pierre Soulages, *Pintura*, 1996. Óleo sobre lienzo.

El *negro* [28], sin embargo, posee una notable presencia, e incluso mantiene un nivel de influencia perceptiva semejante al rojo intenso. “El negro es el medio cromático más fuerte del pintor, igual que el rojo medio-carmesí es el más colorido”.⁷⁶ Se erige como representante de la nada, la oscuridad, el hermetismo. El negro ejerce un efecto de regeneración y vitalidad sobre los colores adyacentes o superpuestos. “Exteriormente es el color más insonoro, sobre el que cualquier color, incluso el de resonancia más débil, suena con fuerza y precisión.”⁷⁷

*Antes, cuando no sabía que color poner, ponía siempre el negro. El negro es una fuerza. Como toda evolución, la del negro en pintura se ha realizado a golpes.*⁷⁸

El equilibrio mantenido por la mezcla del blanco y el negro da como resultado al *gris*, el valor de la indiferencia, un color que carece de movimiento y sonido externo, pero

⁷⁵ KANDINSKY, W.: *De lo espiritual...*, op. cit., pp.77, 78.

⁷⁶ PAWLIK, J.: op. cit., p. 78.

⁷⁷ KANDINSKY, W.: *De lo espiritual...*, op. cit., p. 78.

⁷⁸ MATISSE, H.: op. cit., p. 133.

que en el contexto gráfico, por lo general, se revela relativamente cromático, es decir, puede adjudicarse un cierto cromatismo por reflexión o por mezclado —la obtención de grises mediante la mezcla de colores complementarios, no anula totalmente el cromatismo sino que mantiene una ligera coloración contenida, sobre todos en los niveles más altos de la escala, asimismo, el efecto de irradiación de los colores colindantes bañan levemente su presencia tonal—.

*El gris es insonoro e inmóvil. Su inmovilidad, sin embargo, es diferente a la calma del verde, que se halla entre dos colores activos y es su resultado*⁷⁹

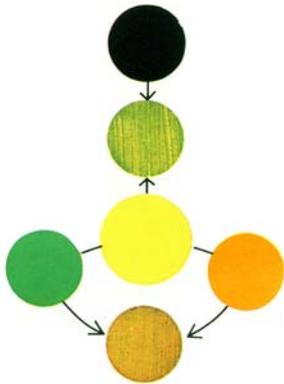
Volviendo a los colores puros, debemos exponer que éstos se debaten entre escalas de sucesiones constantes, de las cuales, dos, mantienen su desarrollo entre dos extremos fijos: “la ‘serie de claridad’ entre color claro y negro, la ‘serie de saturación’ entre color puro y color acromático de igual claridad. Sin embargo, el tono del color forma una serie cerrada en sí misma, el círculo tonal”.⁸⁰

Debemos considerar que el proceso de mezclado entre los colores se realiza con *colores sustanciales o colorantes sustractivos* (pigmentos), por lo que el resultado final de la mezcla depende de la calidad de la sustancia de éstos, así también, la mezcla de un color puro con el negro, blanco o un gris claro acromático es muy posible que sufra una notable alteración en su propiedad, de lo que se deduce que es meramente recomendable el uso de colores de la mayor pureza posible para el ejercicio plástico. “(...) ‘es una regla, en la que coinciden los químicos y los teóricos, que el artista debe usar los colores más puros que pueda’”⁸¹

⁷⁹ KANDINSKY, W.: *De lo espiritual...*, op. cit., p. 78.

⁸⁰ RICHTER, M. Citado en PAWLIK, J.: op. cit., p. 55.

⁸¹ FIELD, G. Citado en GAGE, J.: op. cit., p. 221.



[29] Desplazamiento del tono de color.
 Amarillo + negro: verde oliva.
 Enturbiado sensorial del amarillo con
 verde + naranja: ocre.

Entre los desplazamientos cualitativos de los colores primarios podemos destacar —como derivación llamativa— la desviación del amarillo hacia el verde por la acción del negro [29] —perteneciente a la serie de claridad—. En este caso el color amarillo, como color puro, modifica su condición cualitativa, a propósito de que su estado de saturación no actúa como factor neutral, lo que determina que el color o valoración cromática resultante no se reconozca como integrante de la escala propia del color puro de origen; se muestra como perteneciente a una clase de color de naturaleza diferente.

Para neutralizar este singular desplazamiento tonal habría que acudir a un tercer color pictórico, el rojo.

En la mezcla porcentual entre dos colores de igual nivel de claridad se mantiene el mismo valor tonal, es decir, la claridad se conserva intacta, sin embargo, si uno de los colores de la fusión es acromático (serie de saturación), el cromatismo o cualidad cromática proveniente de la mezcla y se altera esencialmente aunque mantenga el mismo grado de claridad. Por otro lado, los valores intermedios de esta escala de saturación tienden a oscurecerse notablemente.

Es importante saber que cada color puro⁸² posee su propia claridad denominada *claridad cromática* o *grado de claridad del color*. El *amarillo* es el color más claro de los colores puros y su complementario el *violeta azulado* el más oscuro. Entre los complementarios *azul cian* y *naranja*, el primero es más oscuro que el segundo, aunque considerándolos en la escala tonal, la diferencia de valor entre ambos es bastante restringida. La discrepancia de tonalidad entre el *rojo* y su complementario el *verde* es más difícil de establecer, puesto que, generalmente, se disponen valores demasiado claros para los verdes secundarios o puros con relación a los rojos primarios. De todo ello se puede deducir que ni “(...) los colores de mayor fuerza cromática (carmesí, rojo medio, púrpura) ni los colores más cálidos (naranja rojizo, carmesí) son pues los más claros. Y el color más oscuro no es el más frío. (En el crepúsculo el

⁸² Debemos recordar que la definición “puro” corresponde al color pictórico muy intenso. Los colores primarios son colores puros, pero también lo son los colores secundarios. La descripción recoge el grado de pureza en su nivel de intensidad y su cualidad cromática.

azul parece más claro y el rojo más oscuro: Fenómeno de Purkinje)".⁸³

El nivel de claridad de los colores puros, los neutrales⁸⁴ o los atenuados⁸⁵ se articula mediante la escala de *valoración tonal*, dependiendo esta propiedad, tanto de la claridad particular del color puro determinante del matiz, de los otros colores puros involucrados en la mezcla, de los acromáticos blanco o negro utilizados, así como por la naturaleza y calidad lumínica o cromática del soporte empleado para la experiencia plástica.

El espectro de la luz solar determina la forma más conocida de la escala de matices, así también, "(...) la luminosidad y la saturación originan escalas, que conducen de los grados más bajos a los más altos de esas propiedades".⁸⁶

Sigamos a un cardenal, vestido de rojo, mientras camina por sus jardines. A cada momento, el color parece cambiar, según reciba los rayos cegadores del sol o los blancos reflejos de una nube, o se esconda bajo la verde sombra de un bosquecillo frondoso. (...) oscurece según desaparece la luz diurna, hasta que se transforma en color púrpura oscuro, y se viste de negro como un sacerdote cuando regresa a su palacio entre las oscuras sombras del atardecer.⁸⁷

En el propio acto creativo la modulación de los diversos valores tonales se realiza intuitivamente, obteniendo variaciones sutiles o contrastadas en función de lo que solicite la estructura cromática de la composición pertinente (el grado tonal no establece en un primer término la clase del color, ésta constituye su perfil elemental, su

⁸³ PAWLIK, J.: *op. cit.*, p. 58.

⁸⁴ Acromáticos blanco, negro y gris.

⁸⁵ Recuérdese que los colores atenuados resultan de la disminución de intensidad de los colores puros, a través de la mezcla con los colores acromáticos: blanco, negro y los distintos grados de gris, además de los colores complementarios. Tonalidades del color, matiz.

⁸⁶ ARNHEIM, R.: *op. cit.*, p. 351.

⁸⁷ VIBERT, J. Citado en GAGE, J.: *op. cit.*, p. 223.

determinación cromática, pero se hace necesario su articulación a fin de proveer las variables necesarias), dentro de la cual, desde el punto de vista perceptivo, se distinguen con nitidez —entre todas las variables tonales obtenidas— un número limitado de ellas que constituyen la base esencial de la estructura tonal, actuando las gradaciones más sutiles como modulaciones asociadas a los grados fundamentales —los colores atenuados mantienen su referencia cromática en todas sus variantes tonales, incluso en la conjunción con otros que posean el mismo nivel de claridad—. Las clases, propiedades o cualidades del color se mantienen inalterables, es decir, se “(...) diferencia exclusivamente las clases de color, de las que forman parte imprescindible (debido a las distintas claridades propias de los colores puros) los niveles de intensidad”.⁸⁸

Cromatismo, intensidad, desplazamiento del color, valoración tonal, etc., son términos que integran las propiedades fundamentales del color con las que el boceto realiza su labor, la sustancia plástica que transforma y articula para que se ajuste en perfecta concordancia con los demás elementos pictóricos que actúan en el plano compositivo; colores sustractivos, pigmentos, materia que se expresa plásticamente al compás de su modulación creativa. Son colores “pictóricos” que se recogen en un espacio formalmente habilitado para su relación interactiva, un espacio conformado singularmente donde se disponen aquellos colores que han de participar en la aventura creativa del autor, atendiendo a sus exigencias y evidenciando su identidad expresiva: la paleta.

Agradecemos a la paleta el placer que nos proporciona... ella es en sí una “obra” más bella que muchas obras de arte.⁸⁹

⁸⁸ PAWLIK, J.: *op. cit.*, p. 60.

⁸⁹ KANDINSKY, W. Citado en GAGE, J.: *op. cit.*, p. 177.

La inmanencia de la luz

Incluso los niños advierten a temprana edad que es mediante la luz como el mundo se hace visible. Lo aprenden tan pronto como conectan el acto de cerrar los ojos con la desaparición de las escenas ante ellos. (...) los espectáculos existen por la interacción del ser viviente, centrado en los ojos, con la luz, pura, reflejada y refractada en colores.⁹³

Posiblemente, desde el enfoque de la percepción visual, la ausencia de luz nos abocaría a un mundo privado de la belleza de las formas y los colores, de su manifestación elocuente, de sus relaciones decididas y de sus fuertes contrastes, de la sensualidad y expresividad de la línea que, a través de su presencia inventada, hace brotar los límites de los objetos que actúan entre sí y sobre nosotros, del poder evocador del color que nos transporta y nos seduce induciéndonos hacia el mundo espiritual de las sensaciones cromáticas. Sin la luz, la textura pasaría desapercibida, olvidada, su presencia sólo permanecería activa en las inmediaciones de las cualidades sensibles del tacto; además, la luz nos muestra el espacio, y por ende, la evidencia de la tridimensionalidad, la conciencia de la situación y el sentido de la orientación; del mismo modo, su inexistencia nos privaría de la fuerza incitadora del movimiento, ese fenómeno con poder de seducción que nos atrae espontáneamente cuando hace acto de presencia.

La luz, esa noción evidente que cuando se muestra con propiedad, narra las peculiaridades de la superficie de los objetos cuando se posa sobre ella, y se convierte en la moderadora de las sombras que se prodigan como complemento definidor del gradiente volumétrico resultante de su proyección luminosa.

⁹³ DEWEY, J.: *op. cit.*, p. 264.

El juego de luz y sombra es un factor vital en la arquitectura, en la escultura que no se ha esclavizado mucho a los modelos griegos. Quizá la coloración que los griegos daban a sus estatuas era una compensación.⁹⁴

La iluminación es una consecuencia directa de la luz, es su propiedad fundamental, y desde el punto de vista científico, se nos presenta como aquello que nos permite ver lo que ocurre a nuestro alrededor cuando está activa o, lo que es lo mismo, cuando se extiende sobre los objetos que ilumina. En el caso de producirse esta situación de un modo uniforme, parece que éstos (los objetos) se nos presentan como seres provistos con la misma propiedad que el sol o la energía artificial que nos ilumina; es decir, la luminosidad de los objetos se observa como propiedad inherente a ellos más que por el efecto de la reflexión producido por una energía lumínica externa. “La luminosidad parece propiedad del objeto mismo; el observador no es capaz de distinguir entre la del objeto y la de la iluminación”.⁹⁵

Esta capacidad física recibe el nombre de luminancia o reflectancia, y es una propiedad constante de toda superficie. Según la intensidad de la iluminación, un objeto reflejará más o menos luz, pero su luminancia, esto es, el porcentaje de luz que devuelve, sigue siendo la misma.⁹⁶

En cierto modo —desde el ejercicio perceptivo— la superficie del objeto, observado en su totalidad, parece albergar una doble particularidad, por un lado, la propia luminosidad del objeto en sí que se manifiesta como una cualidad inherente: la *luminosidad objetual* y, por otro lado, esa película gradual que se extiende sobre su superficie y lo

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ ARNHEIM, R.: *op. cit.*, p. 308.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 307.



[31] Stan Smith, *boceto de desnudos*, s. f. Pasteles grasos sobre papel de color.

dota de tridimensionalidad, la energía clarificadora procedente de una fuente de luz externa: la *iluminación*.

Este acontecimiento se produce por superposición, constituyéndose un efecto de una cierta transparencia de tinte perceptual —la iluminación sobre la luminosidad objetual—, cuya interpretación plástica puede ser resuelta mediante veladuras o capas superpuestas aplicadas sucesivamente, y que han de articularse en perfecta armonía.

Las posibles soluciones o variantes procedimentales a este recurso plástico pueden partir, por un lado, desde una superficie previamente coloreada o tintada en un grado tonal medio que suministre el fondo de luminosidad requerido, a partir del cual pueda desarrollarse la gradación tonal en sus dos direcciones [31] —hacia las zonas iluminadas y hacia las zonas de oscuridad—, es decir, el fondo ha de “respirar” con su propia luminosidad para colaborar con la regulación del gradiente proporcionado por la propia iluminación y, en coalición, representar el efecto total de luminosidad.

Luminosidad objetual e iluminación proyectada constituyen dos vertientes luminosas e individualizadas con propiedades diferenciadas, que se superponen para obtener una proposición creativa. “Cuando la iluminación se percibe como superposición, el objeto iluminado puede mantener una luminosidad y un color constantes, en tanto que el sombreado y las luces altas se atribuyen a un gradiente de luz que posee su propia estructura simple”.⁹⁷ La otra solución que define la sensación luminosa que imprime la volumetría, podría significarse a través de la gradación directa practicada con el propio pigmento que, en sí mismo y con la misma tonalidad, traduce los efectos de luminosidad y color del propio objeto conjuntamente con los de la propia iluminación.

(...) uno de los caracteres diferenciales de Escultura y Pintura era que la primera necesitaba una luz externa, a la que moldeaba, mientras que la pintura

⁹⁷ *Ibidem*, p. 312.

creaba sus propios claroscuros, de modo que la luz que enfoca el cuadro como objeto físico resulta secundaria cuando la luz se halla ya plasmada en él como “efecto”.⁹⁸

Realmente, lo que percibimos es una conjunción de diversas tonalidades donde quizá, el tono intermedio que actúa de denominador común de las mismas, constituya o traduzca el de la propia luminosidad objetual.

La luz genera la sombra y, por ello, es la responsable de ese gradiente de luminosidad y sombreado que transcribe virtualmente el volumen y la relación espacial de las cosas [32]. Pero, cuando la luz interviene en la escena extendiéndose de una manera homogénea, la sombra no aflora, desaparece y con su ausencia convierte al objeto en un ser desposeído de su expresividad formal, al mismo tiempo que lo “exilia” de su entorno; no es posible una visión tridimensional que represente o evidencie la presencia estructural del objeto si la luz no está presente y por ende las sombras. Para que éstas se manifiesten con una cierta concordancia artística y estética con respecto a la representación pretendida, es necesario que la luz actúe en consecuencia; dicho de otro modo, que se manifieste desde una dirección y una orientación adecuada a los propósitos plásticos perseguidos.

El boceto no está ausente de la gestión de la luz en el contexto gráfico y, por lo tanto, de la estructuración y modulación de la sombra —siempre contemplándola como medio o recurso gráfico-plástico—; conoce a la perfección la naturaleza estética y artística de la luz y de la sombra además de saber cómo expresarlas. Es por ello que, estableciendo la conformidad de que toda obra artística requiere una comprensión de su relación tonal para su correcta significación explícita, resulta evidente que el boceto está en disposición de traducir esta consideración.

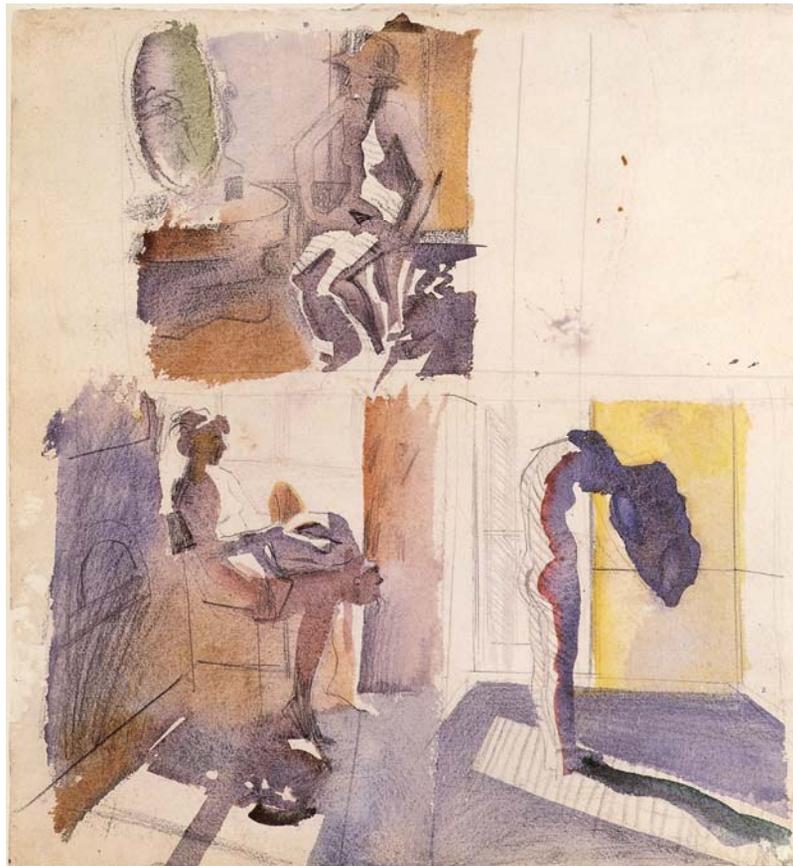
Recuérdese que el boceto puede actuar desde la presteza y la economía de trazos que le caracteriza, las



[32] Stan Smith, *boceto de desnudo*, s. f. Lápiz sobre papel.

⁹⁸ RUBERT DE VENTÓS, X.: *El arte ensimismado*, Anagrama, Barcelona 1997, p. 38.

cuales descubren su asociación inmanente con el esbozo y el bosquejo, dando respuestas inmediatas a soluciones representativas que muestran la apariencia gráfica de perceptos visuales diferenciados; el boceto se concentra en la definición gráfica de éstos mediante efectos de luz que procuran sombras, en su mayoría, singulares y contrastadas; es decir, sombras que se pronuncian claramente artísticas [33] (sombras sutiles o contrastadas que “envuelven” la superficie elegida del objeto, sombras “apresadas” mediante el gesto de unos pocos trazos dinámicos y que han sido elaboradas por luces centelleantes, e incluso, sombras “rasgadas” por luces que se filtran con haces casi compactados, etc.).



[33] Stan Smith, *bocetos de desnudos*, s. f. Lápiz y acuarela sobre papel.

Los bocetos muestran efectos de iluminación producidos por luces y sombras contrastadas, en los que se imprime un mayor énfasis en la determinación relacional entre luces y sombras frente a la definición de la forma.

El boceto transcribe éstas y otras sombras con los medios que le son propicios, lápices, carboncillos, tintas, rotuladores, tizas, acuarelas, etc., procurando que todos ellos realicen su función en concordancia con el efecto que han de representar. Entre éstos, el lápiz de grafito se muestra como el medio más versátil para el trazado de bocetos monocromos de valoración tonal, obteniendo una amplia gama de grises y negros en casi toda la relación de su gradiente —el negro como oscuridad absoluta no es posible con el grafito—. Así, en la gestión gráfica de las sombras puede actuar, o bien, mediante el trazado de líneas paralelas o cruzadas de diversas intensidades tonales creando texturas graduales de cualidades o calidades diferentes, o a través del tradicional sombreado progresivo.

(...) como cuando la reproducibilidad ha obligado a la sombra y a la línea a casar entre sí en una solución de dibujo antinatural, cuando ambas se han esclavizado al “plan”, al “método de traducción” mediante su aparición ordenada, volumétrica, mediante el plumeado o el rayado cruzado.⁹⁹

La acuarela también es un medio realmente interesante para la realización de bocetos en el estudio de la luz, sobre todo en ambientes donde ésta (la luz) provoca situaciones peculiares de sombreados sutiles o contrastados, y donde el color está especialmente presente como generador de matices cromáticos perfectamente “acoplados” a las relaciones diferenciadas del desarrollo tonal.

“La luz en la Naturaleza crea movimiento en el color. El movimiento lo proporcionan las relaciones

⁹⁹ GÓMEZ MOLINA, J. J., “Los ‘topos’ del manual”, en GÓMEZ MOLINA, J. J.; CABEZAS, L.; BORDES, J.: *El manual...*, op. cit., p. 90.

de medida desiguales, de contraste de colores entre ellas mismas y constituyen la Realidad”.¹⁰⁰

Ya sea mediante apuntes monocromos, o a color, el trazado expresivo que surge de la habilidad gráfica del boceto, enfatiza las impresiones luminosas desarrollando sombras arrojadas o propias del objeto que, en un momento culminante de la proyección de la luz, se muestran con contornos muy definidos, aquellas que se manifiestan con rotundidad alcanzando el máximo protagonismo de la escena iluminada; en otra situación, la luz puede exhibirse con delicadeza describiendo la geografía de los objetos o del espacio iluminado con especial perspicacia [34] y, en función de la naturaleza de las superficies halladas, crea sombras más o menos sutiles y atenuadas donde la degradación puede tornarse casi imperceptible creando imágenes sosegadas y tranquilizadoras.



[34] Edgard Seago, *Luz de atardecer, Rouen*, s. f. Acuarela sobre papel.

¹⁰⁰ DELAUNAY, R. Citado en MOSZYNSKA, A.: *op. cit.*, p. 17.

Tanto la sombra propia como la arrojada intervienen en la dilucidación del asunto a representar, el objeto, las formas y los planos adyacentes que se funden con ellas mismas para situarlas en el campo global de lo percibido, o bien, para formalizar un perfil reconocible y estable donde fondo y forma, con sus respectivas sombras, convivan en coalición. Fondo y forma se integran en un único objeto cuando la sombra arrojada, sumergida en el fondo inmediato, se une a la sombra propia de la figura que, en su adhesión, prolonga su expansión; lo material (el objeto) y lo inmaterial (la sombra) se unen para formular una apariencia convertida en realidad por convención.

Pero es la sombra propia la que profundiza en la corporeidad del objeto, la que está presente en la superficie de las cosas que modela, reforzando la realidad de lo tangible, la naturaleza objetiva; evidenciando la sustancia del objeto y mostrando la relación espacial y el distanciamiento que lo vincula con la fuente luminosa. La sombra propia forma parte del objeto hasta tal punto, que olvidamos el origen del cual proviene; es la traductora de su volumetría, aquella que recorre su superficie para mostrar la antítesis de lo directamente iluminado. [35]



[35] Picasso, *Bañista con balón*, 1928. Lápiz y tinta china sobre papel.

La sombra propia refuerza el concepto objetivo, tangible, de la representación mediante la cual es comprensible el todo del que hablamos y las partes que lo definen; será y es el orden de los dibujos ilustrados, de la tecnología, del pensamiento mecanicista, de la causa y del efecto, y está presente siempre en la visión analista de las cosas.¹⁰¹

La sombra arrojada, sin embargo, no aparece sobre el objeto que la origina —sólo en el caso de que una parte de éste sobresalga de su superficie y se interponga en la trayectoria de la luz, aplicando sobre sí mismo parte de su

¹⁰¹ GÓMEZ MOLINA, J. J., "Los 'topos' del manual", en GÓMEZ MOLINA, J. J.; CABEZAS, L.; BORDES, J.: *El manual...*, op. cit., p. 90.

sustancia etérea—, ni tampoco ofrece información alguna sobre su materia, sino que se proyecta sobre otras superficies como transferencia por interposición del objeto emisor con la luz; la sombra arrojada interfiere en la apariencia del objeto que la recibe y modifica su integridad formal, pero no pertenece a él, sino al que no logra alcanzar y del cual procede.

La sombra reflejada es un campo deductivo, una pequeña selva que es necesario desbrozar para atisbar una visión presentida del claro o la llanura, una situación de tránsito para acceder al conocimiento, un lugar incómodo de ambigüedad, de miedo enfermo (“in-firme”), sólo tranquilizadora cuando confirma, aislada, la sombra propia.¹⁰²



[36] Salvador Dalí, *Busto con cajones*, 1936.

Tinta china negra y aguada blanca sobre papel rojizo.

En ciertas condiciones —como se ha comentado anteriormente—, la sombra arrojada aparece unida al objeto que la produce, de modo que ambos aparentan integrarse en un mismo elemento [36], definiendo su contextura, el modo en que se relacionan, así como la situación del espacio circundante —el entorno inmediato— en la naturaleza de la superficie que lo representa, mostrando su relieve, su trascendencia y su disposición. Pero también establece su relación desde la lejanía, manteniendo una correspondencia directa con el objeto que la significa mediante una distancia prudencial. Es decir, la sombra arrojada puede alejarse del objeto emisor tanto como lo permita la articulación interactiva de la tríada: objeto emisor, sombra arrojada y punto luminoso —el desplazamiento de la sombra arrojada observado con respecto al objeto de origen se dispone en concordancia con la relación entre la luz proyectante y el punto de observación—.

La sombra arrojada constituye un ente inmaterial que reproduce, en la mayoría de los casos, una imagen deformada y etérea del elemento referencial, aún cuando la

¹⁰² *Ibidem*.

superficie que la recibe posea una textura suavizada e invariable. Es la luz, su posición y su relación con el objeto, la que genera tal alteración, a la que pueden sumarse otras circunstancias.

Definitivamente, los efectos de iluminación —desde el contexto gráfico— son un recurso inestimable para la gestión del volumen en los objetos, un medio que tiene como objetivo evidenciar su corporeidad y su cualidad “matérica” a través de las sombras. En cierto modo es una manera singular de relacionarse con los objetos, de definir su apariencia y situarlos en su entorno.

El boceto asimila las reglas del sombreado o de la iluminación y posteriormente las interpreta de acuerdo a sus intenciones plásticas, adaptándose a la expresividad de los medios sintácticos de representación, la línea, en su libre cohesión con otras mostrando su gradiente particular, o la dispersión de masas tonales homogéneas y degradadas que suavizan el efecto de sombreado, atendiendo a principios compositivos que, en un principio, parezcan no adaptarse a las leyes de la iluminación, e incluso, desafiar algunas de sus reglas. Es el boceto, como realidad creativa, que tras su adaptación al juego de luces y sombras, el que se recrea en el espacio etéreo de claros y oscuros para inventar nuevas soluciones o, en otras palabras, para improvisar variables excepcionales que procuren una nueva identidad al volumen, a la tridimensionalidad fingida.

“Es admirable el modo en que, tratando de dar el máximo relieve a los objetos, este espíritu penetró en las sombras profundas para descubrir el tono fundamental de otras mas oscuras todavía, y como buscaba un negro más intenso que los habituales que fuera el adecuado para el sombreado y a través del cual los claros fueran más luminosos”.¹⁰³

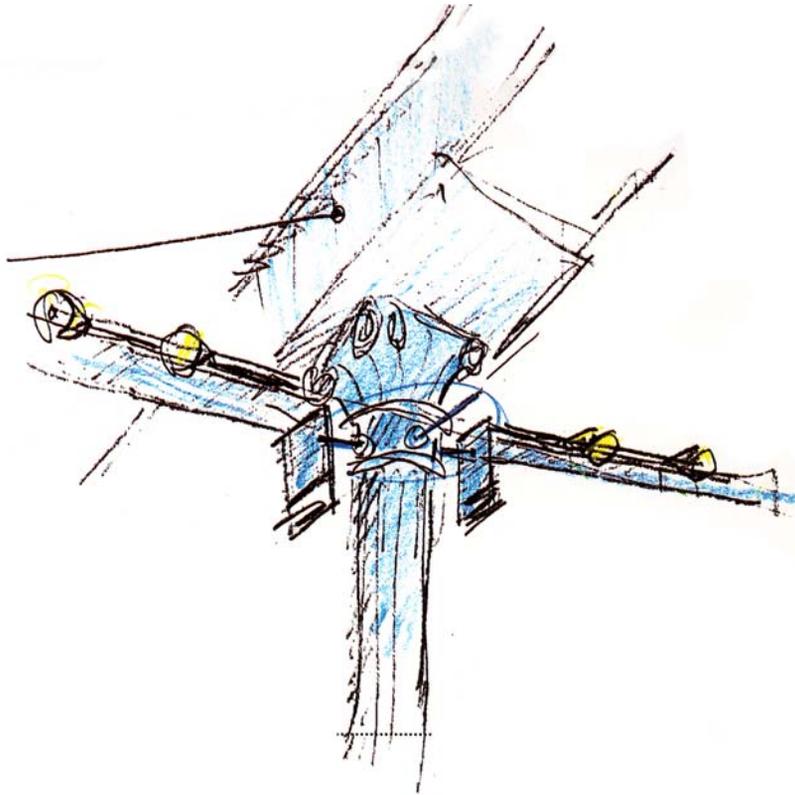
¹⁰³ VASARI, G. Citado en ZÖLLNER, F.: *Leonardo da Vinci. Esbozos y dibujos*. Taschen, Colonia 2006, p. 54.

El boceto en su doble vertiente creativa. Diseño y abstracción

Capítulo 1º **Boceto y diseño**

“La utilidad es una de las principales fuentes de la belleza (...) la capacidad de cualquier sistema o artificio de alcanzar el fin para el que fue creado otorga cierta conveniencia y belleza al resultado final, y hace agradable el hecho de pensar en él y contemplarlo”.¹

¹ SMITH, A. Citado en CHARLOTTE & FIELL, P.: *Design Handbook. Conceptos, materiales y estilos*, Taschen, Hong Kong 2007, p. 4.



[1] Boris Podrecca, *Galería A + A*,
Madrid 1993.
Rotulador y pastel graso sobre papel.

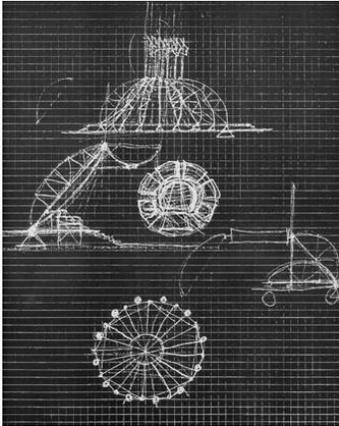
El acto creativo

(...) diseñar significa crear y como veremos, donde no hay creación, no hay evolución posible.²

Es evidente que el acto creativo no surge de un modo espontáneo, sino que es el resultado de un proceso evolutivo en el que cada estadio, cada fase que se supera origina un nuevo elemento que se identifica como una variante de la anterior pero con naturaleza propia, una nueva alternativa creada como fruto de la reflexión, de la imaginación y de la atención; y que responde a unas necesidades ligadas al interés por la superación de lo conocido, a la propensión de rehacer lo presente como argumento perfeccionista con el que la integración de nuevas mejoras, procuraría un producto posterior más eficiente.

Se deduce de lo anterior que el acto de “crear” precisa de algún precedente, un algo preexistente que avale la acción creativa, lo cual no se ajusta exactamente a la

² RICARD, A.: *La aventura creativa*, Ariel, Barcelona 2000, p. 12.



[2] Mario Botta, *Carpa itinerante*, Suiza 1991.
Lápiz de color sobre papel milimetrado.

definición del *Diccionario* de la Real Academia Española que expone en su primera acepción: crear es “Producir algo de la nada”³, sin embargo, Ferrater Mora expone en su *Diccionario de Filosofía* —en el sentido de producción y creación artística— que el término “creación” puede entenderse como la “Producción humana de algo a partir de alguna realidad preexistente, (...)”⁴, lo cual se adapta con mayor exactitud a la argumentación que defendemos en esta reflexión.

El referente, la entidad precedente en la que se apoya el acto creativo para desarrollarse, no determina el rasgo distintivo de lo creado, no es una consecuencia directa de su manifestación, sino que la obra resultante o el producto que surge del proceso creativo posee su propia naturaleza que lucha por evadirse de esa relación transitoria, erigiéndose como algo distinto, original y esencial. [2]

Crear es aportar algo *imprevisto*, algo que no proviene como una inferencia de lo establecido, algo que desborda el marco de lo esperable.⁵

Sin embargo, todo lo que procede de una intención creativa no siempre cumple su objetivo; puede ser el producto de una intensa reflexión y no cumplir los requerimientos necesarios para convertirse en una obra original y creativa, una alternativa que evada toda relación con algo anterior. La reflexión debe apoyarse en la intuición, ese instinto que, como antítesis al pensamiento, se encarga de “atrapar” la sustancia de lo percibido o lo ideado, lo interno, aquello que profundiza en lo intrínseco para confiárselo al intelecto como materia a analizar y estructurar, “*la intuición es aquel modo de conocimiento que, en*

³ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, Espasa, Madrid 2001 (22ª ed.), vol. 1, p. 679.

⁴ FERRATER MORA, JOSÉ: *Diccionario de Filosofía*, Alianza, Madrid 1981, p. 367.

⁵ RICARD, A.: *op. cit.*, p. 98.

*oposición al pensamiento, capta la realidad verdadera, la interioridad, la duración, lo que se mueve y se hace.*⁶

La acción creativa no sólo se nutre del acto reflexivo, de la intencionalidad y del conocimiento empírico para manifestarse, sino que también intervienen en ella los propósitos del azar, la contribución fortuita de soluciones que, en algunas ocasiones, complementan el producto artístico y que son retenidas por la mirada atenta, por esa inusitada capacidad de observación que escudriña y atrapa cualquier variable que se cruce por sus dominios creativos.

La mirada espontánea e intuitiva se convierte en creadora y, en consecuencia, se complace en intervenir en toda evolución creativa, ya sea en el ámbito artístico o del diseño; de ella se vale el boceto para acumular los datos que le son propicios para su proyecto, aquel que constituye el objetivo de su intención y que convertirá en el producto final pretendido, aprovechando con suma habilidad su intuición, experiencia y conocimientos previamente adquiridos como la referencia inherente y empírica con la que se vale para progresar en el proceso de evolución creativa.

Lo que caracteriza a la mirada inteligente es que aprovecha con suprema eficacia los conocimientos que posee. Pero, sobre todo, que dirige su actividad mediante proyectos.⁷

Con anterioridad a la realización de un proyecto gráfico, el boceto se sumerge en una fase previa en la que procede la asimilación de los datos esenciales y apropiados al propósito creativo de la intervención; es el momento clave, el espacio temporal delimitado que el boceto conoce con propiedad y donde encuentra sus máximas virtudes representativas —el momento del acto creativo en el que presiente lo que está por llegar, cuando recorre el blanco del

⁶ MORA, F. Citado *ibidem*.

⁷ MARINA, J. A.: *Teoría de la inteligencia creadora*, Anagrama, Barcelona 1994, p. 34.

soporte barajando propuestas en busca de lo posible, el hecho extraordinario acorde al motivo de la intención; pero no busca con ello la perfección, sino la esencia de lo que ha presentado, el trazo que lo evidencie en su plenitud—. En ese acto se conduce vislumbrando las diversas posibilidades conceptuales y plásticas que acabarán entrando en coalescencia y configurando una ordenación específica y coherente.

El trazo —cualquier trazo inscrito en una hoja— niega el cuerpo importante, el cuerpo encarnado, el cuerpo humoral... Por el trazo el arte se desplaza: su hogar no es ya el objeto del deseo (el hermoso cuerpo esculpido en mármol) sino el sujeto de este deseo: el trazo, tan suave, tan ligero o incierto como sea, remite siempre a una fuerza, a una dirección, es un *energon*, un trabajo que da a leer la traza de su pulsión y de su consumo. El trazo es una acción visible.⁸

Lógicamente, para una eficiente actuación creativa, cada una de los elementos intervinientes se han de considerar desde un juicio analítico; es decir, adquiriendo un pleno conocimiento de la significación intrínseca de cada uno de ellos, para observar cómo y de qué manera acabarán comportándose en la interacción productiva que precede al proyecto del diseño pertinente.

Es importante constatar que todo elemento susceptible de una posible inclusión en el ámbito de una acción creativa, posea una doble vertiente activa; por un lado, su propia apariencia, lo que muestra en una práctica sensorial inmediata y que constituye su imagen directa; y, por otro lado, una presencia oculta que manifiesta su verdadero carácter, la sustancia inherente, aquello que se activa cuando se procede a la experiencia, a la exigencia de su cualidad competente.

⁸ BARTHES, R. Citado en BERNADAC, M. L., *Du trait à la ligne*, Gabinet d'Art Graphique, Centre Georges Pompidou, París 1995, p. 6.

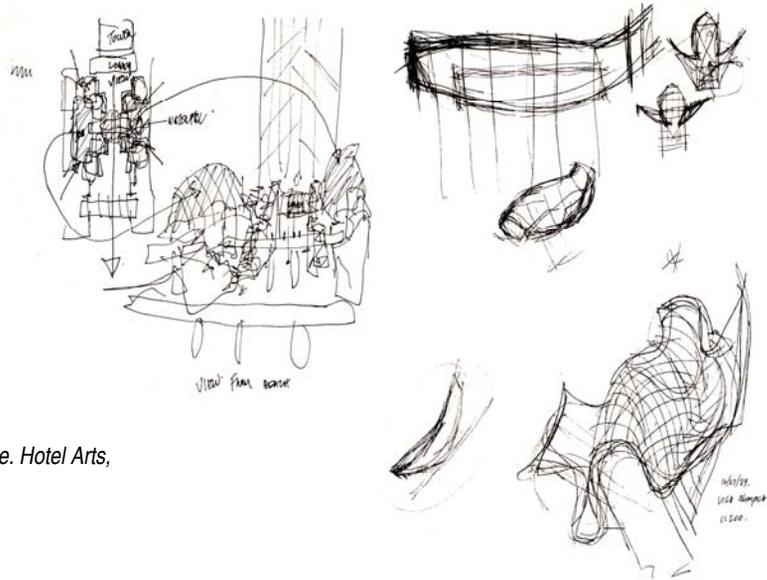
El estudio preliminar se presume —en toda acción de diseño— como esencial y necesario para detectar esta doble articulación de la particularidad de cada elemento actuante y con ello proceder a moldearla.

En todo ejercicio gráfico y creativo —sobre todo en el ámbito del diseño— el boceto procura un modo efectivo de gestión, un método analítico que favorezca la comprensión de la totalidad a través del estudio pormenorizado de sus elementos en su cualidad, efectividad y capacidad de interacción, —método que, en cierto modo, caracteriza la manera de operar del boceto en este terreno creativo y que lo distingue de su actividad gráfica en otras áreas artísticas—. Este tipo de formulación metódica facilita la asimilación cognitiva de toda la información proporcionada por los datos aprehendidos y que, además, por asociación con la información que ya poseemos, acabará desarrollando una amalgama de posibles combinaciones que provea la sustancia informativa precisa.

El material extraído se somete a un proceso de depuración mediante el cual el boceto selecciona aquellos elementos que considera aptos para el concurso creativo, se sumerge en la realización de una serie de trazos expresivos y necesarios que delimiten lo superfluo para su eliminación y procuren la vía correcta para ajustar la exposición gráfica idónea que manifieste su perfil efectivo; son las ideas preliminares, los borradores dispersos que se disponen sobre la hoja de trabajo y que, en su intención particular y representativa, acaban conjugándose en términos elementales o descriptivos; pero siempre en plena colaboración, ofreciendo sus rasgos distintivos y significativos, y procurando soluciones de continuidad. [3]

En una palabra, no queremos más información sobre lo que pasa sino saber qué significa la información que tenemos, cómo debemos interpretarla y relacionarla con otras informaciones anteriores o simultáneas, qué supone todo ello en la consideración general de la realidad en que vivimos,

cómo podemos o debemos comportarnos en la situación así establecida.⁹



[3] Frank Gehry, *Umbráculo pisciforme. Hotel Arts*, Barcelona 1989. Primeros bocetos. Rotulador sobre papel.

Entramos en el umbral del proyecto, la estructura gráfica que compone y dispone, el discurso representativo que, después de esa fase previa donde los bocetos adquieren una significación y una apariencia gráfica referencial y de continuidad, entiende que ha de proceder a su evaluación y concreción; es un acto activo y organizativo que se vale de la *prefiguración* para llegar a la *configuración* como recurso expresivo significante, pero no en el mero acto de ampliación, sino de transformación progresiva.

