

La forma emergente

Reflexiones acerca del dibujo expresivo
como génesis del modelado cerámico

Trabajo Final de Máster de tipología 4

Presentado por

María García Sánchez

Dirigido por

Alejandro Rodríguez León

Director experimental

Francisco Pérez Benavent

Facultat de Belles Arts

Universitat Politècnica de València

Julio del 2020



Resumen

La forma emergente titula a una serie de veinticuatro objetos cerámicos cuyo punto de partida son las imágenes albergadas en nuestros cuadernos de campo, que evidencian la relevancia del dibujo expresivo como sustento de toda producción artística. Nos alejamos por tanto de los preceptos ortodoxos que promulgan el empleo del dibujo como identificación, como un bosquejo previo a otras artes como son la escultura o la pintura. Así, nuestro trabajo surge de la asunción del trazo activo como una práctica vital, como génesis de las formas tridimensionales. Desde nuestro primer contacto con el gres en el último año del Grado en Bellas Artes, nos aproximamos a la escultura a través de la ponderación de nuestro gesto vital mediante sendas instalaciones y piezas de fundición. Retomamos ahora esas indagaciones mediante el modelado de la arcilla y para ello proponemos una clara hipótesis que vertebrará nuestro discurso, ¿De qué modo es posible vincular el dibujo expresivo a la escultura cerámica? En este sentido exploraremos a lo largo de nuestro escrito, la relación entre la aprehensión de la realidad a través de la línea y la creación de esculturas cerámicas e indagaremos a su vez en las capacidades expresivas del barro como medio de expresión.

Palabras clave

Dibujo expresivo, trazo, cerámica, escultura de modelado, barro, proceso

Abstract

The nascent piece designates a series of twenty-four ceramic objects whose starting point is the images housed in our notebooks, which demonstrate the relevance of expressive drawing as the basis of all artistic production. We therefore move away from the orthodox precepts that promote the use of drawing as identification, as a preliminary sketch to other arts such as sculpture or painting. Thus, our work arises from the assumption of active tracing as a vital practice, as the genesis of three-dimensional shapes. From our first contact with stoneware in the last year of the Degree of Fine Arts, we have approached sculpture through the weighting of our vital gesture through individual installations and castings. We now return to these inquiries by modeling clay. For this we propose a clear hypothesis that will support our discourse. How is it possible to link expressive drawing to ceramic sculpture? In this sense, we will explore throughout our writing the relationship between the apprehension of reality through the line and the creation of ceramic sculptures, and we will also investigate the expressive capacities of clay as expression way.

Key words

Expressive drawing, stroke, ceramics, modeling sculpture, clay, process

A mi querido turno de tarde, por ser soporte emocional, físico e intelectual

A mi madre, quien siempre ha hecho tuyas mis prioridades

A ti, por compartir, consentir y disentir

Índice

Introducción	8
1. El dibujo identificativo frente al dibujo expresivo	14
1.1. Los límites del dibujo de representación frente a la expansión del dibujo expresivo	19
1.2. El dibujo expresivo: medio y fin en sí mismo	30
1.2.1. Método y principios del dibujo expresivo	33
1.2.1.1. Construcción intrínseca y modelado de las formas	37
1.2.1.2. El alfabeto gráfico y la relación entre figura y fondo	44
2. La experiencia vital del dibujo háptico como soporte de la práctica escultórica	46
2.1. De la cerámica ortodoxa al barro como medio de expresión	62
2.2. Cerámica: seriación, artesanía y arte	65
3. La forma emergente. Serie de objetos cerámicos	69
3.1. El dibujo: su práctica diaria como base de nuestra escultura	71
3.1.1. La aprehensión plástica de la realidad vs la descripción del boceto	74
3.1.2. Proceso de retroalimentación: dibujar mientras se modela	78
3.2. La expresividad frente a las expectativas y el control del resultado	81
3.3. La forma que emerge. De dentro hacia fuera	86
3.3.1. Procesos de trabajo con óxidos, engobes y barbotinas; el alfabeto gráfico en cerámica	90
Conclusiones	93
Bibliografía	96
Anexo I. Cuaderno de México	
Anexo II. Cuaderno amarillo	
Anexo III. La forma emergente. Proceso.	
Anexo IV. La forma emergente. Serie de objetos cerámicos. Catálogo.	

Dada la situación sobrevenida por la pandemia del Covid-19, hemos visto imposibilitada la quema de varias de nuestras piezas, así como el registro fotográfico de algunas de ellas y de los dibujos de gran formato. En consonancia con la ponderación del proceso que defiende nuestro planteamiento plástico y puesto que la cocción se realiza en hornos eléctricos y no hemos incidido en nuestro escrito en esta parte del proceso, consideramos oportuno presentar este trabajo pese a que por el momento no se pueda apreciar el resultado definitivo de algunas obras.

Introducción

Durante nuestros años de formación académica hemos podido observar la primacía de una visión ocularcentrista¹ en el campo de las artes plásticas. En este sentido, nos percatamos de que gran parte del quehacer que se promulga se encuentra focalizado en la concordancia del resultado con una expectativa prefijada, que no es sino consecuencia de la aplicación de una serie de estereotipos que permitan, con ligeras modificaciones, el reconocimiento del referente. Esta situación deriva en un atrofiamiento paulatino de nuestro ser corporal, pues inclusive en áreas que son para nosotros hápticas en esencia, como pudiera ser el modelado del barro, se nos insta a copiar un referente según los cánones establecidos desde el Renacimiento, olvidándonos por completo de las vicisitudes del proceso y, por ende, de las relaciones sensoriales con el material trabajado. Frente a esta concepción del trabajo artístico se halla el método de dibujo expresivo desarrollado en esta misma facultad, la Facultat de Belles Arts San Carles de València, por el maestro Alejandro Rodríguez León. Su metodología aboga por una vinculación háptica con el referente que conlleva inevitablemente una toma de conciencia de nuestro ser corporal como parte de un todo integrado. Encontrarnos frente a esta visión tan pura, consciente e íntegra de entender el dibujo como quehacer diario, alejado de cualquier pretensión, cambia no sólo nuestra forma de entender su esencia perceptiva sino también toda nuestra existencia. Es a partir de sus lecciones cuando comenzamos a asimilar que esta manera de dibujar no es sólo una parcela aislada, una técnica que podemos aplicar a conveniencia sino que ella es en sí misma una experiencia vital, un modo de ser en el mundo que requiere de una reconstrucción del yo, pues incorporar “es algo más que colocar algo en la cima de la conciencia. [...] Implica una reconstrucción que puede ser dolorosa”².

¹ Para más información véase PALLASMAA, J. *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, pp. 19-37.

² DEWEY, J. *El arte como experiencia*, p.48.



Figura 1. María García Sánchez, *La huella del gesto*, 2018. Mural cerámico quemado en baja temperatura.

Esta toma de conciencia conlleva el nacimiento de una necesidad intrínseca de hacer del dibujo la esencia de nuestra obra artística, recuperando la senda iniciada con el mural cerámico *La huella del gesto*. Al comenzar las enseñanzas escultóricas en el contexto del taller de fundición artística impartido por la Doctora Carmen Marcos Martínez, observamos como, a pesar de no conocer previamente a la cera como material artístico, el trazo expresivo nos permite un acercamiento consciente al modelado tridimensional, pues no en vano Read afirma que “el dibujo es aún uno de los elementos más esenciales en las artes visuales”³. Trabajar con la cera despierta en nosotros una reminiscencia táctil que creíamos olvidada, el recuerdo del fango al ser modelado se hace presente en cada gesto, en cada semejanza y distinción con la cera. Por ser el primer material que modelamos, por ser esencia, nos vemos impulsados a trabajar con el barro. En este sentido, desde un inicio se hace para nosotros evidente una estrecha conexión entre el dibujo expresivo y la escultura de modelado que determina los objetivos a alcanzar con esta investigación y que nos hace plantearnos la hipótesis que guiará nuestro trabajo: ¿De qué modo es posible vincular el dibujo expresivo a la escultura cerámica?

Conocida es la subordinación del dibujo a otras artes como la escultura, su empleo como bosquejo, como anotación previa o esquematización; esa relación es consecuencia de la asunción del dibujo de reconocimiento. Por contra, nosotros aspiramos a **crear** una serie de piezas modeladas en barro que logren **revelar** un vínculo de índole sensorial entre el trazo activo y la cerámica, donde la ausencia de condicionantes de utilidad y parecido, propicie un emerger fluido de las formas. Se hace necesario entonces, **profundizar** en las diferencias entre el dibujo de reconocimiento y el expresivo, ahondar en el origen y desarrollo de ambos y exponer su nexo de unión con la forma tridimensional, mediante el estudio de los elementos que caracterizan a la expresión y cómo se relacionan con la forma tridimensional en barro. Rodríguez León determina las posibilidades expresivas que brinda a la imagen la combinación de tres variantes de la línea: intensidad, dirección y forma o tamaño. Como consecuencia de la asunción de esos preceptos, tratamos de **generar** con las masas de fango un rico alfabeto gráfico equiparable al trazado con el lápiz sobre el papel, de **explorar** la versatilidad de materias tintantes, como el bióxido de manganeso o el óxido de cobalto y de **establecer** relaciones entre la pieza y su entorno a través de las relaciones cóncavo-convexo. Sin embargo, **asimilar** la práctica diaria del dibujo como origen nuestra creación artística no significa trasladar de forma dogmática los sistemas que funcionan en la bidimensionalidad, sino **indagar**, durante los procesos de construcción de las piezas, en las capacidades expresivas propias del barro.

³ READ, H. *El significado del arte*, p.29.