⁹ SAVATER, F. Citado por GÓMEZ MOLINA, "Dibujo y profesión", en GÓMEZ MOLINA, J. J. (coord.); CABEZAS, L.; COPÓN, M.; RUIZ MOLLÁ, C.; ZUGASTI, A.: *La representación de la representación*, Cátedra, Madrid 2007, p. 70.

El proyecto en su fase inicial

El proyecto es una irrealidad a la que entrego el control de mi comportamiento. Esa irrealidad es una información a menudo fragmentaria, confusa o minúscula, capaz sin embargo de activar y dirigir la acción, proponiéndole una meta.

El primer componente del proyecto es la meta, el objetivo anticipado por el sujeto, como fin a realizar. Salvo en casos muy sencillos, en que el objetivo está diseñado con precisión, los proyectos contienen sólo un patrón vacío de búsqueda.

(...) No hay proyectos desligados de la acción. Hay, por supuesto, muchas anticipaciones de sucesos futuros, como las ensoñaciones, los deseos o los planes abstractos que son sólo, en el mejor de los casos, anteproyectos que se convertirán en proyectos.¹⁰

El proyecto se establece como una propuesta interna, una intención premeditada que, en toda actividad artística de orden utilitario, está supeditada a una proposición de origen externo, una propuesta que constituye el “tema” a tratar, un argumento patrocinado o formulado a colación que “activa”, en cierto modo, la intención pero que no la coarta, sino que propone la realidad donde el proyecto encuentra el motivo de la acción. La intención, en su origen, proviene de quien recoge el testigo de la proposición, de quien observa el “tema” y lo conduce a sus intereses, motivaciones y deseos de actuar, poniendo en marcha su capacidad proyectiva y sus atribuciones creativas. De nuevo, el boceto interviene en esta fase de la acción proyectiva, puesto que es quien traduce gráficamente esos deseos, quien le otorga la identidad física y gráfico-plástica, acumulando trazos y gestos representativos que figurarán la idea preliminar surgida de la intención, y que se formula como un magma

¹⁰ MARINA, J. A.: *op. cit.*, p. 159.

todavía difuso y disperso activado en la búsqueda de la aproximación con el tema de la proposición.

Dibujo guiado solamente por el instinto; no hago síntesis arquitectónicas, sino, a veces, algo parecido a composiciones infantiles, y, de este modo, sobre una base abstracta, gradualmente, va tomando forma la idea principal, un tipo de sustancia general, a través de la cual es posible armonizar los múltiples problemas parciales en conflicto.¹¹

Todavía el proyecto se encuentra en proceso de gestación, en su génesis, en los aledaños de su trayectoria evolutiva; la propuesta acaba de activar la célula sensible del autor, el cual recurre al boceto para que evalúe la situación y proponga soluciones de partida dinámicas y plausibles; y que opere como un germen movilizador del bloque de información asociado que se encuentra instalado en su memoria.

La proposición se inviste en el tema a tratar y llevar a cabo —en estos momentos, desposeído de un contenido todavía sólido y estable— y, con ello, llega a convertirse en el propósito que —mediante la acción intencional— conduce a la elaboración del proyecto.

El proyecto —sobre todo en el campo del diseño¹²— atiende a proposiciones que exigen soluciones reales y efectivas; estudia propuestas que han de materializarse en el plano físico o, dicho de otro modo, planes que han de ver la luz convertidos en manifestaciones tangibles y corpóreas con una identidad reconocible, lo cual lleva a la conclusión de que su concreción definitiva, y su puesta a punto, llevan aparejada una ingente y variada cantidad de condicionantes de tipo técnico, social y económico.

¹¹ AALTO, A.: *La trucha y el torrente de la montaña*.

<http://universalia.usb.ve/antiores/universalia12/trucha_torrente.html>

¹² Se ha de especificar que el ámbito del diseño elegido para esta tesis, corresponde al diseño ambiental o diseño de interiores.

Cuando tengo que solucionar un problema arquitectónico me encuentro generalmente, casi sin excepción, ante un obstáculo difícil de superar, una especie de "*courage de trois heures du matin*". La causa de ese fenómeno parece radicar en la complicada tarea originada por el hecho de que el proyecto arquitectónico moviliza innumerables elementos que a menudo están en mutuo conflicto. Exigencias sociales, humanas, económicas y técnicas junto con las cuestiones psicológicas que afectan tanto a los individuos como a los grupos combinadas con los movimientos de las masas y los individuos con sus fricciones internas, forman un complejo entramado imposible de desenredar de una manera racional o mecánica. El inmenso número de exigencias y problemas parciales forma una barrera tras la cual la idea básica arquitectónica emerge muy difícilmente.¹³

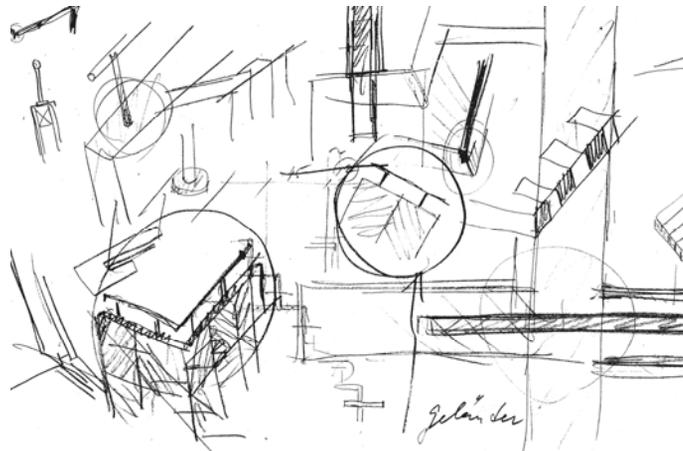
No sólo las imposiciones o limitaciones externas influyen sobre la articulación de un proyecto, también el propio autor se crea sus propias dificultades o retos a superar, obstáculos que va estableciendo como límites provisionales en su carrera creativa, y que se conciben como trámites inherentes a la causa artística y, en consecuencia, aceptados plenamente en toda su amplitud.

“los tres mejores ejercicios, los únicos quizás para la inteligencia, son: hacer versos, cultivar las matemáticas y dibujar”, (...) “estas tres actividades son ejercicios por excelencia, es decir, actos no necesarios, sometidos a condiciones impuestas, arbitrarias y rigurosas”.¹⁴

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ VALÉRY, P. Citado en MARINA, J. A.: *op. cit.*, p. 164.

De los primeros trazos [4] efectuados por el boceto surgen las distintas variables que se encauzan hacia las inmediaciones de la realidad, la visualización gráfica o evidencia específica del ente abstracto representado por la idea o ideas que responden a la proposición. El proyecto, como estructura básica, se dispone a barajar, distribuir y ordenar estas ideas ya preajustadas en un análisis previo, para establecer el referente gráfico y representativo que signifique al diseño, es decir, a la propuesta gráfica que desvela la solución sugerida al propósito solicitado. “En efecto, para poder valorar reflexivamente una idea, ha de poder visualizarse en un “modelo” de cómo sería su propia realidad material. En cambio, ese “modelo” al que podremos referirnos será siempre en esta fase, (...) una simple aproximación a la realidad y no la realidad misma, que sólo llegará a existir si supera con éxito estas distintas pruebas preliminares.”¹⁵



[4] Boris Podrecca, *Galería A + A*, Madrid 1993. Grafito sobre papel.

Bocetos preliminares que tratan de identificar, en un laberinto de trazos y anotaciones realizados durante el proceso de ideación, análisis y creación, algunas de las soluciones adoptadas para la resolución del diseño de la galería.

¹⁵ RICARD, A.: *op. cit.*, pp. 125, 126.

Pruebas preliminares cuya función estriba en resolver cualquier eventualidad o discrepancia que pueda surgir en la interacción de los elementos significativos de esta fase proyectual, en poder encontrar todavía una solución solvente en cualquiera de sus representaciones externas, e incluso en el origen de su significación, el planteamiento que ha llevado a su descripción gráfica. Pero, para ello, se requiere de un criterio definido, un “patrón de reconocimiento y valoración” perfectamente adiestrado que distinga las prioridades de cohesión con el objetivo de la intención.

Tenemos que apuntar aquí que, aunque pueda parecer una paradoja el establecimiento de criterios concretos en el proceso del acto creativo —por lo que de espontáneo o instintivo pueda parecer—, está claro que el artista, dentro de su “anarquía”, elige, decide y articula el “plan” que ha de moderar y envolver su producto artístico. Es decir, establece un criterio particularizado, pero a su vez efectivo, acorde con su propósito; pero, sobre todo, hemos de valorar que el ejercicio creativo al que apelamos en este capítulo, se produce dentro de un contexto específico, el campo del diseño —concretamente el diseño ambiental—, donde lo creativo ocupa una parte sustancial de la resolución del proyecto pertinente, pero estrechamente relacionado con deliberaciones y resoluciones de carácter técnico.

En cualquier caso, el proyecto no puede evadirse de la presencia de subjetividad que lo avala, es una pura extensión de esta representación. “Nada de esto debe asombrarnos, pues el proyecto es una proyección de la propia subjetividad. Un acontecimiento biográfico. Es el sujeto quien desde esa avanzadilla que es el proyecto se seduce a sí mismo”.¹⁶

El carácter propio de la intencionalidad, como actividad psíquica bien distinta del deseo y de la voluntad, es efectivamente de tender a un fin, pero

¹⁶ MARINA, J. A.: *op. cit.*, p. 165.

no de un modo directo e imperativo: no, sobre todo, de manera de dar el fin como ya idealmente alcanzado y presente en la conciencia, de manera que no quede más que cumplir los actos materiales que lo traduzcan en hecho.¹⁷

Es la propia intención la que dirige el proyecto, la que se rige por el fin perseguido, por la proposición, por el motivo que influye determinadamente en el autor y que le seduce por reiterarse en ella. Intención, motivo y autor constituyen la tríada que gobiernan la acción; están íntimamente relacionados de modo que, la intención no es posible sin un motivo que la impulse, es inherente a ella, ni tampoco es viable sin el autor que la represente.

El proyecto se manifiesta gráficamente por una notable interpretación del asunto que surge de la intención; es decir, la intención activa la imaginación para que produzca las imágenes conceptuales que han de originar las imágenes tangibles relacionadas con el tema propuesto, y que serán materializadas por el boceto mediante trazos significativos que configurarán el cuerpo del proyecto; trazos que no son sino la interpretación simbólica de las imágenes relacionales que fluctúan en la imaginación a propósito de lo propuesto, ese conjunto de conceptos, integrales e inducidos, relacionados con la naturaleza de la proposición, y que identifican al sujeto a la vez que coincide con el tema u origen de la motivación del proyecto. “El proyecto, que es una invención del sujeto, está simultáneamente dentro y fuera de él —podríamos considerarlo como una prolongación o elongación suya—, pero éste ‘fuera’ puede ser más o menos cercano, más o menos previsible”.¹⁸

El proyecto constituye la identidad creativa del sujeto; por ello, se sitúa dentro de él, pero también se relaciona con la situación que lo provoca, con ese algo externo cuya distancia desde la que se manifiesta determina la identidad y calidad del mismo, esa “meta” que nos induce a perseguirla

¹⁷ ARGAN, G. C.: *Proyecto y destino*, Universidad Central de Venezuela, Caracas 1969, p. 50.

¹⁸ MARINA, J. A.: *op. cit.*, pp. 151,152.

y que hemos aceptado como nuestra; está “fuera”, a lo lejos, incitándonos.

De lo distante que situemos la presa —el proyecto—, distante de los automatismos, del abandono o de la rutina, dependerá la amplitud de nuestro vuelo creador.¹⁹

En el contexto de una actividad creativa que, en cierto modo, se nos muestra inducida por un acordado propósito o cometido determinante que la delimita, como pueda ser cualquier labor de diseño. La distancia la establece el ingenio con el que acometemos el proyecto que lo va a significar; es decir, por el modo de relacionar los elementos gráficos integrantes, así como, la manera de enfocar la acción creativa que los representa o, lo que es lo mismo, la originalidad de su gesto creativo. Este gesto se instala en lo excepcional no especialmente por la habitual operación de los procesos mentales llevados a cabo, sino por el modo ocurrente y original de concordancia que se establezca con el fin propuesto.

Es el modo en que se manifiesta el boceto, la manera de expresar su discurso buscando el trazo exclusivo que materialice las probabilidades establecidas por el motivo y que puedan ser representadas por su intención gráfica, intención que se expresa —de un modo tangible— por imágenes articuladas mediante trazos significativos que refuerzan el sentido particular que las justifica, apoyándose, por un lado, en la individualidad creativa propia de quien interpreta la situación y, por otro lado, en la dinámica operativa inherente al campo creativo en el que se aplica; es decir, el tipo de lenguaje gráfico propio del ámbito de diseño.

Aunque en su mayor parte, los dibujos que conocemos se pueden relacionar con su obra

¹⁹ *Ibidem*, p. 152.

arquitectónica, no nos encontramos, en absoluto, ante un tipo particular de dibujos. (...) existen, en general, unas relaciones más directas entre los dibujos del arquitecto Le Corbusier con cualquier otro tipo de dibujo no arquitectónico que con elementos exclusivos de un dibujo estrictamente vinculado a la construcción aunque, indiscutiblemente, estas especificidades profesionales existen.²⁰

Es evidente que la presencia del sujeto en un determinado campo artístico, determina un modo de hacer que lo identifica y lo relaciona con otros que comparten su competencia facultativa, pero, independientemente de su identidad profesional, el diseñador posee su propio sistema de referencia, un patrón de reconocimiento exclusivo que envuelve la apariencia de lo que hace y cómo lo hace, y que constituye su modo personal de articular el proyecto, su discurso proyectivo.

En resumen, el proyecto se configura mediante un *objetivo* que es el tema que lo justifica, aquel que se provee de una serie de particularidades atractivas que seducen y dirigen al sujeto para la acción; el propósito que activa la motivación del sujeto y dirige el cauce de su intención; unas *condiciones* o limitaciones que surgen dentro y fuera de él (el proyecto) y que establecen el perímetro del campo de acción, al mismo tiempo que descartan otras posibilidades o planteamientos posibles o evaluables; y un *criterio* o cualidad inherente al sujeto con el cual se determina el rendimiento de la actividad proyectiva y su finalización.

²⁰ CABEZAS, L., "Le Corbusier. Estrategia y proceso. El cuaderno de notas como viaje iniciático", en GÓMEZ MOLINA, J. J.; CABEZAS, L.; BORDES, J.: *Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporáneo*, Cátedra, Madrid 1999, pp. 97, 98.

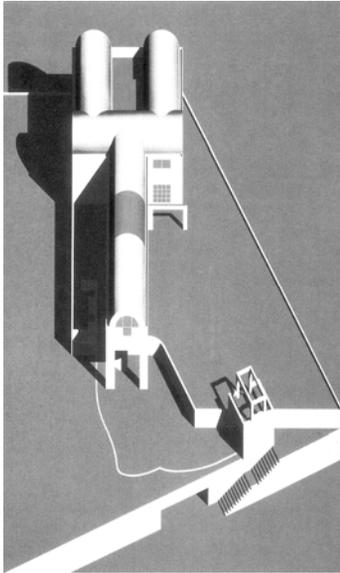
El relato gráfico del proyecto

El relato gráfico es esencial en el proceso creativo. Es el medio que, sin ser costoso ni lento, tiene esa virtud de retener lo imaginado. Existe una persistencia de las ideas en el registro gráfico del papel que conserva los puntos de referencia de la secuencia creativa.²¹

Nos encontramos dentro de la fase proyectiva donde el relato gráfico del proyecto comienza su recorrido iniciando la configuración de sus intenciones. El fin está propuesto y ahora debe dar comienzo la resolución y concreción del contenido gráfico que las signifique. Es aquí donde el boceto se transforma, donde se auto confiere el papel de gestor de las imágenes preseleccionadas, esa ingente información gráfica que ha elaborado y que supone el germen conceptual que actúa como punto de partida hacia la significación y dilucidación de la propuesta. El boceto considera ya superada la fase del proyecto en la que su presencia resulta más habitual, ese lugar preponderante que ocupa en el proceso de ideación, lugar donde ha cumplido con eficacia su labor a través de sus gestos creativos; es decir, mediante los trazos inmediatos y expresivos que le caracterizan y que han demostrado con claridad su trascendencia en el transcurso de transformación de las ideas en expresiones gráficas, en enunciados o fórmulas gráficas, convencionales en su locución pero excepcionales en su expresividad, con las que concretan aquello que vaticina las características esenciales del objeto de proyección.

El boceto comienza su actividad de búsqueda encauzada hacia la resolución del problema, hacia ese futuro inmediato que nos provee de nuevas fórmulas operativas para la elaboración del proyecto, para la articulación de los diversos elementos que lo componen y

²¹ RICARD, A.: *op. cit.*, p. 131.



[5] Arata Isozaki, *Casa Hayashi*,
Fukuoka, Japón 1976-1977.
Dibujo de Cad.

Planimetría con sombras
proyectadas.

que constituyen su estructura; los apuntes previos nos indican una supuesta dirección lógica, pero es justo en el camino del ejercicio proyectual, donde nos encontramos con nuevas recetas creativas para el ajuste e incluso para una nueva ordenación de lo prefigurado, aquello que fue previamente articulado en la fase de ideación.

Para la secuencia creativa que rige esta fase del proyecto, el boceto opta lógicamente por el uso de fórmulas “heurísticas”, por cuanto él se siente con mayor seguridad en el universo de la intuición, en ese campo de la acción improvisada, la posibilidad avalada por su saber empírico, aún cuando siempre deba estar presente en esta operación, la practica de la reflexión científica como reguladora de una evolución gráfica descriptiva hacia el dibujo en su estado final; es decir, como administradora del ajuste gráfico que dote a la imagen representativa de una significación operacional, dado que el contexto en que el boceto se entiende y actúa en estos momentos —el diseño ambiental—, posee esa doble vertiente: la creativa y la operativa o técnica. Una vez se concluya con la fase de prefiguración y configuración creativa del proyecto, posteriormente, el boceto puede legar su resultado gráfico-plástico al dibujo tradicional o bien al dibujo gestionado por medios tecnológicos [5], como responsables de una representación definitiva destinada a la presentación final del proyecto en su función instrumental.

Un proceso inteligente comienza en un “estado inicial”, a partir del cual se intenta llegar a un “estado final” o “meta”. El examen de las posibles soluciones para atravesar ese vacío se designa como “búsqueda”, y el conjunto de los posibles caminos a explorar es el “espacio de búsqueda”²²

Es la fase de configuración creativa y representativa la que nos interesa en estos momentos, la que se encuentra

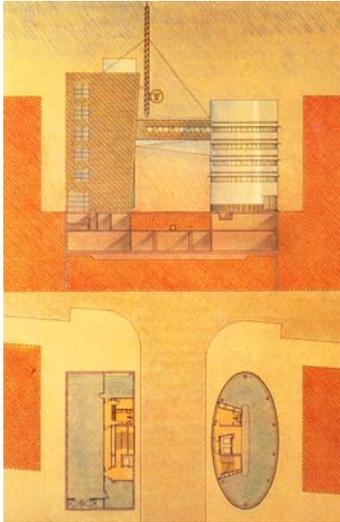
²² MARINA, J. A.: *op. cit.*, p. 174.

inmersa en el “espacio de búsqueda” para localizar la definición o significación gráfica que enlace con la representación definitiva. En ella, el boceto cuenta con los datos de la prefiguración como orientación, pero su intención no busca la remodelación de estos datos, sino que demanda una solución original, diferente, una fórmula expresiva que magnifique la representación y su concepto, que le dé una identidad singularizada [6] y, para ello, se sumerge en una acción puramente reflexiva apoyándose en su capacidad creativa y deductiva y en su banco de datos —la memoria, la información recopilada y la de la realidad— para proveerse de los elementos necesarios para hallar la solución.

[6] Antoni Gaudí, *Cripta de la colonia Güell*, Santa Coloma de Cervelló, Barcelona 1898-1917. Acuarela sobre papel.

Apunte realizado por el propio Gaudí, en el que se adivina la imagen de la iglesia de la colonia Güell destacando su silueta sin reparar demasiado en los detalles. La aguada resultante posee un alto grado de expresividad, en la que se entrelazan líneas y manchas en perfecta concordancia representando la imagen de esa notable obra arquitectónica.





[7] Jaume Bach y Gabriel Mora, *Central de Telefónica, Villa Olímpica, Barcelona 1992.*

Lápices de colores sobre papel coloreado.

Bocetos del alzado frontal y planta puramente descriptivos realizados sobre un fondo de color, en el que los trazos de los lápices de colores destacan contrastadamente en su intensidad y tonalidad. El objetivo de este boceto tiene como fin mostrar el carácter formal del edificio diseñado, donde el color cumple la función de ampliar la información en cuanto el tratamiento material del revestimiento utilizado.

La libertad creadora del boceto en la búsqueda de la singularidad proyectiva, en el ámbito del diseño ambiental, se ve particularmente coartada o, mejor dicho, delimitada por condiciones de índole externa: el tema de la proposición —o el encargo y sus derivaciones—, los condicionantes técnicos que se deriven de su resolución física y, además, las limitaciones de carácter administrativo.

Para la resolución del proyecto pertinente, el boceto requiere de un planteamiento básico, una estructura que recoja todas las propuestas preestablecidas además de las que procedan o puedan surgir de una situación eventual; un método que ayude a planificar y resolver el propósito; es decir, el tema que precede a la intención del proyecto.

Los planos [7] constituyen los elementos gráficos que integran y formalizan la estructura literal del proyecto, los cuales se rigen —de manera interactiva— mediante estrategias que, según el estudio realizado por los especialistas en inteligencia artificial, se señalan como ascendentes y descendentes: por un lado, los planos se articulan respondiendo a una idea o planteamiento global. La propuesta preliminar, que constituye la proposición integral, se va ordenando y compartimentando —en orden descendente— en apartados perfectamente delimitados y coordinados, donde los planos convenientes constituyen su estructura básica; pero, a su vez, éstos poseen también su propia jerarquía interna, donde sus elementos, del mismo modo, remiten a una concatenación de orden descendente. Por otro lado, cada una de estas estructuras gráficas o planos, comienzan su formalización por la articulación y conjugación de elementos de grado “inferior” —como puedan ser los elementos conceptuales (el punto, la línea, etc.) u otros medios icónicos o simbólicos convencionales—, hasta completar su anatomía; el proceso, en este caso, recorre una trayectoria ascendente.

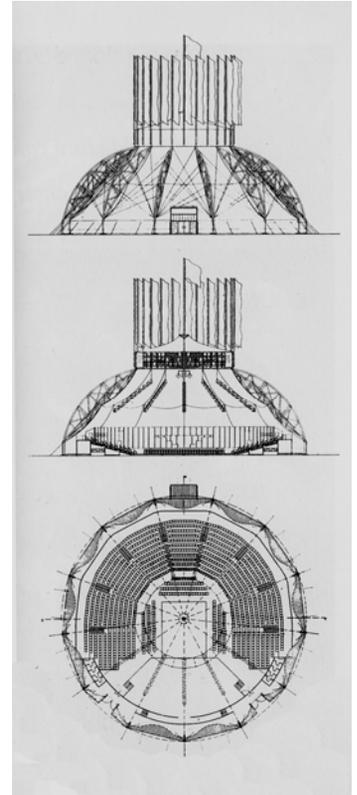
El uso de una u otra estrategia responde a las necesidades básicas de la articulación del proyecto, pero, en todo caso, actúan en estrecha colaboración en un ir y venir de constancia progresiva.

Los especialistas en inteligencia artificial han estudiado los modos como creamos planes, y señalan dos grandes estrategias. Una ascendente, que coordina planes inferiores bien estructurados. (...) La estrategia descendente consiste en descomponer un problema general en problemas parciales. (...) Hay una colaboración entre ambas estrategias que confiere al proceso creador un carácter retroprogresivo.²³

El plano constituye, tanto una prefiguración de la obra como una realidad estética. Una prefiguración, porque se instituye en un algo posible, una propuesta gráfica que personifica la posibilidad de materialización de lo que representa, lo que significa, aunque el resultado corpóreo pueda producirse en una fase temporal diferente y con materiales diversos; cumple con su función utilitaria, la de posibilitar, a través de su relato gráfico, la evidencia material de un diseño imaginado. [8]

El plano cumple con una realidad presente, puesto que su elaboración obedece a los propósitos de la estructura proyectual que los justifica, y esa estructura sirve, al mismo tiempo, al proyecto que es el motivo de la intención. El proyecto —como resulta de la intención— es la consecuencia directa de la proposición promulgada en tiempo presente, es decir, proposición, intención y proyecto son correlativos.

En términos objetivos, el plano es una estructura gráfica conformada mediante signos que han sido creados por convención y que responden a un código universal específico; en realidad es un tipo de “escritura” codificada, un esquema gráfico cuya significación está íntimamente relacionada con el campo profesional en el que se desenvuelve; pero, al mismo tiempo, se admite como un tipo de representación “reconocible” o, dicho de otro modo, una descripción de la realidad proyectada mediante signos



[8] Mario Botta, *Carpa itinerante*, Suiza 1991.
Dibujo de Cad.

Representación gráfica del alzado, sección y planta de la carpa itinerante, en la que se aprecia la utilidad del plano para representar con fidelidad, complejas estructuras que exigen de un dibujo preciso para su descripción.

²³ *Ibidem*, pp. 180, 181.



[9] Daniel Navas y Neus Solé,
*Estación de cercanías Barcelona-
 Término*, Barcelona 1989.
 Pastel sobre papel texturado y
 coloreado.

inteligibles destinados a establecer una comunicación o presentación plausible.

El esquema es producto de un acto de comunicación; implica un emisor que crea el esquema y un receptor que lo lee y lo entiende; ambos se encuentran reunidos por la utilización común de un mismo repertorio de elementos, signos o símbolos conocidos *a priori* (es decir antes del acto de comunicación), combinables entre sí a partir de ciertas reglas.²⁴

Como realidad estética, también se podría decir que el plano determina un modo de hacer, una formulación gráfica expresiva que establece una representación singularizada de lo real, con una imagen estética diferenciada propia del sujeto que la produce y ajustada a la expresividad de los medios que él considera y utiliza, aunque parezca que el puro ejercicio del proyectar —en el ámbito del diseño— sólo se debe a los medios habituales y, por ello, haya de tener limitado, en su metodología, el uso de técnicas propias de otras disciplinas artísticas. [9]

El boceto —en asociación con el dibujo—, analizando su presencia en el proyecto como procedimiento de la ideación y apoyo de la configuración descriptiva, ya poseía, desde el punto de vista histórico, el calificativo de proyecto; el boceto ya entonces participaba plenamente en una diversidad extendida de medios o instrumentos propios de la práctica facultativa habitual, a través de los cuales ejercía con propiedad y eficiencia el papel que tenía encomendado en la resolución o transcripción de los esquemas gráficos que configuraban el proyecto.

El boceto y el dibujo —como prefiguración y configuración perfectamente vinculadas— constituían, y siguen siéndolo, el medio expresivo y descriptivo que sirve al proyecto como vehículo comunicativo; son los agentes

²⁴ MOLES, A. A.: *La imagen*, Trillas, México 1991; p. 105.

que se alternan para configurar su relato gráfico a través de los planos correspondientes, relevándose entre ellos en el ejercicio proyectivo en un acto de perfecta colaboración e interacción. El boceto prefigura, establece los primeros trazos que inician el discurso revelador de la realidad imaginada, demostrando su clara operatividad en el terreno de la indagación creativa por el universo de las ideas; y lo hace adoptando cualquier medio gráfico que haga posible su alocución, que la revele al mundo perceptivo. Por el contrario, el dibujo recoge el testigo y se dispone a la configuración de lo prefigurado, ajusta los trazos para una mayor definición gráfica, para que lo significado alcance un mayor nivel significativo; es decir, reafirma el discurso del boceto para una mejor concreción del esquema gráfico y, con ello, una favorable lectura del proyecto; pero, en este caso, el dibujo debe elegir con atención el medio que ha de representarlo, éste deber ser operativo y describir con precisión su dictado, puesto que se compromete a una definitiva facilitación de su comprensión lectora.

La relación entre el boceto y el dibujo produce una transformación directa y progresiva en la línea de disertación gráfica del proyecto, pasando del relato del boceto, como expresión simbólica, al enunciado del dibujo como descripción literal y consecuente con la relación asociada y ajustada que debe imperar entre proyecto y proposición.

Ambos, boceto y dibujo, poseen una relación directa y refutable con el proyecto, puesto que la realidad de éste se posibilita con la presencia de los otros. Es decir, sin ellos el proyecto se instalaría en una anticipación de sucesos futuros, en un plan abstracto y, en el mejor de los casos, en un anteproyecto sin posibilidad de sucesión. Realmente, el boceto y el dibujo, o el boceto mismo en su interés por ampliar su responsabilidad representativa hacia las intermediaciones del dibujo, se formalizan como la esencia misma del proyecto; condensando toda la característica formal y conceptual que define al diseño como personificación de la proposición.

El boceto —como dibujo— acabó instituyéndose en proyecto, y aún en la actualidad sigue conservando la capacidad deductiva y organizativa que le confiere la

suficiente entidad para merecer esta atribución, puesto que “a diferencia de la partitura, el bosquejo no define una obra, sino que es una obra”.²⁵

En términos históricos, que, obviamente, no son ya los clásicos de la mimesis y de la invención, se reproduce la situación delineada en el Renacimiento, cuando se instituyó, por encima de las técnicas particulares, una técnica universal: el dibujo, como técnica mental o de la ideación, principio ideal o teórico que estaba en el origen de las múltiples especies de la praxis. Y el dibujo era ya, institucionalmente, proyecto.²⁶

Actualmente, el boceto participa, de un modo activo, en una ingente variedad de procedimientos artísticos y técnicos de nueva generación —por lo general de carácter infográfico—. En consecuencia, se adapta a la estructura operativa de los mismos, con el objetivo de proceder con mayor efectividad en la nueva gestión representativa de los esquemas gráficos fundamentales: los planos; elementos básicos que han visto relativamente modificada su apariencia gráfica, por una lógica transformación procedimental proyectiva derivada de la cualidad de cada medio (el determinismo en la modificación visual y plástica de los planos se entiende, tan sólo, desde la variación sustancial en la “calidad” perceptiva y en la cualidad del trazado, producto de la diferenciación procedimental que influye clara y determinantemente en su apariencia gráfica. Pero, en esencia, los planos siguen manteniendo la misma estructura formal, o lo que es lo mismo, responden a sistemas análogos de representación para su materialización gráfica, además de mantener la misma función referencial). [10 y 11]

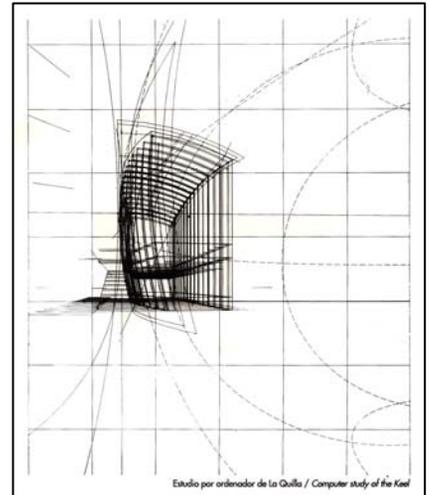
²⁵ GOODMAN, N.: *Los lenguajes del arte*, Barral, Barcelona 1976, p. 199.

²⁶ ARGAN, J. C.: *op. cit.*, p.52.



[10] Antoni Gaudí, *Fuente para la Plaza de Cataluña*, Barcelona 1878. Acuarela sobre papel.

A pesar del grado de deterioro del dibujo, se aprecia claramente el trazado que muestra la estructura convencional y representativa de este tipo de planos.



[11] Arkkitehtuuritoimisto 92, *Pabellón de Finlandia*, Expo 92, Sevilla 1992. Dibujo de Cad.

Lógicamente, tenemos que entender que el boceto no es un recurso histórico, sino un ente tácito e influyente del acto creativo, que se rige por su capacidad de adaptación y se apoya en el poder de asimilación e interpretación que posee con respecto a la situación planteada; el boceto no es un medio, sino quien dirige a ese medio, el boceto se encuentra inmerso en el proceso intelectual —creativo o deductivo— que regula la acción adjudicada al medio gráfico pertinente, es la sustancia creativa y estética que surge de la invención y que se manifiesta gráficamente a través de los trazos que el medio le proporciona; pero no es el trazo mismo, sino el gesto, la sustancia inmanente de ese trazo. Es por todo esto, que el boceto no encuentra limitación alguna en su retórica gráfica, sólo el inconveniente que pueda imponerle la propia calidad y cualidad ejecutiva e imaginativa de su autor. El boceto es la esencia comunicativa, puramente expresiva del sujeto.

Jujol manejó el lápiz, la pluma, el pincel, las tijeras o las tenazas con una pasión insaciable por el trazo lleno y certero y por la justa relación entre los valores gráficos y plásticos, pero todo ello lo realizó sin darse ninguna importancia, como si fuese un nuevo lenguaje, que para el caso valía más y mejor que su palabra, al modo que los pobres corrientes mortales evidentemente no nos jactamos por el hecho de saber hablar.²⁷

Dijimos antes que el discurso proyectivo —y más concretamente refiriéndonos a los esquemas gráficos que lo definen— había sufrido una notable transformación relacionada con los medios utilizados para su significación gráfica. Pero hemos de considerar que esta metamorfosis no afecta al proyecto, de un modo directo y radical, por el simple hecho de adaptar las técnicas artísticas a su función proyectiva; la adaptación “de las técnicas artísticas a la metodología intencionada del proyectar no constituye, en sí, la transformación radical del proceso artístico anunciada y promovida por las vanguardias”.²⁸ El plano o los planos que reproducen el relato gráfico del proyecto proceden según los nuevos medios que imperan y seducen para su utilización. Esto es cierto, pero ello no atiende a una situación excluyente, puesto que el boceto sigue valiéndose de los medios tradicionales, aquellos que continúan prestando su expresividad y su efectividad inmediata, donde la trascripción directa de lo imaginado resulta de una imagen individualizada, propia, imposible de volver a revelarse de la misma manera, “irreproducible”; es la expresión literal de ese momento gestual concentrado en su intención creativa.

Como ejemplo de lo expresado podríamos citar al persuasivo lápiz, ese medio omnipresente y versátil que se expresa con diligencia en manos del boceto, trazando las líneas o los grafismos —afines a su naturaleza— que éste le sugiere y que reproducen o representan con diligencia lo

²⁷ Ráfols, J. F.: “Jujol”, Cuadernos de Arquitectura, núm. 13, Barcelona 1950, p. 21.

²⁸ ARGAN, J. C.: *op. cit.*, p.52.

percibido o lo imaginado, el producto de la mimesis o la resolución de la idea.

Era el dibujante más hábil y más preciso que jamás he conocido. Se sacaba del bolsillo de la americana... un lápiz que no tenía más de siete u ocho centímetros de largo y lo hacía deslizarse sobre el papel sin desconectarlo nunca. Cuando acababa la inmensa línea continua, se podía leer... el título del objeto representado, el nombre del alumno, la fecha y a veces alguna adjetivación de cosecha propia.²⁹

Es importante considerar que un proyecto de diseño con un marcado perfil artístico, requiere de un análisis crítico, una evaluación que recoja todos los aspectos de aquello que se ha realizado para observar una concreción hasta cierto punto idealista; no debe articularse alrededor de una propuesta que sólo intervenga en la realización de un producto —ya concebido y materializado— con intención meramente positivista. En este caso, el resultado derivaría hacia la ordenación de una serie de elementos que convergen en una acción deductiva, no proyectiva, “(...) es la resultante de un cierto número de datos, cotejados y combinados de manera de resolver sus contradicciones. Más que un proyecto es un cálculo preventivo; el resultado, más que una proposición, es una deducción. En el curso del proceso encontramos confrontaciones, reducciones, elecciones finales, pero orientadas al suceso del producto o al progreso de la técnica que lo produce”.³⁰

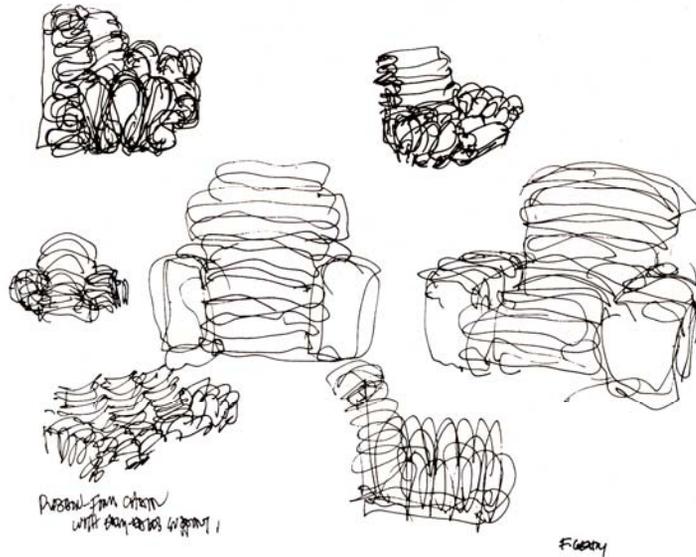
Toda manifestación artística, aun cuando lleve aparejada una intención utilitaria, posee una componente crítica, sobre todo si ésta se formula en función de la articulación de un acto de ideación o de creación, puesto que es inherente a ambos; la componente crítica yace en el interior del proceso creativo como factor de estímulo y

²⁹ Bohigas, O.: “Fragmento de un diario de memorias”. Citado en Josep Ma. Jujol *Arquitecto 1879-1949*, Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme, núm. 179-180, Barcelona 1989, p. 30, 31.

³⁰ ARGAN, J. C.: *op. cit.*, p.53.

control. El diseño, en cuanto se formula como acto de creación, adopta una naturaleza artística y por tanto creativa, así, el diseño como acto creador procede a la búsqueda de un algo nuevo, un descubrimiento que lo singularice y, para ello, requiere de un espíritu crítico que lo evalúe y lo certifique. [12]

“Diseño”, entonces, es igual a “invención” e igual a “creación” (en el sentido de cosa natural), e igual a “teoría”, puesto que la “invención” es siempre descubrimiento (en el sentido etimológico latino, *invenire* quiere decir descubrir), pero descubrimiento de una ley más allá de las apariencias.³¹



[12] Frank Gehry, *(Pidgeon)-Form Chair with Easy Edges support*. Madrid 1987. Tinta sobre papel.

³¹ ARGAN, J. C.: El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días, Nueva Visión, Buenos Aires 1966, pp. 25, 26.

Expresión y medios

Aquello que persigo por encima de todo es la expresión y en varias ocasiones se me ha reconocido cierta habilidad aún a pesar de sostener que mi ambición estaba limitada y no iba más allá de la satisfacción de orden puramente visual que puede procurar la contemplación de un cuadro. Pero el pensamiento de un pintor nunca debe ser juzgado al margen de los medios que le son propios, porque sólo tiene valor si está asistido por tales medios que deben ser tanto más completos (y por completos no quiero decir complicados) cuanto más profundo sea su pensamiento. Yo no soy capaz de distinguir entre el sentimiento que tengo de la vida y la manera como la traduzco.³²

El boceto actúa simultáneamente como discurso gráfico y como recurso expresivo claramente particularizado; es decir, se vale de diversos medios y procedimientos que traducen sus gestos mediante trazos descriptivos (aspecto sintáctico-estructural) y manifiesta con confianza su alto grado de expresividad asociado al carácter del sujeto que lo avala (aspecto pragmático y expresivo). “Sólo desde esta perspectiva se asume la importancia y papel decisivo que tienen *código objetivo* y *expresión subjetiva* en la significación de la obra (...), pero sin reducirla a uno u otra, sino identificándola con el valor semántico en el que código y expresión se subsumen”.³³ La relación semántica que se entiende requiere, en todo caso, de una subordinación del diseño u obra a representar de los elementos estructurales o expresivos.

Desde la experiencia aplicada a sus cualidades perceptuales o, dicho de otro modo, desde su carácter sintáctico-estructural, el boceto —adoptando las reglas pertinentes propias de la metodología del diseño— se

³² MATISSE, H.: *Sobre arte*, Barral, Barcelona 1978, p. 23.

³³ RUBERT DE VENTÓS, X.: *Teoría de la sensibilidad*, Península, Barcelona 1988, p. 429.

percibe como un conjunto de elementos visuales que interaccionan y se complementan en pos de la creación de imágenes relacionales con el relato gráfico que ha de significar; asimismo, atendiendo al carácter plástico de su presencia estética, el boceto es pura expresión, se instituye en un conjunto de tensiones dinámicas que acaban exteriorizando, dentro de su presencia formal, toda su carga conceptual y subjetiva. El boceto es al mismo tiempo inmanencia y trascendencia.