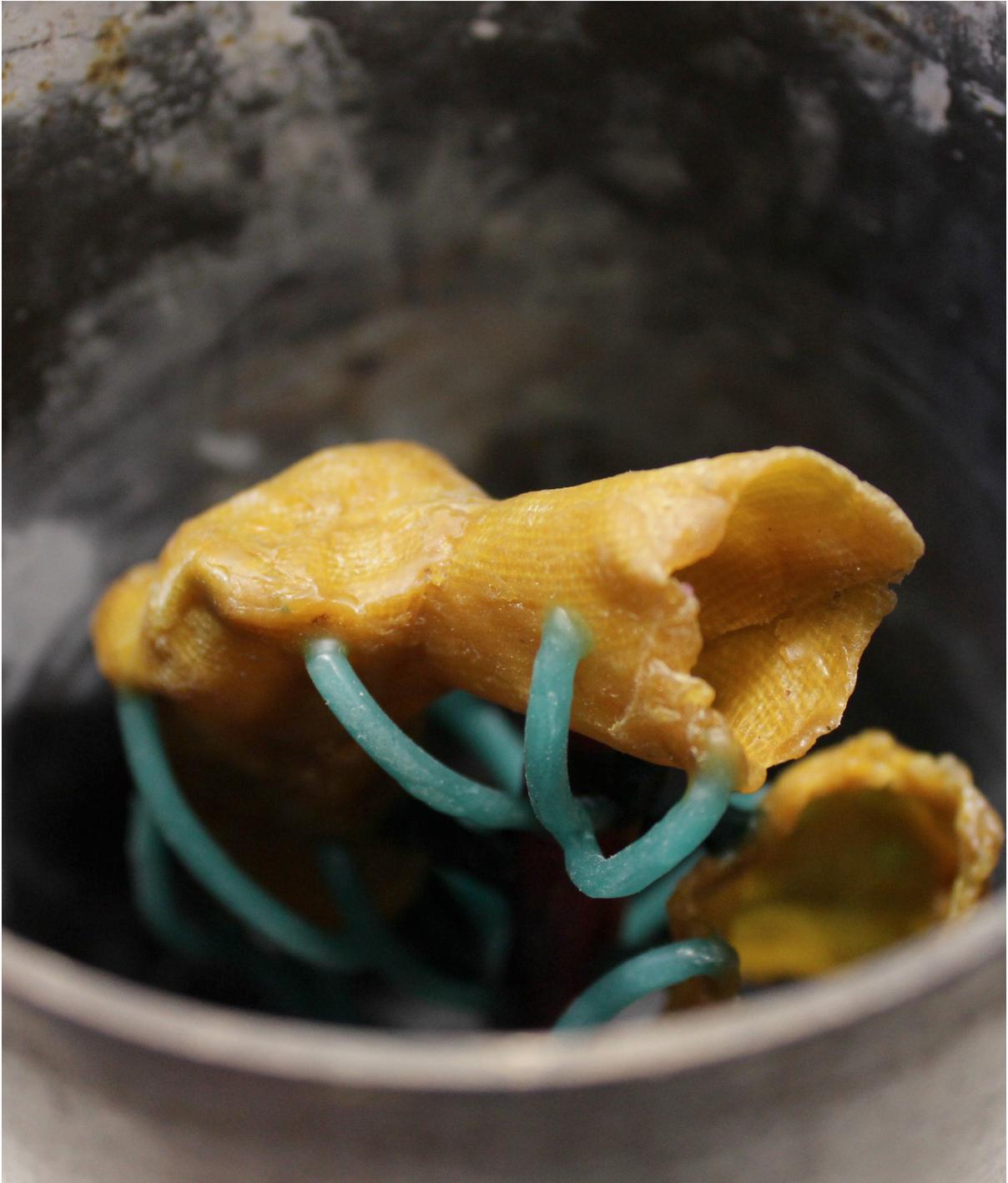


Figura 2. María García Sánchez, *Receptáculos*, cera y algodón, 2019.
Árbol de colada para piezas de microfusión positivadas en bronce.

En ese mismo contexto, el que nuestra producción no atienda a ningún hecho funcional como pudiera ser la producción de una línea⁴, nos capacita a **modelar** sin contención ni expectativa del resultado, lo que deja lugar a los accidentes y posibilita que el barro y la fuerza de la gravedad hagan emerger las formas.

Para alcanzar estas metas iniciamos un proceso creativo basado en la práctica diaria y consciente del dibujo, donde hacemos de nuestros cuadernos una despensa de las percepciones sensoriales, un registro de nuestra memoria táctil. Cuando modelamos el barro lo hacemos sin saber a dónde nos conducirá esa experiencia, lo que nos faculta para ponderar el devenir del proceso más allá de cualquier resolución, para asumir el error como parte indispensable del camino. La pausa que exige el trabajo manual de la cerámica que posibilita sendos procesos de reflexión y asimilación de las formas a través del trazo, se alterna en nuestra obra con instantes de frenesí, de auténtica inmersión en el flujo expresivo, de diálogo honesto con el fango. Lo olemos, sentimos su humedad, vemos cómo cede y también se quiebra, su sonido nos indica el principio del fin, se está secando. En definitiva, nuestro quehacer no radica más que en la aprehensión de la realidad a través de todos nuestros sentidos, que conlleva un acercamiento expectante, humilde y comprometido ante la práctica artística. Si atendemos a la reflexión escrita que acompaña a dicha producción, ésta parte de nuestra inquietud por descubrir un nexo coherente entre la expresión gráfica y la escultura cerámica. Para ello exploramos la diferenciación entre el dibujo ortodoxo y el divergente y ahondamos en el método de dibujo expresivo de Rodríguez León, ante el que se derrocaron todas nuestras certezas. Paralelamente se realiza una revisión de los referentes alejada de la mera descripción de su obra, para centrarnos en cómo asumen esa relación entre dicha disciplina bidimensional y la escultura. Analizamos con ello las características del dibujo háptico que nos permiten establecer una unión entre ambos lenguajes que los equipare como experiencias artísticas significativas que son, a la vez que profundizamos en la estructura material del barro como medio de expresión. De esta manera mostramos con nuestro trabajo el recorrido por un camino ignoto, con la única certeza de que, mientras sintamos desprenderse una parte de nosotros cada vez que cerremos la puerta del horno, seguiremos haciendo cerámica.