“El solo hecho de crear un ‘modelo reducido’ de la realidad, no es nunca una simple proyección, un homólogo pasivo del objeto: constituye, por el contrario, una auténtica experiencia del objeto”.³⁴

La manifestación gráfica que caracteriza al boceto, se entiende como el uso particular que éste hace del código o sistema que regula aquellos elementos visuales sugeridos para la acción creativa. Por ello, la imagen resultante de dicho acto acaba desvelando una apariencia singularizada con un alto valor expresivo, aunque se conserve dentro de unos márgenes convencionales y, por tanto, mantenga su naturaleza descriptiva. Expresión y representación, aunque íntimamente relacionadas, mantienen una relación diferente con el discurso gráfico del proyecto. Lo expresado adquiere realmente un sentido exclusivo en la transformación o reconstrucción de la norma, no en su mera aplicación sistemática; su pragmatismo, ofrece propuestas expresivas que pueden articularse transgrediendo o deformando las reglas básicas de sintaxis, siempre y cuando lleven aparejadas el objetivo de lograr la transformación de las ideas en contenidos singulares y renovados.

De lo anterior, se deduce que en todo ejercicio de comunicación —y sobre todo, en el terreno gráfico del diseño— se precisa de una estructura sintáctica regulada

³⁴ STRAUSS, L.: *La Pensée Sauvage*. Citado *ibidem*, p. 351.

por convención, es decir, por normas reguladoras, fluidas y aprobadas que facilite el entendimiento, pero siempre con posibilidades evolutivas o de transformación y renovación, evitando con ello que se instalen en el terreno improductivo del estatismo (el argumento que se expresa con principios rígidos pierde la legitimidad, obligando a la eliminación de las normas que subyacen bajo su influencia, ya que su aceptación llevaría a un extremo de pérdida de sentido en el que las extravagancias resultantes, precisarían de un nuevo orden estructural).

La representación se rige por un código ajustado y fácilmente identificable. Es decir, el significante ofrece una imagen asimilable del significado, lo que deriva a un reconocimiento inmediato de lo expresado, pero, en el caso de un diseño singular, el elemento prioritario de su formulación plástica no puede apoyarse sólo en la sintaxis formal, puesto que originaría un producto carente de vitalidad e interés objetivo. Sin embargo, la expresión propone vías alternativas con las que procura múltiples interpretaciones del significante (la imagen gráfica) para crecer a costa de la comunicabilidad. Pero también en esta parcela se observan ciertas limitaciones, sobre todo en la reiteración de la misma fórmula expresiva; un diseño donde se prioriza con redundancia lo expresivo, acaba convirtiéndose en una copia de sí mismo y, por tanto, en un producto letárgico. Es en el equilibrio, de la interacción entre los elementos actuantes —estructurales y expresivos— dentro del campo semántico, donde se encuentra la verdadera experiencia creativa y estética, donde lo sintáctico y lo pragmático deben actuar en perfecta sintonía para procurar un diseño efectivo y equilibrado.

Los objetos bien diseñados tienen otro tipo de eficacia o “efecto”, específicos del diseño, que no cabe asimilar a categorías del arte de vanguardia.³⁵

³⁵ RUBERT DE VENTÓS, X.: *Ibidem*, p. 527.

Asimismo, también debemos considerar que el lenguaje expresivo está impregnado de una cierta complejidad, donde los mensajes emitidos precisan de un ejercicio de decodificación, de una actuación traductora que oriente al receptor hacia una situación descriptiva y definida, para cuya resolución, se ha de estar en una disposición apropiada y proveerse de una formación relacional y coherente, es decir, estar “adecuadamente afinado”.

Tiene que haber no sólo un emisor, sino también un receptor adecuadamente afinado. En nuestra reacción a la expresión, no menos que en nuestra lectura de la representación, tienen que entrar en juego nuestras expectativas de posibilidades y probabilidades. Dado un teclado de relaciones, una matriz o escala con inteligibles dimensiones de “más” o “menos”, tal vez no tenga límite el sistema de formas que pueden ser instrumentos de la expresión artística en el sentido de la equivalencia.³⁶

Está claro que lo expresivo se presenta como inseparable de lo representativo, están íntimamente relacionados, ya que “(...) la imagen visual, no funciona sólo al servicio de la descripción factual y de la emoción subjetiva, sino también en la amplia zona entre dichos extremos, donde el lenguaje cotidiano comunica tanto los hechos como la tonalidad emotiva de una experiencia”.³⁷

De todos modos, la expresión surge desde la periferia del código y emite su influencia a través del gesto que el boceto le imprime, mientras que la representación se sirve del código para su gestión gráfica, se instituye en el modo que encuentra éste para poner en juego su formulación descriptiva. El medio, la sustancia o el procedimiento utilizados para la manifestación gráfica —en términos descriptivos— están más relacionados con la representación

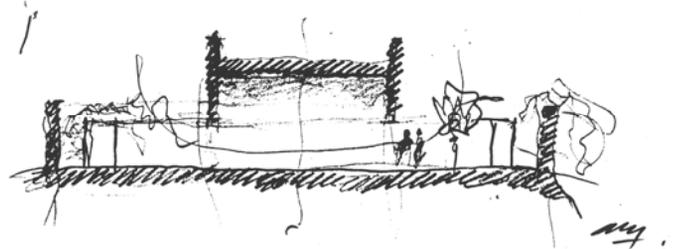
³⁶ GOMBRICH, E.: Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica, Debate, Madrid 2003, p.316.

³⁷ *Ibidem*, p. 310.

que con la expresión —aunque cada medio o material proporcione al relato gráfico su propia expresividad o sus “calidades” intrínsecas—, ya que su labor elemental consiste en su utilidad; o bien, en hacer visibles tanto las “unidades funcionales primarias” —figuras y esquemas gráficos (planos)— empleados como unidades de significación, así como las “unidades formales” —formas y símbolos— que se erigen en elementos colaboradores de dichas unidades significativas.

Sapir distingue cuidadosamente entre estas “*unidades funcionales primarias*” del habla —las palabras y frases— y las “*unidades formales*” —letras o sonidos—. ³⁸

El medio³⁹ es el elemento que hace posible la lectura gráfica del proyecto, en su fase creativa o de ideación; es decir, en el modo de la prefiguración, donde se expone claramente su cualidad expresiva reforzando así la propia del boceto [13] —aquí es más habitual e incluso recomendable que el boceto extraiga del medio su carácter expresivo natural para describir la gestación de la idea, porque su trascendencia y adecuación reafirma el gesto del boceto y ayuda a elaborar una imagen con mayor representatividad y expresividad—,

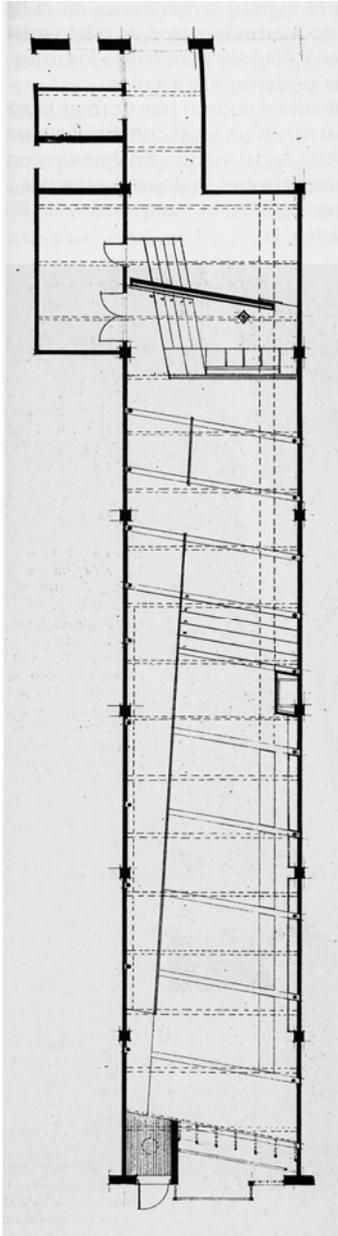


[13] Alberto Campo Baeza, *Casa Gaspar*. Cádiz 1990-91. Rotulador sobre papel.

como en el momento de la configuración o representación figurativa y técnica (concretar, ordenar, definir, calcular,

³⁸ RUBERT DE VENTÓS, X.: *op. cit.*, p. 316.

³⁹ En este caso, el medio representa al instrumento gráfico que realiza los diversos trazos que componen los planos descriptivos del proyecto.



[14] Mario Corea y Francisco Gallardo, *Igualada Comercial*. Barcelona 1989. Dibujo de Cad.

medir, etc.), etapa inherente al carácter constructivo del proyecto de diseño ambiental, y que constituye la fase definitiva que lo concreta. [14]

Cada medio se expresa de un modo característico inherente a su cualidad material, que le presupone una particularidad y una eficiencia asociada al momento y a la finalidad que desarrolla en el proyecto. Por ello, es capital elegir el medio adecuado a cada período proyectivo, dado que cada una de estas etapas posee su propia distinción y especialidad, y exige una resolución gráfica congruente con la función que le corresponde.

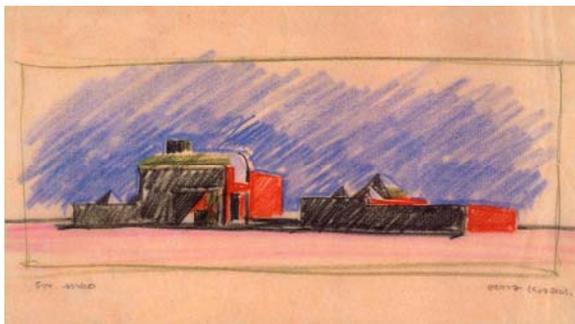
Lógicamente, los medios tradicionales —en función de su versatilidad y sensibilidad plástica— son los más apreciados y extendidos; sobre todo, en la fase de prefiguración o proceso de ideación del proyecto, su limpieza, facilidad de uso y evidente portabilidad, los hacen insustituibles, principalmente, en el momento en el que la idea comienza a perfilarse; es el instante en que el boceto capta la intención y procede a fijarla sobre el soporte a través de su trazo (el del medio), obteniendo una imagen en la que se conjugan los dos modos de expresión: el del propio gesto del boceto y el inherente al medio utilizado. El resultado es evidente, una imagen que transmite la expresividad presentida y la receptividad significativa exigida por la proposición.

Los lápices, plumas y rotuladores, son los medios que se acercan más a esta consideración, incluyendo la acuarela como reguladora de grandes masas de color, en cuya gestión no pueden competir los anteriores pero sí adherirse a su manifestación plástica en perfecta sintonía.

A excepción de la acuarela —siempre considerándola en su hábito funcional— éstos son los medios tradicionales que transmiten la fluidez y el potencial plástico de la línea, los que también realzan u originan la tonalidad de las formas a través de grafismos diversos y diferenciados, creando texturas singulares mediante rayados unidireccionales o pluridireccionales realizados con trazos relativamente paralelos que en, su separación, se advierte la disposición tonal. Es decir, la distancia del espacio interlineal define el grado tonal exigido —a mayor distanciamiento interlineal,

mayor claridad tonal—. Generalmente la orientación del trazado es oblicua, lo cual establece un rayado dinámico, pero también se producen trazados ortogonales si lo que se pretende es una consolidación estable en la percepción final de la forma y su formulación tonal. Por otro lado, la superposición de diversas capas, bien manteniendo el paralelismo de los trazos o en direcciones diferentes, propone una variada posibilidad de densidades tonales creando sensaciones visuales heterogéneas. El rayado también puede ser discrecional; es decir, se puede crear partiendo de una red de trazos arbitrarios y con direcciones múltiples que, sobre todo en trazados a mano alzada, ofrece una ingente gama de tonalidades y texturas expresivas. [15]

El rayado se puede realizar mediante un movimiento que imita el tanteo, siguiendo la curvatura del objeto, logrando su fuerza de sugestión modeladora, por así decirlo, a modo de acotación del efecto lumínico. El rayado puede dar diferencias de clarooscuro de manera totalmente independiente de la naturaleza del objeto espacial, siguiendo tan sólo su propia motricidad. Las rayas pueden ser decididas o buscar una forma vacilante, también llena de fuerza o nerviosamente temblorosas. Lo decisivo es la intención del espacio que les guía.⁴⁰



[15] Arata Isozaki, *Museo de Arte Contemporáneo*. Los Ángeles s. f. Lápices de colores sobre papel.

⁴⁰ DAUCHER, H.: *Modos de dibujar*. CABEZAS, L., "El manual contemporáneo", en GÓMEZ MOLINA, J. J.; CABEZAS, L.; BORDES, J.: *El manual de dibujo. Estrategias de su enseñanza en el siglo XX*, Cátedra, Madrid 2001, p. 208.

De todo lo anterior, se deduce que estos medios de trazado lineal poseen una enorme versatilidad y expresividad; son capaces de resolver, por sí mismos, cualquier eventualidad gráfica que se produzca en el ámbito de la monocromía —o incluso en toda la extensión cromática que le permita la diversidad de su determinada gama de color—. Tanto en el terreno plástico como en el ejercicio descriptivo o gráfico-técnico —el rayado puede resolver, durante el desarrollo del proyecto, situaciones de carácter plástico como puedan ser las valoraciones tonales relacionadas con propuestas gráficas extraídas en la fase de prefiguración, pero también puede responder a contextos de naturaleza constructiva; es decir, interpretar situaciones gráficas reguladas por convención (superficies seccionadas, especificación gráfica de tipos de materiales, etc.).

Los medios o instrumentos gráficos tradicionales se han venido utilizando con asiduidad y eficacia en la materialización gráfica de los diversos planos y “tanteos gráficos” que componen cada una de las fases del proyecto en el ámbito del diseño ambiental. El boceto se ha ocupado de ellos, sobre todo en la etapa prefigurativa, en ese periodo de ideación donde, como dijimos, ofrece una mayor seguridad en la plasmación física de lo imaginado, sobre todo por su conexión directa e inmediata con el centro neurálgico de la acción creativa: el pensamiento del sujeto; el boceto, “(...) en la medida en que es la acción por excelencia, aquella que moviliza nuestro pensamiento mediante una línea que se traslada sobre el papel dejando huella del tiempo en que se realiza, es el origen mismo de la actividad artística, de ese buen hacer, de esa habilidad para resolver en una imagen el conflicto simbólico de la representación”.⁴¹

Es cierto que, con la proliferación de los nuevos sistemas infográficos destinados a la realización de dibujos vectoriales y a la edición de imágenes, los medios artísticos de uso tradicional han sufrido una notable merma en su uso

⁴¹Citado por GÓMEZ MOLINA, “Dibujo y profesión”, en GÓMEZ MOLINA, J. J. (coord.); CABEZAS, L.; COPÓN, M.; RUIZ MOLLÁ, C.; ZUGASTI, A.: *La representación...*, op. cit., p. 28.

profesional, posiblemente mayor de lo que sería aconsejable —sobre todo en el campo del diseño que nos ocupa—.

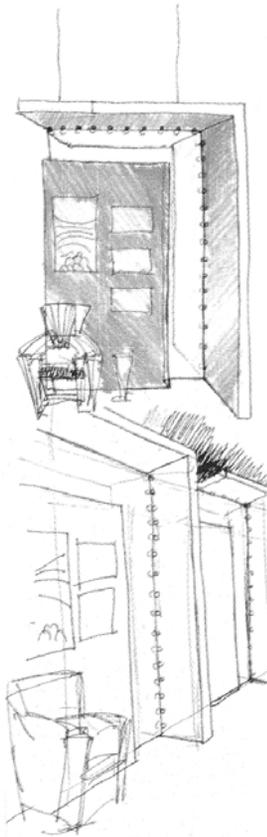
Pero, sin perjuicio de estos medios informáticos de aplicación gráfico-plástica y su innegable eficiencia gráfica, suponemos que es prudente insistir en la recomendación del uso de los medios gráficos tradicionales, en consideración a su flexibilidad gráfica y efectividad expresiva y, por supuesto, por el grado de satisfacción personal que representan.

Hay que reconocer que las circunstancias han cambiado o se están clarificando lo suficiente como para que se replantee el rol del dibujo en el proceso de diseño. Hay tres aspectos de este rol, que hay que considerar válidos todavía. El primero es su carácter autodidacta: el dibujo sigue siendo el instrumento más efectivo para la investigación y la comprobación en el proceso creativo del proyecto. El segundo es su capacidad de comunicación a través de un proceso de codificación suficientemente generalizado, capacidad que hasta ahora no ha sido superada por ningún otro instrumento. El tercero es su utilización retórica en el subrayado intencionado de aquella comunicación, no a efectos productivos directos, sino de transmisión anticipadora de unos resultados.⁴²

De todos los medios tradicionales, hábiles para la acción creativa y descriptiva del boceto en el campo gráfico del proyecto, podemos citar algunos de ellos cuya presencia es indiscutible en cualquier acto creativo, por su polivalencia y eficacia expresiva, y otros que, aunque no son muy prolíferos en materia de proyecto, sí han visto la luz alguna vez —y con notable expresividad—, en la trayectoria descriptiva de la acción proyectiva.

El *lápiz*, es el medio por excelencia cuando se trata de resolver cualquier situación creativa que aluda a alguna actividad artística de expresión y construcción relacionada

⁴² ORIOL BOHIGAS: *Proceso y estética del diseño*, La Gaya Ciencia, Barcelona 1978, p. 39.



[16] Jesús Moreno, *La Arquitectura en Escena*. Madrid 1992.
Lápiz sobre papel.

Definición de un espacio
expositivo de carácter efímero.

con el pensamiento, al acto de la descripción inmediata de las ideas prevalentes que dan origen al comienzo de la acción creativa, la fase prefigurativa del proyecto [16], pero también está capacitado para producir trazos complejos que resuelvan dibujos más elaborados y precisos, aquellos que se ocupan de mostrar la cara definitiva del proyecto, bien sea como presentación o como exposición descriptiva en algunos de sus planos técnicos. El boceto es consciente de ello y, conforme a esto, lo adopta para evidenciar la naturaleza de sus propios gestos a través de los trazos que le proporciona este medio. El trazo constituye la estructura visual que nominaliza físicamente al gesto del boceto.

*El lápiz, tan válido para realizar un apunte rápido como para un trabajo detallado, es el medio de dibujo más inmediato, versátil y sensible. Puede utilizarse, por un lado, para crear sutilidad y delicadeza y, por otro, para generar una impresión de fuerza y energía; permite obtener una textura suave y aterciopelada, o bien una violencia precisa.*⁴³

El lápiz, denominado también *grafito* por su origen⁴⁴, se presenta como el medio más utilizado en el ejercicio del dibujo —y, por supuesto, en la labor creativa del boceto—.

Su término proviene de la palabra latina *pencilus*, que significa cola pequeña, aunque también se le suele asociar con el vocablo *pincel* —procedente del francés antiguo—, aunque ésta última expresión se relacionaba en realidad con una pequeña brocha hecha con pelo de camello del mismo tamaño que el lápiz actual. En la génesis de su hallazgo se le llamó “lápiz de plomo negro” —denominación que fue reducida a “lápiz de plomo”—, por su parecido con este

⁴³ GAIR, A.: *Manual completo del artista*, Blume, Barcelona 1997, p. 38.

⁴⁴ El grafito fue descubierto en Borrowdale, Inglaterra, en el siglo XVI, constituyéndose en el elemento básico para la fabricación de las minas de los lápices que, junto a la arcilla y otras materias componen la mina que supone el núcleo de éstos medios en la actualidad. El lápiz no desarrolló la forma que posee en la actualidad hasta el siglo XVIII, fue a partir de este momento, cuando el citado núcleo fue insertado en un cilindro de madera. Hasta entonces, las láminas de grafito se envolvían en piel de oveja para su uso. SMITH, S.: *El boceto. Técnicas y materiales*, Libsa, Madrid 1998, p. 18.

mineral, nombre que ha permanecido asociado a este medio durante mucho tiempo.

La calidad del lápiz se debe a la mayor o menor cantidad de grafito que posea en su masa —a mayor nivel de grafito mejor calidad del trazo—, pero hay que considerar que la arcilla es la sustancia que le otorga la dureza al lápiz además de servir de aglutinante —antes del proceso de calentamiento⁴⁵— de la mezcla. El producto resultante de esta solución, resulta, en principio, bastante áspero, por lo que se procede a una inmersión del mismo en cera para darle ese grado de suavidad característico.

El lápiz es un medio permanente, en el sentido de que la sustancia que emplea para el trazado se adhiere con cierta firmeza al soporte (otros medios como puedan ser el carboncillo o el pastel observan como su materia tiende a desprenderse con facilidad del mismo) y, por otro lado, permite la corrección de su trazo a voluntad del sujeto implicado en la acción gráfica. Éste puede elegir el medio de borrado más apropiado en función del tipo y cualidad del grafito empleado, puesto que según la sustancia o materia que lleve aparejada (cantidad de grafito en la mezcla), el medio a utilizar —generalmente la goma o borrador (goma convencional, goma de pan, goma de arte, goma de vinilo, etc.)— debe adecuarse al propósito para obtener un resultado óptimo. No obstante, es importante comentar aquí que la goma se considera también un medio de dibujo *per se*, y suele utilizarse en conjunción con el lápiz para realizar efectos diferenciados y singulares, incluso, dado el caso, para trabajar en negativo sobre un fondo previamente preparado para ello.

La permanencia es una de las propiedades que conforman la versatilidad del lápiz y que, junto a su flexibilidad, eficacia, portabilidad y limpieza le otorga un notable reconocimiento como medio indispensable en cualquier acto gráfico y creativo, sea la fase de ideación o la configurativa o descriptiva. El trazo que le distingue puede actuar desde múltiples variantes: por ejemplo, con el empleo

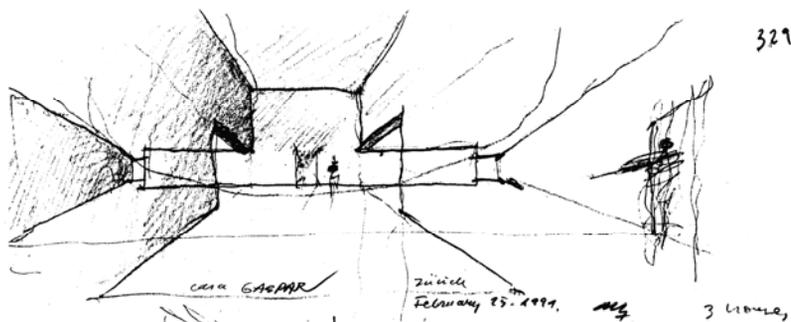
⁴⁵ Este método de fabricación de la mina del lápiz, fue descubierto por Conté en 1795, cuando decidió mezclar grafito amorfo con arcilla y, posteriormente, calentar la mezcla a altas temperaturas consiguiendo, con ello, un grafito sólido.

de la línea continua, pueden obtenerse bocetos sutiles de gran simplicidad —obviando una intencionalidad elaborada de la imagen—, al mismo tiempo que conferimos peso y solidez al trazado del contorno correspondiente, que es, realmente, el que formaliza la figura. No debemos sucumbir a la convicción de que la obtención de un boceto con unos pocos trazos y una línea continua e invariable, pueda resultar más fácil en ejecución, y de calidad inferior en su definición, con respecto a otro más elaborado, lo cual deriva, por lo general, a la conclusión contraria. La ilustración gráfica, resolutive y efectiva de un objeto a través de unos simples trazos bien conjugados, requiere de una capacidad perceptiva y una habilidad manual de carácter magistral. “Algunos piensan en (*sic*) viendo un dibujo bien plumado o esfumado de lápiz, que el que lo hizo era un *gran dibujante*”.⁴⁶ El trazado de la línea continua, permite la sucesión de cambios sensibles en su tono, o en la gravedad o dimensión de su morfología, derivados de la presión o inclinación ejercida sobre la punta del medio utilizado para su manifestación visual y gráfica. Por otro lado, las líneas quebradas, discontinuas, irregulares, sinuosas y los pequeños trazos que actúan, en algunos casos, como descriptores de la expresión tonal, son elementos dinámicos que confieren una especial expresividad a la figura resultante, motivo por el cual, son muy apreciados por el boceto para el ejercicio de su gestión creativa, puesto que la expresividad y el dinamismo son cualidades inherentes a él.

El boceto utiliza este tipo de líneas para imprimir tensión y vivacidad a lo prefigurado, a ese arquetipo que muestra la imagen de lo que va a ser, aquello que empieza a figurar la forma que significa a la intención; es el proceso de ideación y constante comprobación en que cada trazo preliminar se ajusta a la idea emergente, procurando, al mismo tiempo, hacer visible la sustancia interna del medio mediante una imagen subjetivada; es decir, la conciliación, en un mismo gesto, de las cualidades expresivas del medio con las del sujeto a través del boceto. [17]

⁴⁶ REJÓN DE SILVA, D. A.: *Diccionario de las Nobles Artes*. Citado en GÓMEZ MOLINA, J. J. (coord.): *Las lecciones del dibujo*, Cátedra, Madrid 2003, p. 583.

Si quieres trazar una línea continua, tu mano ha de ir lentamente de un extremo a otro sin temblor. Si quieres hacer una raya ondulada o quebrada, tu mano ha de desplazarse o saltar con tanta facilidad como se mueven los dedos de un músico o se paran sobre una nota.⁴⁷



[17] Alberto Campo Baeza, *Casa Gaspar*. Cádiz 1990-91. Lápiz sobre papel.

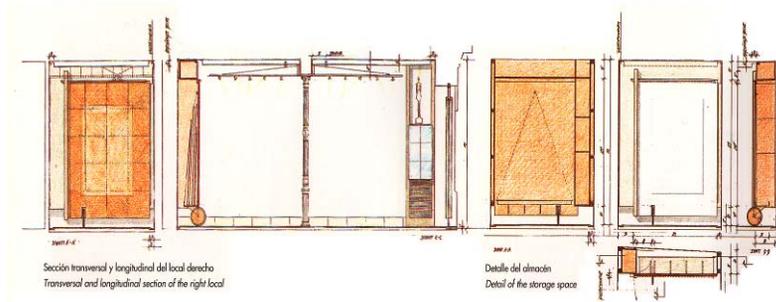
Boceto descriptivo donde la línea, definida por el lápiz, toma el protagonismo trazando, sobre todo, las aristas delimitadoras de los distintos planos arquitectónicos que intervienen en el diseño. Asimismo, esboza grafismos sugestivos que simulan la figura humana —siempre presente en un espacio habitable— con carácter referencial en cuanto al factor dimensional del espacio. El volumen queda reflejado sutilmente mediante tramas de trazado irregular que representan las sombras propias y arrojadas de los planos verticales.

El uso del lápiz como procedimiento técnico o descriptivo —a mano alzada o apoyado por útiles auxiliares de dibujo— también resulta efectivo en la realización de todos aquellos apuntes, esquemas e incluso dibujos o planos definitivos que exija el acto de proyectar —de hecho, significaba el medio representativo acostumbrado que, junto

⁴⁷ RUSKIN, J.: *Les Técnicas del Dibuix*. Citado *ibidem*, p. 585.

con los estilógrafos, se ocupaban de estas fórmulas gráficas—. [18] Aunque en la actualidad, el lápiz se ha visto desbordado, sobre todo, en la fase proyectual definitiva o de configuración por la ya consolidada actuación de los medios infográficos que, en la labor descriptiva y representativa muestra su eficacia y diligencia en el delineado, no así, en su expresividad e inmediatez significativa de la idea. No podemos conceder al “ratón” las mismas propiedades expresivas, plásticas y resolutivas inherentes al lápiz; el ratón es dependiente, el lápiz no, y sólo puede contener, y no por sí mismo, las limitaciones productivas que le pueda infundir el sujeto implicado en la acción creativa y gráfica. El lápiz es un medio sensible, y su tacto y suavidad colabora con determinación en la actividad artística.

En primer lugar, cometeríamos un grave error de subestimación al interpretar el “ratón” del ordenador como resultado de un proceso evolutivo del lápiz.⁴⁸



[18] Boris Podrecca, *Galería A + A*. Madrid 1993.
Grafito, estilógrafos y lápices de color sobre papel.

⁴⁸ HERRERA FERNÁNDEZ, E.: *El dibujo del fin de Milenio*, Actas del Congreso Nacional, Granada 2000, p. 244.

Es obvio que la elección correcta del tipo de lápiz a utilizar implica una mayor efectividad en la elaboración de los esquemas y planos contenidos en cualquier fase del proyecto. Es por ello, que debe haber una correlación consensuada entre el medio y la formulación gráfica pertinente. Así pues, para los planos técnicos o para cualquier tipo de bocetos, de los cuales se demande una imagen directa e inmediata, es recomendable el uso de minas, bien afiladas, y de un nivel de dureza medio o duro (H, HB o B); debido al grado de limpieza y fiabilidad que exigen estos dibujos. La gama blanda (de 3B a 7B) resulta más apropiada para difuminados o para aplicar densidades importantes en la regulación tonal del plano o boceto a realizar, manteniendo una especial atención a la tendencia que posee este tipo de trazados a los emborronamientos.

Pero el lápiz no siempre se expresa con la línea, aunque también es cierto que mantiene una exclusiva y envidiable relación con este elemento visual; pero su versatilidad le propone o dispone hacia otra experiencia, aquella que se encuentra situada en una vertiente relativamente opuesta a la recreación de la línea, la del sombreado —el grado de relatividad indicado se justifica en función de la modalidad de gradación tonal o sombreado que se aplique (en este caso el rayado), aunque es la intención que la fundamenta la que prevalece, puesto que es diferente al principio que rige el procedimiento de trazado con la línea—.

El lápiz regula y modela el sombreado utilizando formulaciones variadas, que le ofrecen una amplia diversidad en la creación de texturas o valoraciones tonales, en las que el soporte o papel utilizado influye de un modo determinante en el efecto pretendido. Mediante el trazado de líneas asociadas en íntima relación, el lápiz recrea una superficie matizada a modo de rayado más o menos uniforme, en la que las líneas se cruzan o se juntan solidariamente entre sí manteniendo, en su caso, una regularidad en el trazado cuando el tipo de sombreado lo requiere o, si acaso, una disposición discrecional para generar un efecto diferente y con un mayor dinamismo. Las líneas que se juntan con un relativo paralelismo en una

misma dirección organizan el tipo de sombreado denominado *rayado unidireccional*, el cual ya citamos en párrafos anteriores. Sin embargo, cuando estas líneas mantienen direcciones diferentes cruzándose entre sí crean otra modalidad de trazado señalado como *sombreado cruzado*, que se relaciona directamente con el *rayado pluridireccional* y con el *discrecional*, también citados.

El tipo de masa tonal que se realiza habitualmente con el lápiz se denomina sencillamente *sombreado*, y es el que se formula con el movimiento natural de la mano o la muñeca, produciendo un rayado que se perfila sin espacios visuales concretos entre los trazos realizados. Por el contrario, éstos se funden unos con otros originando un sombreado uniforme y extendido que varía en intensidad según sea la presión efectuada por el lápiz sobre el soporte o papel. De este modo, puede regularse la gradación tonal a voluntad, creando sombreados particularizados con diversos tipos de degradaciones.

Lógicamente, en función de la variedad de papel que utilicemos, la masa tonal resultante puede mostrar espacios sin cubrir, de mayor o menor tamaño, debido a la textura de su superficie —cuanto mayor sea el grado de textura del papel, más amplios serán estos espacios—. Esta situación puede solventarse perfectamente con la fusión y difuminado de la zona cubierta por el grafito —en toda su extensión— utilizando los dedos, un difumino, una goma o borrador o cualquier otro elemento auxiliar que nos sirva con el propósito. La consecuencia de esta operación define una tercera modalidad de sombreado: el *sombreado y frotado*.

Un elemento de contraste, perteneciente al colectivo del lápiz y que se opone parcialmente a su condición natural —siempre considerándolo en la extensión de conjunto—, podríamos encontrarlo en el denominado *lápiz universal*, dado que por su consistencia casi oleaginosa proporcionada por la cera, como sustancia integrada en el pigmento de base, produce un trazo que mantiene una permanencia absoluta frente a la relativa del grafito —cualidad esta última prácticamente extendida a la diversidad seriada de los lápices, salvo a los de tipo graso—. El consistente grado de permanencia del lápiz universal lo hace idóneo para dibujar

o realizar marcas sobre superficies pulidas como la del acetato, técnica muy utilizada —antes de la aparición de los medios infográficos—, en el ámbito del diseño ambiental, para la modificación o reproducción de los planos o esquemas pertinentes. Pero su aplicación también puede trasladarse al campo artístico, sobre todo, si se trata de realizar bocetos rápidos de primera intención, donde los trazos aplicados, fuertes y enérgicos, traducen una expresividad particularizada y característica de su modo de hacer. El lápiz, es un medio provisto de una gran utilidad y expresividad gráfico-plástica, pero considerando la ausencia de color como único inconveniente atribuido a su revelación monocromática propiciada por el grafito y otras sustancias similares, observamos que esta circunstancia ha cambiado por la proliferación y perfeccionamiento de los lápices de color —fabricados de un modo similar a los de grafito— que han superado la desconfianza justificada por los artistas y diseñadores, gracias al aumento adquirido del nivel de resistencia a la acción de la luz (los lápices incluidos en la categoría 7-8 de la escala Blue Wool se indican como los más recomendables).

Con ellos, podemos añadir a los bocetos o planos planteados aquellos efectos o sensaciones, “prohibidas” al lápiz de grafito, que el color es capaz de imprimir y con las que podremos incrementar sobre la imagen gráfica dibujada, toda aquella información inherente a la cualidad física del objeto significado, además de evidenciar ese “halo de vida” o, como decía Matisse, ese “(...) medio de expresión íntima y no descriptiva, bien entendido”.⁴⁹

En definitiva, cualquier lápiz en manos del boceto, tutelado por el sujeto que lo personaliza, es capaz de evocar ese grado de expresividad que le otorga sentido a lo dibujado.

Así es como razono a propósito del lápiz de carpintero. ¿Con qué dibujaban los antiguos

⁴⁹ MATISSE, H.: *Los papeles recortados*. Citado en GÓMEZ MOLINA, J. J. (coord.): *Las lecciones...*, op. cit., p. 613.

maestros? Desde luego no con un Faber del número 1, 2 o 3, sino con un trozo de grafito en bruto. El utensilio de que se sirvieron Miguel Ángel y Durero se parecería más probablemente a un lápiz de carpintero. Pero yo no estaba allá, y lo ignoro. Lo que sí sé es que, con un lápiz de carpintero se pueden obtener intensidades distintas a las de éstos finos Faber, etcétera.⁵⁰

Como hemos comentado en párrafos anteriores, el papel es determinante, tanto en la realización de bocetos lineales como en la articulación plástica de masas tonales, puesto que se presenta, por regla general, como el soporte habitual en la que el boceto realiza sus elucubraciones gráficas y expresivas a través del lápiz y, como consecuencia, se convierte en el plano básico, en esa superficie inmaculada donde se gesta la imagen expresiva o descriptiva que acaba dilucidando gráficamente la intención, esa decisión encauzada que regula la resolución creativa u operativa de la propuesta formalizada por los apuntes, esquemas y planos que constituyen el soporte gráfico del proyecto.

Tan pronto como mi trazo emocionado ha modelado la luz de mi hoja en blanco, sin despojarla de su cualidad de blancura conmovedora, ya no puedo añadirle nada más.⁵¹

En cuanto al apresto del papel, se presentan tres descripciones estándar —que recogen en su marco de influencia una amplia gama de texturas y acabados— y que representan a los ejemplares empleados en occidente para los procedimientos de dibujo y/o técnicas húmedas: áspero, NO (prensado en frío) y H.P. (prensado en caliente o papel liso).

⁵⁰ VAN GOGH, V.: *Cartas a Theo*, Paidós, Barcelona 2007, p. 78.

⁵¹ MATISSE, H.: *op. cit.*, pp. 102, 103.

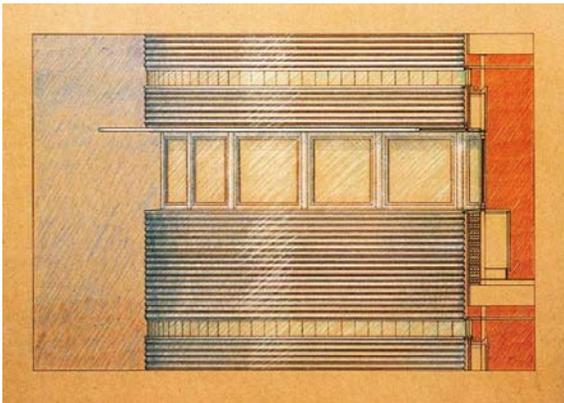
Lo realmente relevante para el ejercicio gráfico del boceto es la naturaleza del papel o, más concretamente, la consideración de esas dos propiedades básicas del mismo que intervienen con determinación en la materialización gráfica y expresiva de los trazos y masas tonales que lo definen, nos referimos a la textura y a la absorbencia. Está claro que estas dos cualidades han de ser especialmente observadas antes de proceder a la acción gráfica; una determinada textura del papel puede limitar o inducir el tipo de gesto que llegue a representar los trazos empleados en la articulación gráfica del boceto y, dado el caso, su absorbencia también puede influir en la calidad y cualidad de su trazado —a tenor de la complementariedad entre la permeabilidad del papel y la cualidad matérica inherente al tipo de lápiz empleado—. Pero, sobre todo, esta última propiedad se manifiesta con mayor diligencia en la gestión de las masas tonales o cromáticas elaboradas mediante la intervención de las técnicas húmedas.

Todo esto, nos lleva a la reflexión de que una elección coherente del tipo de papel a utilizar, resuelve, desde el principio, una parte importante del resultado gráfico y expresivo pretendido, procurando con ello un ámbito de escenificación ajustado donde los trazos y manchas implicados en el acto creativo, puedan encontrar el soporte idóneo donde dispensar su materia “impregnadora”, aquella que el lápiz contiene y que acaba mostrándola en toda su expresión.

El papel, generalmente, se fabrica en color blanco, siendo apto para la realización de todo tipo de bocetos y dibujos —en técnicas secas o húmedas—. Pero ello no es óbice para que se elaboren papeles con una amplia gama de color, puesto que la elección de un determinado tono o color de fondo puede contribuir positivamente en el resultado gráfico y expresivo del boceto o plano a realizar, pudiéndose trabajar con lápices de color de diversas tonalidades o intensidades en conjunción con los lápices habituales de dibujo [19]. Es recomendable tener en cuenta, —si el producto gráfico pretendido responde a una intención de conservación— que los papeles coloreados de calidad media tienden a decolorarse rápidamente por la acción de la

luz, lo cual nos lleva a reflexionar entre la elección de un papel de color de calidad superior o proceder al teñido o tintado del papel blanco, aunque, obviamente, se deba considerar que el aspecto adquirido con este último método difiere sustancialmente del anterior en su cualidad visual.

Primero se dibuja con lápiz colorado, o negro sobre papel blanco: unos lo hacen de manera granida, gastando en su conclusión mucho tiempo; (...) otro modo que es el mejor a dicho de los maestros, del cual ellos se han valido, que es asegurarse muy bien de los contornos, y con unas bellas manchas dejan con notable facilidad, y franqueza concluida su obra. Hay otro modo casi por el mismo camino; y sólo se diferencia, en que toman papel teñido, como de papel de estraza con lápiz negro o colorado, dejando el color de dicho papel por media tinta, tomando un clarión de blanquete, y dando con él sus realces, queda como pintado este dibujo; éste es el modo más usado por los entendidos, por ser el más dificultoso y de ejecución más breve.⁵²



[19] Jaume Bach y Gabriel Mora, *Central de Telefónica*, Villa Olímpica, Barcelona 1992.

Lápices de colores sobre papel coloreado.

Boceto de naturaleza técnica efectuado sobre papel de color, en el que podemos observar la cualidad material del edificio a través de los trazos expresivos de los lápices de color. El boceto tiene como objetivo mostrar la fisonomía del edificio diseñado, donde el color cumple con la función de ampliar la información en cuanto al aspecto físico del revestimiento utilizado. Las líneas de lápiz blanco recrean los reflejos inherentes a los materiales de apariencia pulida.

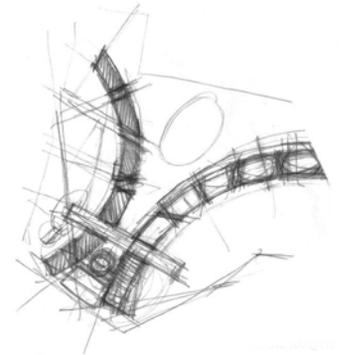
En algunos casos, el boceto se presenta manifestando una evidente soltura y sensibilidad, a pesar de la economía

⁵² MARTÍNEZ, J.: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Citado en GÓMEZ MOLINA, J. J. (coord.): *Las lecciones...*, op. cit., pp. 575, 576.

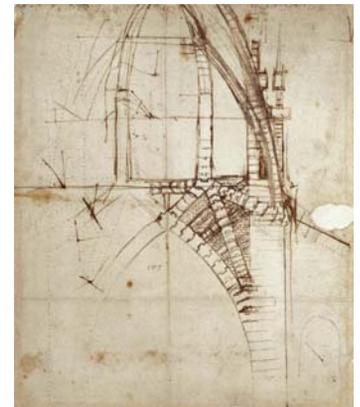
de sus trazos, que, en su integración, acaban formulando una excelente articulación plástica con la que resuelven claramente el objetivo gráfico y expresivo perseguido. [20]

En el dibujo, aún en el constituido por un solo trazo pueden darse infinidad de matices a cada una de las partes de que está formado.⁵³

El medio o la técnica, requeridos por el boceto para su discurso gráfico, suelen situarse en un marco de relatividad a expensas del modo que resulte más apropiado para significar aquello que se pretende mostrar. Pero, en el dibujo directo, aquel que se relaciona en perfecta conjunción con la fase prefigurativa del proyecto, el medio debe imprimir toda su expresividad, establecer con propiedad y sin aditamentos la esencia de lo que “va a ser”, la idea concebida que pide manifestarse, y ha de hacerlo con los trazos precisos, exento de toda floritura, puesto que se trata de mostrar lo imprescindible y necesario para establecer el punto de partida que muestre soluciones de continuidad. Existen medios propicios para ello, de los cuales, la *pluma* puede erigirse en una herramienta ideal, puesto que refleja con sinceridad cada trazo efectuado sin posibilidad de corrección; cada uno de ellos es la muestra indeleble del gesto subjetivo que emite toda la información significativa de la intención creadora. La pluma sólo permite una cierta modulación del trazo a través de líneas solidarias que se adjuntan al propósito de la trayectoria formulada, generando agrupaciones lineales expresivas, que dotan al boceto de un perfil dinámico destacado [21]; conserva en su interior propiedades específicas que la caracteriza, un trazo directo e inequívoco que una vez realizado mantiene su presencia sin objeción; es su carácter, y por ello, es muy apreciada por el boceto, dado que expresa, sin reservas, su gesto de un



[20] Pascal Arquitectos, *Conjunto "Península"*, Méjico 2004. Lápiz sobre papel.



[21] Leonardo da Vinci, *Catedral de Milán (detalle)*, Milán 1487. Tinta sobre papel.

⁵³ MATISSE, H.: *op. cit.*, pp. 128, 129.

modo permanente. “Dibujar es como hacer un gesto expresivo, con la ventaja de la permanencia”.⁵⁴

Podríamos decir que, junto al lápiz, la pluma es un medio imprescindible para la acción gráfica y creativa dentro de cualquier disciplina artística o técnica; lápiz y pluma suponen los dos medios más apreciados en el noble y correspondido ejercicio de la prefiguración gráfica, ese momento sensible en el que el boceto transcribe la idea, movilizándolo sus gestos en una expresión decidida y transfigurada a modo de trazos, los trazos que se hacen ver por el medio implicado en la acción.

La evocación que determina el lápiz o la pluma sigue siendo un territorio privilegiado y autónomo de reflexión, de autoconocimiento, cuando no un ritual de demarcación del territorio individual del chamán. Sus trazos en la blancura del papel siempre serán el espacio privilegiado de las apariciones, de los encuentros mágicos de la idea.⁵⁵

No debemos olvidar que, en los últimos años, la pluma ha visto incrementarse en número y clase los elementos que componen su familia procedimental; desde la original pluma de ave —muy venerada aún en algunos ámbitos artísticos— hasta los omnipresentes rotuladores.

De todos modos, cada tipo de pluma posee su propia expresividad, así como el tipo de línea que la define, —por lo general de trazado regular—, por lo que es recomendable atender a una elección adecuada en función del tipo de bocetos o planos a realizar. Recordemos que cuando hablamos de planos, estamos citando a ese tipo de esquemas ineludibles para la articulación del proyecto, esos dibujos de carácter esquemático cuya función estriba en dotar de la información pertinente a la idea que trata de significar. “Un plano es, en cierto aspecto, un resumen, una

⁵⁴ *Ibidem*, p. 41.

⁵⁵ GÓMEZ MOLINA, J. J., “Introducción”, en GÓMEZ MOLINA, J. J.; CABEZAS, L.; BORDES, J.: *Estrategias...*, *op. cit.*, p. 50.

tabla analítica de materias. Bajo una forma tan concentrada que parece un cristal, un diseño de geometría, contiene una cantidad enorme de ideas y una intención motriz”.⁵⁶

Así, la pluma técnica o estilógrafo presenta una línea fina de anchura uniforme —regulada en función de su graduación—, utilizada anteriormente para la transcripción definitiva de los planos técnicos realizados previamente a lápiz, en los que las líneas que marcaban el contorno de las figuras o formas fundamentales del plano mantenían su continuidad en el trazo, modificando su grosor a tenor de la función a cumplir en su contexto descriptivo. Por otro lado, otras líneas podían ofrecer, sin embargo —en algunas modulaciones tonales del plano expresadas a propósito—, trazos discontinuos originados por una mayor velocidad efectuada en el trazado sobre el papel [22]. Tal peculiaridad resulta habitual en este tipo de plumillas, dado que si se pretenden realizar líneas continuas, hay que proceder a un trazado con una velocidad moderada y uniforme.

Como elemento de contraste podemos citar a la pluma de caña, aunque no es un medio realmente muy solicitado en el dibujo de planos y bocetos propios de una disciplina técnico-artística como es el diseño ambiental, aún así, podemos decir que su trazo es más tosco pero a la vez más expresivo que el del estilógrafo. Posiblemente, por esta circunstancia, pueda constituirse en un medio bastante interesante para realizar bocetos directos en los que expresar las ideas; sobre todo, aquellas que nos asaltan de un modo inmediato en el proceso creativo. Una condición que hay que considerar con respecto a la pluma de caña es que su utilización obliga al delineado de trazos cortos, simples y rápidos, debido a la cantidad limitada de tinta que puede retener en su base y que obliga a una continua inmersión de la pluma en un tintero dispuesto a colación.

Empiezo igualmente a trabajar con el pincel y el esfumino, con algo de sepia o de tinta china, y, de vez en cuando, un poco de color.⁵⁷



[22] Zvi Hecker, *Espiral Apartment House*, Israel 1986.
Tinta sobre papel.

⁵⁶ LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura*. Citado *ibidem*, p. 99.

El color, no representa un inconveniente en el boceto realizado con pluma, puesto que se comercializan tintas de color de una gama relativamente amplia, que permiten extender las posibilidades de éste en el proceso de diseño, sobre todo —al margen de la posibilidad de poder aplicar aguadas de color— para describir formas o figuras con colores identificables.

Por otro lado, teniendo en cuenta que las tintas empleadas en este tipo de procedimientos son solubles al agua, ofrecen la opción de intervenir en el mismo dibujo, plano o bocetos descriptivos con líneas y masas de color en simultaneidad o interacción —estas últimas con el auxilio del pincel u otro instrumento asociado— con el objetivo de producir una mayor solidez visual al producto de diseño requerido, solución plástica que también pueden describirse mediante el uso de tramas de diversos colores.

Son tintas, generalmente, basadas en tintes solubles, por lo cual la intensidad del color tiende a depreciarse por la acción de la luz, afectando con mayor influencia a los colores más brillantes. Como solución a este inconveniente, se ha optado recientemente por fabricar tintas de color pigmentadas, destinadas al uso artístico, —adoptando un procedimiento de fabricación similar al de las tintas negras, como la *tinta china* (compuesta por goma laca o aglutinante sintético con base de resina y pigmento de carbono en suspensión) —.

Pero, el instrumento o medio más apreciado e instado por los diseñadores para su actuación gráfica es el *rotulador*, una especie de sucedáneo híbrido del estilógrafo que ha venido a sustituirlo, tanto en su labor artística como técnica.

Es un medio que posee las mismas cualidades que la pluma —de hecho, en algunas publicaciones lo llaman “pluma de punta de fieltro, fibra o plástico”—⁵⁷, si acaso, su trazo presenta un brillo más acusado en los colores.

El rotulador recoge el testigo de la pluma en relación a la expresividad e inmediatez descriptiva y a su permanencia

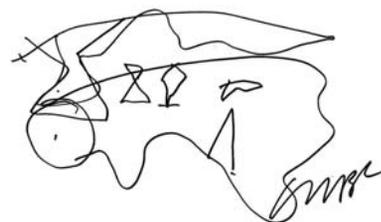
⁵⁷ VAN GOGH, V.: *op. cit.*, p. 60.

⁵⁸ GAIR, A.: *op. cit.*, p. 58.

en el trazo, pudiendo realizar también bocetos simples y espontáneos, así como, dibujos más o menos elaborados o sofisticados. Es importante recordar que tanto la pluma como el rotulador registran un trazo difícil de borrar, si no imposible, por lo que el boceto o esquema pretendido debe elaborarse con seguridad y espontaneidad, lo cual lleva aparejado en su gesto esa seña de identidad que identifica al sujeto que lo avala.

La amplia gama existente en cuanto a tipo y clase de rotuladores, dan perfecta cuenta del interés suscitado hacia su uso, pero, resulta curioso que determinados modelos de rotuladores se han erigido como arquetipos o instrumentos habituales para ciertas fases en la gestión creativa del proyecto, ese espacio temporal donde la actividad fundamental radica en la aprehensión y posterior descripción gráfica de los conceptos e ideas preliminares, como base donde apoyar la iniciativa para la elaboración de los esquemas representativos —propios del periodo o etapa de configuración— que constituyen la estructura gráfica que fundamenta el proyecto. Son los rotuladores marcadores de punta gruesa —biselada o no— que, aunque no poseen una amplia gama cromática —generalmente cuatro o cinco colores (negro, rojo, azul, verde y amarillo)—, sí manifiestan un trazo efectivo e intenso que sugiere fuerza y profundidad a la exposición gestual proferida por el boceto que los pone en juego. [23 y 24]

Suelen tener la punta de fieltro, de dureza media, con forma redonda o biselada —de mayor o menor tamaño según el modelo—, con la cual recoge y proyecta la tinta sobre el papel con gran fluidez durante gran parte de su actividad gráfica, siendo al final de su duración, cuando efectúa trazos de aspecto desgastado e irregulares que proponen texturas y efectos sugerentes muy apreciados por los diseñadores en su acción creativa.



[23] Wolf D, Prix y Helmut Swiczinsky, *BMW Welt*, Munich 2001. Rotulador sobre papel.

Boceto esquemático que representa la estructura formal básica del edificio, con altas pretensiones escultóricas, que acoge el espacio comercial y expositivo adjunto a la sede central de BMW.



[24] Luis Barragán, *Lomas Verdes*, México 1964-1973. Rotuladores marcadores sobre papel.

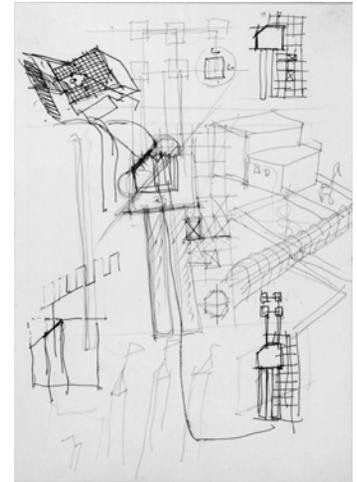
Otros rotuladores de uso habitual en la labor creativa del diseño son los rotuladores calibrados, de aspecto muy parecido a los estilógrafos y que aseguran los mismos trazos y líneas que éstos, con una salvedad: la tinta ordinariamente consumida por los estilógrafos son pigmentadas —se carga directamente en un depósito que poseen al efecto—, por lo que se conservan estables y con una mayor permanencia a la luz que la de los rotuladores calibrados. Éstos son muy efectivos en la determinación de bocetos, esquemas y planos que precisen de anotaciones o llamadas textuales [25], así como, para figurar bocetos que representen detalles específicos donde su delgada línea pueda expresarse con precisión; también son eficaces para el trazado de masas tonales significativas a través de su rayado característico, procurando, al mismo tiempo, efectos de gran expresividad y, por supuesto, en el delineado de planos técnicos.

A diferencia de las plumas, los rotuladores sólo utilizan tintes como vehículo de impresión o pigmento, lo cual limita el tiempo de exposición en el que el boceto ultimado permanece legible, obligándose a la elección de ejemplares de mejor calidad y con una mayor permanencia a la luz —al igual que con las plumas— para proceder a una conservación más prolongada del dibujo, boceto o plano elegido.

Son medios que se presentan con base acuosa, con fondo de disolvente o base de alcohol; los primeros son solubles al agua, pero los otros dos suelen mantenerse impermeables una vez secos. Estas “cualidades” estimulan el hábito creativo a la vez que limita, en cierto modo, su formulación gráfico-plástica, así, los rotuladores de base soluble poseen la ventaja de secarse ligeramente con mayor lentitud que los otros dos, lo cual facilita la creación de degradaciones o fundidos sugerentes y efectivos, pero son propensos a emborronarse o mancharse si se produce sobre la superficie dibujada salpicaduras de agua, por el contrario, los rotuladores de fondo de disolvente o alcohol proporcionan un brillo y una transparencia singulares que permite, hasta cierto punto, un número relativo de superposiciones o veladuras sin “ensuciar” o desvirtuar la cualidad cromática de los colores empleados.

En definitiva, son medios eficaces, de trazo directo y expresivo que requieren seguridad en la acción gráfica para obtener un resultado óptimo y efectivo, lo que incita a la meditación, la relajación o a una concentración orientada antes de proceder al ejercicio que procure la significación visual de lo ideado. El rotulador, al igual que la pluma, posee la virtud y la dificultad de la permanencia.

Si estudio tanto antes de realizar un dibujo a la pluma es para conseguir que la gracia y la naturalidad queden libres. No me impongo jamás la violencia, al contrario, soy el bailarín o el equilibrista que comienza su jornada con varias horas de ejercicios de flexibilidad con el fin de que todas las partes de su cuerpo le obedezcan cuando, delante del público, quiera traducir sus emociones por medio de una sucesión de movimientos de danza, lentos o rápidos, o mediante una pirueta elegante.⁵⁹



[25] Aldo Rossi, *Centro Direzionale*,
Florencia 1977.
Bolígrafo azul y rotulador sobre papel.

⁵⁹ MATISSE, H.: *op. cit.*, p. 104.

El *carboncillo*, los *crayones* o el *pastel* son medios plásticos generalmente asociados al ámbito artístico, lo cual no debe inducir hacia la reflexión de que su uso viene condicionado a otras disciplinas —también de carácter artístico— como puedan ser el diseño ambiental o la arquitectura, aunque, eso sí, sujetas a una valoración o evaluación técnica de su producto creativo. El diseño y el arte comparten las mismas o análogas preocupaciones, es decir, se rigen por principios relacionados que contienen una naturaleza artística equivalente, puesto que la “(...) cuestión de la relación entre arquitectura y artes liberales sigue siendo actual. En general, aparece como un deseo de que la arquitectura dé más importancia a la escultura y a la pintura, incluso se han presentado varias ideas sobre la cooperación entre los factores activos de estas ‘tres artes’ a veces casi al estilo de un ‘congreso del clero y de los médicos’”⁶⁰. Si bien, una vez efectuada la propuesta, ambas disciplinas dirigen sus atenciones, lógicamente, hacia espacios o lugares diferenciados que le otorgan su especialidad.

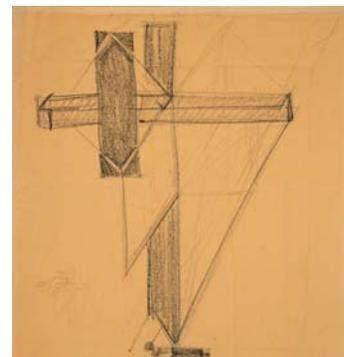
Precisamente, esta reflexión pueda constituir el argumento que demuestre que, tanto los diseñadores como los arquitectos, deseen explorar y sentir aquellas sensaciones que prometen y confieren los medios artísticos de tinte tradicional. Es por ello, quizás, que el mundo del diseño se decida a mostrar bocetos y dibujos —de una notable factura expresiva y representativa— originados en ese núcleo diferenciado de creatividad, plagado de ideas, donde el diseñador se esfuerza por hacer coincidir su intención con una proposición externa, por mostrar aquellos emisores gráficos y expresivos —producto de su subjetividad— en perfecta sintonía con la objetividad de lo confiado.

El carboncillo es un medio efectivo y directo en su manifestación gráfica, de modo que, muestra el resultado gestual de su trazo de un modo inmediato, reflejando con claridad la intención y la disposición con la que acometemos el acto creativo, es decir, esa seguridad o indecisión que trasciende junto con el mismo gesto en el proceso

⁶⁰ AALTO, A.: *op. cit.*

descriptivo. La objeción que se pueda atribuir hacia este medio, sobre todo en disciplinas artísticas de mayor influencia técnica, es su escasa adherencia al soporte, lo cual lleva aparejada la dificultad en la conservación de los trabajos realizados, aunque, en su defensa podríamos argüir que, actualmente, existen fijativos (soluciones de acetato de polivinilo diluido en un disolvente de evaporación rápida) que aumentan la fijación de su pigmento al soporte, pero aun así, resulta un medio delicado en su manipulación posterior a su elaboración gráfica —hay que decir al respecto, que las líneas trazadas al carboncillo con una cierta presión, no desaparecen totalmente del papel por la acción de borrado, sino que permanecen mostrando la marca de su trazo, por lo que suelen llamarse en este estado, líneas “fantasmas”—. Pero no debemos concluir con ello, que el carboncillo no pueda utilizarse como formulación gráfica prefigurativa, es decir, como elemento operativo para el discurso expresivo y descriptivo del boceto en el ámbito del diseño —de hecho, fue un medio bastante apreciado por El Lisstzky para la indagación gráfica de sus formulaciones y especulaciones espaciales (Prouns) [26]—, pudiéndose emplear en la configuración de apuntes, esquemas y detalles constructivos de índole preliminar, ahora bien, sí es cierto que como recurso gráfico en la configuración de planos definitivos no resultaría satisfactorio y, aún menos, en el mundo de los medios infográficos de acción gráfica en el que estamos inmersos; pero se revela realmente efectivo en dibujos de presentación, esas proyecciones gráficas que muestran en su exposición —a veces casi fotográfica— el resultado de lo que está por venir y que desvela la imagen de su posible materialización física, dibujos o bocetos descriptivos que muestra la apariencia sugerida por el autor para el objeto material que podría llegar a erigirse como símbolo de su intención creativa [27].

El estudio concienzudo, el dibujo constante y repetido de los *Ejercicios al carboncillo* de Bargue me han dado una concepción mejor del dibujo (...). He aprendido a medir, a ver y a buscar las líneas



[26] Lazar Markovich Lissitzky, *Proun*, 1920-1923.

Carboncillo sobre papel.

Boceto especulativo sobre la construcción de elementos constructivos en el espacio.

Lissitzky llamaba *Proun* a “un estado de intercambio entre la pintura y la arquitectura”, lo cual describe su síntesis sobre la relación de los conceptos de la arquitectura con la pintura.

principales. Y tan bien, que lo que antes me parecía desesperadamente imposible, se va a volver posible poco a poco, a Dios gracias.⁶¹



[27] Hugh Ferriss, *Crest of Boulder Hoover Dam*, 1943-1953. Carboncillo sobre papel.

Dibujo realizado para la serie incluida en su libro *The Power in Buildings*.

Hugh Ferriss fue un dibujante que no vio realizado ninguno de sus diseños, pero influyó determinadamente con sus conceptos e ideas futuristas a los arquitectos de la época.

Si el carboncillo supone un medio “poco aconsejable” para la práctica gráfico-creativa en el marco del diseño, a tenor de su poca adherencia al soporte, el pastel y los crayones podrían manifestar una absoluta incompatibilidad en este ámbito técnico-artístico por su limitada adherencia, dado que en su composición física escasea el aglutinante (goma de tragacanto o metilcelulosa), componiéndose prácticamente en su totalidad de pigmento en polvo, lo cual deriva hacia una situación poco estimulante respecto a la conservación y manipulación de los bocetos, esquemas o planos que configuran el proyecto. Sin embargo, es precisamente su consistencia “granulosa” la que caracteriza a estos medios artísticos que, junto a la solidez de su intensidad cromática y su aspecto mate y uniforme, atrae la atención de los diseñadores en su intento de reflejar la máxima sensación expresiva que pueda mostrar su producto creativo.

Los crayones o “tizas” suelen tener una proporción mayor de aglutinante que los pasteles blandos, motivo por el cual resultan más duros y proporcionan una mejor adhesión al soporte aunque siguen manteniendo, por lo general, la misma intensidad en los colores —no obstante, poseen una gama cromática inferior a la de los pasteles blandos—, motivo por el cual proporcionan un trazo vibrante y expresivo, pudiéndose combinar entre ellos para traducir cualquier efecto de textura o impresión cromática propia del material u objeto a significar. Son éstas las propiedades inherentes a este tipo de medios demandadas por su efectividad y dinamismo visual: la expresividad de su trazo, la luminosidad e intensidad de sus colores y la capacidad de transcribir efectos singulares sobre la forma que configura el producto de la intención creadora. Surge así, ese boceto transfigurado en *forma* que, simultáneamente, se reviste de

⁶¹ VAN GOGH, V.: *op. cit.*, p. 58.

las cualidades del medio para transferir favorablemente la propuesta creativa.

Las cualidades que hemos priorizado del crayón y el pastel, obtienen nuestra preferencia meditada y aceptada sobre aquellos inconvenientes que asumimos confiados en que, en cualquier caso, pueden alcanzar una solución ajustada en función del cometido planteado al efecto.

Por este motivo, algunos profesionales del diseño han considerado viable encomendarle la gestión gráfica de sus trabajos al boceto, para que, en plena ebullición creadora, articule estos medios en un acto de pura expresión y contraste que formalice sus pretensiones creativas. [28]



[28] Enric Miralles, *Mollet del Valles, Parque y Centro Cívico*, Barcelona 1992-1995. Crayón sobre papel.

Estos medios poseen la particularidad de poder manifestarse gráficamente tanto a través de la línea como en el ejercicio de la creación de masas tonales y/o cromáticas profiriendo sensaciones dinámicas y sugerentes, pero se ha de advertir que su trazo no es preciso, no se manifiestan mediante una línea delgada y de grueso



[29] Daniel Navas y Neus Solé,
Estación de cercanías Barcelona-Término, Barcelona 1989.
Pastel sobre papel texturado y coloreado.

uniforme, puesto que se comercializan a modo de barras gruesas —de sección redonda o cuadrada— compuestas casi en su totalidad de pigmento en polvo —además de la ligera cantidad de aglutinante adicionado— que se disgregan fácilmente al contacto con el soporte. El recurso que se perfila para superar esta restricción podemos encontrarlo en los lápices de pastel, que no son sino la misma sustancia o materia —provista de mayor dureza— recubierta de madera, solución que acaba ofreciéndoles un aspecto exterior similar al de los lápices tradicionales de dibujo, lo cual les permite realizar trazos con una mayor precisión.

La fragilidad, suavidad e inconsistencia de la barras de pastel exigen de la disposición de un soporte adecuado para su actuación gráfica, es decir, un papel —habitualmente de un color uniforme o coloreado— con el suficiente apresto y rugosidad que permita la permanencia del pigmento en su superficie (papel tipo NO o papeles de acuarela con pH neutro), aún así, el dibujo realizado debe protegerse o conservarse con un material transparente que le preserve del roce —usualmente el cristal—, evitando de este modo el desprendimiento de las partículas de pigmento. El uso de fijativos refuerza la adherencia del pigmento en la superficie del papel, pero suelen alterar los colores —a unos más que a otros— dotándoles de un aspecto de mayor oscuridad y transparencia, por lo cual su uso queda relegado a la discreción del autor.

En definitiva, líneas y manchas terminan adoptando las cualidades internas de este medio expresivo, para solicitar al boceto su capacidad y mediación en la vorágine creativa que se prevé intensa sobre el plano básico, sobre ese territorio fascinante que se muestra ahora receptivo para recibir sus propuestas creadoras, esas intenciones creativas que fluyen a través de imágenes expresivas pero también significativas [29], y que atienden a una exigencia instrumental prefigurada de acuerdo al proceso que la determina, a la vez que prometen una apariencia sensible que revalorice su naturaleza estética.

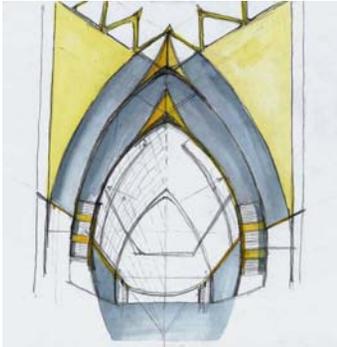
Puede ser un diagrama, un icono, una imagen, un símbolo..., pero ante todo es un dibujo “artístico”, se ha diferenciado de su valor instrumental del proceso profesional, para convertirse en algo que reflexiona sobre su propia existencia, sobre el sentido que su nombrar adquiere dentro de un orden universal, a través del cual indagamos sobre las cosas, y sobre las operaciones conceptuales o instrumentales sobre las cuales armamos nuestra comprensión de la realidad en un cierto universo simbólico.⁶²

La intervención del color como elemento visual asociado a los básicos y propios del discurso gráfico del boceto, añade un factor determinante a su apariencia sensible o estética que lo fija en un plano intermedio entre el dibujo y la pintura. El color proporciona una información sensorial que refuerza los datos inestimables y efectivos manifestados previamente por la línea y las masas tonales, siendo por ello recomendable escoger medios que posean —en su experiencia y capacidad— la posibilidad de ofrecerse en la máxima extensión plástica y activa posible.

La acuarela parece ser ese medio, un procedimiento que posee un alto grado de expresividad y efectividad gráfica, y que actúa con decisión en cualquier situación de ámbito artístico y descriptivo —dentro de las artes gráficas o pictóricas— en la que se le pueda subordinar. Su potencial artístico le precede y le avala, por su sutileza, su polivalencia, su ductilidad en el trazo de líneas diversas, la capacidad que posee para extender amplias masas de color, su transparencia (como principal cualidad) y su vitalidad y versatilidad, entre otras considerables propiedades.

Es un medio húmedo, lo cual restringe ligeramente la rapidez en su ejecución frente a los medios de dibujo citados con anterioridad; obviamente, esta circunstancia precisa de un tiempo de secado entre las sucesivas capas de pigmento que se prevean para obtener el resultado encauzado hacia la imagen pretendida. Aun así, es un medio relativamente

⁶² Citado por GÓMEZ MOLINA, “Dibujo y profesión”, en GÓMEZ MOLINA, J. J. (coord.); CABEZAS, L.; COPÓN, M.; RUIZ MOLLÁ, C.; ZUGASTI, A.: *La representación...*, op. cit., p. 72.



[30] Santiago Calatrava, *Auditorio de Tenerife*, Tenerife 1999.
Acuarela sobre papel.

rápido y apto para obtener bocetos directos y espontáneos con los que mostrar aquello que resulte de nuestra intención creativa.

La propiedad fundamental de la acuarela es su transparencia, cualidad que exige una deliberación previa sobre lo que pretendemos figurar antes de proceder a su materialización plástica, puesto que cada trazo o mancha que logre introducirse en el campo activo del plano básico, permanecerá visible en todo momento, incluso, en el resultado final de la acción gráfica o artística efectuada; es la exigencia que propone y que se convierte en un reto a asumir pero, a su vez, constituye esa contingencia que nos plantea multitud de propuestas sugestivas y plásticas, sugerencias a las que podemos conectarnos y con las que conseguiríamos emitir una respuesta creativa singularizada [30]. La transparencia es una virtud que permite mostrar con claridad todo aquello que subyace en el interior de lo configurado, es por ello que la acuarela la adopta y la promueve en la superposición de sus aguadas y lavados, pero con las que hay proceder con cautela puesto que se acaba originando una mayor profundidad y opacidad en los colores y tonos si se persiste en su repetición, influyendo negativamente en la reflexión del soporte.

El fondo, representado por este soporte y verificado en la cualidad del papel que lo conforma, constituye el respaldo material y estético de la acuarela, pero no sólo como mera base física sino también como emisor de todos aquellos efectos y contrastes de luminosidad que inundan de vitalidad la presencia plástica de lo dibujado, por ello, ha de permanecer íntegramente blanco antes de recibir el alumbramiento de la imagen que va a perdurar con determinación en su superficie, ese conjunto de elementos gráficos que, en su interacción, deben mostrar con eficacia el motivo de su presencia, transfigurado en un esquema gráfico-plástico que emane, simultáneamente, expresión y acepción descriptiva.

Si el contenido se adecuara a la forma, sin más, todo sería mucho más sencillo; sin embargo es importante

tener en cuenta que el pintor moderno, (...) se expresa contra aquello que desea expresar, al inducir el contenido desde la lógica del material.⁶³

Decisivamente, la acuarela es un medio altamente sensible que no entiende —dentro del marco de la ortodoxia— de términos medios en el planteamiento y desarrollo de su proceso gráfico; requiere de un aprendizaje apropiado para ofrecer el máximo de su capacidad representativa y expresiva, quizás influido por su naturaleza clara y transparente que proporciona vivacidad y espontaneidad a lo expresado, además de la peculiaridad añadida que puede ofrecernos su carácter azaroso, la actitud imprevisible que la define y de la que extrae esa intención incontrolada, que a veces irrumpe en la escena gráfica y con la que decide dispensarnos de una serie de efectos inesperados —aunque agradecidos— difíciles o imposibles de obtener desde la práctica meticulosa y controlada. “(...) la técnica debe acomodarse, empíricamente, a lo incierto de un material cambiante, mientras este material es reconocido conceptualmente como tal en un discurso que finge saber aquello que ignora”.⁶⁴

*“En mi caso, toda la pintura es un accidente (...) se transforma por sí misma en el resultado final. De hecho no suelo saber que hará la pintura: probablemente cosas mucho mejores de las que yo podría conseguir. Quizá no sea un accidente en realidad, ya que los efectos no intencionados que se deciden preservar se convierten en parte del proceso”.*⁶⁵

En cualquier caso, es necesario observar este procedimiento desde un contexto relativamente alejado de la

⁶³ FRANQUESA, X., “Alrededor de Aix”, en GÓMEZ MOLINA, J. J.; CABEZAS, L.; BORDES, J.: *Estrategias...*, op. cit., p. 154.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ BACON, F. Citado en GAIR, A.: op. cit., p. 132.

ortodoxia, considerando, por un lado, las exigencias emanadas de la función que se le proponga al boceto en actuación con este medio que es la acuarela y, por el otro lado, la fase elegida del proyecto en vigor y el ámbito del diseño desde donde se pretenda informar en el uso de sus cualidades plásticas. Concretamente, dentro del marco del diseño ambiental se puede estimar el uso de la acuarela en un margen más amplio y menos exigente, e incluso, —como suele ser habitual— en interacción con otros medios gráficos, dado que no se trata aquí de ofrecer un producto puramente artístico, sino de aprovechar las excelencias que ofrece este medio para concluir con expresividad conceptos e ideas materializadas a través de ciertos esquemas gráficos y que, además, incluyan en su apariencia una descripción objetiva y una significación orientada.

En definitiva, la práctica profesional del diseño precisa que los medios gráficos expongan, además de la expresión que caracteriza a la subjetividad presente en los gestos de su autor, la objetividad representada por la realidad que se plantea en función de la propuesta, o viceversa.

“Es verdad que los trazos no están ejecutados en dicha obra con esmero y minucia, sino que por el contrario da la impresión de un descuido que de pronto puede desconcertar, por cuanto los medios empleados aparecen más de lo que la costumbre lo requiere. Se ve en el acto que aquí he trabajado con mi dedo, y más allá con una cuchara o la punta de un raspador. Es tan aparente que algunos pudieran ver en ello una intención provocativa. Si embargo, el hecho real es que al sentirme impulsado a expresarme mediante esos insólitos procedimientos (...) podían constituir un lenguaje extremadamente rico”.⁶⁶

⁶⁶ DUBUFFET, J. Citado por CABEZAS, L., “El andamiaje de la representación”, en GÓMEZ MOLINA, *Las lecciones...*, J. J. (coord.): *op. cit.*, p. 337.

Capítulo 2º **Boceto y abstracción**

“Volvía de mis bosquejos, enfrascado en mis pensamientos, cuando, al abrir la puerta del estudio, me vi de pronto ante un cuadro de belleza indescriptible e incandescente. Perplejo, me detuve mirándolo. El cuadro carecía de todo tema, no descubría objeto alguno identificable y estaba totalmente compuesto de brillantes manchas de color. Finalmente, me acerqué más y sólo entonces reconocí lo que aquello era realmente: mi propio cuadro puesto al lado sobre el caballete... Una cosa se me hizo manifiesta: que la objetividad, la descripción de objetos, no era necesaria en mis pinturas y, en realidad, las perjudicaba”.¹

¹ KANDINSKY, W. Citado en VICENS, F.: *Arte abstracto y arte figurativo*, Salvat, Barcelona 1973, p. 19.



[1] Vasili Kandinsky, *Primera acuarela abstracta*, 1910.
Acuarela sobre papel.

Las “formas reales”

Solamente las formas que el artista reconoce como portadoras de posibilidades de expresión espiritual (...) son desgajadas por él, son abstraídas de la imagen de la naturaleza y plasmadas en la creación poética. Así pues, toda obra de arte ligada a los objetos constituye una abstracción.²

El Código (visual o lingüístico) al cual M. Grammont llama “los medios estéticos que no son ellos mismos estéticos”³, como la estructura básica donde la expresión encuentra el soporte substancial que la respalda, argumenta que las formas de las cosas concluyen como punto de partida de la acción artística, la materia fundamental que actúa como referencia del acto creativo. Pero, las formas de las cosas no son sólo “formas posibles” con las que realizar meras combinaciones livianas de un cierto aspecto plástico,

² KARPA, O. Citado en KOFLER, L.: *Arte abstracto y literatura del absurdo*, Barral, Barcelona 1972, p. 123.

³ GRAMMONT, M.: *Traité de phonétique*. Citado en RUBERT DE VENTÓS, X.: *Teoría de la sensibilidad*, Península, Barcelona 1988, p. 298.

sino aquellas “formas reales” —denominadas por Georg Hegel como *posibilidades reales*— que requieren de una tediosa labor imaginativa para extraer de ellas un producto verdaderamente artístico; son formas que ofrecen la posibilidad de actuar recíprocamente con los hechos objetivos y las fuerzas vitales cuyo carácter responden a criterios histórico-sociales. Las “formas posibles”, sin embargo, —nombradas también por Hegel como *posibilidades abstractas*— se conciben desde la subjetividad y, por tanto, permanecen en un principio indeterminadas y vacías a la espera de manifestarse artísticamente, son posibilidades con las que podríamos llegar a una concreción que acabe determinando sus rasgos, que puedan convertirse posiblemente en términos o formas abstractas tangibles —de categoría estética— resultado de un acto particular puramente imaginativo desde donde “(...) las fuerzas intuitivas de la fantasía elaboran el objeto temático del modo peculiar de la subjetividad artística, y por consiguiente fundamentalmente irrepetible”.⁴ La forma posible, en su origen, es una mera probabilidad que precisa de un agente creador que la delimite a través de su gesto imaginativo, mientras tanto se encuentra pendiente de ser “encontrada”.

El boceto se vale de la imaginación para transfigurar las formas reales en objetos sensibles y creativos [2], es su instrumento de trabajo, su manera de caracterizar la realidad en un producto artístico singularizado que, aunque se mantenga fiel a su existencia, eleve lo esencial y lo estético a un lugar predominante, y lo hace utilizándola como referencia significativa, de modo que, esa realidad —desde el recuerdo— nos hable o nos cuente cómo y de qué manera se ha producido la transmutación que el boceto ha originado a través de su gesto creativo; podemos observar incluso el grado y la calidad de esa transformación cualitativa a tenor de la disposición referencial de la realidad pudiendo, del mismo modo, intuir otras posibilidades, dado que cualquier solución artística lleva implícita el conocimiento de otras posibles contingencias.



[2] Rafols Casamada, *Mesa de trabajo*, 1994.

Lápiz Wolff y pastel sobre papel.

⁴ *Ibidem*.

Pues si es cierto que la información sólo existe propiamente cuando nos refiere algo que no conocíamos o reconocíamos, también lo es que no existe más que cuando nos habla desde lo que sabíamos ya; cuando nos habla en nuestra lengua. Lo más nuevo nos llega, y nos llega sólo, por medio de una clave vieja y, contrariamente, dos novedades — la de la noticia y la del medio informativo— se anulan.⁵

Lo posible hecho tangible puede configurar una nueva formulación de nuestro lenguaje, definiéndonos como elemento de representación de lo que expresamos y cómo lo expresamos, pero lo “nuevo” se apoya en ese lenguaje, en ese código conocido para manifestar su “novedad”, es su referencia, por lo que no surge de la nada como entidad indeterminada e inconexa de toda referencia, sino que encauza su intuición hacia un punto de apoyo donde consolidar su posibilidad entre tantas posibilidades, estableciendo la base de su aceptación. “La experiencia de lo nuevo maneja un gigantesco bloque de información, y, sin embargo, es todavía un sentimiento muy elemental”.⁶ Esa posibilidad, la forma posible —desde su novedad—adquiere su esencialidad cuando traspasa la línea hacia la realidad con un discurso singularizado; lo esencial no puede estar aislado o mejor, no puede mantenerse recluido en su mundo particular si quiere ser operativo y, por ello, se traslada al marco de la realidad pero, no como algo posible, sino como sustancia del sentido mismo de lo que expresa, la *posibilidad de lo real*.

La forma posible se transforma en forma real, y de ésta, el boceto extrae su esencia para transfigurarla en una formulación particularizada, un modo de expresión singular que se sirve a la vez que renueva la estructura del código, es decir, acepta su necesidad pero desde la reserva de poder producir cambios sustanciales en su estructura; es el uso que el boceto hace del lenguaje plástico, con el cual

⁵ RUBERT DE VENTÓS, X.: *op. cit.*, pp. 300, 301.

⁶ MARINA, J. A.: *Teoría de la inteligencia creadora*, Anagrama, Barcelona 2006, p. 144.

origina una tensión “dialéctica” provocada y controlada en la comunicación artística entre la intuición personal y el fondo común, entre el producto de su creatividad y el mundo; la relación contradictoria pero necesaria entre la expresión y la significación. [3]

“Capto” el “hilo” de los argumentos de alguien, pero si su “nivel” está “por encima de mí”, mi atención puede “errar” y “perder contacto” con su “flujo”, de modo que cuando “llega” a su “conclusión”, nuestras diferencias son “amplias” y nuestras “perspectivas” se han “alejado” ya tanto, que las “cosas” que dice resultan “demasiado” arbitrarias o incluso “un montón” de disparates.⁷



[3] Antonio Saura, *Orgánico*, 1993.
Tinta mixta sobre papel.

⁷ ARNHEIM, R.: *El pensamiento visual*, Paidós, Barcelona 1998, p. 245.

Las formas abstractas

La pintura abstracta es la pintura absolutamente “pura”, es decir, la pintura depurada de los elementos de todas las demás artes.⁸

Desde el marco del arte no figurativo —en términos categóricos—, cualquier forma asociada a un elemento referencial que significara “algo” como contrapartida a la “nada”, que procurara ni siquiera vislumbrar una mínima orientación inducida, dejaba de ser sistemáticamente plausible y, por supuesto, factible para sus propósitos creativos. La forma abstracta, como elemento fundamental en el diálogo creativo de la no figuración, debe liberarse de la opresión de toda representación naturalista, evadirse en su extensión de una referencia tangible o sensiblemente externa, procurando una efectiva resolución hacia la comunicación directa con su espacio interno; la forma abstracta debe concluir como resultado de un acto espontáneo emanado desde la interioridad, como consecuencia del mero gesto inmanente a su “fuerza interior”.

“Ahora estamos entregados a un acto incompetente, que no ilustra los mitos pasados de moda ni los pretextos contemporáneos. Uno debe aceptar la responsabilidad total por lo que él ejecuta. Y la medida de su grandeza estará en la profundidad de su perspicacia y su coraje al realizar su propia visión”.⁹

Pero, en cierto modo, el propósito de la forma abstracta dentro del ámbito artístico, viene fijado por un afán

⁸ SEDLMAYR, H.: *La revolución del arte moderno*, Acantilado, Barcelona 2008, p. 3.

⁹ STILL, C. Citado en MOSZYNSKA, A.: *El arte abstracto*, Destino, Barcelona 1996, p. 155.



[4] Willem de Kooning, *Mujer*, 1952.
Crayón y carboncillo sobre papel.

de notoriedad o, si acaso, por unas apreciables intenciones divulgativas, de otro modo, el mensaje que promete o intenta exteriorizar quedaría difuminado en su entorno inteligible y no prosperaría en el mundo de la comunicación y, en consecuencia, su interés informativo quedaría desierto. Con la intención de hacerlo ostensible, la forma abstracta debe adoptar algún tipo de formulación específica que la identifique de acuerdo a los criterios conceptuales establecidos, es decir, que comulgue con los preceptos estipulados al efecto, para lo cual se ha de encontrar la vía propiciatoria que, en este caso, acaba debatiéndose entre dos posibilidades o planteamientos claramente delimitados: la forma como pura argumentación *expresiva* o localizada en el puro *objeto* como entidad autónoma.