⁴ Cuando hablamos de línea nos referimos a la seriación de una cerámica con fines utilitarios y comerciales.



Figura 3. Esquema relacional de los objetivos y la metodología de nuestro trabajo.

El dibujo identificativo frente al dibujo expresivo

Durante los primeros años de vida, el trazo activo forma parte de la evolución motriz del niño, es inherente a su naturaleza, es decir, éste no se plantea si lo que está haciendo está bien o no, simplemente sigue su impulso vital. Todos somos capaces de recordar esa amable etapa en la que dibujábamos sin cesar, sin pretensiones, sin afán alguno de representación. Tal vez incluso observamos con nostalgia esas láminas guardadas con cariño por nuestros padres, madres o abuelos, algunas aparecidas durante una mudanza, otras dobladas entre viejos manteles, olvidadas por décadas. Sin embargo, pese a que la expresión gráfica se establece en origen como una necesidad intrínseca al ser humano, tan solo un grupo minoritario de adultos continúa teniéndola presente como parte de su cotidianidad. Lo que es más, cuando preguntamos a adolescentes y adultos por qué dejaron de hacerlo, su respuesta acostumbra a ser la siguiente: “Porque lo hago mal”. Ante tal contestación, nos asaltan con frecuencia algunos de los interrogantes que guiarán nuestra investigación: ¿De dónde procede esa creencia de que se dibuja bien o mal? ¿Cómo es posible que alguien deje de desarrollar su aprehensión del entorno sólo porque considera que no lo hace bien? ¿Acaso hay una manera correcta de percibir? ¿Por qué el dibujo bien hecho se relaciona con el parecido?

Arno Stern, fundador del Instituto para la Investigación en Semiología de la Expresión, señala algunas claves para comprender la naturaleza de este comportamiento. Este maestro alemán fue capaz de discernir, tras años de observación y trabajo centrado en el desarrollo gráfico de los niños, la naturaleza de semejante dogma al afirmar que las intervenciones adultas instan a los infantes a crear imágenes bonitas y despiertan en ellos la convicción de que “se dibuja para los demás y que un dibujo puede estar bien o mal hecho”⁵. Lo que es más, si nos remontamos a nuestros primeros recuerdos relacionados con este acto expresivo, inmediatamente visualizamos a un adulto preguntándonos ¿Qué es esto?, o en su versión más familiar: ¿Qué has dibujado cariño? Acto seguido, sin apenas dar margen a nuestra respuesta, el adulto en cuestión continuaba describiendo aquello que, a su entender, habíamos tratado de representar. Así, esta conversación se convertía en un interrogatorio, dirigido por su necesidad inculcada de nombrar en términos de reconocimiento aquello que observa. Estas palabras que inocentemente pronuncia el adulto, suponen una fatal interferencia en el juego motriz del infante y coartan instantáneamente su desarrollo.

⁵ STERN, A. *Del dibujo infantil a la semiología de la expresión. Iniciación a otra mirada sobre el trazo*, p.33.



Figura 4. Anónimo. Infante de tres años, ceras sobre papel. En este dibujo se aprecian algunas de las figuras propias de la Formulación de Stern como las formas radiales.

El niño, guiado por el sistema educativo y la falta de educación sensorial de su entorno familiar, deja de entender el desarrollo gráfico como un juego centrado en el proceso y el descubrimiento constante; pasa a abordarlo focalizándose en el resultado, exigido y prefijado de antemano. Así lo explica el propio Stern (2018):

El adulto no dice solamente ‘¡Hazme un dibujo bonito!’, a continuación pide al niño que le explique su dibujo. Y esto completa el desastre, porque esto hace que arraigue en el espíritu del niño la idea de que el dibujo sirve para comunicar. ¡Por desgracia, esto no es bastante todavía! El adulto también pregunta: ‘¿Y allí, qué has querido representar?’ Y el niño reacciona: ‘Pero, ¿No se ve?, ¡entonces, no he sido capaz de dibujar bien!’⁶

De acuerdo con este planteamiento, concluimos que, en sintonía con lo defendido por Díaz Jiménez, el garabato se genera de forma espontánea y son las injerencias del sistema las que nos inculcan la necesidad de la representación gráfica. En este sentido, si ésta es una forma de dibujar impuesta ¿Cuál sería su forma natural?