La forma abstracta entendida como expresión pura se dirige hacia los aledaños de la *señalización indicativa*, la mera *señal* representativa de la idea o del propósito de su autor y, en este sentido, debe responder a la articulación de una convención previa que respalde su discurso, pero, atendiendo a su autenticidad expresiva, a su denominación de realidad inequívoca, la forma abstracta no requiere de la norma para manifestarse plásticamente, prescinde del código en la medida en que su razón de ser, su efectividad presencial surge del modo en que se relaciona con todo aquello que forma parte de su entorno perceptivo, las cosas o el estado de cosas que permanecen activas a su actitud receptiva. [4]

El acto subjetivo mantiene o refuerza su garantía en esa interacción sumamente activa entre el sujeto y el percepto, esa interrelación que influye determinadamente en su expresión exteriorizada, por lo tanto, la información que resulta de la simple impresión interna sin una referencia externa, concibe proposiciones vacías que se convierten en expresiones ininteligibles. "La subjetividad sólo aparece y se hace inteligible en el manejo de estas 'estructuras' intersubjetivas (...). Por esto el artista que quiere informar de sus adentros directamente y pretende expresarse sin la mediación de estas 'estructuras' —*sans nulle substance intermédiaire* es su grito de guerra— acaba no informando de nada; como de nada informamos cuando, al querer

contar algo que nos ha maravillado nos dejamos ir en puros ‘¡Ohs!’ y ‘¡Ahs!’”.¹⁰

Es cierto que la vida que evoluciona en la superficie de nuestro planeta está ligada a la materia. Si fuese pura conciencia, con tanta más razón supraconciencia, sería pura actividad creadora. De hecho está anclada en un organismo que la somete a las leyes de la materia inerte.¹¹

El otro planteamiento argumental corresponde a la concepción de la forma abstracta como objeto *per se*, como una realidad *in factum esse*, sin embargo, se vislumbra como la teoría más aceptada por la tendencia del arte no figurativo.

Los objetos, las cosas ordinarias informan por lo que son, por su estética formal, en función de su utilidad o como simples referencias, etc., pero no son información o, si acaso, podrían ser información pero no el testimonio de esa información; los objetos “(...) informan precisamente porque no “son” información. La cadena de proposiciones sólo puede *transmitir*, más o menos fielmente, esta información acerca de un objeto o estado de cosas que no es información”.¹² La esencia informativa corresponde a la forma abstracta porque su función u obligación recae en ser objeto sin otras pretensiones que las de transformarse en su substancia misma, puras formas informativas imbuidas en su propia esencia interior carentes de mociones referenciales. Pero, no hay que olvidar que el objeto “es”, además de lo que “es” por sí mismo, una entidad poseedora de una sustancia expresiva inmanente al margen de toda significación o toda intención externa, lo cual afecta también a la forma abstracta.

¹⁰ RUBERT DE VENTÓS, X.: *Teoría... op. cit.*, p. 307.

¹¹ BERGSON, H.: *La evolución creadora*, Cactus, Buenos Aires 2008, p. 219.

¹² RUBERT DE VENTÓS, X.: *Teoría...op. cit.*, p. 308.

(...) aislar el acto de expresión de la expresividad poseída por el objeto conduce a la noción de que la expresión es meramente un proceso que descarga la emoción personal.¹³

La expresividad inherente a la forma abstracta —como objeto— no responde automáticamente a nuestras sensaciones como producto de una relación “intimista”, no es el resultado directo de lo que nuestra sensibilidad desea encontrar en su apariencia, por el contrario, el objeto se ajusta a la “realidad” como “es”, incluso acaba apreciándose en él una cierta adversidad a nuestra voluntad, pero no en el plano genérico de la percepción, sino contra la aprehensión o el análisis claro y conciso de su presencia activa y, en cuanto a la oposición misma se contrasta precisamente con el modo de comprensión con que pretendemos abordar su significado.

La forma abstracta acaba confluyendo, si no, en una contradicción, si en una dualidad informativa; así, al intentar suprimir toda referencia “convencional” para llegar a convertirse en una manifestación pura, influye con decisión en su apreciación significativa, en la prioridad natural de nuestros sentidos de atender antes al significado que al significante; la forma abstracta, de este modo, “es” por lo que “es”, pero en consecuencia también “dice”.

Una obra de arte es una resolución original de realidad y ficción, de naturaleza y artificio, de imagen “en-sí” y de concepto “para-sí”. La pureza abstracta de un para-sí que se quiere en-sí, o la alienación absoluta en la reproducción literal de la naturaleza, no han sido nunca formas de arte. Lo artístico es el “como”, el modo peculiar de sintetizar estos dos mundos: un modo de asumir las polaridades y no de rechazarlas.¹⁴

¹³ DEWEY, J.: *El arte como experiencia*, Paidós, Barcelona 2008, p. 93.

¹⁴ RUBERT DE VENTÓS, X.: *El arte ensimismado*, Anagrama, Barcelona 1997, p. 152.

El propio acto de eliminar todo elemento referencial, propicia la negación de la estructura que subyace bajo toda acción artística, el código visual del cual se nutre y cuya función significa o establece dos vertientes substanciales: por un lado, la propia relación comunicativa entre emisor y receptor, ese factor eminentemente necesario que da legitimidad al acto creativo, puesto que sin espectador la función carece de sentido y se hace innecesaria y, por el otro, aquella que se apoya en la factura estética del objeto o forma abstracta y que constituye la relación que sucede entre la obra como apariencia formal y sus elementos activos en la operación compositiva, correspondencia que revitaliza y da sentido a la forma —abstracta o no— frente al estatismo formalista de la *forma* por la *forma*. La forma abstracta según el formalismo progresivo no se *representa*, se *presenta*, la representación es propia de las apariencias mientras que la presentación lo es del objeto mismo. “El tema de la obra no será en adelante *representado*, *modificado*, ni aun *producido* como quería el formalismo clásico de Fiedler, sino *presentado* (Tápies) o *actuado* (Mathieu)”.¹⁵

La referencia al mundo real no desaparece del arte cuando la forma deja de ser las de las cosas verdaderamente existentes, así como la objetividad no desaparece de la ciencia cuando deja de hablar de la tierra, el fuego, el aire y el agua y la sustituye por esas cosas menos reconocibles, el hidrógeno, el oxígeno, el nitrógeno y el carbono (...) Cuando no encontramos en una pintura la representación de algún objeto particular, lo que representa pueden ser las cualidades que comparten *todos* los objetos particulares tales como color, extensión, solidez, movimiento, ritmo, etc. Todas las cosas particulares tienen estas cualidades; en consecuencia, lo que sirve, por decirlo así, como paradigma de la esencia visible de todas las cosas puede seguir despertando

¹⁵ RUBERT DE VENTÓS, X.: *Teoría...*, op. cit., p. 73.

las emociones que provocan las cosas individuales de un modo más especial.¹⁶

El boceto, sin embargo, no se interesa del *porqué* de la forma abstracta, no está necesariamente intrigado por el marco teórico que la rodea, ni siquiera entiende de códigos o normas establecidas, puesto que él mismo es código en el momento en que se manifiesta como forma y en el modo de señalar aquello que quiere significar; el boceto es la señal que “dice” y, si “dice” es porque “es” y, por tanto, está en perfectas condiciones de “presentar” a la forma abstracta. Pero, su mayor interés lo deposita en el *cómo* y de *qué* manera se ha de presentar ésta en la escena gráfica, en ese mundo delimitado donde la forma “actúa” a propósito de la realidad del boceto, de su apariencia, de su materia y de los procedimientos que la formaliza, aunque, la forma abstracta pretenda auto-instituirse en ellos, ser el medio, la materia o la “forma” *per se*; pero, sin el boceto —como entidad reveladora— la forma abstracta seguiría pendiente de la consideración de la “pre-visión imaginativa”, de esa capacidad activa de preveer y reconocer la singularidad, la cualidad inherente de la forma que la hace exclusiva y por tanto merecedora de llegar a exhibirse, de salir a escena para mostrar su “pureza”.

El boceto es un vehículo eminentemente plástico y expresivo y, por ello, toda su atención se centra en estos dos factores: la *plasticidad*, como formulación flexible con la que logra adaptarse a cualquier pretensión o articulación gráfica y, con la que consigue asumir con naturalidad las exigencias propias de los medios implicados en la formalización y recreación artística de la forma; y la *expresividad*, una cualidad inherente al boceto que actúa simultáneamente como vehículo de la subjetividad, ofreciendo una imagen particularizada de quien se sirve de sus competencias; la subjetividad del boceto conforma una unidad competente en conjunción con el acto expresivo del sujeto. “Si se separan los dos significados, se considera al

¹⁶ BARNES, A. Citado en DEWEY, J.: *op. cit.*, p. 106.

objeto aislado de la operación que la produjo y, en consecuencia, apartado de la individualidad de visión, ya que el acto procede de una criatura viviente individual. (...) (Con ello se ignora) la contribución individual que hace del objeto algo nuevo”.¹⁷

Así pues, cualquier alteración que se produzca en la forma abstracta hacia comprensiones de rango intelectual o tipológico, el boceto tan sólo la absorbe o asimila como argumento diferencial con el que mostrar su propuesta gráfica; la tolera como una variable posiblemente productiva con la que poder profundizar en el terreno creativo, con el propósito de buscar nuevas propuestas plásticas que hagan de la proposición el germen de una nueva entidad plástica.

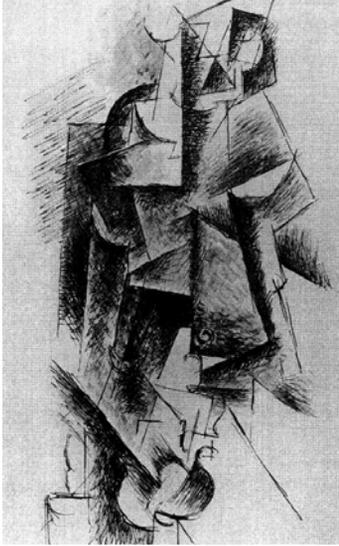
Pero la forma abstracta no sólo se presenta bajo esta afirmación de pureza absoluta, la *forma* por la *forma*, sin significado alguno, planteada en términos de eliminación de lo plástico —entendido como modelación de la figura en un espacio de luz y sombra— y también de lo tectónico —el escenario imaginario configurado mediante propuestas de sistemas de representación espacial, la base virtual que acoge y sitúa a los elementos actuantes en la escena compositiva—, y observándose, asimismo, como la renuncia de lo descriptivo y lo significativo en la última pretensión del arte no figurativo.

Si hay algo que represente el extremo de una pintura depurada de todo añadido “extraño”, una pintura completamente “autónoma”, eso sería ese arte no figurativo sin significado.¹⁸

La forma abstracta se articula también en grados diversos de abstracción, manteniendo incluso —en algunas de sus tendencias— una relación evidente con lo real, de hecho, la palabra “abstraer” (del latín *ab* y *trahere*) significa ‘sacar de’, extraer algo de la realidad natural (...), la

¹⁷ DEWEY, J.: *Ibidem.*, p. 93.

¹⁸ SEDLMAYR, H.: *op. cit.*, p. 55.

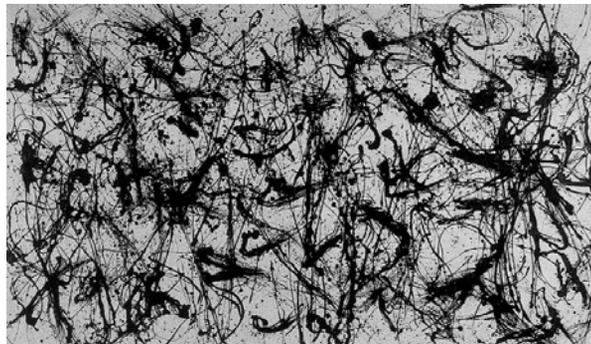


[5] Picasso, *Violinista*, 1912.
Pluma y tinta sobre papel.

propuesta de una *nueva realidad*¹⁹, definición que condujo —alrededor de veinte años más tarde— a la proposición, por parte de algunos de los creadores de la no figuración, de una nueva denominación que sustituyera el vocablo *abstracto* por el de *concreto* (término acuñado por primera vez por Theo Van Doesburg en el "Manifiesto del arte concreto" publicado en el primer y único número de la revista "Art Concret" editada en París), pero este apelativo, aunque resultaba más idóneo como definición de su línea conceptual y artística, no llegó a tomar forma, posiblemente, porque la expresión "arte abstracto" ya había sido asimilada y perfectamente asociada a sus propósitos creativos.

La forma —en términos generales— empieza a abstraerse en el momento mismo en que se produce una ligera variación con respecto a lo que significa. "La diferencia entre las formas miméticas y no miméticas, tan clara a primera vista, es sólo una diferencia de grado".²⁰

Visto de este modo, podría decirse que el nivel de abstracción de la forma con respecto a la realidad, quedaría totalmente a merced de la intención del artista, el cual podría elevar su diferenciación en la transformación progresando, desde la metamorfosis más leve en la imagen representada —con intenciones abstractas— hasta la simplificación del objeto en términos sutiles de similitud con la imagen que lo significa [5] o, incluso, acusando claramente la pérdida absoluta de su referencia [6].



[6] Jackson Pollock, *Número 32*, 1950. Laca sobre lienzo.

¹⁹ VICENS, F.: *op. cit.*, p. 25.

²⁰ ARNHEIM, R.: *op. cit.*, p. 127.

Es la determinación que tomaron los creadores de la no figuración una vez iniciado el siglo XX, desarrollando una ingente variedad de maneras o tendencias artísticas avaladas o “arropadas” por el pensamiento o movimiento abstracto, provocada, eso sí, por el testigo recogido a propósito de la situación o acontecimientos de la vida social, intelectual y tecnológica de finales del siglo precedente (la llegada de la fotografía, el descubrimiento de los rayos X, el desarrollo del automóvil o los descubrimientos acerca de la percepción de la luz y el color).

Lo que sucedía en ese momento en las artes plásticas sólo se comprenderá si se tiene presente que estaba naciendo una nueva época, en la cual el hombre (toda la humanidad, de hecho) estaba experimentando una transformación más radical que cualquier otra conocida en los tiempos históricos.²¹

De todo ello, surge en las artes plásticas un nuevo modo de “asimilar” los elementos visuales y plásticos —ya conocidos desde otros parámetros— pero observados —en su nueva manifestación o declaración “novedosa”— desde intenciones renovadoras; la *forma*, observada desde el movimiento, desde “(...) la *sensación dinámica*, es decir, el ritmo particular de cada objeto, su tendencia, su movimiento o, por decirlo más exactamente, su fuerza interior”²², acaba multiplicándose o deformándose para emular —con instinto expresivo— el dinamismo del tumulto de la calle, la velocidad de la máquina, la acción activa del elemento mecánico que no cede en su intención dinámica o el espacio reconvertido en pura atmósfera de energía [7]. De este modo, la *forma* se consume, convertida por el boceto, como pura vibración plástica en su representación y expresión, donde las líneas confusas, inquietadas, rectas o curvas, las manchas y los colores, se funden y enredan en una tensión



[7] Gino Severini, *Ballerina al Tabarín*, 1913.
Carboncillo y sanguina sobre papel.

²¹ KAHNWEILER, D. H. Citado en MOSZYNSKA, A.: *op. cit.* p. 11.

²² GONZÁLEZ GARCÍA, A.; CALVO SERRALLER, F.; MARCHÁN FIZ, S.: *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Turner, Madrid 1979, p. 137.

dinámica e interactiva para formalizar —como posibilidad plástica— al objeto en la nueva representación, de acuerdo a las *líneas-fuerza* que lo definen.

Creamos aún, en cierta manera, un ambiente emotivo, buscando a golpe de intuición las simpatías y vínculos existentes entre la escena exterior (concreta) y la emoción interior (abstracta). Esas líneas, esas manchas, esas zonas de color aparentemente ilógicas e inexplicables, tales son las misteriosas claves de nuestros cuadros.²³

Una fórmula renovadora ésta —la del futurismo—, si no abstracta²⁴, si “preabstracta”, expresiva, dinámica, activa e intensa —que aquí citamos como arquetipo referencial— con la que la *forma* emprendió su camino hacia la abstracción buscando su “pureza” distintiva, a liberarse del peso que supone toda relación con la designación mimética, partiendo lógicamente de la que fue considerada la primera alternativa radical del nuevo lenguaje artístico —el cubismo—, tendencia o movimiento que se estableció como una fórmula artística expresiva ciertamente revolucionaria, instituyendo los pormenores de lo que se ha llegado a denominar “arte moderno”. La *forma* aquí “tuvo que vérselas” con la formulación de un tipo de arte “(...) de pensamiento que tiende a elevarse hasta la creación”²⁵, totalmente madurado y articulado por el propio artista, donde el “(...) antinaturalismo, antitradicionalismo, deshumanización, purismo, desinterés por los temas, exaltación de la ciencia, geometrismo, nueva concepción del espacio, renovación de las apariencias, cerebralismo, autonomía del lenguaje...”²⁶, se establecieron como los

²³ *Ibidem*, p. 139.

²⁴ Considerando a la abstracción en términos estrictos (la pérdida absoluta de significado).

²⁵ MICHELI, M. de: *Las vanguardias artísticas del S. XX*, Alianza, Madrid 1995, p. 365.

²⁶ GONZÁLEZ GARCÍA, A.; CALVO SERRALLER, F.; MARCHÁN FIZ, S.: *op. cit.*, p. 54.

puntos programáticos²⁷ fundamentales de su doctrina artística.

Estas fórmulas artísticas —cubismo y futurismo—, junto con otros ismos “preabstractos”, en su firme intención de transformar e incluso eliminar la realidad de su discurso creativo, instauraron una plataforma favorable desde la cual iniciar el camino hacia el desentendimiento definitivo de la realidad como único recurso plausible para alcanzar la “pureza” a través de sus obras, lo que significa entrar en la antesala del “arte moderno” para “purificar” su arte y, con ello, garantizar su admisión. “Sólo podemos llamar modernas a esas tendencias que aún hoy, en el año 1955, determinan de modo esencial la creación, y éstas son, en lo fundamental, la arquitectura constructivista-funcionalista, las llamadas pintura y escultura abstractas (absolutas) y el surrealismo”.²⁸

Pero, la forma abstracta no puede limitarse a una simple polémica enfrentada entre lo figurativo y lo no figurativo, al igual que no responde a la fórmula de una sola tendencia unificada; ya los mismos artistas ofrecen diversos valores a la “pureza” de su propia formalización abstracta.

La abstracción, pues, no excluye lo imitativo, pero tampoco incluye todo lo no imitativo, y normalmente el proceso de “abstraer” está unido a una reducción de las formas de la naturaleza a lo “típico” o “relevante”. En este sentido habla Mondrian, en 1914, de “abstraer la naturaleza”.²⁹

En cualquier caso, el boceto no encuentra una especial relevancia en la pretensión de establecer diferencias sustanciales entre representación y abstracción desde el propio ejercicio gráfico, es decir, no observa

²⁷ Puntos programáticos que fueron enumerados en el primer manifiesto del movimiento cubista, publicado por Guillaume Apollinaire en 1913.

²⁸ SEDLMAYR, H.: *op. cit.*, p. 17.

²⁹ BLOK, C.: *Historia del arte abstracto*, Cátedra, Madrid 1999, p. 10.

discrepancias ciertamente comprometedoras entre ambas formulaciones que dificulten la acción gráfico-plástica en el mismo acto creativo, puesto que, esencialmente, en toda acción artística representativa puede contemplarse siempre algo de abstracción, e igualmente, en toda formulación abstracta algo posiblemente ha llegado a ser representado, aun cuando sólo sea la propia intención. [8 y 9]

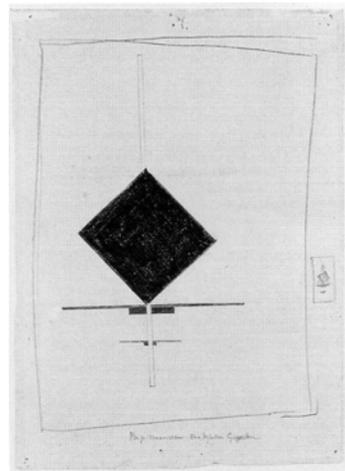
El boceto explora conceptos, acepta proposiciones teóricas y se apoya en convenciones para la estructuración de su diálogo creativo, si bien, el amplio abanico de condicionantes, suposiciones o convenciones que puedan influir en la abstracción, pueden ser, de algún modo, menos habituales y populares, pero no menos valiosos, frente a la familiaridad de las convenciones representativas que, sin embargo, se apoyan en la complicada aplicación de la reglas relacionadas con la realidad y la mimesis.

(...) los artistas han sido siempre conscientes de la brecha entre la imagen representada y la realidad percibida en arte.³⁰

[8] Marc Chagal, *Autorretrato con cabra*, 1922-1923. Litografía.



[9] Kazimir Malevich, *Construcción vertical*, 1920. Grafito y crayón negro sobre papel.



³⁰ MOSZYNSKA, A.: *op. cit.* p. 7.

La acción creativa

El recorrido creativo es un continuo proceso de elección entre las varias alternativas que nos suministra la imaginación —“decidir” es siempre “elegir”— hasta que culmina, en el *acto creativo*, una propuesta concreta definitiva que satisface las premisas informulables de lo que intuíamos.³¹

El recorrido creativo de cualquier actividad artística se remite a la inteligencia humana para dilucidar y resolver satisfactoriamente, a través del complejo proceso que supone su función operativa, las alternativas que le proponen o se auto-propone, pero no desde la definición generalizada y ambigua que la presenta como la capacidad de recibir información, cotejarla, transformarla y posteriormente sacar conclusiones adecuadas; visto así, podría decirse que la inteligencia se conforma con ser un simple dispositivo operacional al margen de cualquier función o valor. Por el contrario, la inteligencia se manifiesta como la cualidad que tiene la capacidad de poder actuar con eficacia sobre el pensamiento, de saber pensar y, al mismo tiempo, de poseer la actitud y el valor necesarios de llevar a cabo sus exigencias; la inteligencia es capaz de dirigir su intención hacia propósitos concretos y lo hace, no sólo hacia finalidades que provengan de entidades o formulaciones externas, sino también hacia aquellos fines que ella misma propone o inventa y que surgen de la información que ella misma crea, “(...) la característica esencial de la inteligencia humana es la invención y promulgación de fines”.³²

La inteligencia, dentro del campo activo de la actividad artística y técnica, propone y dispone una determinada situación en la que sus ideas y planteamientos creativos, puedan adquirir la sustancia propia que identifique al objeto que la ha de significar y, para ello, precisa de la acción física

³¹ RICARD, A.: *La aventura creativa. Las raíces del diseño*, Ariel, Barcelona 2000, p. 122.

³² MARINA, J. A.: *op. cit.*, p. 17.

de un agente colaborador que logre transformar en expresiones o rasgos distintivos —tanto gráficos como expresivos— su proposición creativa.

El boceto asume esta responsabilidad y se dispone a realizar las operaciones gráfico-plásticas necesarias que signifiquen, de la manera más ajustada posible, lo que la inteligencia aventura junto con su orientación y su distinción artística. Es cierto que durante el desarrollo de cualquier ejercicio creativo, se originan operaciones iguales o similares —tanto de índole intelectual como gráficas— en proyectos relacionados con actividades propias del campo puramente artístico como del ámbito del diseño; en términos generales, el resultado que demandan ambas disciplinas se engendra bajo el efecto de gestiones análogas, a través de las cuales los elementos y materiales manipulados buscan transfigurarse en un nuevo producto que acabe percibiéndose como un “objeto bello” o un “acontecimiento orgánico”. “Tal como yo concibo un cuadro (equivale y sobrepasa en belleza al ‘objeto bello’ industrial), debe ser un ‘acontecimiento orgánico’, como el objeto en cuestión, como toda manifestación intelectual humana realizada. Toda creación objetiva humana depende de una serie de leyes geométricas absolutas. Toda creación plástica del hombre entra en idéntica relación”.³³ En cualquier caso, se ha de considerar que ambas disciplinas difieren en la disposición de los criterios y modos de valoración que rigen los objetivos preestablecidos al afecto, así como, en la procedencia u origen de la intención.

Tanto la obra artística como la obra técnica dependen de la actividad intelectual, y la innovación en ambos casos está guiada por la invención de nuevas ideas y el diseño de nuevos objetivos que se consideran valiosos.³⁴

³³ LÉGER, F.: *Funciones de la pintura*, Edicusa, Madrid 1969, p. 49.

³⁴ HERNÁNDEZ SANCHEZ, D. (ed.): *Arte, cuerpo, tecnología*. Universidad de Salamanca, Salamanca 2003, p. 122.

Asimismo, la labor propiamente artística nace de un interés diferenciado, particular, especialmente subjetivo, de una intención exenta de compromisos privativos externos, ajena a la propuesta de un organismo concreto que requiera de una solución ajustada a su exigencia —contrastando así, con la relación causa-efecto en la que actúa la intención de la labor del diseño—, aunque coincide con éste en la relación que mantiene con el elemento “entorno”, dado que su demarcación artística, su fuente de inspiración e incluso su intención creativa viene influida, irremisiblemente, por factores de carácter social, intelectual, tecnológico e incluso ideológico, ya sea de tinte espiritual o político. [10]

Existe entonces, si bien orientada en direcciones diversas, una específica intencionalidad social del arte, en cuyo marco entra también la posición negativa de las corrientes que sostienen la imposibilidad y la inutilidad de tal relación y consideran su ruptura como la liberación de la actividad artística de todo compromiso social.³⁵



[10] Lazar Lissitzky, *Golpead a los blancos con la cuña roja*, 1919. Litografía a color.

³⁵ ARGAN, G. C.: *Proyecto y destino*, Universidad Central de Venezuela, Caracas 1969, p. 117.

El arte abstracto, desde su postura netamente artística y, en particular, considerando la estructura creativa que la sustenta, se aprecia claramente influido por todo aquel acontecimiento —ya sea de orden ideológico, tecnológico o social— que suceda o haya sucedido en los ámbitos cercanos a la contemporaneidad de su actuación, es decir, toda influencia externa objetiva, localizada en el mismo espacio-tiempo de la sociedad imperante en el que procede su manifestación artística, actúa sobre el arte —en este caso abstracto— con un efecto realmente significativo, puesto que interviene claramente en el modo y la cualidad en que el boceto elabora y presenta la *forma* abstracta, influyendo tanto en su apariencia gráfica como en su carácter expresivo.

En la relación entre el proceder artístico y el ámbito social, se adivinan dos direcciones claramente antagónicas pero, al mismo tiempo, relacionadas en algunos de sus planteamientos generales: la que interviene en el plano técnico y la que se inspira en el plano ideológico; ambos enfoques coinciden en que las nuevas proposiciones artísticas deben participar, de algún modo, e incluso desde una postura “tonificante”, en la idea de un determinado progreso social.

Desde el plano técnico, o dicho de otra manera, considerando la relación entre las fórmulas propias e inherentes de la actividad artística y la reelaboración de las nuevas técnicas de producción industrial —sucintamente y en la actualidad, en cuanto al campo gráfico se refiere, la evolución de las nuevas técnicas atiende con mayor profundidad al desarrollo de aplicaciones infográficas afines a la gestión artística—, se produce una visualización o percepción renovada en el aspecto operativo referido a la conciliación en la convivencia entre los métodos o técnicas artísticas tradicionales y las nuevas técnicas, lo cual nos lleva a la reflexión de considerar a cual pertenece la función de “guía”, es decir, qué modo debe establecer la orientación que han de seguir las proposiciones artísticas: el arte *per se* o los nuevos sistemas de producción.

De la crisis producida por el desarrollo industrial, (desde el plano técnico se) considera el aspecto técnico u operativo, es decir, la dificultad de conciliar las nuevas técnicas con las tradicionales del arte y, en consecuencia, la imposibilidad en que se encuentra el arte de conservar una función guía respecto a la producción.³⁶

Realmente, creemos que debe ser un planteamiento artístico crítico y junto a él, una actitud o disposición activa y acorde a este plan proporcionado por el propio artista, los que intervengan como moderadores y se sirvan de los nuevos medios de producción para ofrecer el objeto artístico singularizado que demuestre su nueva orientación plástica.

En el mismo momento en que la forma abstracta adopta estos nuevos medios para proceder a su reestructuración gráfica y, con ello, manifestar su nueva imagen plástica, lógicamente, interviene paralelamente en la reforma de los procesos productivos; la forma abstracta absorbe los nuevos planteamientos técnicos, pero también ejerce su influencia creativa y estética. Por un lado, esta correlación en cierto modo le favorece en tanto que se aprovecha de los procesos de comunicación de masas que provee el sistema económico de los medios de producción, para cumplir con su finalidad fundamental, la de intervenir en la educación estética en la totalidad del horizonte social; pero, por otro lado, no puede evitar el proceso de estandarización que supone todo ciclo productivo de carácter económico, por lo que el mensaje estético se convierte en un instrumento meramente utilitario a favor de la competencia capitalista que lo usa como valor añadido a su producto; así, la premisa inicial de servirse de los medios y técnicas productivas —en colaboración con la industria—, con la intención de producir objetos singulares con una seña de identidad y un valor cualitativo individualizados, es decir, pretender de la industria que relegue su prioridad

³⁶ *Ibidem*, p. 118.

especulativa a favor de funciones creadoras y cualitativas, no deja de ser poco menos que improbable.

Si se ha producido una reacción violenta contra esta asociación de arte e industria, ella se ha debido al hecho de que los artistas, incluso transformándose en técnicos-proyectistas, no han logrado inserirse profundamente en el sistema productivo y el *design* se ha transformado en un instrumento del cual se sirve el capitalista para vencer a sus competidores, admitiendo la búsqueda de los valores de calidad sólo en la medida en la cual ellos pueden favorecer la afirmación del producto en el mercado.³⁷



[11] Theo Van Doesburg, *Construcción espacio temporal II*, 1923. Gouache sobre papel.

La forma abstracta opera en el plano técnico a través de formulaciones artísticas basadas en el proyectar —tesis adoptada por la corriente constructivista o la nueva tesis del neoplasticismo de Theo Van Doesburg [11] asistida o compartida por el grupo holandés *De Stijl*—, mediante la cual atiende a la búsqueda de una apariencia “pura” en el sentido de expresar plásticamente el concepto, el contenido del pensamiento por el pensamiento, constituyéndose, en el momento de su apariencia plástica en “percepción plástica”, “(...) donde ya existe un pensamiento puro, conceptual, al que se da expresión plástica, uno puede hablar ya de percepción plástica”.³⁸

Esta formulación artística se opone a lo *decorativo* de la forma abstracta, interpretado como una actividad propia del individualismo, de la intuición subjetiva, a través de lo *monumental*, un principio entendido desde la exigencia de la precisión y la claridad como resultados de la disciplina de los medios, pauta que lleva a estos mismos medios a la generalización que conduce a la formación elemental como argumento fundamental de su tesis. Medios de expresión que se concentran en su elementalismo, que se someten a

³⁷ *Ibidem*, p. 119.

³⁸ VAN DOESBURG, TH. Citado en GONZÁLEZ GARCÍA, A.; CALVO SERRALLER, F.; MARCHÁN FIZ, S.: *op. cit.*, p. 229.

unas reglas sistemáticas propias de las actividades científicas o tecnológicas estableciéndose como fundamentales que, aplicados al ámbito gráfico, es decir, al espacio bidimensional, se enumeran como: la *forma-tiempo-color*.

La nueva formación brota de los medios elementales. En ella las artes más variadas se relacionarán entre sí de tal manera que sean capaces de desarrollar un maximum de fuerza expresiva (elemental).³⁹

La forma abstracta ingresa, de este modo, en el terreno propio del elementalismo, donde el tiempo —como medio básico— se conjuga con el espacio para crear una nueva dimensión con una doble efectividad o, lo que es lo mismo, dos nuevas dimensiones que se añaden a las otras dos propias del neoplasticismo; así se constituyen las cuatro dimensiones o el campo del espacio-tiempo que caracteriza al elementalismo de Van Doesburg. Pero, atendiendo al espacio bidimensional, al *plano básico*, como superficie habitual de la acción gráfica, volvemos a las propuestas de la neoplástica donde la *línea* y el *color* en interacción —sin intenciones formales definidas—, se proponen como los medios básicos de representación particular. Son los medios que el boceto conoce y domina y que, adaptando su expresividad y capacidad representativa a la voluntad de esta disciplina artística, se dispone al ejercicio activo en el que, mediante puras expresiones plásticas, acaba evidenciando la fuerza y la riqueza visual de la línea y el color *per se* en interacción, siempre eludiendo la evidencia de cualquier forma reconocible que pudiera delimitarse. El boceto cumple así con los propósitos de la *verdadera pintura* según la tesis de la neoplástica, lo que, por el contrario, el testimonio visible de formas definidas en aquellas mismas expresiones plásticas que el boceto ha realizado, se entendería como pintura decorativa.

³⁹ *Ibidem*, p. 235.

Si nos referimos al arte abstracto en un sentido estricto, tenemos que excluir de él a lo decorativo en la medida en que se opone a lo grotesco y cumple una tarea completamente distinta.⁴⁰



[12] Piet Mondrian, *Composición (inacabado)*, 1938.
Carboncillo sobre lienzo.

El boceto marca el “ritmo libre”, universal, a través de la línea recta adoptando las dos polaridades contrapuestas de la horizontalidad y la verticalidad —siempre hablando en términos neoplasticistas—; es el camino que lleva a la creación de la nueva plástica [12], aquella que se ha desembarazado de la forma como disposición habitual en la expresión artística, pero sin eliminar, con ello, el factor humano, puesto que en la conjunción de las expresiones individual y universal —en justa proporción—, se halla el equilibrio. “(...) la Neoplástica supone, (...) la unión de la expresión individual y universal. Puesto que el ritmo libre se compone equivalentemente de esos dos aspectos de la vida”.⁴¹ Surge así, un solo medio plástico producto de la tensión producida por oposiciones disímiles, que se refuerza en la relación contrastada de lo horizontal y lo vertical amparada bajo un margen de equivalencia.

El contraste más elemental es el ángulo recto; con la línea recta, en su oposición principal, se expresa el equilibrio constante... De ese modo, en una composición elemental sólo pueden emplearse líneas que se crucen de forma rectangular.⁴²

Esta estructura “sintética” también se aplica a la concepción y aplicación del color bajo las reglas del juego promulgadas por el neoplasticismo. Aquí, el boceto, del mismo modo que ha tenido que aplicarse en la búsqueda de expresiones plásticas afines al propósito de la neoplástica,

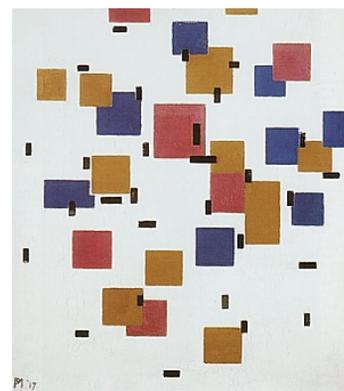
⁴⁰ KOFLER, L.: *op. cit.*, p. 126.

⁴¹ MONDRIAN, P. Citado en GONZÁLEZ GARCÍA, A.; CALVO SERRALLER, F.; MARCHÁN FIZ, S.: *op. cit.*, pp. 241, 242.

⁴² HAFTMANN, W.: *Malerei im 20.* Citado en SEDLMAYR, H.: *op. cit.*, p. 61.

con la limitación que supone el uso unitario de la línea recta, dispuesta además sólo y únicamente por oposición rectangular, encuentra que el universo del color se presenta acotado en dos grupos básicos: los colores primarios (rojo, azul, y amarillo) —sin posibilidad de fusión entre ellos— y los colores “neutrales” acromáticos (negro, blanco y gris). “Los tres colores principales son esencialmente el amarillo, el azul y el rojo. Son los únicos colores que existen. [...] el amarillo es el movimiento del rayo [...] el azul es el color opuesto al amarillo. [...] Como color, el azul es el firmamento, es línea, horizontalidad. El rojo es el acoplamiento del amarillo y el azul. [...] El amarillo irradia, el azul ‘retrocede’ y el rojo flota”.⁴³

La situación se presenta bastante clara. Con estos datos restrictivos, el boceto tiene que elaborar una determinada estrategia creativa para armonizar con los preceptos que le son impuestos; así pues, procede a relacionar los colores en un intento de buscar las propuestas cromáticas que atiendan a una armonía elemental, exentas de formulaciones intuitivas y subjetivas, como expresión de lo universal. Para ello, los colores deben presentar un cromatismo homogéneo en la totalidad de su superficie como reafirmación o acentuación de la frontalidad, y han de ser “purificados” por la acción activa de los “no colores” o colores acromáticos —en el caso de la obra de Piet Mondrian, los “módulos de color se presentan, al principio, relacionados con líneas cortas adyacentes y a veces superpuestas de colores “negativos”, con las que parecen flotar en el plano donde se manifiestan, insinuando una profundidad superficial en la disposición de traslape que mantienen en algunos de los puntos de la composición [13]. Este mismo artista, en su interés por acentuar con mayor énfasis la bidimensionalidad de los colores primarios y lograr una unificación tonal, suavizaba la intensidad de los mismos mezclándolos con el blanco; afirmaba con ello que de este modo mantenían una mayor afinidad con la naturaleza—.

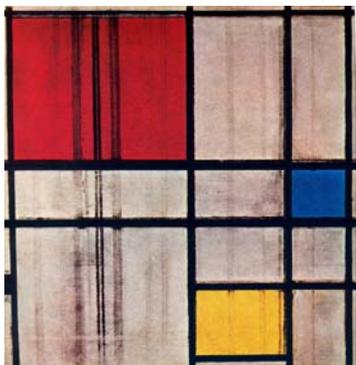


[13] Piet Mondrian, *Composición en color A*, 1917. Óleo sobre lienzo.

⁴³ SCHOENMAEKERS, M. H. J. Citado en MOSZYNSKA, A.: *op. cit.* p. 54.

“Utilizo estos colores atenuados *por ahora*, ajustándome a las características del mundo presente; esto no quiere decir que no prefiera un color puro”.⁴⁴

El boceto, en el ejercicio de exponer las ideas propias concluyentes de esta disciplina artística, acuerda en plantear la composición plástica en la reciprocidad de los colores primarios con una retícula asimétrica formada por líneas rectas (verticales y horizontales) en relación constante, por oposición rectangular, donde el color básico pierde su aspecto natural para llegar, únicamente, a ocupar los espacios delimitados por esas líneas rectas en oposición, planos exentos de toda intención figural [14]. “Estos planos no son sino *medios: son solamente las relaciones que se expresan por sí mismas*”.⁴⁵



La plástica abstracta de relación expresa esta relación básica de forma determinada —por dualidad de posición, la perpendicular. Esta relación de posición es la más equilibrada porque expresa la relación de la oposición extrema en completa armonía, e incluye todas las demás relaciones.⁴⁶

[14] Piet Mondrian, *Composición con amarillo, rojo y azul* (inacabado), 1939-1944. Óleo sobre lienzo.

Dentro del primer tipo de relación arte-sociedad (plano técnico), en correspondencia con los modos operativos o las técnicas, la forma abstracta se manifiesta adoptando una postura adversa a los planteamientos proyectivos derivados de las técnicas industriales; una determinación que advierte

⁴⁴ MONDRIAN, P. Citado en GAGE, J.: *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la antigüedad a la abstracción*, Siruela, Madrid 1993, p. 258.

⁴⁵ MONDRIAN, P. Citado en GONZÁLEZ GARCÍA, A.; CALVO SERRALLER, F.; MARCHÁN FIZ, S.: *op. cit.*, p. 242.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 225.

una necesidad o intención anti-proyectista, y que reniega de todo acto mecánico, regular y repetitivo, lo cual la sitúa a favor de las corrientes artísticas denominadas informales.

El informalismo (*l'art informel*) se define como un movimiento artístico de naturaleza pictórica que recoge en su ámbito de acción todas las corrientes abstractas y gestuales (la abstracción lírica, la pintura matérica, el espacialismo o el machismo, etc.) desarrolladas en Francia y en el resto de Europa —en paralelo con el expresionismo abstracto estadounidense— después de la Segunda Guerra Mundial. Su formulación o disposición creativa se distingue fundamentalmente por la atención que dirige hacia el gesto y la materia para incorporarlos como sus dos principales medios de expresión: el gesto entendido como instintivo, particular, directo, que se esfuerza en exponer de un modo inmediato los impulsos derivados de un dinamismo interno y sensible; y la materia, que se presenta en su estado natural o, en todo caso, transformada por medios “manuales”, eludiendo, con ello, toda intención de elaboración mecánica o industrial. De este modo, se instituye en parte de la obra, es decir, incorporándole su cualidad material y expresiva pero sin pretensiones solemnes o de protagonismo; la materia —aunque portadora de expresividad— no siempre desea ser el objeto mismo de la obra, sino una influencia efectiva que refuerce y dignifique al gesto [15].

“frecuentemente el cuadro lleva las huellas tan fuertes de ‘un combate con el material’ que, además de otros significados, representa principalmente el mismo acto de pintar”.⁴⁷

“Pienso en cuadros, (...) elaborados simplemente con el lodo original y monocromo, sin variaciones de ningún tipo, ni en el lodo ni en los colores, ni tampoco en el brillo o la disposición, y cuyo efecto sólo procedería de los muchos tipos de signo, trazo e impresión vital que deja la mano cuando trabaja en bruto”.⁴⁸



[15] Wols, *Ohne Titel*, 1946-1947.
Óleo sobre lienzo.

⁴⁷ BLOK, C.: *op. cit.*, p. 142.

⁴⁸ DUBUFFET, J. Citado en RUHRBERG, K.; SCHNECKENBURGER, M.; FRICKE, CH. y HONNEF, K.: *Arte del siglo XX, 2 vols.*, Taschen, Colonia 2005, vol. I, pp. 254, 255.

En este territorio artístico, el boceto tiene asegurada su participación y, en consecuencia, la certificación de su idoneidad gráfico-plástica y creativa, dado que su propia naturaleza le ha dotado de gestualidad y expresividad en estado puro, es decir, el boceto constituye en esencia un ente puramente gestual y expresivo. Por tanto, se erige éste, como un espacio en el que el boceto puede desenvolverse con total agilidad, en un estado de nueva libertad, de “liberación” de las reglas fijas, determinantes y excluyentes.

En esta tesitura, el boceto responde con seguridad instando a su carácter gestual y espontáneo a transformarse en trazos vitales y fluidos, líneas impulsivas que recorren y rasgan una superficie modulada por texturas densamente empastadas, aquellas líneas que parecen surgir de un más allá desconocido e incontrolado, sin una referencia clara donde apoyarse más que en sí mismas, son como peldaños que se suceden durante el proceso y orientan al acto creativo en la búsqueda de su revelación; la “realidad” plástica, la sustancia activa que se retroalimenta y que se transforma una vez finalizado el acto, la revelación de su apariencia.

No se puede prever o describir previamente la acción ni los actores. Todo comienza como una aventura desconocida en un lugar desconocido, Sólo en el momento de acabar, en una iluminación de la conciencia, se les reconoce la cantidad y la función previstas... el cuadro tiene que ser un milagro... una revelación, la satisfacción inesperada y sin precedentes de una necesidad desde siempre familiar... creo que el problema no es el de ser abstracto o figurativo. Lo que se tiene que hacer es poner fin a este silencio y a esta soledad, respirar y extender los brazos de nuevo.⁴⁹

⁴⁹ ROTHKO, M.: “Documento: Mark Rothko”, *Guadalimar*. Citado por ISERN I TORRAS, J., “Entre la idea y la acción: el paradigma de Newman” en GÓMEZ MOLINA, J. J. (coord.): *Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporáneo*, Cátedra, Madrid 1999, p. 389.

Aquí el boceto se encuentra con la textura en primera persona, la revelación de la materia presentada en únicas o múltiples capas incrustadas en la superficie del soporte simulando la cualidad o apariencia de un bajorrelieve [16]; materiales a veces no convencionales —manipulados como sustancias vivas— que interactúan o se empeñan en albergar aquellos trazos o líneas espontáneas que se “derraman” en su superficie.

Otras veces, el boceto observa que puede reproducir o crear textura al mismo tiempo que ejerce el propio ejercicio creativo, el acto pictórico, generando una “red de pintura”, un reguero continuo, decidido y espontáneo de materia fluida —vigilado con máxima concentración y practicado con acciones rápidas y seguras— que acaba ocupando toda la superficie del soporte en capas entrelazadas de colores brillantes, una hábil combinación de espontaneidad, azar y sentido de la forma que se instituye por sí misma en la obra *per se*, como expresión y significación de la interioridad.



[16] Jean Fautrier, *Rehén*, 1945. Óleo sobre papel.

La aplicación gestual de la pintura se impone, y el proceso, o acto de pintar adquiere preeminencia por encima de las imágenes. (...) El resultado es una serie de líneas que fluyen libres que desafían las funciones convencionales de dibujo (perfilar los planos y definir las imágenes), y permiten que el dibujo se convierta en sinónimo de pintura.⁵⁰

Antes dijimos que el boceto consolida su presencia en estas lides creativas, que asegura su aportación cualitativa en la idoneidad a estos planteamientos artísticos atendiendo a la particularidad gestual e instintiva que le caracteriza; sin embargo, como contrapartida, se ha observado la afirmación por parte de algún artista implicado en este campo creativo, de que el boceto no se afirma como un elemento ineludible o necesario —entendiéndola desde su ámbito operativo particular— y por ello no está implicado de ninguna manera

⁵⁰ MOSZYNSKA, A.: *op. cit.* p. 151.

en su obra, y no existe porque en ella nada está previsto, su obra carece de indagaciones previas, de pretensiones o inspiraciones anticipadas, puesto que se origina de un modo automático y directo sin calcular el efecto consecuente, sin prever ni imaginar el resultado.

El hecho es que soy un pintor intuitivo, un pintor directo. Nunca he trabajado a partir de esbozos, nunca proyecto una pintura, nunca “imagino” una pintura. Comienzo pintando como si nunca hubiera pintado antes. No tengo dogma ni sistema, ni muestras. No tengo soluciones formales. No me interesa la pintura “acabada”. Solo trabajo a partir de una gran pasión...⁵¹.

Quizás, estimando al boceto —en ese plano evolutivo que supone la experiencia procedimental artística— como un elemento utilitario tan sólo referencial y concebido en un plano físicamente aislado de la obra o, a saber, como un documento gráfico planificado única y exclusivamente a modo de testimonio o “remisión” gráfica relacional externa a la sustancia material que supone la propia obra, pueda sostenerse esta afirmación y adquirir una base posiblemente lógica en su proposición —en una obra de ejecución directa—, si concluimos en la convicción de que la obra se ha originado en el propio espacio físico y compositivo donde acaba manifestándose como producto artístico, sin referencias formales ni conceptuales que la apoyen y, sobre todo, que cada gesto impreso sobre el plano básico no haya sufrido alteración alguna a su actuación original o a su trazo inmediato en cuanto a posición, color y en sus propiedades formales. Sin embargo, salvo en obras monumentales, arquitectónicas, escultóricas, u otras experiencias artísticas espaciales, que no respondan a parámetros físicamente abarcables —que obviamente precisan de bocetos previos

⁵¹ NEWMAN, B.: Entrevista con Dorothy Gees Seckler. Citado por ISERN I TORRAS, J., “Entre la idea y la acción: el paradigma de Newman” en GÓMEZ MOLINA, J. J. (coord.): *Estrategias...*, op. cit., p. 392.

referenciales realizados en soportes diversos y con procedimientos diferenciados, tratados a modo de esquemas funcionales—, el boceto está siempre presente en la propia obra toda vez que se ejerzan tanteos, cambios o modificaciones —concientes o inconcientes— sobre cualquiera de los gestos realizados durante el propio acto creativo. En este caso, el boceto adopta una función evolutiva de carácter transitorio, efímero, una relación directa con la obra en la que se afirma conjugándose con ella en su propio terreno, sucediéndose temporalmente en cada instantánea para dar paso a su formalización posterior; podría considerarse esta situación, como un caso similar a la función que realiza el boceto en el recorrido interno del dibujo, pero observándose integrado directamente en el acto mismo de la creación. En estas circunstancias, el boceto, aunque no se registra definitivamente como unidad física aislada de la obra, como un elemento palpable o visible que informa de su origen, sí aparece en ella en condición de manifestaciones breves y progresivas durante su recorrido creativo, y también, como entidades que subyacen bajo la presencia sustancial y concluyente de la obra irradiando su cualidad expresiva y estética. El boceto está ahí, inmanente, activo, presente en cada gesto, esperando la oportunidad de manifestarse en modos diverso y envuelto en apariencias disímiles [17], con o sin permanencia estable, ofreciendo todo su potencial expresivo y significando al gesto propio que lo hace visible, lo confirma, que lo avala como representación.

De los catorce cuadros (...) sobrepintó doce y utilizó algunos como soporte de nuevos trabajos (...) arrancó los dibujos de la pared, los rompió y lanzó los recortes al suelo. No volvió al estudio hasta unas semanas después, (...) “Cuando abrí la puerta y entré, el suelo estaba cubierto con los dibujos rotos que había dejado; de pronto los encontré interesantes y me puse a hacer *collages* con ellos. Bien, comencé con dibujos. Después cogí mis telas,

las partí y empecé a hacer lo mismo; todo terminó en mi exposición de *collages* de 1955”.⁵²



[17] Lee Krasner, *Presente Subjuntivo*, 1976. Collage sobre lino.

La otra gran corriente artística que procede de la relación entre el ámbito artístico y el marco social pero, en este caso, inspirada en el plano ideológico, se centra en el “realismo”, y más específicamente en el “realismo socialista”. Surge en su seno —como formulación abstracta— el constructivismo ruso, un tipo de arte substancialmente utilizado como instrumento político con ciertos propósitos sociales o, mejor dicho, para la construcción del sistema socialista. La Revolución había acabado con la clase media y su influencia en el arte. A partir de ahora cualquier propuesta artística tendría que contar con la afirmación del Estado y aceptar sus reglas.

⁵² KRASNER, L. Citado en HESS, B.: *Expresionismo abstracto*, Taschen, Bonn 2005, p. 76.

“El arte es un poderoso medio de contagiar con nuestras ideas, sentimientos y estados de ánimo a quienes nos rodean. La agitación y la propaganda adquieren particular agudeza y efectividad cuando están revestidas con las atractivas y poderosas formas del arte”.⁵³

La formulación artística se fijó en la articulación de materiales heterogéneos e “impuros” (madera, hierro, cobre, etc.), materiales comunes nada suntuosos empleados como transmisores de la “verdad social”, el discurso de la materia común que deseaba adoptar la identidad de los materiales nobles en la propuesta creativa: “combinar materiales como el hierro y el vidrio, los materiales del clasicismo moderno, comparables en su severidad con los mármoles de la antigüedad”.⁵⁴ Elementos constructivos que, lógicamente, buscaban su lugar en obras de carácter escultórico o monumental —un ejemplo característico de esta intención artística lo tenemos en el *Monumento a la Tercera Internacional* de Tatlin que, aunque no vio hecha realidad su presencia física en el contexto monumental o arquitectónico, se ha mantenido en la memoria histórica como el “objeto inexistente” más influyente del siglo XX—.

Pero, centrándonos en la obra gráfica, ésta tuvo su máxima repercusión y actividad en la gestión y elaboración de trabajos propagandísticos: carteles y obras artísticas o de diseño gráfico empleados para elogiar y promocionar desfiles, actos oficiales o mensajes para “afirmar lo nuevo”, la “realidad” socialista, generalmente realizados sobre papeles de ínfima calidad y con colores cromos de notable intensidad cromática.

⁵³ LUNACHARSKY, A. Citado en HUGHES, R.: *El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo XX*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2000, p. 87.

⁵⁴ TATLIN, V. Citado *Ibidem*, p. 89.



[18] Lazar Lissitzky, *Proun 5*, 1919.
Acuarela sobre papel.

“[...] Lo que lo espectadores *modernos* desean es el cartel, la yuxtaposición de las superficies y las formas de *materiales tangibles*”.⁵⁵

También las obras o formas abstractas tenían como objetivo procurar una conciliación efectiva con la función social, la fusión entre el arte y la vida pública.

En esta tesitura podemos destacar lo que El Lissitzky llamaba *prouns* —vocablo que, a modo de abreviatura, ofrece la significación de la frase rusa “proyectos para afirmar lo nuevo”—; dicha palabra constituye la referencia de sus cuadros, formulaciones gráfico-plásticas que construye a modo de planos arquitectónicos trazados gráficamente en tres dimensiones, configurando esquemas sobrios —planos o volumétricos— organizados alrededor de una composición dinámica diagonal y que se observan generalmente desde un punto de vista cenital; con ellos pretendía instituir la base para un arte ambiental del futuro. [18]



[19] Alexandr Rodchenko, *Cartel anunciador de chupetes*, 1923.

Alexandr Rodchenko compartía con el anterior esa visión de futuro, y trató de ponerla en práctica a través de los procedimientos y medios gráficos que él dominaba: el diseño gráfico y la fotografía; esta última era considerada por él como “socialismo instantáneo”, por su versatilidad, rapidez y economía, puesto que las imágenes “atrapadas” por este medio podían ser copiadas y distribuidas de un modo indefinido. Sus carteles propagandísticos poseían un estilo brillante e iban cargados de imágenes y textos que rara vez se articulaban con más de dos colores además del negro —en perfecta adaptación con los sistemas de impresión disponibles—, profiriendo, además, mensajes muy precisos que iban avalados por una plausible evocación de austeridad. [19]

“Nunca hemos tenido tan buenos chupetes, chupadlos hasta que os volváis viejos”.⁵⁶

⁵⁵ MEYERHOLD, V. Citado en MOSZYNSKA, A.: *op. cit.* p. 81.

⁵⁶ Eslogan de uno de los carteles realizados por Rodchenko. Citado en HUGHES, R.: *op. cit.*, p. 93.

Tanto los *prouns* de El Lissitzky como los carteles de Rodchenko, son formulaciones gráficas perfectamente susceptibles de haber sido elaboradas con el apoyo y la colaboración eficaz e incondicional del boceto; afirmaciones plásticas amparadas o avaladas por disciplinas de un marcado e incuestionable carácter artístico donde creemos que el boceto ha tenido y aún posee una especial presencia activa y operativa.

En base a esta reflexión y observando la asistencia dinámica y especial diligencia de las que hace uso el boceto en éstas y otras tantas y heterogéneas actividades o jerarquías relacionadas con el ejercicio artístico —de las cuales hemos ido citando algunas a lo largo de este capítulo—, pensamos en él como un medio excepcional, incondicional, esencial y notablemente efectivo, una fórmula gráfica creativa y expresiva, intemporal, perfectamente adaptada a todas las disciplinas que se retroalimentan de su propia expresividad y representatividad artística, y que precisan en su propio acto operativo de una dinámica o proposición creativa vital, una intención creadora integrada en la misma propuesta que provee la situación objetiva, el contexto en el cual se desarrolla la acción reflexiva, expresiva y significativa cualquiera que sea su interés artístico, influido o no, por el tipo de proposición facultativa e independientemente de que se produzca bajo disposiciones de índole ideológico o tecnológico.

Existe un dibujo “eficaz”, (...) Un dibujo impreciso (...) que conserva sin embargo las propiedades del antiguo dibujo artístico, pero no del considerado obra final, sino de aquel otro que como “esbozo”, “bosquejo”, “boceto”, “croquis”..., era clave en la definición del proyecto.⁵⁷

⁵⁷ Citado por GÓMEZ MOLINA, “Dibujo y profesión”, en GÓMEZ MOLINA, J. J.: *La representación de la representación*, Cátedra, Madrid 2007, p. 24.

Como conclusión al vínculo entre arte y sociedad, podríamos argumentar que la relación actual entre ambos se perfila orientada hacia unos intereses específicos derivados del factor económico, si bien, encauzados hacia direcciones heterogéneas, e incluso, en algunos casos, interviniendo en polaridades opuestas e influidas por propensiones de origen ideológico o tecnológico; situación que disiente con la antigua relación arte-sociedad y que encuentra su mayor dificultad en establecer una base adecuada que recoja con propiedad la forma de vida de la sociedad contemporánea, posiblemente influida por la extensa diversificación de sus modalidades o variables sociales, intención que, de un modo consciente o no, parece orientarse hacia ese propósito o, cuanto menos, a denunciar los obstáculos que la coartan.

La *forma artística* no alterna dialécticamente —en la actualidad—, como se suele reconocer habitualmente en un sentimiento común, entre el realismo y la abstracción, sino que parece deambular entre bastidores rivalizando en los escenarios de lo ideológico y lo tecnológico.

Pero la doble polaridad dialéctica del arte contemporáneo no es, como a menudo se dice, la antítesis entre el abstraccionismo y realismo: es en cambio la antítesis (la misma que da a la situación histórica contemporánea su aspecto dramático) entre tecnología e ideología.⁵⁸

En cualquier caso, el boceto sigue manteniéndose activo, sigue actuando con notable eficacia en el propósito creativo contemporáneo, regulando aún su actuación gráfica y expresiva con esos medios tradicionales que le han dado u otorgado esa apariencia exclusiva que le caracteriza, esa cualidad que le avala y que sabe explotar con propiedad, significando cualquier propuesta artística o técnica que se le encomiende y, rivalizando honestamente con la alteración factual originada por los nuevos medios grafico-plásticos

⁵⁸ ARGAN, G. C.: *op. cit.*, p. 121.

que se derivan de la nueva tecnología aplicada al ejercicio artístico.

Significación y medios

“Llamo arte abstracto al que no contiene ningún recuerdo, ninguna evocación de la realidad, independientemente de que la realidad sea o no el punto de partida del artista”.⁵⁹

Las formas abstractas —cualquiera que sea su origen— pueden atender como máximo a un significado abstracto, a un perfil particularizado y desarrollado por y en sí mismas, limitando la extensión de su capacidad de expresión más allá de aquello que definen, por lo que no se les permite abarcar todo aquel conjunto de cosas que se encuentran totalmente fuera de su radio de acción. Posiblemente esto se deba a su afán de exclusividad, de pureza, de negar la presencia del objeto en su discurso expresivo, además de valerse de procedimientos creativos alejados de una concreción narrativa y descriptiva. Los valores que atañen a las formas abstractas —en el campo expresivo— responden a situaciones o estados de carácter general, universal, valores tales como el orden, la serenidad, la calma, la grandeza, la evolución, etc., que acaban materializándose gráficamente en virtud de un tipo de lenguaje menos asimilado o reconocible que el de la expresión artística figurativa. Precisamente, esta cierta “indisposición” hacia su entendimiento, constituye el motivo de las presuntas objeciones propuestas contra su interés por consolidarse como un lenguaje generalizado.

La forma —en general— no sólo se observa en consideración a su carácter funcional, sino que también posee una cualidad intrínseca que la dirige perceptivamente hacia propósitos de naturaleza diferenciada, es decir, su apariencia,

⁵⁹ SEUPHOR, M. Citado en VICENS, F.: *op. cit.*, p. 18.

aún cuando funcionalmente responda a diseños materiales, podría derivar paralelamente hacia intenciones espirituales.

“(...) la forma alta, por su sola posición — verticalidad— y su sola dimensión —altura— significa una virtud espiritual —la elevación—, sin cuyo soporte interior nada tendría razón de ser en su aspecto físico”.⁶⁰

En virtud a esta consideración, el significado de las formas atiende, por un lado, a una coherencia común de ámbito comunitario y, por otro lado, a una identificación con un propósito concreto. Esta dualidad identificativa se rige en base a unas leyes o normas que se fundamentan en la alfabetidad visual, las cuales procuran o hacen posible la declaración de una coherencia formal en la obra o producto artístico sobre el que las formas actúan en interacción escogiendo y formulando un determinado lenguaje expresivo. Las leyes de *analogía, proximidad, nivelación, continuidad, cerramiento, equilibrio, etc.*, en su interrelación, constituyen la estructura sobre la que descansa el tipo de lenguaje que avala el discurso gráfico y expresivo que emiten las formas abstractas, “(...) la que silenciosamente organiza la coherencia particular de cada grupo de formas, determinando un juego de relieves que da lugar a una verdadera ‘perspectiva espiritual’ (...)”.⁶¹

El boceto se apoya en estas leyes y también en la simbología que subyace bajo su influencia para comunicar su intención creativa a las formas, para transmitirles aquellas sensaciones extraídas del juego interactivo propio de la mecánica perceptiva, relacionándose en profundidad con los diversos medios —internos o externos— que, al mismo tiempo, incorporan su sustancia inmanente a la composición creativa, a ese producto artístico que surge y se manifiesta en la globalidad de su apariencia, donde la mancha —como forma— actúa en extensión y expansión, la textura genera profundidad, el color añade su expresividad y simbolismo particularizado y el

⁶⁰ CIRLOT, J. E.: *La pintura abstracta*, Omega, Barcelona 1957, p. 67.

⁶¹ *Ibidem*.

grafismo genera movimiento y dinamismo a la vez que expresa o inmortaliza al gesto. Todos ellos, participando activamente en la conclusión de una intención o propósito común: colaborar conjunta e intensamente en el significado individualizado y singularizado de las formas abstractas.

“Medium” significa ante todo un intermediario. La significación de la palabra “medio” es la misma. Son las cosas mediadoras, intermediarias, a través de las cuales se da paso a algo remoto. Sin embargo, no todos los medios son mediadores. Hay dos clases de medios. Los de una especie son externos respecto a lo que realizan; los de la otra se incorporan a las consecuencias producidas y permanecen inmanentes a ellas.⁶²

Toda propuesta o intervención artística posee un medio particular que determina su globalidad cualitativa; un intermediario que conduce o, mejor, se ocupa de garantizar esa determinación con su alerta experiencia observadora: el ojo, ese órgano sensorial que ejerce la función de analizar y enviar la información pertinente a nuestro centro neurálgico creativo, comunicándole la presencia de aquellos medios que se hacen visibles gracias a la luz, los medios internos que interactúan fundamentalmente y activamente en la obra artística abstracta: la forma y el color.

El medio se hace solamente color, exaltando su expresividad y energía, puesto que sólo el color debe conducir ahora las cualidades del movimiento, tacto, sonido, etc., (...)⁶³

Lógicamente, en una experiencia artística —como es la abstracta— donde el producto subyacente generalmente

⁶² DEWEY, J.: *op. cit.*, p. 222.

⁶³ *Ibidem*, p. 221.

renuncia a la narrativa y a la representación, tanto la forma —en su vertiente abstracta— como el color, se convierten en los medios esenciales para determinar o experimentar las sensaciones creativas que fundamentan las teorías o las intenciones relacionadas con su proposición.

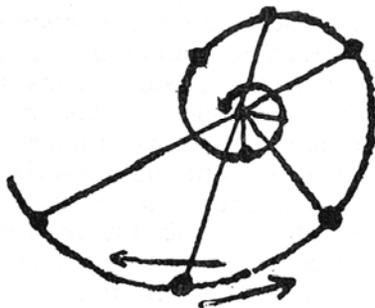
Como dijimos en el apartado anterior, el arte de vanguardia —con sus nuevas formas artísticas— tuvo y aún tiene una especial dificultad en “conectar” con la sociedad con la que convive; esto es un hecho evidente que se corrobora con la apreciación, un tanto partidista, de algunos críticos que justifican su afirmación en frases como “la eterna incompreensión del arte genuino por parte de sus coetáneos”, y que se afianza con la opinión de ciertos teóricos de vanguardia que consideran que “(...) la sociedad no se reconoce en el arte nuevo porque éste responde a ella en un sentido mucho más profundo del que alcanza la conciencia de sí de las gentes”.⁶⁴ No es intención nuestra, ni siquiera uno de los objetivos de esta tesis, el apoyar o refutar tales conjeturas, sino que la referencia que hacemos viene a colación en tanto en cuanto el denominador común que reside bajo estas teorías —propuestas o desarrolladas a veces por los propios autores—, acaba confluyendo en un fondo común que revela la intención de eliminar las estructuras propias del código visual —negando, con ello, su importancia o necesidad operativa—, en los términos en que se han ido utilizando en propuestas artísticas anteriores, y sustituirlas por los propios medios internos; intención que ha querido encontrar en el propio título, en la expresividad de los materiales empleados o en los propios procedimientos, la base fundamental de su afirmación artística, soluciones artísticas que no siempre posibilitan la comunicación y comprensión entre autor y espectador.

De este modo, las formas y los colores, intentando sustituir al Código, quieren demostrar que poseen su propio valor semántico; que son capaces de evocar ciertos estados sensibles creando su propia estructura significativa, lo cual

⁶⁴ RUBERT DE VENTÓS, X.: *Teoría...*, op. cit., p. 312.

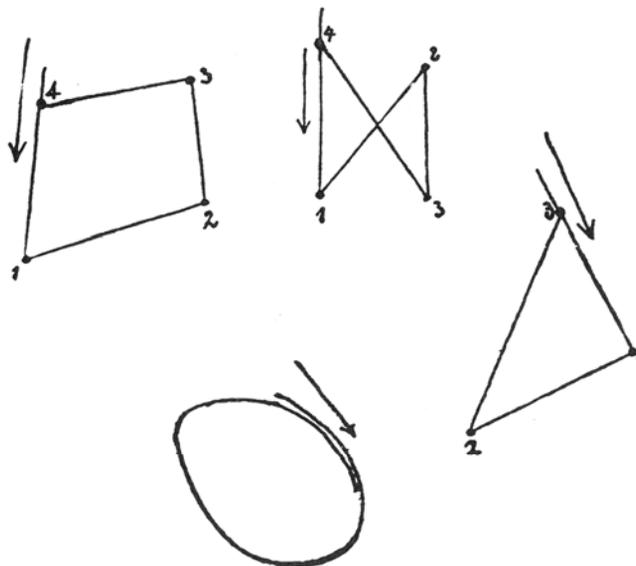
parece deducirse de las siguientes notas⁶⁵ que han sido extraídas de uno de los escritos de Paul Klee [20]:

- «la línea en zigzag es menos “reposada” que la horizontal».
- «el uso repetido de la entera escala de valores tonales es una afirmación de fuerza y de respiración plena».
- «el empleo de una superficie reducida a su mitad superior es profundo y sombrío».
- «los diversos matices del gris en una región media (son) índice de debilidad».
- «el Gris es el color de un punto en el caos por razón de su concentración principal... es (también) armonía sin vida».
- «el Blanco (es) la luz en sí, la resistencia inerte y el conjunto privado de movimiento, sin un ápice de vida».
- «las dimensiones alto-bajo se corresponden con el Sol y la Noche».
- «el Triángulo es el símbolo del ámbito humano, supraanimal, patético; el ámbito de la lucha del alma y el cuerpo, el ámbito semiestático-semidinámico... en que los colores están apenas en su casa...»
- «...y pasamos, librando nuestro péndulo de la gravedad, al dominio de lo divino, el ámbito giratorio, dinámico, el ámbito del espíritu, del todo completo y del movimiento integral con el símbolo del Círculo donde los colores se encuentran en su casa».



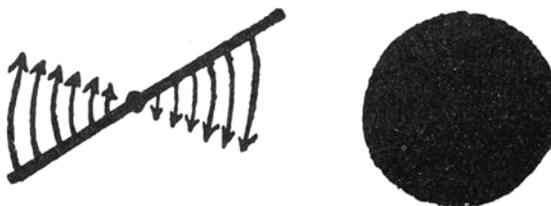
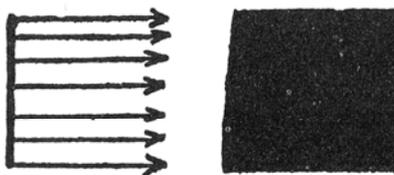
- «la Espiral es el símbolo de la vida pues, como ella, puede dirigirse a una evasión centrífuga hacia una libertad creciente, o bien a una sumisión creciente a un centro que acaba por engullirlo todo».

⁶⁵ *Ibidem*, pp. 319-321.



La línea, al ser trazada, tiene un carácter dinámico, pero, una vez realizada, este carácter desaparece sustituido por el efecto de superficie.

La línea *pasiva* delimita así un campo de actividad.



[20] Paul Klee, *Anotaciones relacionadas con los estudios realizados sobre la forma y el color.*

Y es en este sentido la formación de una superficie *activa*, distinta de la superficie pasiva o superficie como efecto secundario.

Es evidente que todas las tendencias abstractas coinciden en reconocer la importancia capital que poseen la *forma* y el *color* en su actividad artística; son los medios plásticos con los que establecen su estructura compositiva, aquellos que intervienen con especial actividad y naturalidad en su producción artística, fusionándose con la obra e “impregnándola” con su sustancia inherente, es decir, transmitiéndole su propia particularidad interna; “(...) *toda forma tiene un contenido interno. La forma es, pues, la expresión del contenido interno*”.⁶⁶ De este modo, los medios internos (forma y color), acaban incorporándose a la consecuencia de la acción artística abstracta, al resultado de su acto creativo, conjugando con la obra abstracta en su plenitud expresiva y representativa y, en consecuencia, concluyen permaneciendo inmanente a ella. El boceto es consciente de esta situación y, aceptando la proposición de la teoría abstracta conviene en ocupar el lugar que considera oportuno en la tarea creativa, actuando en correlación e interacción con los demás elementos sensibles que participan plenamente en la obra (la emoción, el interés, el azar, etc.).

Con respecto a la forma, el boceto entiende que se trata de un elemento visual de impresión transitoria y relativa con el que expresa su discurso gráfico, atendiendo a un estado de conciencia temporal y a una finalidad concreta, un medio que hace visible su proposición inmediata en el mismo momento en el que empieza a materializarse gráficamente, al mismo tiempo que comunica su contenido interno; “*La forma es la expresión exterior del contenido interior*”.⁶⁷ De este modo, el boceto manifiesta —a través de la forma— una propuesta particular de ese contenido, aquella que considera la revelación propia de su sentir, su expresión inherente. Pero, la forma no es siempre la misma o, mejor, no adopta siempre la misma apariencia en todas sus manifestaciones representativas, puesto que, siendo la expresión de un contenido concreto, ese contenido puede ser expresado de diversas maneras, según sea el sujeto que

⁶⁶ KANDINSKY, W.: *De lo espiritual en el arte*, Paidós, Barcelona 2007, p.58.

⁶⁷ KANDINSKY, W. Citado en GONZÁLEZ GARCÍA, A.; CALVO SERRALLER, F.; MARCHÁN FIZ, S.: *op. cit.*, p. 96.

lo manifieste, aun cuando actúe en el mismo espacio temporal que otros o, dicho de otro modo, la forma es la revelación subjetiva de un manera de sentir, que adopta la apariencia de un modo de expresión particular, ocurrida en un espacio-tiempo delimitado.

En cualquier caso, lo realmente importante de esa expresión, no es quién ni cómo se produce, sino el lugar sensible desde donde emana, aquella facultad interna de la forma que el boceto hace vibrar para que se manifieste claramente en su singularidad: la necesidad interior. Es la capacidad de la tensión hacia el universo interior y su extensión en el espacio-tiempo, la que fija cualitativamente la forma que representa al objeto abstracto, la que refiere la multiplicidad cualitativa y cuantitativa de las formas que acaban representado un sentir artístico colectivo, una tendencia o nivel creativo compartido. Así, la forma puede adoptar múltiples formulaciones gráficas que signifiquen, en su individualidad, una determinada disciplina artística de acuerdo a unas características espirituales significativas que: otorguen una nueva *libertad* creativa; permitan ver subjetivamente el interior cualitativo de las cosas y mostrarlo en toda su extensión y calidad expresiva y, faculten la creación de formas alternativas singulares y válidas, a modo de recurso o fondo ilimitado, dispuestas para ocupar un lugar significativo en la acción creativa abstracta.

El arte contemporáneo, que en este sentido es justo definirle como anárquico, no refleja sólo el punto de vista actualmente alcanzado, sino que, como una fuerza materializante, encarna el elemento espiritual, maduro para revelarse.⁶⁸

La forma, en su configuración abstracta o, actuando en un contexto compositivo de naturaleza abstracta, adopta múltiples apariencias que se debaten entre los dos polos extremos de la representación: *la gran abstracción o*

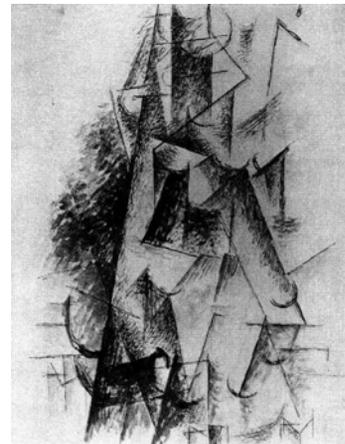
⁶⁸ *Ibidem*, p. 97.

abstracción pura y el gran realismo. El discurso abstracto no ha discurrido —en su totalidad— sólo y exclusivamente en un extremo de esta polaridad, sino que, en algunos casos de la experiencia abstracta, mantiene una relación evidente con lo real. “De hecho, el arte abstracto existe en diversos grados y formas. Un poco del arte abstracto es ‘abstraído’ de la naturaleza, su punto de partida es el mundo ‘real’. El artista selecciona una forma y luego la simplifica hasta que la imagen sólo conserva similitudes estilizadas con el original, o la cambia casi por completo de modo que resulta irreconocible”.⁶⁹

Realmente —con respecto a la forma— la experiencia abstracta surge de la intención de transgredir su apariencia tradicional, su presencia reconocible; de incidir e insistir en la fragmentación de la forma para organizar propuestas visuales diferenciadas; de observarla y representarla desde puntos de vista o situaciones diversas como, por ejemplo, desde el dinamismo del movimiento o el estado dinámico de la velocidad y la energía; o atendiendo a la interpretación de conceptos más abstractos como la música.

Generalmente, una o varias de estas proposiciones podrían actuar perfectamente con determinación y naturalidad en el ejercicio compositivo de la disertación abstracta.

En un primer acercamiento a la experiencia abstracta, el boceto se sitúa en los prolegómenos de esta experimentación artística atendiendo a las *formas* en su relación con la geometría, pero no en el sentido euclidiano del término, sino desde la naturalidad que ofrece la intuición dirigida hacia nuevas dimensiones o, si acaso, hacia una nueva interpretación de la “espacialidad”, lo que se define como la *cuarta dimensión*, “(...) engendrada por las cuatro medidas conocidas: figura la inmensidad del espacio eternizándose en todas las direcciones en un momento determinado. Es el espacio mismo, la dimensión del infinito, lo que dota de plasticidad a los objetos”.⁷⁰ [21 y 22]



[21] Picasso, *Hombre sentado*, 1911-1912. Tinta china y lápiz sobre papel.



[22] Jean Metzinger, *Sin título*, 1914. Lápiz sobre papel.

⁶⁹ MOSZYNSKA, A.: *op. cit.* p. 7.

⁷⁰ APOLLINAIRE, G. Citado en GONZÁLEZ GARCÍA, A.; CALVO SERRALLER, F.; MARCHÁN FIZ, S.: *op. cit.*, p. 60.

Es un arte plástico completamente nuevo. Está en sus comienzos y aún no es tan abstracto como desearía serlo. La mayor parte de los nuevos pintores hacen matemáticas sin saberlo o sin saberla, pero aún no han abandonado la naturaleza, a la que interrogan pacientemente con el fin de que ésta les enseñe el camino de la vida.⁷¹

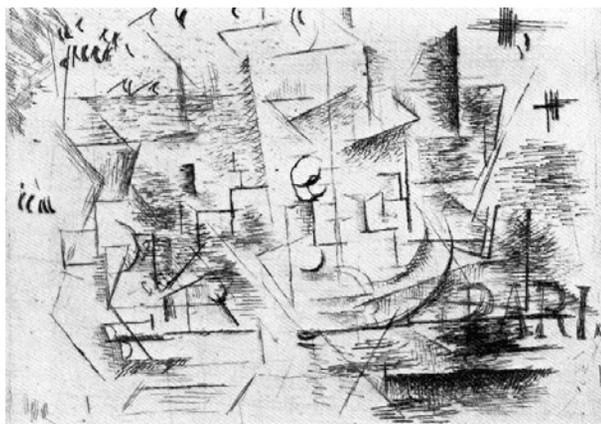
En este contexto “dimensional” (el *cubismo*) el boceto no contempla la forma atendiendo a la realidad percibida, sino que lo hace imbuido en su realidad interior; ya no precisa “falsear” la naturaleza para crear estructuras pictóricas viables. Con éste planteamiento, se apoya en el tratamiento inventivo de la forma y en la evocación del tema en un afán de superar y sustituir con ello lo imitativo, aunque sigue conservando o manteniendo el hilo conductor de lo real. Así, en un intenso y analítico ejercicio creativo, el boceto fragmenta la imagen en múltiples planos geométricos que, interactuando en una posición de adhesión y superposición continuada, sugieren la realidad natural del objeto, pero, conjugándose en un discurso plástico singularizado donde la forma real intenta desaparecer hacia un puro hermetismo abstracto, renunciando incluso a su propio relieve o volumetría [23] —la figura se presenta aplanada contra el fondo, donde ambos se manifiestan en una concordancia casi mimética—; “(...) los planos simples y anchos se quiebran aún más en facetas apretadas y continuas que rompen el objeto, lo desmiembran en todas sus partes y, en suma, lo analizan, fijándolo a la superficie de la tela, donde el relieve queda reducido al mínimo”.⁷²

La pantalla de la apariencia externa fue obligada a someterse a una cristalización que la tornó más transparente. Para permitirnos apreciar los volúmenes que se encuentran debajo de la superficie, cada faceta fue puesta de perfil. En lugar

⁷¹ *Ibidem*, p. 59.

⁷² MICHELI, M. de: *op. cit.*, p. 210.

de invitarnos a acariciar con la mirada una piel suave y externa, se nos presenta una construcción transparente semejante a un panal, en el que tanto la superficie como la profundidad son visibles.⁷³



[23] Georges Braque, *París 1910*, 1910-1911. Aguafuerte.

Otras veces, el boceto apoya su narración gráfica en la elaboración de un esquema compositivo menos *analítico* y complicado que en el proceso anterior, pero conservando la misma cualidad intelectual en la propia modulación creativa. En este caso, procede con un propósito *sintético*, con una intención resumida en lo esencial de la imagen interpretada, reconfigurándola mediante la interconexión y superposición de diversos planos o formas sintetizadas extraídas de múltiples y seleccionados puntos de vista del objeto, negando, asimismo, la ortodoxia de la imitación directa. “La síntesis tiene lugar teniendo en cuenta, naturalmente, todas o sólo algunas partes del objeto que aparecen en el plano vista por todos sus lados”.⁷⁴

⁷³ PENROSE, R.: *Picasso. Su vida y su obra*, Argos Vergara, Barcelona 1981, p. 148.

⁷⁴ MICHELI, M. de.: *op. cit.*, p. 211.



[24] Juan Gris, *Le déjeuner*, 1915.
Carboncillo y óleo sobre lienzo.

El boceto —en su propósito de concluir con las propuestas creativas de acuerdo con la tendencia cubista—, no sólo interviene plásticamente sobre la forma atendiendo únicamente a su ortodoxa formulación gráfica, sino que se apoya en otros medios, sustancias “ordinarias” de origen externo (arena, serrín, limaduras de hierro, etc.) para originar efectos que de otro modo serían inviables, pero, además, conviene en que la elección de esos medios no sólo se reduzca a la simple materia de adquisición o elaboración mecánica, sino que se fija en ciertos elementos de producción industrial en masa (papel de embalar, hojas de periódicos, papel pintado, etc.), como formas adicionales que otorguen una dualidad significativa al producto artístico [24], como unidades externas ya transformadas en su apariencia formal que acaban interactuando, en su eficaz incorporación a la finalidad de la obra, junto a los trazos efectuados por el boceto, unidas al efecto gráfico de su gesto expresivo, en una atrevida actuación plástica con la que expresarse de un modo singularizado: el *collage*.

En el mismo cuadro se reunieron dos concepciones distintas de la realidad y del mismo modo que las palabras pueden cambiar de significado según el contexto en el que se emplean, se hizo variar el significado de los objetos, que desempeñaron más de un papel a la manera de un juego de palabras visual. (...) La forma comenzó a dominar por sí misma y se analizaron sus aspectos e implicaciones a fin de poner de relieve su mayor significado; (...) Para vivir en la imaginación, las formas tenían que lograr una metamorfosis y alcanzar una nueva realidad propia.⁷⁵

Precisamente, en este momento debemos recordar que en nuestro planteamiento general sobre la reflexión formal y conceptual del boceto, apoyamos la idea de que éste no actúa solamente en el plano gráfico —como formulación plástico-gráfica subjetiva, o bien, como una

⁷⁵ PENROSE, R.: *op. cit.*, p. 176.

simple fase en el recorrido interno del dibujo—, sino que opinamos que también opera desde el propio fondo interior de quien procede a la intención o experiencia artística, es más, suponemos que el boceto se traduce en el propio gesto creativo, en la idea, en la misma intención creadora siendo ésta transcrita, bien sea por los medios tradicionales con los que la forma hace visible su trazo, o eludiendo parcial o totalmente estos elementos básicos de comunicación visual y adoptando otros medios —de tinte heterodoxo— para su proposición creativa; el movimiento de la mano, como respuesta directa a la intención creativa, no sólo traza o dibuja, sino que puede perfectamente orientar y ordenar diversos elementos en una libre disposición para que interactúen a favor de un objetivo artístico singularizado, labor o posibilidad plástica que creemos pertenece también a la responsabilidad del boceto.

Desde la antesala de la abstracción y a partir de ella —el cubismo, como estímulo principal en la futura evolución del arte abstracto—, el boceto encuentra múltiples y diferenciadas facetas que la forma puede adoptar —y que el boceto utiliza en su disertación gráfica— para introducirse plástica y operativamente en el extenso paisaje que ofrece la experiencia abstracta. Pero, sin duda, el momento real en que la forma se hace efectivamente abstracta o empieza a encauzar su intención hacia la “pureza absoluta”, o bien, cuando adopta definitivamente esta expresión, lo hace atendiendo a la definición que Kandinsky ofreció acerca de la base del arte moderno: “el principio de la necesidad interior” —que afecta tanto a la forma como al color—.

La máxima negación del objeto y su máxima afirmación se revelan todavía, una vez más, en una relación de semejanza. Y esta relación está una vez más justificada por la similitud de los fines: por la materialización de la misma melodía interior.⁷⁶

⁷⁶ KANDINSKY, W. Citado en GONZÁLEZ GARCÍA, A.; CALVO SERRALLER, F.; MARCHÁN FIZ, S.: *op. cit.*, p. 99.

Aquí, la forma se une ineludiblemente al color —el otro medio interno— para armonizar con el principio establecido. “La relación inevitable entre color y forma nos lleva a observar los efectos que tiene la forma sobre el color”.⁷⁷

Es lógico pensar que un color ilimitado sólo puede concebirse en el pensamiento, dado que en el momento preciso en que se hace visible adopta una forma concreta, obtiene un contorno o perfil que lo define y, con ello, acaba interactuando inevitablemente con la forma. Por lo tanto, forma y color atienden comúnmente al principio antes citado y establecido por Kandinsky.