Para poder ahondar en este asunto, debemos situarnos inevitablemente en los preceptos de Kimon Nicolaïdes. Como estudiantes, tuvimos la suerte de encontrarnos en un viaje a México con su tomo *La forma natural de dibujar*. En él, Nicolaïdes asienta las bases de una enseñanza del gesto basada en la percepción sensorial de las formas, pues para él “existe tan sólo una manera apropiada de aprender a dibujar, se trata de la manera natural. [...] me refiero al contacto físico con todo tipo de objetos y a través de todos los sentidos”⁷. Las afirmaciones anteriores evidencian cómo, prácticamente desde nuestra infancia temprana se nos ha inculcado un método de aprendizaje que aspira a la representación, a la consecución del parecido como sinónimo de éxito. De esta manera, cuando nos sumergimos en la educación artística observamos cómo se descarta por completo a aquel que no posee las cualidades de un copista, que no es capaz de homogeneizarse y cumplir con unos requisitos que, a menudo, resultan triviales y difusos. Lo que es más, estas características no sólo se requieren ya en el ámbito gráfico sino que se extienden a otras ramas como la pintura o la escultura. Se evidencia así la primacía de un paradigma ocularcentrista focalizado en la réplica; en palabras de Bruno Munari, se asume sin posibilidad de réplica el hecho aparentemente irrefutable de “que las artes visuales imitan a la naturaleza, que la pintura y la escultura han de tener un significado, un contenido literario: todo lo demás no es arte”⁸.

⁶ *Ibid.* p.33.

⁷ NICOLAÏDES, K. *La forma natural de dibujar*, p.17.

⁸ MUNARI, B. *El arte como oficio*, p.39.



Figura 5. Alejandro García Sánchez, tres años, dibujo de relleno, 2009.

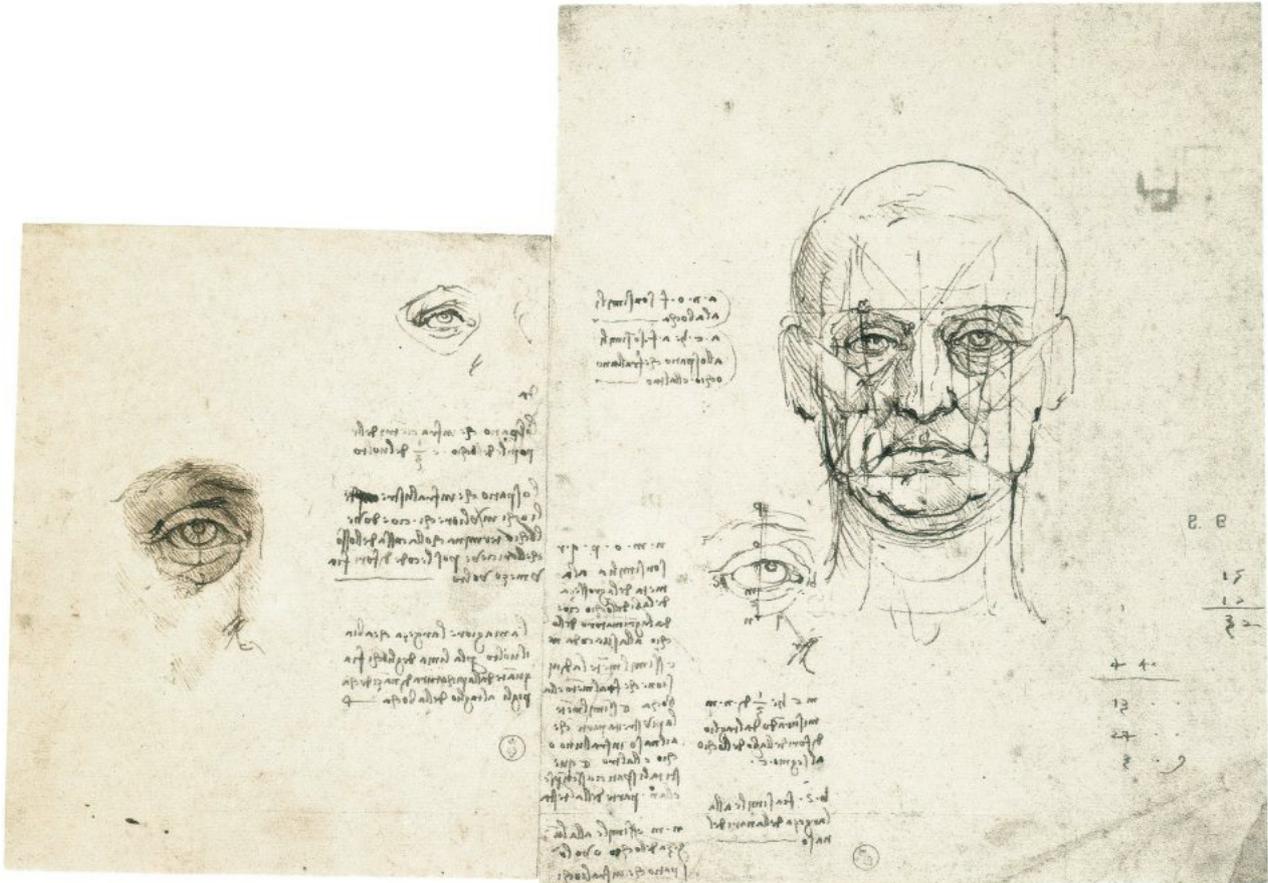


Figura 6. Leonardo da Vinci (1452-1519), *Estudio de proporciones de la cabeza y el ojo*, lápiz y tinta sobre papel, ca.1489-90.