La “melodía interior” de las cosas es la única que puede justificar a la forma abstracta, la que exhibe su particularidad intrínseca en la presencia activa de ésta, participando de este modo en el contenido creativo de la obra. Este contenido se forja en la interacción de unidades “inmateriales”, abstractas, elementos plásticos que surgen de la eliminación de toda referencia objetiva al objeto, y que acaban logrando un lugar preferente en ese espacio artístico, alcanzando la naturalidad en su expresión. [25]

Como quiera que sea, el elemento abstracto de la forma “poco a poco se va desplazando hacia los primeros planos. Y este crecimiento y el definitivo predominio de lo abstracto son naturales”.⁷⁸



[25] Vasili Kandinsky, *Composición IV*, 1911. Óleo sobre lienzo.

⁷⁷ KANDINSKY, W.: *op. cit.*, p.57.

⁷⁸ MICHELI, M. de: *op. cit.*, pp. 106,107.

Pero, no sólo la forma se pronuncia como vehículo expresivo que muestra y activa la cualidad interior de las cosas, el color también atiende a esa función, incita a esa necesidad de comunicación con la sustancia interna además de influir positivamente en ella; “(...) el color es el medio que ejerce una influencia directa en el alma: ‘El color es la tecla; el ojo es el martinete. El alma es el piano de muchas cuerdas. El artista es la mano que, al tocar ésta o aquella tecla, pone preordenadamente el alma en vibración’”.⁷⁹

El boceto toma nota de esta circunstancia y se afana por ordenar y esclarecer la compleja naturaleza del color en base a la teoría promulgada por Kandinsky —como valedor y progenitor del origen de esta corriente artística—. Para ello, acuerda en analizar el color desde dos puntos de vista convenientemente opuestos: desde la impresión puramente *física* o desde el efecto *psicológico* resultado de su contemplación. El color se manifiesta físicamente en el mero acto de la percepción asistida por el ojo, es el momento en el que se expresa con naturalidad generando una mayor o menor intensidad en la experiencia; entonces el color actúa momentánea y superficialmente en la percepción si esa misma experiencia se produce con un indefinido o insustancial interés. El color “(...) provoca sólo un efecto superficial cuando el grado de sensibilidad no es muy alto; el efecto desaparece al finalizar el estímulo”.⁸⁰

Cuando el efecto del color activa las sensaciones más profundas del ser, éste irrumpe en el universo de las vivencias psicológicas, ese lugar donde se producen las vibraciones anímicas que podrían surgir de un modo directo o atendiendo a relaciones asociativas. Según esto último, se establece la correspondencia —en base a la simbología psicológica— considerando el color en sus dos categorías fundamentales: color frío y color cálido, determinados, en su generalidad, por su tendencia hacia el *amarillo* o el *azul*. “Se trata de un movimiento horizontal, en dirección hacia el espectador cuando el color es caliente, en dirección opuesta cuando es frío”.⁸¹ Tal y como lo representa Kandinsky en el

⁷⁹ *Ibidem*, p. 105.

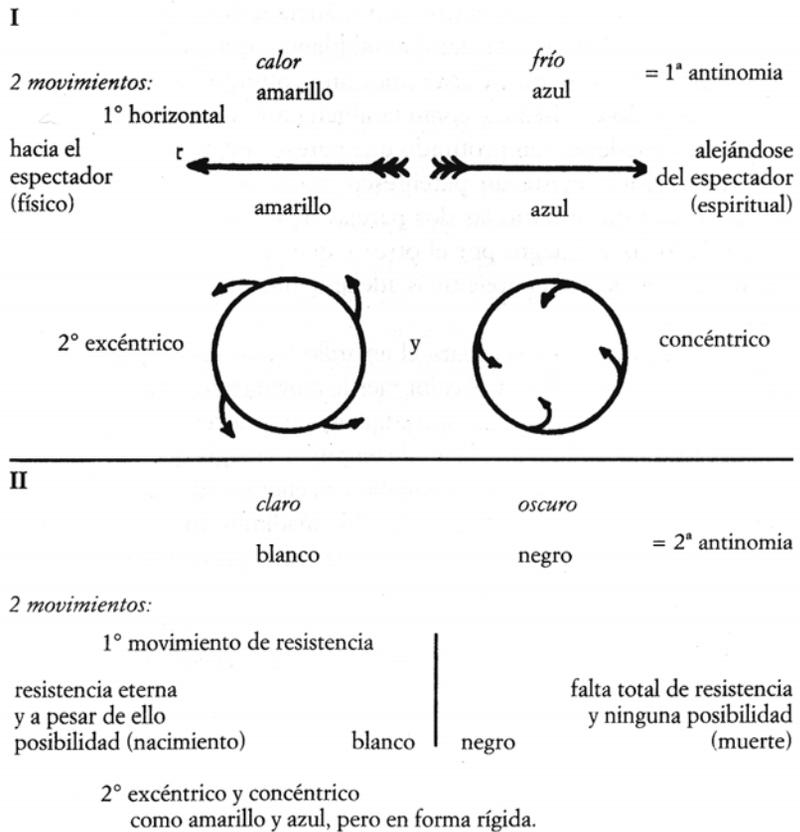
⁸⁰ KANDINSKY, W.: *op. cit.*, p.52.

⁸¹ *Ibidem*, p. 70.

siguiente gráfico [26], este movimiento horizontal de acercamiento o alejamiento hacia el espectador, también se produce en la antinomia entre el negro y el blanco pero, en este caso, no de un modo dinámico sino estático.⁸²

Primera pareja de antinomias: I y II

(de carácter interior como efecto anímico)



[26] Wassily Kandinsky, *Antinomias sobre las valoraciones internas del color*.

⁸² Estas afirmaciones corresponden a las conclusiones que Kandinsky extrae, a través de la experimentación del color, como resultado de un sentimiento empírico-anímico, y no, precisamente apoyadas en resoluciones científicas.

Podríamos citar —como ejemplo— algunas de las relaciones simbólicas que advierten de la significación que Kandinsky otorga a los colores, según correspondan a las valoraciones de las entonaciones cálidas o frías. Así, el *verde absoluto* lo asocia a la burguesía en el plano social, o bien, desde lo connotativo, a “(...) una vaca gorda y muy sana que yace inmóvil y que, sirviendo sólo para rumiar, contempla el mundo con una mirada estólida y obtusa”.⁸³ En el plano espiritual o bíblico asocia a este mismo verde en la enunciación de un comentario que atiende al estado de equilibrio: “Análoga es también la acción del ideal y tan alabado equilibrio. Qué bien lo dijo Cristo: *No eres ni frío ni caliente*”.⁸⁴ Se pronuncia esta ponderación con respecto al verde, como el equilibrio ideal que surge de la mezcla de los dos colores antagónicos en la primera antinomia: el *amarillo* —color *típicamente terrestre* con poca profundidad y una alta agudeza— y el *azul* —color *típicamente celeste* de gran profundidad pero con poca agudeza—; en la conjunción de estos dos colores surge la calma, el *verde absoluto*, como la expresión dominante de la tranquilidad: “no se mueve en ninguna dirección, no tiene ningún matiz ya sea de alegría, tristeza o pasión; no pide nada; no llama a nadie”.⁸⁵

El *rojo*, sin embargo, lo presenta actuando en una extensa diversidad, admitiendo grandes transformaciones, desviaciones y variaciones sin perder su presencia natural; “Este color es capaz de parecer cálido o frío sin por eso perder su tono fundamental”.⁸⁶

Como color ilimitado (en la imaginación), muestra al color rojo con un interior vivo e inquieto; sin embargo, en el ámbito perceptivo, y observándolo en un plano medio de la escala, revela al rojo medio (cinabrio), como transmisor de sentimientos de una fuerte pasión de elevada constancia y luminosidad; por otro lado, y en su inclinación hacia la luz, el rojo cálido claro (saturno), lo presenta adoptando un cierto paralelismo con el amarillo medio, emitiendo sensación de fuerza, energía y alegría. [27]

⁸³ KANDINSKY, W. Citado en MICHELI, M. de: *op. cit.*, pp. 105, 106.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 106.

⁸⁵ KANDINSKY, W.: *op. cit.*, p.75.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 79.

El rojo Saturno transmitía la impresión de poder, energía, alegría y triunfo, y el cinabrio o bermellón era “como una pasión constante e incandescente”.⁸⁷

Cuando el rojo siente la fuerza intensa del amarillo, se inclina hacia el *naranja*. En este caso, Kandinsky lo asocia a un barítono en plena efervescencia sonora o, a una persona segura de sí misma, por el efecto de irradiación que emana; el rojo, en este grado, se acerca más hacia el espectador en el movimiento horizontal hacia el calor.

En el caso contrario, el rojo se enfría por la presencia del azul y da lugar al *violeta*, se apaga tanto en el sentido físico como en el psíquico y, por ello, tiende a alejarse del espectador. Aquí, el rojo “enfriado” (violeta) adopta una relación simbólica con el sonido de la gaita o el corno inglés.

La tensión entre el azul y el amarillo representaba los polos del frío y del calor, la espiritualidad y la pasión.⁸⁸

Ambos colores, el *naranja* y el *violeta*, mantienen un equilibrio sostenido en la propia inestabilidad, es decir, permanecen fieles a su tonalidad cromática inherente justo en ese punto en el que la tensión de la mezcla de los dos colores se iguala, perdiendo el equilibrio al inclinarse levemente hacia cualquiera de los dos extremos. “Da la impresión de un equilibrista que continuamente debe tener cuidado y balancearse hacia los dos lados”.⁸⁹ [27]

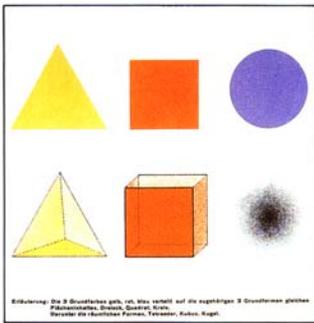
⁸⁷ RUHRBERG, K.; SCHNECKENBURGER, M.; FRICKE, CH. y HONNEF, K.: *Arte del siglo XX*, 2 vols., *op. cit.*, p. 106.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 105.

⁸⁹ KANDINSKY, W.: *op. cit.*, p.81.

palabras son y serán siempre meros indicadores, etiquetas externas de los colores”⁹⁰

Los tonos de los colores, al igual que los de la música, son de naturaleza más matizada, despiertan vibraciones anímicas mucho más finas que las que podemos expresar con palabras.⁹¹



[28] Wassily Kandinsky, *Los tres colores básicos repartidos sobre las tres formas básicas*. 1923. Cromolitografía con impresión sobre cartulina.

En la relación inevitable entre la forma y el color, el boceto —según las directrices de Kandinsky— encuentra y establece una correspondencia singular entre los colores y las formas en su configuración básica (el *triángulo*, el *cuadrado* y el *círculo*), atendiendo a la reflexión de que determinados colores intensifican su efecto a través de determinadas formas. Así, el color azul mantiene una relación directa con el círculo —forma que representa la perfección o globalidad—, puesto que los colores que tienden a la profundidad acentúan su efecto en las formas redondas; el amarillo, sin embargo, se asocia al triángulo en su afán por irradiar energía —consonancia que se basa en los fenómenos perceptivos de la sinestesia—. En este caso, la asociación es bastante clara, dado que los colores agudos obtienen una mayor efectividad cualitativa en las formas agudas que, en su verticalidad, incrementan la cualidad del color, donde la dirección de la forma también aporta un grado de importancia en la percepción cualitativa de los colores, puesto que el mismo triángulo apuntando hacia arriba difiere en el significado sensorial si éste apunta hacia abajo. Finalmente, el rojo —en su tonalidad intermedia— acaba relacionándose con la forma del cuadrado. [28]

Por su propia esencia los colores agudos resuenan con más fuerza en las formas agudas (...). El efecto

⁹⁰ KANDISNSKY, W. Citado en BECKS-MALORNY, U.: *Vasili Kandinsky 1866-1944. En camino hacia la abstracción*, Taschen, Köln 2003, p. 67.

⁹¹ KANDINSKY, W.: *op. cit.*, p.83.

de los colores que tienden a lo profundo se acentúa mediante formas redondas.⁹²

El propósito abstraccionista de alcanzar la expresión absoluta en su formulación creativa, encuentra su punto culminante en la fijación estética de la experiencia de la *forma absoluta* como realidad concreta, un gesto que parece encontrar su argumentación plástica, exclusivamente, en el impulso del espíritu humano, generando una nueva estética orientada hacia lo “no-real”. Esta fijación reivindica una mayor “purificación” de los medios internos en su “envoltura” visual, exigiendo, para ello, que ejerciten una profunda liberación de las características particulares del objeto a través de una total y absoluta secesión de lo real; (...) se deja ya la presencia misma de los cuerpos para decir que *sólo el orden tiene valor y tiene importancia*”⁹³

“La experiencia plástica demuestra que la apariencia natural de las cosas no debe establecerse en su realismo natural, sino que debe transformarse para evocar una sensación estética. (...) A pesar de que el Arte Abstracto se ha desarrollado a través de la abstracción del aspecto natural, en su evolución actual, es más concreto porque hace uso de forma y color puro”.⁹⁴

Así, los medios internos (forma y color) —adoptando su apariencia más elemental— se instituyen en las unidades expresivas esenciales de la nueva experiencia estética; son los medios plásticos “propios de la pintura”.

La forma se centra exclusivamente en la línea recta como identificación formal de este propósito creativo, un ente que, en sí mismo, no se identifica con ningún elemento

⁹² KANDINSKY, W. Citado en BECKS-MALORNY, U.: *op. cit.*, p. 144.

⁹³ CIRLOT, J. E.: *op. cit.*, p. 29.

⁹⁴ MONDRIAN, P.: *Arte plástico y arte plástico puro*, Victor Seru, Buenos Aires 1961, p. 51.

concreto y que, de acuerdo al propósito anterior, se le incita a actuar en una estructura de relación donde aparecen la vertical y la horizontal como factores dominantes a favor del *ángulo recto* —expresión plástica de lo constante—, variables que actúan dentro de una misma unidad plástica —la recta— en un ejercicio de tensa oposición equilibrada, para lograr una ponderación absoluta en su coalescencia; “Así las dos oposiciones (horizontal y vertical) son equivalentes, es decir, tienen un mismo valor: aspecto primordial para este equilibrio”.⁹⁵

*“¿Qué quiero expresar con mi obra? Nada más que lo que busca todo artista: alcanzar la armonía por medio del equilibrio de las relaciones entre líneas, colores y planos. Pero sólo de la forma más clara y poderosa”.*⁹⁶

La actuación de la línea recta en esta relación constante —en oposición rectangular—, genera planos que surgen de los espacios consecuentes de su intersección, formas rectangulares o cuadradas que acaban por adoptar los colores sólo en su cualidad primaria: el azul, el rojo y el amarillo, además de los tres no-colores blanco, gris y negro como únicos elementos cromáticos plausibles en esta singular sintaxis plástica. Con todo ello, se establece un “equilibrio dinámico” en la composición, originado por la ordenación dinámica de todos los componentes dentro de un “ritmo libre”; al mismo tiempo, se genera una unidad indisoluble con la totalidad del espacio compositivo anulando o modificando, con ello, la evidencia del fondo en su estado natural; “(...) la verdadera unidad del cuadro exige una *equivalencia total de planos respecto al fondo* o, mejor, que el antiguo ‘fondo’ del cuadro no debe existir del todo”.⁹⁷

⁹⁵ MONDRIAN, P. Citado en GONZÁLEZ GARCÍA, A.; CALVO SERRALLER, F.; MARCHÁN FIZ, S.: *op. cit.*, p. 242.

⁹⁶ MONDRIAN, P. Citado en RUHRBERG, K.; SCHNECKENBURGER, M.; FRICKE, CH. y HONNEF, K.: *op. cit.*, p. 170.

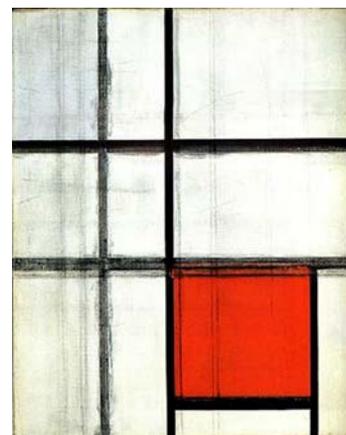
⁹⁷ CIRLOT, J. E.: *op. cit.*, p. 45.

Tales cuadros ya no serán realizados con las herramientas típicas del pintor, sino con las del dibujante de geometría, la regla y la escuadra, mientras que el color le será aplicado exclusivamente como una superficie homogénea, como “retoque” de un compartimento superficial.⁹⁸

El uso artístico de la geometría se explica, tanto por la necesidad de precisión en el acto creativo, como por el intento de reflejar la unión de la expresión individual y universal; la procedencia de las leyes fundamentales del universo en la propia esencia del espíritu humano. Así también, procura la eliminación de toda subjetividad en la organización de la forma para sugerir, en ella misma, un mayor grado de “idealidad” (neoplasticismo) y objetividad; “(...) se decía en el *Fedon* que las formas geométricas son bellas ‘en sí mismas’”.⁹⁹ [29]

*“La forma geométrica es la forma que mejor puede ser comprendida y definida. Sus elementos básicos son el círculo, el cuadrado, el triángulo. El germen de toda forma posible se encuentra en estos elementos formales. Visibles para los que miran e invisibles para los que no lo hacen”.*¹⁰⁰

Pero, la línea recta no sólo se compromete en este estadio artístico, a conjugar exclusivamente con la intención “ortogonalista” en la relación constante entre la orientación horizontal y vertical, sino que, en su propósito de liberación, acoge a la *diagonal* como fórmula abolicionista de lo positivo y lo negativo —asociado a la articulación ortogonal— que se experimenta como una composición de relación equilibrada; en consecuencia, a esta estructura se le aplica “(...) una



[29] Piet Mondrian, *Composición (inacabado)*, 1938. Óleo y carboncillo sobre lienzo.

⁹⁸ SEDLMAYR, H.: *op. cit.*, p. 63.

⁹⁹ RUBERT DE VENTÓS, X.: *Teoría...*, *op. cit.*, p. 82.

¹⁰⁰ ITTEN, J. Citado en RUHRBERG, K.; SCHNECKENBURGER, M.; FRICKE, CH. y HONNEF, K.: *op. cit.*, p. 177.



[30] Theo Van Doesburg,
Contra-composición, 1925-1926.
Óleo sobre lienzo.

contra-posición no-equilibrada como fenómeno de la tensión (...) (de la) línea o plano, en oposición constante a la estructura natural arquitectónica”.¹⁰¹

Asimismo, el color se reconoce en su independencia como materia y energía, oponiéndose a una *modulación* equilibrada con otros colores y respecto al conjunto; simultáneamente, rechaza toda aquella valoración artificial que pueda afectarle oponiendo “(...) un contra-valor, es decir, variación contra no variación, disonancia contra contraste (...)”.¹⁰² [30]

Color y forma, se asientan definitivamente como los medios internos fundamentales de la obra abstracta, aquellos que, en su acto expresivo, se funden de un modo concluyente con el efecto estético; son los medios que le otorgan la identidad artística a la obra. Asimismo, mantienen una relación consecuente y directa con los medios externos en el propio ejercicio de deliberación creativa: materia, instrumentos y procedimientos —como medios externos— son, en términos físicos, el modo que tienen la forma y el color para manifestarse plásticamente; sin embargo, cuando dichos medios externos intervienen formando parte del efecto estético, es decir, cuando los rasgos o efectos que procuran en su intervención gráfica, adoptan una “postura” estética que se aleja de su orden habitual y se integra en la propia identidad de la obra, concluyen con asumir la misma jerarquía que se le presupone a los medios internos: los medios externos, pasan así y en consecuencia, a instituirse en medios internos o inmanentes a la propia obra artística.

Lo que convierte a una materia en un medio es que se use para expresar un significado distinto al que tiene en virtud de su pura existencia física; no el significado de lo que es físicamente, sino de lo que expresa.¹⁰³

¹⁰¹ VAN DOESBURG, TH. Citado en GONZÁLEZ GARCÍA, A.; CALVO SERRALLER, F.; MARCHÁN FIZ, S.: *op. cit.*, p. 236.

¹⁰² *Ibidem.*

¹⁰³ DEWEY, J.: *op. cit.*, p. 227.

Definitivamente, debemos reconocer que tanto la forma como el color —y algunos medios externos, en su caso— dominan físicamente el escenario de la acción creativa abstracta, recorriendo irremisiblemente el plano básico en su afán por extender y desarrollar toda su cualidad expresiva; constituyen la entidad corpórea que permite visualizar el contenido plástico resultante de la intuición, de esa visión interior que acaba encontrando su expresión en la experiencia estética, aquella que traduce plásticamente tan sólo la pureza de lo aprehendido, lo sentido, la cualidad interna del percepto o concepto significativo o representativo.

Nuestra visión interior es diferente de nuestra visión retiniana, pero la visión interior no siempre es consciente, y entonces —pese a una visión interior más espontánea— uno se atiene, con todo, más o menos, a la visión retiniana, sobre todo una vez transcurrida la emoción primera. Debido a la fuerza de esa primera emoción intuitiva, los estudios y bocetos de los pintores naturalistas son mucho más intensos y mejores que sus cuadros terminados. La visión estética es distinta de la visión habitual, no lo olvidemos. Asimismo, a medida que sentimos más intensamente la pureza del color, debemos expresarlo más puramente. Mejor dicho: cuando aprendemos a ver estéticamente, la tarea de nuestra emoción de la belleza consiste en expresarse con claridad y valiéndose de medidas y proporciones precisas. Entonces rompemos completamente con la visión retiniana.¹⁰⁴

¹⁰⁴ MONDRIAN, P.: *Realidad natural y realidad abstracta*, Barral, Barcelona 1973, p. 52.

Conclusiones

Conclusiones

Ciertamente, el boceto se nos presenta como el tema fundamental de este trabajo de investigación, pero no ajustando su análisis a través de una visión global de su actuación gráfica, ni siquiera como una mera herramienta clarificadora y descriptiva, sino como una entidad singular marcadamente expresiva, significativa, representativa y estética; un elemento notablemente activo y flexible que interviene con efectividad en la función ejecutiva de todo tipo de proyectos de naturaleza artística.

En nuestro caso, hemos considerado relevantes como áreas operativas idóneas para la gestión creativa y aptas para la contribución gestual y expresiva del boceto, el diseño ambiental y la abstracción pictórica, dos disciplinas creativas que contienen particularidades claramente diferenciadas en su administración artística, pero que, simultáneamente, coinciden en algunos factores determinantes de naturaleza creativa y operativa. El análisis de estas discrepancias y concordancias constituye la base esencial sobre la que hemos fundamentado y desarrollado el argumento de esta tesis; es por ello, por lo que hemos elegido las dos parcelas creativas citadas, campos artísticos donde el boceto ha encontrado el reto de evaluar convenientemente su función descriptora y ofrecer su flexibilidad expresiva e interpretativa a propuestas de planificación y organización diferenciada, adecuándose con facilidad a la estructuración y ejecución de sus proyectos gráficos pertinentes.

Así pues, ante esta situación hemos establecido la estructura idónea procuradora de la obtención de los datos

consecuentes que verifican la constatación de los objetivos previstos; dichos parámetros se encuentran repartidos oportunamente entre los diversos apartados y capítulos correspondientes computados a lo largo de la tesis, y cuyo ajuste se realiza a tenor de su afinidad descriptiva; por esta razón, podríamos decir que la comprobación de estos datos se va obteniendo en una interrelación constante y alterna entre cada uno de los capítulos articulados.

En el primer bloque, hemos mostrado la singularidad del boceto de acuerdo a su naturaleza formal y conceptual, su particularidad descriptiva y la eficacia de su sentido; en torno a su manifestación plástica se ha indagado en el proceso evolutivo de su acción gráfica y expresiva, desde la planificación inicial en la descripción del concepto, analizando la relación del boceto con los elementos básicos visuales y su concordancia con la “realidad”, además de su carácter expresivo, hasta llegar a la revelación de su apariencia estética. En cuanto a la formulación gráfica del boceto, se ha reflexionado en el estudio de la condición formal de su corporeidad física a tenor de los medios y procedimientos usados para su definición; cómo y de qué manera actúan las formas en su discurso gráfico; el modo en que las formas ajustan su carácter dinámico e inmanente expresividad al planteamiento compositivo del boceto, además de la participación activa de los medios internos y externos en la apariencia formal de lo proyectado, siempre en coalescencia con el enfoque orientador del boceto.

En un segundo bloque estructural, nos encontramos directamente con el argumento trascendental de esta tesis, es decir, el contenido que recoge y constata la mayor parte del razonamiento que hemos esgrimido como conjunto de objetivos a solventar. En este sentido, hemos emplazado al boceto —en capítulos diferenciados— a una acción directa de reconocimiento, deliberación y asimilación de las propiedades particulares relacionadas con el ámbito gráfico del diseño y la abstracción; una correspondencia que distingue y contrasta las particularidades inmanentes a cada una de estas disciplinas creativas —en la manifestación clara y concisa de ciertas discrepancias y concordancias que las hace afines— y que proceden del modo en que el

boceto actúa para acometer y resolver el asunto que mueve a la estimulación de su intención creadora a cada parcela, la propuesta, el propósito que induce a su acción creativa.

El boceto, —en su intención significativa y expresiva— advertimos que procede con absoluta propiedad y seguridad en la intervención gráfica independientemente del contexto creativo en el que actúe; hábilmente se organiza en un trazo prácticamente idéntico al *dibujo*, aunque, precisamente en el marco del diseño, su formulación gráfica se acerca más a su perfil originario; aquí, es puramente boceto, y se mueve con intenciones “prefigurativas” o deductivas en su interés por conformar la imagen que posteriormente sirva al dibujo para su conclusión final, sobre todo en indagaciones gráficas de interés constructivo. Sin embargo, en relación a este obvio paralelismo entre el boceto y el dibujo y, especialmente ajustado a experiencias con una inclinación más cercana hacia intenciones puramente artísticas —incluso en obras de diseño—, comprobamos que el boceto posee una naturaleza plástica individualizada —aunque en estrecha relación con el dibujo— hasta el punto en que sus conductas gráficas o de expresión artística pueden llegar a confundirse, máxime considerando el perfil plástico que impera en la actualidad acerca de sus identidades formales en ámbitos artísticos contemporáneos. Podría decirse que boceto y dibujo se perfilan como dos caminos que fluyen en paralelo, delimitándose tan sólo por una línea imperceptible y tenue que está constantemente en movimiento. Por lo tanto, hemos verificado que ambos forman parte de la misma sustancia, por lo que pretender acotar su espacio de intervención resultaría pretencioso.

Alojándonos en el contexto de las divergencias y coincidencias que se suceden en la relación procedimental gráfica del boceto, con respecto a las exigencias propias de cada uno de los dos campos artísticos elegidos como principales áreas operativas, podríamos argumentar que en el uso de las convenciones gráficas, creemos y afirmamos que el Código interviene con una mayor claridad en el marco gráfico del diseño; es evidente que en un contexto de marcado carácter utilitario como éste, ciertas convenciones gráficas procedan con naturalidad —puesto que se

requieren para la definición y asimilación de su alegato gráfico— en un lenguaje compartido y normalizado. Así también, hemos constatado que, aún en formulaciones u operaciones plásticas de carácter abstracto, el boceto —en su flexibilidad descriptiva— actúa, por lo general, igualmente sujeto al influjo de ciertos convencionalismos o protocolos gráficos —fijados a propósito o surgidos como consecuencia de su nuevo discurso—; la forma abstracta en su condición de expresión pura, se acerca a la zona de influencia de la *señalización indicativa* como mera *señal* referencial de la idea o de la intención de su autor y, en consecuencia, ha de aceptar previamente una norma que respalde su alocución gráfica; aunque también es cierto que como expresión autenticada o realidad inequívoca, la forma abstracta *per se* prescinde de toda norma durante el acto creativo, apelando a su razón de ser, a su propia esencia formal, la cual proviene del modo en que se relaciona con el entorno perceptivo, las cosas que invitan o retienen su actitud receptiva.

Como referencia al Código podríamos argumentar que, bajo la influencia de la convención o conjunto de normas que regulan la expresión gráfica en el ámbito artístico, los medios infográficos adoptan una posición francamente directa en esta relación, dado que intervienen en el proceso gráfico prácticamente regulados por convenciones específicas que le otorgan una seña de identidad característica de su particular lenguaje, su modo de expresar gráficamente la propuesta, lo cual dispone o fija un cierto filtro al carácter subjetivo del individuo que procede, con ellos mismos, al acto creativo. No obstante, también es cierto que se han creado medidas de orden práctico o alternativas físicas o técnicas —a través de complementos y periféricos informáticos— que pueden recoger y procesar directamente el gesto del autor. Se confirma así, que no existe objeción alguna en admitir la complementariedad o conjunción operativa entre ambos procedimientos gráfico-plásticos (los medios tradicionales e infográficos), y que su relación constituye un hecho claro e indispensable en el ámbito de la producción y comunicación artística a través de la imagen, sin olvidar, lógicamente, que

las técnicas informáticas, al igual que las tradicionales, requieren también de un continuado proceso de aprendizaje.

En terrenos expresamente orientados al ejercicio puramente artístico —como pueda ser el marco del abstraccionismo—, constatamos que, aún en la actualidad, los medios y técnicas tradicionales¹ poseen, debido a su enorme flexibilidad, un mayor grado de aceptación —en la gestión creativa— que los “nuevos” medios de intervención plástica (infografía), aunque hay que reconocer que estos últimos, aún disfrutando de su propio ámbito operativo en el mundo artístico, cada vez más van ampliando su radio de acción a parcelas aún no “procesadas” por su planteamiento creativo. Se confirma por tanto que el boceto se vale de los medios tradicionales y de su cualidad y autonomía expresiva y representativa para manifestarse con una mayor libertad, puesto que son medios que se adaptan con facilidad a cualquier posibilidad creativa; que pueden igualmente conjugar a la perfección con otras sustancias o materias externas sin temor a perder su cualidad inherente, su propia identidad, es más, en esta relación se observa un diálogo eficaz y productivo con el que pueden alcanzar una mayor preeminencia expresiva.

Una cuestión importante que no debemos obviar en cualquier tipo de acto creativo, es la preeminencia esencial de la propuesta, el “tema” a tratar, el objeto que nos mueve a la intención y que, en la mayoría de los casos se obtiene o proviene de un origen externo, la cual influye explícitamente en la apariencia final del producto artístico o de diseño. Así pues, observamos cómo su modo de persuasión en la intención creativa constituye una clara discrepancia en la manera de actuar —a colación— de cada uno de los integrantes del binomio diseño-abstracción: en el universo abstraccionista relacionado con la actividad artística, la propuesta deriva de orígenes diversos que no coartan la intención creadora; bien puede desprenderse de la propia interioridad del artista, de un acto espontáneo del mismo o de un interés particular de carácter subjetivo que se exige

¹ Siempre ajustando su experiencia descriptiva o representativa a las nuevas exigencias propias de la acción e influencia artística coetánea.

de contemplar propuestas externas provistas de soluciones ajustadas a sus exigencias, como puede convenir en aceptar la “invitación” del elemento “entorno”, admitiendo la influencia que pueda sobrevenirle de factores de carácter social, intelectual, tecnológico e incluso ideológico, ya sea de tinte espiritual o político —en este último punto puede coincidir plenamente con la intención operativa del diseño—.

De otro modo, la proposición que activa el interés creativo en la acción de diseño, atiende a soluciones reales y tangibles que han de materializarse en el plano físico y que cumplen irremisiblemente con un propósito dictado o preestablecido por un organismo externo, aquel que determina o condiciona la identidad del producto; este propósito es el que activa la intención creadora y, al mismo tiempo, se constituye en el elemento acondicionador provisto de las variables propias de tipo técnico, social y económico, que establece los parámetros que ha de asimilar la apariencia final del producto diseñado.

En ambos casos y a tenor del origen y cualidad de la propuesta, afirmamos que el boceto posee la facultad de evaluar y proponer soluciones factibles para iniciar una u otra dirección en el recorrido creativo, para que el producto resultante adopte o convenga con los criterios establecidos en ambas disciplinas dirigiéndose hacia las intermediaciones de cada una de las “realidades” pretendidas, e imbuido, eso sí, en la presencia de subjetividad que lo avala: todo proyecto artístico se consolida como una proyección de la propia subjetividad. Esta última propiedad (la subjetividad), se alía íntimamente con la *intención* y el *motivo* para configurar la tríada que rige la acción artística, es decir, *autor, motivo e intención* se disponen en coalescencia para conformar el ente que gobierna el acto creativo; es lógico pensar que la figura del autor representa la intención que a su vez es impulsada por el motivo que la promueve, convirtiéndola en el proyecto mismo como su propia identidad creativa, y que puede ser adaptado a la solución artística elegida.

En conclusión, es obvio que la subjetividad recoge en su seno el *criterio* del autor o cualidad inmanente del sujeto que proyecta, pero, esta cualidad, aún siendo la misma en

ambas disciplinas creativas (diseño y abstracción), se confirma que actúa de modo diferente en cada una de ellas en función del *objetivo* a perseguir y las *condiciones* que establecen los márgenes del campo de acción, es decir, el tema que justifica la experiencia creativa y las limitaciones o condicionantes que puedan surgir de la disposición artística seleccionada, establecen una clara discrepancia entre el diseño y la abstracción en el modo de iniciar y resolver el asunto creativo.

Una vez dentro del contexto donde se produce la experiencia operativa gráfica, aquella que se encuentra inmersa en el “espacio de búsqueda” cuyo dominio recoge el proceso de la información afín a la prefiguración, la cual se gestiona con ciertas significaciones gráficas para conectar con la representación definitiva del objeto artístico, se observa una nueva discrepancia que contrasta con el “modo de hacer” de los dos campos artísticos analizados. Es realmente en el relato gráfico posterior a la fase prefigurativa del proyecto, donde el boceto elige y regula los medios y procedimientos plásticos que han de ajustarse al tipo de disertación gráfica empleada, que difiere notablemente con el modo de operar en ambas disciplinas artísticas.

Concretamente, en el marco del diseño ambiental el boceto requiere de un planteamiento de orden básico que oriente el recorrido de su discurso, una estructura o método de distribución que regule y determine un modo reconocido y convencional de actuación en el proyecto y, para ello, se vale de figuras gráficas de carácter analítico y significativo, que despejen las incógnitas derivadas de la gestión creativa adaptada a la proposición, que ofrezcan soluciones factibles y objetivas para la continuidad operativa del proyecto. El *plano* constituye una de estas figuras gráficas y quizá la más característica de las que integran la estructura literal del proyecto afín al propósito creativo de este ámbito creativo, medio gráfico que, atendiendo sobre todo a formulaciones de carácter analítico y constructivo, por lo general, no se observan en la literalidad de la acción gráfica dentro del marco de la abstracción pictórica o, cuanto menos, no cumpliendo con las mismas funciones objetivas —esta circunstancia se advierte como una nueva discrepancia en la

relación entre el diseño y la abstracción—. Sin embargo, esta última disciplina (abstracción) facilita al boceto la posibilidad de contemplar al *plano* como recurso plástico en su discurso creativo —se establece una concordancia en el uso de esta figura gráfica—, lo incluye en su grupo de posibilidades o manifestaciones plásticas, aun cuando, su apariencia o experiencia no busca la definición objetiva de la “realidad”, no opera en función de una resolución utilitaria, ni siquiera con fines “decorativos”, sino que actúa desde su interioridad o esencia interior, procurando una apariencia “pura” en el intento de expresar plásticamente sólo el concepto, de mostrar su formalidad o condición únicamente como “percepción plástica”, sin ninguna otra objeción —se manifiesta la discrepancia en el plano objetivo de su funcionalidad—. De todo ello, se deduce que el boceto se encuentra ante una clara divergencia en la intención operativa de los medios gráficos utilizados (planos), a tenor de su participación funcional en el recorrido del proyecto en ambas disciplinas artísticas; sin embargo, no ocurre del mismo modo en el uso estético de esta figura gráfica —el plano, como “realidad estética”, supone una formulación gráfica que expresa o transcribe una particularidad subjetiva determinada, independientemente de la proposición que la justifique—, por lo que, en su cualidad formal de interés estético, adopta una postura plástica singular que conecta en convergencia con los dos tipos de discurso artístico que hemos analizado en esta tesis.

De capital importancia es la presencia de los medios plásticos —internos o externos— en el lenguaje gráfico. De ellos, se vale el boceto —tanto en la abstracción como en el diseño— para proferir su “sentencia” creativa, y es en el modo de intervenirlos, es decir, en la forma en que el boceto los regula para adaptarse al lenguaje propio del ámbito artístico elegido, donde encontramos nuevas discrepancias y concordancias relacionales.

Forma y color —en unión con el efecto estético—, constituyen ciertamente los medios internos que le otorgan la identidad a la obra abstracta o al producto de diseño. Pueden organizarse en coalescencia como una entidad corpórea integral para definir visualmente el contenido

plástico resultante de la intención creativa y, asimismo, pueden intervenir también cada uno de ellos en su autonomía —dentro de la escena creativa—, si la intención lo exige. Pero, cuando el boceto actúa a través de ellos con una intención asociada a los intereses particulares de cada una de las propuestas artísticas citadas, tanto la forma como el color mudan su significación semántica y sintáctica para ajustarse a sus pretensiones funcionales.

Observemos entonces algunas de las discrepancias encontradas en la relación: forma y color atienden, dentro del ámbito del diseño, generalmente a exigencias de naturaleza objetiva (analíticas, descriptivas y utilitarias), mientras que en el campo de la abstracción, ambos medios figuran como entes imbuidos en su cualidad intrínseca sin intención funcional o finalidad descriptiva decidida, sólo pretenden ser ellos mismos *per se* o procurar una apariencia subjetiva; por otro lado, estos medios internos se adaptan, en el primer caso, a una estructura sintáctica regulada por convención para facilitar su entendimiento y comprensión, sin embargo, reniegan de cualquier tipo de actuación que los relacione con el Código en el segundo caso, dado que en la intención de la forma abstracta no se incluye, por lo general, una obligación didáctica directa. El *color* define y asocia un significado a aquello a lo que se refiere, esto es cierto, pero, en el terreno del diseño su intención aboga por proponer alternativas funcionales o estéticas al objeto que ha creado —determinados colores se relacionan con espacios funcionales o actividades específicas— y, además, se interesa por señalar funciones concretas, convencionales o no, en la propia estructura gráfica del proyecto. En la abstracción, sin embargo, el color se atiende a propósitos conceptuales de interés subjetivo o particular, manteniendo una relación inevitable con la forma —sobre todo con las formas básicas— que influye determinantemente en el acto compositivo, siendo éste el argumento principal en la experiencia abstracta. Por lo tanto, el color es una unidad expresiva esencial en la dinámica creativa y compositiva propia de la abstracción y, por ello, no precisa de ninguna ingerencia asociada para manifestarse. La *forma* también expresa y define, pero, igualmente, con intereses diferentes

en ambos terrenos artísticos. En el contexto del diseño, la forma es meramente representativa por obligación o necesidad, aun cuando también incluya en su perfil gráfico un “tacto” expresivo, una apariencia que denota la identidad que la representa en su interioridad, que es parte inherente de ella misma como reflejo de quien procede. Es evidente que el boceto imprime expresión en el propio acto de representar a la forma, y lo hace claramente a través de su gesto —lo expresivo se presenta como inseparable de lo representativo—, pero lo que realmente importa en su formulación gráfica con respecto a este ámbito creativo, es propiamente la descripción objetiva de lo que “va a ser” o “ha sido” diseñado, la identificación visual clarificada del producto que determina el motivo de la propuesta de diseño; sin embargo, en cuanto a la obra abstracta rige la expresión como argumento esencial de su configuración —la representación se subordina a la expresión en su propósito creativo—; la subjetividad actúa determinadamente discrepando de toda obligación o exigencia que la regule.

Con esto, constatamos que el propósito de la abstracción exige soluciones diferenciadas a la intención del diseño en la redacción gráfica de su producto artístico. Así, el boceto interviene intentando crear una estructura significativa que incluya a la forma como signo sintáctico de un lenguaje propio abstracto, un “alfabeto” que surja de la forma misma dándole un valor semántico propio e inherente, fórmula sintáctica que interviene en oposición al lenguaje que utiliza y adquiere el boceto para significar a la forma en el campo del diseño: el Código o sistema que regula aquellos elementos visuales sugeridos para la acción creativa —aunque hay que aclarar aquí, que el uso que hace el boceto de la convención es puramente subjetivo y particularizado, desvelando una imagen singular en su acción gráfica aún manteniendo su naturaleza descriptiva.