Dicho concepto de la creación artística surge en la Grecia arcaica y se instaura definitivamente en el periodo clásico con el tratado *El canon* del escultor Policleto. En este momento se comienza a establecer el ideal de belleza en las proporciones y la anatomía, “el arte, como la religión, era una idealización de la naturaleza, y en especial del hombre como culminación del proceso de la naturaleza”⁹. Este arquetipo de belleza basado en los cánones se restablece en el Renacimiento y llega hasta nuestros días bajo un modelo academicista que se yergue como anacrónico, pues poco o nada tiene que ver con nuestras circunstancias actuales. Ante tal situación emerge una corriente artística que plantea una alternativa, un cambio de paradigma basado en la fenomenología¹⁰ de Merleau-Ponty y en los preceptos metodológicos de Vigotsky. Estos planteamientos son recogidos por pedagogos y dibujantes como el propio Kimon Nicolaïdes, Arno Stern o Gilberto Aceves Navarro, quienes desarrollan sendos métodos de enseñanza del dibujo alejados de los conceptos de proporcionalidad y parecido. Resulta así evidente que nos hallamos ante dos maneras de entender la práctica artística, una que parte de la seguridad de un esquema geométrico prefijado y otra que pondera la expresión orgánica del gesto como elemento estructural.

⁹ READ, H. *Op. Cit.* p.11

¹⁰ La fenomenología se define en el tomo *Fenomenología de la percepción* de Merleau-Ponty como una filosofía que re-sitúa las esencias dentro de la existencia y no cree que pueda comprenderse al hombre y al mundo más que a partir de su «facticidad».

1.1.

Los límites del dibujo de representación frente a la expansión del dibujo expresivo

Nuestro camino hacia la madurez cognitiva se inicia sobre el año y medio de vida con los primeros garabatos. En esta primera etapa, la llamada etapa del garabato definida en el tomo *Alfabeto gráfico*, defiende que “el niño se expresa a nivel puramente kinestésico, [...] por tanto, sus primeros dibujos carecen de control visual, por lo que los dibujos escapan al margen del papel”¹¹. La consecución de esta etapa conlleva la asunción por parte del infante de la coordinación óculo-manual, así como la asimilación de diferentes estructuras gráficas a nivel individualizado que le permiten abordar la construcción de los diagramas, agregados y combinaciones - términos acuñados por la psicóloga y pedagoga estadounidense, Rhoda Kellogg. Posteriormente, de los cinco a los siete años de edad - etapa preesquemática- podremos observar el inicio del desarrollo del alfabeto gráfico¹² del niño, que se continua en la etapa esquemática - de los seis a los nueve años - y la etapa pseudorrealista - de los nueve a los doce años- hasta alcanzar, sobre los doce años, la etapa del realismo. Es en este momento cuando el adolescente debería culminar su maduración perceptiva y sensorial de las formas para su elaboración plástica. Sin embargo, Díaz Jiménez evidencia claramente esta carencia al afirmar que “como la escuela no cuida este aspecto cognitivo de la mente, el alumno no llega a esta etapa, sino que se va quedando encasillado perceptivamente en etapas anteriores”¹³. Al no trabajar en el ámbito académico el desarrollo del trazo y la percepción sensorial, nos encontramos con adolescentes y adultos cuyos recursos gráficos son extremadamente limitados, equiparables a los presentes en niños de ocho años, como se revela en los siguientes dibujos (Figuras 7-12).

Dadas estas consideraciones estamos en disposición de afirmar que, cuando nos adentramos en los estudios artísticos, contamos con evidentes carencias gráficas que son consecuencia de un sistema que nos impide, desde niños, desarrollar las capacidades perceptivo-visuales, cultivar la empatía y la imaginación. En esta situación, uno podría plantearse que estos problemas son propios de las escuelas e institutos y totalmente ajenos a la educación artística universitaria. Sin embargo, es evidente que gran parte de la educación universitaria continua aferrándose al paradigma de la academia¹⁴, y desecha con ello toda posibilidad de réplica o alternativa educacional.

¹¹ DÍAZ JIMÉNEZ, C. *Alfabeto gráfico. Alfabetización social*, p.11.

¹² El alfabeto gráfico es definido por Carmen Díaz Jiménez como el conjunto de recursos gráfico-motrices constituido por veintiseis signos: punto, recta, curva, espiral, presilla, triángulo, cuadrado, etc.

¹³ DÍAZ JIMÉNEZ, *Op.Cit.*, p.303.

¹⁴ Al respecto véase VILCHIS, L.C., *Método de dibujo de Gilberto Aceves Navarro*, p.27-28.



Figura 7. Blanca García Otero, *casa con árbol*, ceras sobre papel, 2020. Niña de cinco años sin ser guiada por un adulto.



Figura 8. Blanca García Otero, *casa con árbol*, ceras sobre papel, 2020. Misma niña de cinco años guiada por un adulto. Se le pautan unos contornos, lo que evidencia una clara tendencia a la consecución de la identificación.



Figura 9. Alejandro García Sánchez, *casa con árbol*, lápiz grafito sobre papel, 2020. Adolescente de 15 años.



Figura 10. M^a Dolores Sánchez Castellano, *Casa con árbol*, lápiz grafito sobre papel, 2020. Mujer de 57 años sin preparación artística.



Figura 11. María Castellano Díaz, *casa con árbol*, 2020. Mujer de 87 años con alzheimer en estadio 2.



Figura 12. Alejandro Rodríguez León, *casa con árbol*, lapiz acuarelable sobre papel, 2020. Hombre de 59 años, profesor y artista. Se observa un trabajo que abarca todo el espacio gráfico y que se aleja de los cánones academicistas.

Como alumnos, hemos podido observar durante años como se repetía continuamente este modelo renacentista basado en la geometría, la proporción y la representación. Un sistema que aspiraba lograr la copia más fiel posible del referente, desatendiendo por completo la percepción sensorial y el desarrollo de los recursos gráficos: es éste el dibujo de reconocimiento¹⁵. Desde los primeros compases se insta al alumnado a aplicar sistemáticamente una serie de preceptos que permitan configurar en el papel la imagen más precisa posible del referente. Para la aplicación de este método es indiferente que se trate de una planta, de un edificio, de una escultura de yeso o de una figura humana: se propicia el uso de plumadas y puntos externos de referencia que permitan acotar los límites de la figura mediante el contorno; el resto del procedimiento consta en rellenar ese perímetro mediante la recreación de un juego de luces y sombras por el cual, unos más diestramente que otros, tratan de alcanzar el tan ansiado parecido. Así lo expone Dewey cuando comenta:

En el reconocimiento recaemos, como en un estereotipo, sobre un esquema previamente formado. Algún detalle o arreglo de detalles sirve como clave para una simple identificación. Basta para el reconocimiento aplicar al objeto presente este esquema como si fuera un patrón.¹⁶

Este método de dibujo tiene su claro antecedente en el modelo de las academias, cuyo origen data de 1563, cuando Giorgio Vasari, influido por los tratados escritos por Alberti, Piero della Francesca, Leonardo da Vinci y Alberto Durero, funda la primera academia en Florencia¹⁷. En la actualidad, basados en la necesidad del “orden, la disciplina, el rigor, el análisis, la sujeción a los valores más tradicionales, para luego reclamar la soltura el gesto individual, la introspección”¹⁸, se continúa enseñando en un modelo anclado en el academicismo que no ha sido sujeto desde hace décadas a una revisión radical¹⁹ que asiente las bases de un nuevo método de enseñanza acorde con las circunstancias actuales. Continuamos perpetuando este método como la única vía correcta para el aprendizaje de este lenguaje, sin plantearnos qué consecuencias tiene esta aplicación sistemática de conceptos. En el primer año de la enseñanza académica se inicia al alumnado en la copia de lo inerte - esculturas de yeso, naturalezas muertas, ropajes -, considerada el primer paso para capacitarlo “para la representación gráfica objetiva del mundo de las formas”²⁰.

¹⁵ John Dewey evidencia en *El arte como experiencia*, la contraposición entre reconocimiento de un objeto representado y su percepción. Para alcanzar la primera, expone, el único requisito imprescindible es adjudicar a la creación los rasgos distintivos del referente, mientras que si aspiramos a percibirlo debemos impregnarnos de él a través de todos nuestros sentidos.

¹⁶ DEWEY, J. *Op. cit.*, pp.60-61.

¹⁷ Al respecto véase VILCHIS, L.C. *Método de dibujo de Gilberto Aceves Navarro*, p.27.

¹⁸ GÓMEZ MOLINA, J.J.; CABEZAS, L. *Los nombres del dibujo*, p.30.

¹⁹ Cuando hablamos de revisión radical lo hacemos en referencia a la necesidad de una reflexión acerca de los preceptos fundamentales, acerca de la esencia del método dibujo mencionado.

²⁰ SIENRA LIZCANO, J.A. (coord.), *Fundamentos del dibujo. Guía docente 2019-2020*, p.1.