En consideración a los medios externos —en nuestro caso los medios gráficos tradicionales—, aquellos que hacen posible la materialización visual de los medios internos (forma y color) y que permiten la lectura gráfica del proyecto que representan, afirmamos que cumplen con propiedad su función en igualdad de condiciones dentro de

los dos campos artísticos analizados, aunque hay que distinguir ciertas discrepancias apreciables que corroboran o evidencian el contexto de la acción creativa en el que se articulan. Precisamente, es en el modo de prefiguración del proyecto, donde se expone con mayor claridad el carácter expresivo de estos medios en el propio proceso de representación, y donde concluyen casi con el mismo modo de articulación gráfica en los dos campos creativos referidos —como se refleja en las imágenes que acompañan e ilustran los capítulos correspondientes de esta tesis—; el proceso de ideación es el lugar habitual donde el boceto extrae la esencia expresiva a los medios, y donde sus trazos se sumergen en ese espacio creativo donde domina la relatividad en la relación entre la abstracción y la “figuración” en cuanto al contenido gráfico que los identifica. Una vez superada esta fase, cada medio adopta la funcionalidad propia de su disciplina y, con ello, se inclina hacia los propósitos propios de su interés artístico o funcional, pero siempre conservando su versatilidad y sensibilidad plástica; es el momento donde empieza a apreciarse la discrepancia en el gesto gráfico de los mismos, puesto que los intereses plásticos y funcionales de ambas disciplinas exigen una concreción representativa diferente para sus respectivos productos. En cualquier caso, debemos afirmar que los medios plásticos tradicionales poseen un modo característico de expresión —inherente a su cualidad material—, que los hace recomendables en cualquier actividad artística que exija un mínimo de singularidad a su producto; es por ello, que hemos constatado que éstos resultan muy apreciados y utilizados en los ámbitos artísticos analizados, observándose que, incluso medios claramente destinados a experiencias artísticas concretas, se han venido utilizando para mostrar la apariencia estética o funcional de diversas obras de diseño —como se puede observar en las imágenes del capítulo correspondiente—.

Definitivamente, creemos haber confirmado a lo largo de los diferentes capítulos de esta tesis, que el boceto sigue activo en la escena gráfica contemporánea a pesar de su extensa, permanente y fructífera trayectoria temporal y artística desarrollada; que sigue estando presente —en su

estado natural— en el recorrido creativo de la acción gráfica correspondiente a las dos ámbitos artísticos analizados, manifestando sus discrepancias y concordancias pertinentes respecto a su deliberación gráfica relacional, pero no en el sentido literal del término, es decir, no como un mero procedimiento gráfico o una técnica específica de resolución práctica, sino que se muestra categóricamente como un tipo de lenguaje específico y singularizado y un medio expresivo de comunicación directo y efectivo, con un notable grado de convicción formal y una identidad propia e intransferible. Todo ello, queda patente en las diversas teorías, inferencias y manifestaciones reflexivas de autores versados en las diversas disciplinas que hemos explorado para su constatación, así como en las distintas obras artísticas de autores insignes y acreditados afines a las tendencias o movimientos artísticos analizados, y que hemos reunido para la ilustración gráfica de este trabajo de investigación.

Concluimos pues con la afirmación de que el boceto constituye la *Alma Máter* del proyecto en sus diversos modos de articulación o definición, bien atendiendo a propuestas específicas de diseño —diseño ambiental—, las cuales exigen soluciones reales y efectivas derivadas de su planteamiento estructural y gráfico, o adoptando formulas específicas propias de la abstracción pictórica que rigen su intención, generalmente, a favor de dos posibilidades claramente delimitadas: la forma como pura argumentación *expresiva* o localizada en el puro *objeto* como entidad autónoma.

Podemos finalmente exponer, categóricamente, que el boceto se instituye en el enlace que une nuestro mundo imaginativo con nuestra intención interpretativa y que, en esta relación, percibimos que su presencia es total y efectiva durante todo el proceso de creación de la obra, quizás no, si lo concebimos como parte del *recorrido interno del dibujo*, donde ostenta un lugar operacional específico en su estructura gráfica, pero sí, si atendemos a la evolución plástica del “acontecimiento orgánico” u “objeto bello” que surge de una constante comprobación descriptiva hasta su conclusión definitiva.

Bibliografía

Bibliografía

- AA. VV.: *Arte en papel: selección de cien dibujos y obra gráfica de la Colección del Museo Luis González Rob*, [catálogo de exposición]. Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2001.
- *De forma cerrada: una biografía del dibujo (In closed form: a biography of drawing)*, [catálogo de exposición]. Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 2002.
- *De La Guerra. Fatales consecuencias, horrores y desastres*, [catálogo de exposición]. Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella, Málaga, 2008.
- *Dibujar la naturaleza: ilustradores naturalistas en el Jardín Botánico de la Universidad de Valencia*, [catálogo de exposición]. Universidad de Valencia, Valencia, 2002.
- *Dibujo Contemporáneo Croata*, [catálogo de exposición]. Centro Cultural Cortijo Miraflores, Marbella, Málaga, 2007.

- *Dibujos españoles del siglo XX: colecciones Fundación Cultura Mapfre Vida*, Fundación Cultura Mapfre Vida, Madrid, 2004.
- *J. M. W. Turner 1775-1851*, [catálogo de exposición]. Organizada por la Tate Gallery y la Fundación “La Caixa”, Barcelona, 1993.
- *Tápies. Materias, signos, evocaciones y poemas*, [catálogo de exposición]. Centro Cultural Puerta Real, Granada, 2002.
- *Vitamin D: new perspectives in drawing*, Phaidon, London 2005.
- AALTO, A.: *La humanización de la arquitectura*, Tusquets, Barcelona, 1978.
- ABAD LOCHÉ, M. T.: “Un análisis del dibujo en el expresionismo americano. Innovaciones”, (tesis doctoral inédita). Universidad de La Laguna. Dpto. de Dibujo, Diseño y Estética, La Laguna, 2006.
- ACASO, M.: *El lenguaje visual*, Paidós, Barcelona, 2006.
- ADORNO, T. W.: *Teoría estética*, Taurus, Madrid, 1980.
- *Epistemología y ciencias sociales*, Cátedra, Madrid, 2001.
- AICHER, O.: *El mundo como proyecto*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
- ALBERTI, R.: *A la pintura: poema del color y la línea 1945-1976*, Alianza, Madrid, 2004.
- ALFARO, J.: *Composición artística*, Leda, Barcelona, 1972.
- APARICI, R.; GARCÍA MATILLA, A.; VALDIVIA SANTIAGO, M.: *La Imagen*, UNED, Madrid, 1992.

- ARACIL, A.; RODRÍGUEZ, D.: *El arte y los sistemas visuales, El s. XX*, Istmo, Madrid, 1982.
- ARENDT, H.: *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 2005 (1ª ed. en español, 1999).
- ARGAN, G. C.: *El arte moderno 1770-1970*, Fernando Torres, Valencia, 1997.
- *Historia del arte como historia de la ciudad*, Laia, Barcelona, 1984.
- *Proyecto y destino*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1969.
- *Walter Gropius y la Bauhaus*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983.
- ARNHEIM, R.: *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Alianza, Madrid, 2001 (*Art and visual perception. A psychology of the creative eye*, 1974).
- *Consideraciones sobre la educación artística*, Paidós, Barcelona, 1993.
- *El pensamiento visual*, Paidós, Barcelona, 1998 (*Visual Thinking*, 1969).
- *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*, Alianza, Madrid, 1986.
- AUMONT, J.: *La imagen*, Alianza, Madrid, 1992.
- AZARA, P.: *La imagen de lo invisible*, Anagrama, Barcelona, 1992.
- BAKER, G. H.: *Le Corbusier. Análisis de la forma*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997.

- BANDURA, A.: *Pensamiento y acción*, Martínez Roca, Barcelona, 1987.
- BARTHES, R.: *El imperio de los signos*, Seix Barral, Barcelona, 2007 (1ª ed. en español, 1990).
- *La aventura semiológica*, Paidós, Barcelona, 1990.
- BECKMANN, M.: *Escritos, diarios y discursos*, Síntesis, Madrid, 2003.
- BECKS-MALORNY, U.: *Vasili Kandinsky 1866-1944. En camino hacia la abstracción*, Taschen, Köln, 2003.
- BERGER, J. [et al.]: *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002 (4ª ed.).
- BERGSON, H.: *La evolución creadora*, Cactus, Buenos Aires, 2008.
- BLAY, A.: *La personalidad creadora*, Índigo, Barcelona, 1993.
- BLOK, C.: *Historia del arte abstracto*, Cátedra, Madrid, 1999.
- BOEIGER, W.: *Le Corbusier 1910-65*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994 (1ª ed. Panamericana, 1945).
- BOHIGAS, O.: *Proceso y erótica del diseño*, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1978.
- BOUDON P.; POUSIN F.: *Figures de la conception architecturale*, Dunod, París, 1988.
- BORDES, J.: *La infancia de las vanguardias: sus profesores desde Rousseau a la Bauhaus*, Cátedra, Madrid, 2007.
- BOURDIEU, P.: *Pensamiento y acción*, Zorzal, Buenos Aires, 2002.

- BOURDIEU, P.; DARBEL, A.; SCHNAPPER, D.: *EL amor al arte*, Paidós, Barcelona, 2003.
- BOZAL, V.: *El lenguaje artístico*, Península, Barcelona, 1970.
- *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Visor, Madrid, 1987.
- BRETON, A. [et al.]: *Dalí, Salvador, 1904-1989. Dalí íntimo: dibujos, apuntes y palabras entre contemporáneos*, Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2003.
- BRONOWSKI, J.: *Los orígenes del conocimiento y la imaginación*, Gedisa, Barcelona, 1981.
- BUHLER, K.: *Teoría de la expresión*, Alianza, Madrid, 1980.
- BULLÓN DE DIEGO, J. M^a: “El descubrimiento del dibujo interior”, (tesis doctoral inédita). Universidad Complutense de Madrid. Dpto. de Dibujo I, Madrid, 2007.
- BÜRGER, P.: *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1997 (2^a ed.).
- CABANELLAS, M^a I.; HOYUELOS, A.: “Sentimiento, pensamiento y acción en el dibujo del natural”. En *REVISTA INTERUNIVERSITARIA DEL PROFESORADO*, 1995, nº 24, pp. 65-81.
- CABEZAS, L.: *El dibujo como invención: idear, construir, dibujar*, Cátedra, Madrid, 2008.
- “Culto al error”. En JODAR MIÑARRO, A. (coord.): *Por dibujado y por escrito*, Editorial de la Universidad de Granada. Dpto. de Dibujo, Granada, 2006, pp. 87-93.

- CABEZAS JIMÉNEZ, M. M.: "Imaginario urbano: expresión gráfico-plástica en el espacio público", (tesis doctoral inédita). Universidad de Granada. Dpto. de Dibujo, Granada, 2007.
- CALABRESE, O.: *El lenguaje del arte*, Paidós, Barcelona, 1997.
- CALVERA, A. (ed.), *Arte ¿? Diseño*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- CALLE, R. de la: *En torno al hecho artístico*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1981.
- CAMP, J.: *Dibujar con los grandes maestros*, H. Blume, Madrid, 1983.
- CAMPOS LÓPEZ, R.: "El arte de representar. Modelos y proporciones armónicas". En JODAR MIÑARRO, A. (coord.): *Por dibujado y por escrito*, Editorial de la Universidad de Granada. Dpto. de Dibujo, Granada, 2006, pp. 205-219.
- CASAL, M.: *Fuera de contexto*, Autor-Editor, Barcelona, 2005.
- CASSIRER, E.: *Filosofía de las formas simbólicas*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1979.
- *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1967.
- CHAET, B.: *The art of drawing*, Wadsworth, Belmont, 1983.

- CHACON ALVAREZ, J. A.: *La ruta del arte contemporáneo en Andalucía*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2004.
- CHAPMAN, H.: *Michelangelo drawings: closer to the master*. British Museum, London, 2005.
- CHARLOTTE & FIELL, P.: *Design Handbook. Conceptos, materiales y estilos*, Taschen, Hong Kong, 2007.
- CHASTEL, A.: *El gesto en el arte*, Siruela, Madrid, 2004.
- CHATEAU, J.: *Attitudes intellectuales et spatiales Dans le dessin*, Centro Nationale de la Recherche Scientifique, París, 1965.
- CHAUCHARD, P.: *El cerebro y la mano creadora*, Narcea, Madrid, 1972.
- CHING, F. D. K.: *Arquitectura: forma, espacio y orden*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004 (1ª ed. en español, 1982).
- *Dibujo y proyecto*, Gustavo Gili, México D. F., 1999.
- CHOMSKY, N.: *Aspecto de la teoría de la sintaxis*, Aguilar, Madrid, 1976.
- CIRLOT, J. E.: *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1994 (1ª ed. 1968).
- *Informalismo*, Omega, Barcelona, 1959.
- *La Pintura Abstracta*, Omega, Barcelona, 1957.
- *La Pintura Contemporánea*, Seix Barral, Barcelona, 1963.
- *Las claves de las vanguardias artísticas en el S: XX*, Arín, Barcelona, 1988.
- *Morfología y Arte Contemporáneo*, Omega, Barcelona, 1955.

- CIVARDi, G.: *El claroscuro: cómo representar las luces y las sombras*, Drac, Madrid, 2008.
- COINEAU, Y.: *Cómo hacer dibujos científicos*, Labor, Barcelona, 1987.
- COLINAS, A.: *Nuevo tratado de armonía*, Tusquets, Barcelona, 1999.
- CORRALES, J.: *La gestión creativa*, Paraninfo, Madrid, 1991.
- CRUZ GARCÍA, C. J.: "Modelo háptico-virtual de dibujo: dibujar la forma volumétrica a través del elemento 'El Plano'", (tesis doctoral inédita). Universidad de Sevilla. Dpto. de Pintura, Sevilla, 2006.
- CURTIS, W. J. R.: *Le Corbusier: Ideas y formas*, H. Blume, Madrid, 1987.
- DA VINCI, L.: *Cuadernos de notas*, M- E. Editores, Madrid, 1993.
- DAUCHER, H.: *Visión artística y visión racionalizada*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- DAVIS, G. A.; SCOTT, J. A.: *Estrategias para la creatividad*, Paidós, México D. F., 1975.
- DELEUZE, G.: *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 1994.
- DENVIR, B.: *El fauvismo y el expresionismo*, Labor, Cerdanyola, 1984.
- DERNIE, D.: *Espacios de exposición*, Blume, Barcelona, 2006.
- DEWEY, J.: *El arte como experiencia*, Paidós, Barcelona, 2008 (*Art as experience*, 1980).

- DÍAZ DÍAZ, M. J.: *Color, vida: óleos de María Josefa Díaz Díaz*, [catálogo de exposición], Fundación Caja de Granada, Granada, 1998.
- “El Dibujo. Arte y sentimiento”. En JODAR MIÑARRO, A. (coord.): *Por dibujado y por escrito*, Editorial de la Universidad de Granada. Dpto. de Dibujo, Granada, 2006, pp. 49-75.
- DOESBURG, T. Van: *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1985.
- DONDIS, D. A.: *La sintaxis de la imagen*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- DORFLES, G.: *Elogio a la inarmonía*, Lumen, Barcelona, 1989.
- *Naturaleza y artificio*, Lumen, Barcelona, 1972.
- DROSTE, M.: *Bauhaus*, Taschen, Hamburgo-Tökendorf, 1998.
- DUBUFFET, J.: *Escritos sobre arte*, Barral, Barcelona, 1975.
- DURÁN, X.: *El artista en el laboratorio*, Universitat de Valencia. Servei de publicacions, Valencia, 2008.
- ECO, U.: *La estructura ausente. Introducción a la Semiótica*, Lumen, Barcelona, 1986.
- *Los límites de la interpretación*, Lumen, Barcelona, 1992.
- *Signo*, Labor, Barcelona, 1988.
- *Tratado de Semiótica general*, Lumen, Barcelona, 2000.
- EHRENZWEIG, A.: *El orden oculto del arte*, Labor Barcelona, 1973.

- EISNER, E.: *El arte y la creación de la mente*, Paidós, Barcelona, 2004.
- EWING, W. A.: *El cuerpo: fotografía de la configuración humana*, Siruela, Madrid, 1996.
- FERRATER MORA, J.: *Diccionario de Filosofía*, Alianza, Madrid, 1981.
- FEYERABEND, P. K.: *Ambigüedad y armonía*, Paidós, Barcelona, 1998.
- FOCILLON, H.: *La vida de las formas*, Xarait, Madrid, 1983.
- FRAMPTON, K.; RYKWERT, J.: *Richard Meier Architect*, Rizzoli, Nueva York, 2004.
- FREEDBERG, D.: *El poder de las imágenes*, Cátedra, Madrid, 1989.
- FULLAONDO, J. D.: *Arte, proyecto y todo lo demás*, Blume, Madrid, 1991.
- FUNDACIÓN ANTONI TAPIES: *Antoni Tapies*, Polígrafa, Barcelona, 2004.
- GAGE, J.: *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la antigüedad a la abstracción*, Siruela, Madrid, 1998.
- GAIR, A.: *Manual completo del artista*, Blume, Barcelona, 1997 (1ª ed. en español, 1997).
- GALLARDO OTERO, F.: "El cuadrado en los métodos de enseñanza del dibujo (1848-1936)". Colección tesis doctorales 269/89. Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica, Madrid, 1989.

- GALLEGO, R. y SANZ, J. C. *Armonía cromática*, H. Blume, Madrid, 2006.
- GARCÍA DE LA TORRE, J. M.: *La estética y el arte moderno*, Centro de Información para Médicos, Madrid, 1977.
- GARCÍA GARRIDO, S. (ed.): *Diseño contra contaminación visual*, Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla, 2008.
- GARCÍA LÓPEZ, R. M^a: “El Dibujo, disciplina científica”. En JODAR MIÑARRO, A. (coord.): *Por dibujado y por escrito*, Editorial de la Universidad de Granada. Dpto. de Dibujo, Granada, 2006, pp. 112-121.
- GARAU, A.: *Las armonías del color*, Paidós, Barcelona, 1993 (2^a ed.).
- GARDNER, H.: *Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad*, Paidós, Barcelona, 1993.
- *Educación artística y desarrollo humano*, Paidós, Barcelona, 1994.
- GEHLEN, A.: *Antropología filosófica*, Paidós, Barcelona, 1993.
- GIBSON, J.: *La percepción del mundo visual*, Infinito, Buenos Aires, 1974 (1^a ed. en español, 1950).
- GIESECKE, F. E.: *Dibujo y comunicación gráfica*, Prentice Hall, México D. F., 2006.
- GIMÉNEZ, MORELL, R.: *Espacio: visión y representación en el dibujo y en la pintura del siglo XX*, Universidad Politécnica, Valencia, 1988.

- GOLDSTEIN, N.: *The art of responsive drawing*, Prentice Hall, Upper Saddle River, N.J., 2006.
- GOMBRICH, E. H.: *Arte e ilusión. Estudio sobre la Psicología de la Representación Pictórica*, Debate, Madrid, 2003 (*Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, 1959).
- *El sentido del orden*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- *La imagen y el ojo: Nuevos Estudios sobre la Psicología de la Representación Pictórica*, Debate, Madrid, 2000 (*The Image & the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, 1982).
- *Norma y forma*, Alianza, Madrid, 1984.
- GOMBRICH, E. H.; HOCHBERG, J.; BLACK, M.: *Arte, percepción y realidad*, Paidós, Barcelona, 2007.
- GÓMEZ MOLINA, J. J. (coord.); CABEZAS, L. [et al.]: *El manual de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2001.
- *Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 1999.
- *La representación de la representación*, Cátedra, Madrid, 2007.
- *Las lecciones del dibujo*, Cátedra, Madrid, 2003.
- *Los nombres del dibujo*, Cátedra, Madrid, 2005.
- *Máquinas y herramientas de dibujo*. Cátedra, Madrid, 2002.
- GONZÁLEZ, J.: “Aproximación a las posibilidades técnicas del carboncillo”. En *Cónica*, año V, 1990, nº 15, pp. 15-21.

- GONZÁLEZ GARCÍA, A.; CALVO SERRALLER, F.;
MARCHÁN FIZ, S.: *Escritos de arte de vanguardia
1900/1945*, Turner, Madrid, 1979.
- GOODMAN, N.: *De la mente y otras materias*, Visor, Madrid,
1995.
- *Los lenguajes del arte*, Seix Barral, Barcelona, 1976.
- GORDON, W. J. J.: *Sinéctica: El desarrollo de la capacidad
creadora*, Herrero Hnos. Sucs, México D. F., 1963.
- GREGORY, R. L.: *Ojo y cerebro. Psicología de la visión*,
Guadarrama, Madrid, 1966.
- GRIMLEY, CH.; LOVE, M.: *Color, espacio y estilo: detalles
para diseñadores de interiores*, Gustavo Gili, Barcelona,
2009.
- GROWE, B.: *Edgar Degas*, Taschen, Colonia, 1992.
- GUBERN, R.: *La mirada opulenta*, Gustavo Gili, Barcelona,
1987.
- *Patologías de la imagen*, Anagrama, Barcelona, 2004.
- GUMPERZ, J.; BENNETT, A.: *Lenguaje y cultura*,
Anagrama, Barcelona, 1981.
- H. ANNA SUH (ed.): *Leonardo da Vinci. Cuadernos*, Equipo
de Edición, Barcelona, 2006 (ed. española).
- HABERMAS, J.: *Teoría de la acción comunicativa:
complementos y estudios previos*, Cátedra, Madrid, 1989.
- *Teoría de la acción comunicativa: racionalidad de la
acción y racionalización social (Vol. I)*, Taurus, Madrid,
1998.

- *Teoría de la acción comunicativa: crítica de la razón funcionalista (Vol. II)*, Taurus, Madrid, 1992.
- HEARD HAMILTON, G.: *Pintura y escultura en Europa 1880-1940*, Cátedra, col. Manuales de Arte, Madrid, 1997.
- HEGEL, G. W. F.: *Introducción a la estética*, Península, Barcelona, 1971.
- *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid, 2007.
- HERNÁNDEZ SANCHEZ, D. (ed.): *Arte, cuerpo, tecnología*. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2003.
- HESS, B.: *Expresionismo abstracto*, Taschen, Bonn, 2005.
- HILDEBRAND, A. Von: *El problema de la forma en la obra de arte*, Visor, Madrid, 1989.
- HOLTZ-BONNEAU, F.: *La imagen y el ordenador*, Tecnos, Madrid, 1986.
- HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W.: *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 1998.
- HOSPERS, J.: *Significado y verdad en el Arte*, Fernando Torres, Valencia, 1980 (*Meaning and Truth in the Arts*, 1946).
- HUGHES, R.: *El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo XX*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000 (*The Shock of the New*, 1980).
- IRANZO, A.; MECA, B.: *Croquización arquitectónica*, EUPBAT, Barcelona, 1992.
- ITTEN, J.: *Le dessin et la forme*, Dessain et Tolra, Paris, 1995.

- IVINS, W. M.: *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
- JACOBI, H.: *Dibujos de arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1969.
- *El dibujo de los arquitectos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- JODAR MIÑARRO, A. (coord.): *Por dibujado y por escrito*, Editorial de la Universidad de Granada. Dpto. de Dibujo, Granada, 2006.
- JOLY, M.: *La imagen fija, la marca*, Buenos Aires, 2003.
- JULIÁN, F.; ALBARRACÍN, J.: *Dibujo para diseñadores industriales*, Parramón, Barcelona, 2007.
- KAHLO, F.: *Ahí les dejo mi retrato*, Lumen, Barcelona, 2005.
- KAHN, L. I.: *Forma y diseño*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1984.
- KANDINSKY, W.: *Cursos de la Bauhaus*, Alianza, Madrid, 2006.
- *De lo espiritual en el arte*, Paidós, Barcelona, 2007 (*Über das Geistige in der Kunst*, 1912).
- *Dibujos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- *La gramática de la creación*, Paidós, Barcelona, 1996.
- *Punto y línea sobre el plano*, Paidós, Barcelona, 2004 (*Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, 1926).
- KATZ D.: *Psicología de la forma*, Espasa Calpe, Madrid, 1967.

- KAUPELIS, Robert: *Experimental drawing*, Watson-Guption Publications, New York, 1980.
- KLEE P.: *Bases para la estructuración del arte*, Coyoacan, México D. F., 2007.
- *Bosquejos pedagógicos*, Monte Ávila, Caracas, 1974.
- *Dibujos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- *Teoría de la forma y de la figuración*, Alianza Forma, Madrid, 1984.
- *Teoría del arte moderno*, Cactus, Buenos Aires, 2007.
- KOCH, H.: *Miguel Ángel*, Salvat, Barcelona, 1984.
- KOFLER, L.: *Arte abstracto y literatura del absurdo*, Barral, Barcelona, 1972.
- KOHLER, W.: *Psicología de la forma*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1996.
- LAGARES PRIETO, F.: "Del Dibujo y dibujar". En JODAR MIÑARRO, A. (coord.): *Por dibujado y por escrito*, Editorial de la Universidad de Granada. Dpto. de Dibujo, Granada, 2006, pp. 37-47.
- LAMBERT, S.: *El Dibujo: técnica y utilidad*, H. Blume, Madrid, 1996 (1ª ed. en español, 1985).
- LAPRADE A.: *Croquis de arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- LE CORBUSIER.: *El modulator (2 vols.)*, Apóstrofe, Barcelona, 2005.
- *Ideas y formas*, H. Blume, Madrid, 1987.
- *La casa del hombre*, Poseidón, Barcelona, 1980.
- LÉGER, F.: *Funciones de la pintura*, Edicusa, Madrid, 1969.

- LEFEBVRE, H.: *La presencia y la ausencia, Contribución a la teoría de las representaciones*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1983.
- LEYMARIE, J.; MONNIER, G.; ROSE, B.: *Historia de un arte: el dibujo*, Carroggio, Barcelona, 1998.
- LÓPEZ BARRETO, J.: "Importancia del boceto en la obra de arte", (tesis doctoral inédita). Universidad de Sevilla, Sevilla, 1990.
- LÓPEZ VILCHES, I.: *Señalética: análisis y normalización: prototipo de programa señalético*, Editorial de la Universidad de Granada, Granada, 1997.
- "Perspectivas absurdas. Nuevas perspectivas". En JODAR MIÑARRO, A. (coord.): *Por dibujado y por escrito*, Editorial de la Universidad de Granada. Dpto. de Dibujo, Granada, 2006, pp. 175-182.
- LOWENFELD, V.; BRITAIN, W. L.: *Desarrollo de la capacidad creadora*, Kapelusz, Buenos Aires, 1972 (*Creativ and mental growth*, 1957).
- LUCIE-SMITH, E.: *El arte hoy*, Cátedra, Madrid, 1983.
- LURIA A. R.: *Lenguaje y pensamiento*, Fontanella, Barcelona, 1980.
- *Sensación y percepción*, Fontanella, Barcelona, 1978.
- LYOTARD, J. F.: *Discurso, Figura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- LLEDÓ, E.: *El surco del tiempo*, Crítica, Barcelona, 2000.
- *Memoria del logos*, Taurus, Madrid, 1996.
- *Memoria de la ética*, Taurus, Madrid, 1995.

- LLOVET, J.: *Ideología y metodología del diseño: Una introducción crítica a la teoría proyectual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- MARINA, J. A.: *El laberinto sentimental*, Anagrama, Barcelona, 2002.
- *La inteligencia fracasada*, Anagrama, Barcelona, 2004.
- *Teoría de la inteligencia creadora*, Anagrama, Barcelona, 2006.
- MARTÍ I VILLALTA, J. LL.: *Neurología en el arte*, Lunweg, Barcelona, 2007.
- MARTIN, J.: *Aprender a abocetar*, Blume, Barcelona, 1994.
- MARTÍN TOIG, G.: *Las bases del dibujo*, Parramón, Barcelona, 2004.
- MASCHKE, T.; HEINEMANN, T., *Diseño. Los clásicos del futuro*, Madrid, Libsa, 1999.
- MASLOW, A. H.: *La personalidad creadora*, Kairós, Barcelona, 1994 (5ª ed.).
- MATISSE, H.: *Sobre arte*, Barral, Barcelona, 1978.
- McCORMICK, E. J.: *Ergonomía. Factores humanos en Ingeniería y Diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- MEGLIN, N.; MEGLIN, D.: *El placer de dibujar*, Urano, Barcelona, 2001.
- MELING, N.: *El placer de dibujar*, Urano, Barcelona, 2001.
- MENEGUZZO, M.: *Leonardo da Vinci. Dibujos La invención y el arte en el lenguaje de las imágenes*, Debate, Madrid, 1987.

- MICHELI, M. de: *Las vanguardias artísticas del S. XX*, Alianza, Madrid, 1995.
- MICKLEWRIGHT, K.: *Dibujo: perfeccionar el lenguaje de la expresión visual*, Blume, Barcelona, 2006.
- MIES VAN DER RHOE, L.: *Escritos, diálogos y discursos*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1981.
- MOLES, A. A.: *La imagen*, Trillas, México D. F., 1991.
— *Teoría de los objetos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
- MONDRIAN, P.: *Arte plástico y arte plástico puro*, Víctor Seru, Buenos Aires, 1961 (2ª ed.).
— *Realidad natural y realidad abstracta*, Barral, Barcelona, 1973.
- MONTEYS, X.: *Le Corbusier. Obras y proyectos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
- MOSZYNSKA, A.: *El arte abstracto*, Destino, Barcelona, 1996.
- MUKAROSKY, J.: *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- MUMFORD, L.: *El mito de la máquina*, Emecé, Buenos Aires, 1969.
- MUNARI, B.: *¿Como nacen los objetos?*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
— *Diseño y comunicación visual: contribución a una metodología didáctica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985.
— *El arte como oficio*, Idea Books, Barcelona, 2005.

- *Il Triangolo. La escoperta del triangolo*, Siz, Verona, 2007 (1ª ed. 1976).
- *Prima del disegno*, Castello, Mantova, 1996.
- *Teoremi sull'arte*, Mantova, 2006 (1ª ed. en español, 2003).
- NÉRET, G.: *Matisse*, Taschen, Bonn, 2006.
- NIETZSCHE, F.: *Estética y teoría de las artes*, Tecnos, Madrid, 2004.
- NORBERG-SCHULZ, C.: *Existencia, espacio y arquitectura*, H. Blume, Madrid, 1975.
- OLIVEIRO, A.: *En los laberintos de la mente*, Grijalbo, México D. F., 1992.
- OBRADORS BARBA, M.: *Creatividad y generación de ideas*, Universitat de Valencia. Servei de publicacions, Valencia, 2007.
- PANOFSKY, E.: *El significado de las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1998 (1ª ed. en español, 1953).
- *Estudios de iconología*, Alianza, Madrid, 1972 (1ª ed. en español, 1939).
- *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona, 1999 (*Die Perspektive Als <Symbolische Form>*, 1953).
- PARICIO GARCÍA, J.: "El dibujo a mano alzada en diseño industrial", (tesis doctoral inédita). Universidad Complutense de Madrid. Dpto. de Dibujo II, Madrid, 2004.
- PASTOUREAU, M.: *Breve historia de los colores*, Paidós, Barcelona, 2006.

- PAWLIK, J.: *Teoría del color*, Paidós, Barcelona, 1999.
- PENROSE, R.: *Picasso. Su vida y su obra*, Argos Vergara, Barcelona, 1981 (1ª ed. en español, 1981).
- PERELLÓ, A. M^a: *Las claves de la Bauhaus*, Arín, Barcelona, 1990.
- PÉREZ CARREÑO, F.: *Arte minimal. Objeto y sentido*, La balsa de la Medusa, Madrid, 2003.
- PÉREZ ORAMAS, L.: *An atlas of drawings: transforming chronologies*, [exhibition], Museum of Modern Art, New York, 2006.
- PERICOT, J.: *Servirse de la imagen (Un análisis pragmático de la imagen)*, Ariel, Barcelona, 1987.
- PIAGET, J.; GARCÍA, R.: *Las explicaciones causales*, Barral, Barcelona, 1973.
- PIGNATTI, T.: *El dibujo (De Altamira a Picasso)*, Cátedra, Madrid, 1995 (1ª ed. en español, 1982).
- PIPES, A.: *Dibujo para diseñadores. Técnicas, bocetos de concepto, sistemas informáticos, ilustración, medios, presentaciones, diseño por ordenador*, Blume, Barcelona, 2007.
- PLEYNET, M.: *La enseñanza de la pintura: ensayos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- PORTER, T.; GREENSTREET, B.: *Manual de técnicas graficas para arquitectos, diseñadores y artistas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983.
- PRICE, G. M.: *La práctica de la creatividad*, Diana, México D. F., 1980.

- PRIETO, L. J.: *Pertinencia y práctica. Ensayos de Semiología*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- PUIG, A.: *Sociología de las formas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- RAFOLS, J. F.: "Jujol". En *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 13, Barcelona 1950.
- RAMÍREZ, J. A.: *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1999.
- *El arte de las vanguardias*, Anaya, Madrid, 1991.
- RAMOS GUERRA, E.: *El boceto en la obra de arte tridimensional*, (tesis doctoral). Editorial de la Universidad de Sevilla. Dpto. de Dibujo, Sevilla, 1992.
- RAYNES, J.: *Curso completo de dibujo*, Blume, Barcelona, 2006.
- READ, H.: *Educación por el arte*, Paidós, Buenos Aires, 1973.
- RICARD, A., *La aventura creativa. Las raíces del diseño*, Ariel, Barcelona, 2000.
- RIO RODRÍGUEZ, R. del; JIMENEZ CASTILLO, M.C.; VADILLO RODRÍGUEZ, M. L.: "Una experiencia pedagógica de innovación en Bellas Artes aplicada a la asignatura de 'Dibujo del Natural. Composición', su Dimensión y Pluralidad. En *La Convergencia Europea y Sus Repercusiones en los Procesos de Enseñanza-Aprendizaje. III Jornada Andaluza de Profesores Noveles*, núm. 3, Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 2006, pp. 214-231.

- RIVIÉRE, A.: *Razonamiento y representación*, Siglo XXI, Madrid, 1996.
- ROTHKO, M.: *La realidad del artista: Filosofías del Arte*, Síntesis, Madrid, 2004.
- RUBERT DE VENTÓS, X.: *El arte ensimismado*, Anagrama, Barcelona, 1997.
- *Teoría de la sensibilidad*, Península, Barcelona, 1988 (1ª ed. 1969).
- *Utopía de la sensualidad y métodos del sentido*, anagrama, Barcelona, 1973.
- RUHRBERG, K.; SCHNECKENBURGER, M.; FRICKE, CH.; HONNEF, K.: *Arte del siglo XX, 2 vols.* Taschen, Colonia, 2005.
- RUIZ CABRERO, G.: *Una tesis dibujada*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Madrid, 1993.
- RUIZ LLAMAS, M. G.: *Ilustración gráfica en periódicos y revistas de Murcia (1920-1950)*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1991.
- RUSKIN, J.: *Técnicas del Dibujo*, Laertes, Barcelona, 1999.
- SAMI-ALI, M.: *El espacio imaginario*, Amorrortu, Buenos Aires, 1976.
- SCHAPIRO, M.: *El arte moderno*, Alianza Forma, Madrid, 1993.
- SCHULZE, F.: *Mies van der Rohe. Una biografía crítica*, H. Blume, Madrid, 1985.

- SCOTT, M.: *Esbozar y dibujar: guía para artistas principiantes y avanzados*, Evergreen, Köln, 2005.
- SEGÚÍ, J.: *Notas para una introducción al diseño*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Madrid, 1985.
- SEDLMAYR, H.: *La revolución del arte moderno*, Acantilado, Barcelona, 2008.
- SIENRA LIZCANO, J. A.: *El dibujo en el proceso inicial de interpretación de las formas*, Universidad de Valencia, 1988.
- SIMBLET, S.: *Cuaderno de dibujo*, Blume, Barcelona, 2006.
- SIMPSON, I.: *Enciclopedia de técnicas de dibujo*, Acanto, Barcelona, 2005.
- SINI, C.: *Pensar el signo*, Mondadori, Madrid, 1989.
- SMITH, R.: *El manual del artista*, Blume, Madrid, 2003 (*The Artist's Handbook*, 1987).
- SMITH, S.: *El Boceto. Técnicas y materiales*, Libsa, Madrid, 1998.
- SOLÁ MORALES, I.: *Eclecticismo y vanguardia y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- SOLANAS DONOSO, J.: *Diseño, arte y función*, Barcelona, Salvat Editores, 1981.
- SPARKE, P.: *El diseño en el siglo XX*, Barcelona, Blume, 2000.
- SPRINGER, S. P.; DEUTSCH G.: *Cerebro izquierdo, cerebro derecho*, Gedisa, Barcelona, 1984.
- STANGOS, N. (coord.): *Conceptos de arte moderno*, Alianza, Madrid, 2000.

- STERNBERG, J. R.: *Estilos de pensamiento*, Paidós, Barcelona, 1999.
- STEWART, D. B.; YATSUKA, H.: *Arata Isozaki*, Gustavo Gili, Barcelona, 1991.
- STROM, R. D.: *Creatividad y educación*, Paidós, Buenos Aires, 1971.
- STERNBERG, J. R.; TODD, I. L.: *La creatividad en una cultura conformista*, Paidós, Barcelona, 1997.
- STOICHITA, V. I.: *Breve historia de la sombra*, Siruela, Madrid, 1999.
- SUSO MENA, S.: “Función de la línea en el dibujo: factores: 1 formales, 2 semánticos, 3 expresivos”, (tesis doctoral inédita). Universidad de Granada. Dpto. de Dibujo, Granada, 1995.
- TATARKIEWICZ, W.: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 1990.
- TEILHARD DE CHARDIN, P.: *El fenómeno humano*, Taurus, Madrid, 1963.
- TEISING, K.: *Les techniques du dessin*, Gründ, París, 1987.
- THOMAS, K.: *Diccionario del arte actual*, Labor, Barcelona, 1987.
- TRÍAS, E.: *El artista y la ciudad*, Anagrama, Barcelona, 1976.
- *Lógica del límite*, Destino, Barcelona, 1991.
- TOMKINS, C.: *Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 2006.

- TORRANCE, E. P.: *Educación y capacidad creativa*, Marova, Madrid, 1977.
- TORRES, B.: *Fortuny. Un mundo en miniatura*, Libsa, Madrid, 2008.
- TWEMLOW, A.: *¿Qué es el diseño gráfico? 2*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007.
- ULMAN, G.: *Creatividad*, Rialp, Madrid, 1972.
- VALERY, P.: *Piezas sobre arte*, Visor, Madrid, 1999.
- VALLE DE LERSUNDI, G. del: *En Ausencia del Dibujo. El Dibujo y su enseñanza tras la crisis de la Academia*, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Bilbao, 2001.
- VAN GOGH, V.: *Cartas a Théo*, Paidós, Barcelona, 2004 (*Lettres de Vincent van Gogh à son frère Theo*, 1988).
- VÉLEZ CEA, M. (coord.): *El dibujo de fin del milenio*, Actas del Primer Congreso Nacional de Dibujo. Dpto. de Dibujo, Editorial de la Universidad de Granada, Granada, 2000.
- VERA CAÑIZARES, S. *Proyecto artístico y territorio*, Editorial de la Universidad de Granada, Granada, 2004.
- VICENS, F.: *Arte abstracto y arte figurativo*, Salvat, Barcelona, 1973.
- VIDAL ALAMAR, D.; GIMENEZ MORELL, R.: *Perspectiva artística*, Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2007.
- VILCHES, L.: *La lectura de la imagen*, Paidós, Barcelona, 1992.

- VILLALBA, D.: *Aproximación al acto creativo*, Instituto de Estética y Teoría de las Artes, Madrid, 1994.
- VILLALOBOS, V.: *En la ruta de oriente: cuaderno de dibujos de viaje*, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2002.
- VOSSLER, K.: *Filosofía del lenguaje*, Losada, Buenos Aires, 1978.
- WEISBERG, R. W.: *Creatividad: el genio y otros mitos*, Labor, Barcelona, 1987.
- WHITFORD, F.: *La Bauhaus*, Destino, Barcelona, 1984.
- WICK, R.: *La pedagogía de la Bauhaus*, Alianza, Madrid, 2007.
- WILSON, B.; HURWITZ, A.; WILSON, M.: *La enseñanza del dibujo a partir del arte*, Paidós, Barcelona, 2004 (1ª ed. inglesa 1987).
- WILLIAMS, C.: *Los orígenes de la forma*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984.
- WINGLER, HANS M.: *La Bauhaus*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980 (2ª ed. en español).
- WITTGENSTEIN, L.: *Investigaciones filosóficas*, Crítica, Barcelona, 1988.
- WOLLSCHLAGER, G.: *Creatividad, sociedad y educación*, Paidós, Buenos Aires, 1976.
- WONG, W.: *Fundamentos del diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- *Fundamentos del diseño bi y tridimensional*, Gustavo Gili, Barcelona, 1986.

- *Principios del diseño en color*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.
- *Diseño gráfico digital*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- WORRINGER, W.: *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 1997.
- ZELANSKI, P.; PAT FISHER, M.: *Color*, H. Blume, Madrid, 2001.
- ZERBST, R.: *Antoni Gaudí*, Taschen, Colonia, 1989.
- ZEVI, B.: *Frank Lloyd Wright. Obras y proyectos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- ZÖLLNER, F.: *Leonardo da Vinci. Esbozos y dibujos*. Taschen, Colonia, 2006.