L.H. *

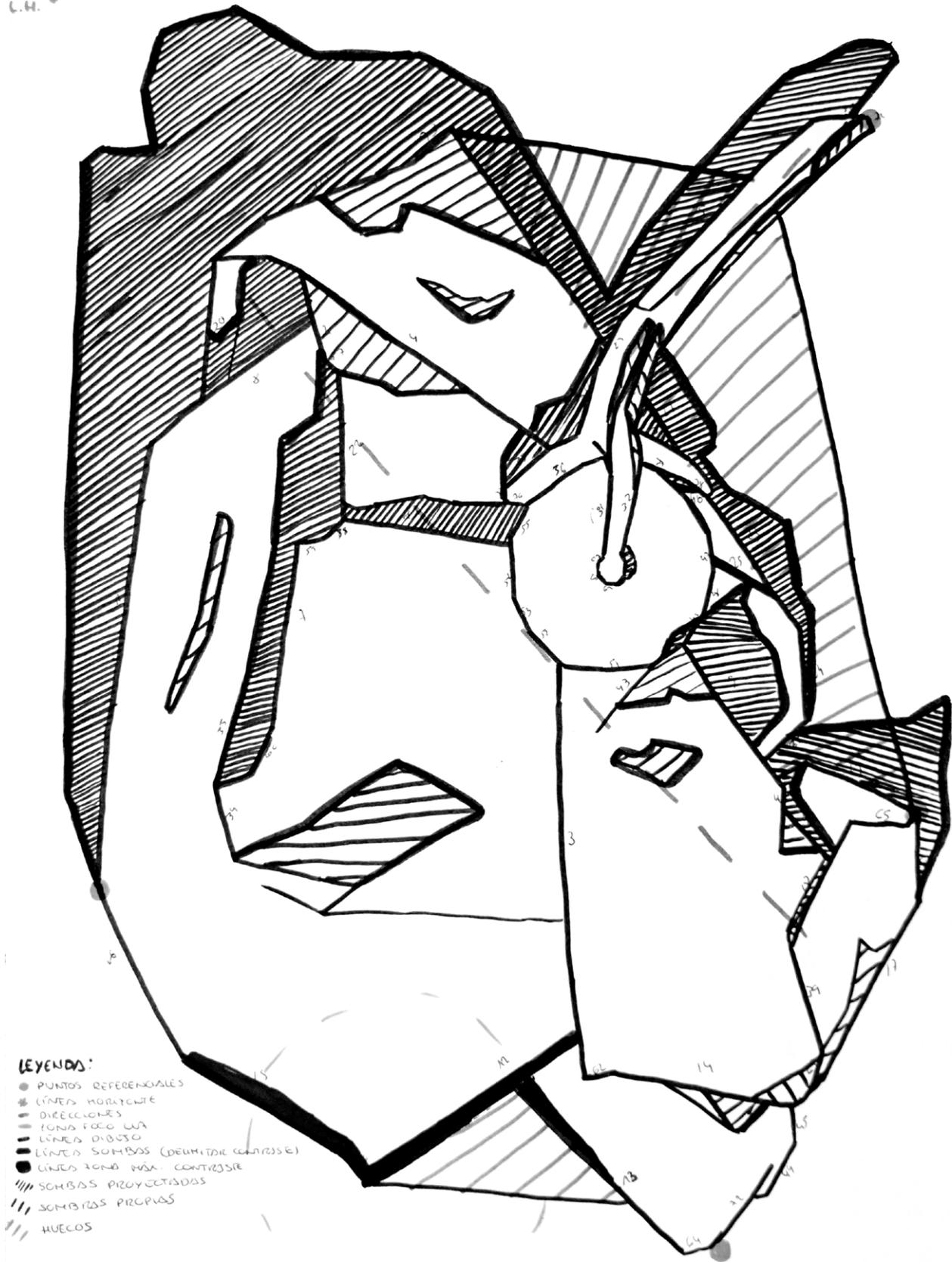


Figura 13. María García Sánchez, *S/T*, rotulador sobre papel continuo, 2014. Dibujo esquemático realizado atendiendo al contorno y la luz, ejercicio de la asignatura de Fundamentos del dibujo.

Si revisamos la esencia de este objetivo, que guía gran parte de la enseñanza del primer curso en la Facultat de Belles Arts San Carles de València, debemos plantearnos qué se entiende por representación gráfica objetiva y por qué se considera como la única vía posible para poder iniciarse en el dibujo artístico. En la representación, la sustancia de la imagen recae únicamente en “la reproducción de lo real, acompañándose de los imperativos de la reducción”²¹. En este sentido, Gauthier enuncia algunos de los postulados en los que se basa esta representación, que guían el quehacer del reconocimiento, como la adaptación de la escala, la síntesis de las tres dimensiones en el plano bidimensional de la hoja o la aplicación sistemática de la perspectiva. Todo ello limita en gran medida los recursos gráficos, que están ahora a disposición de generar una imagen que permita el reconocimiento del referente. Puesto a que este objetivo se tiene como el principal, proceder con dicha metodología conlleva el relevo a un segundo plano la problemática que les es propia a esta disciplina, la problemática gráfica (Figuras 14,15 y 16).

Como consecuencia de asumir la representación objetiva de la realidad como una función intrínseca al dibujo, comenzamos progresivamente a desvincularnos por completo de nuestro ser corporal, pues, al primar el reconocimiento visual del referente, nos olvidamos del resto de sentidos. Ansiado de alcanzar el máximo rendimiento, este método se olvida por completo atender a las vicisitudes de un proceso que dista mucho de ser creativo, pues nos guía la necesidad de lograr un resultado prefijado de antemano, una expectativa que conlleva el miedo al error y que, consecuentemente, nos conduce a la parálisis. En nuestro primer año sentimos con frecuencia esa sensación, ese temor paralizante ante un examen, a que el fruto de nuestro trabajo no fuese el debido. Nos convertimos de nuevo en aquellos niños que anhelaban la aprobación del adulto, quienes lejos de evaluar las formas por sus cualidades gráficas lo hacían en relación al parecido que éstas tenían con la realidad. De esta manera, se perpetúa la creencia, tal y como defiende Arno Stern, de que la enseñanza de dicha materia debe

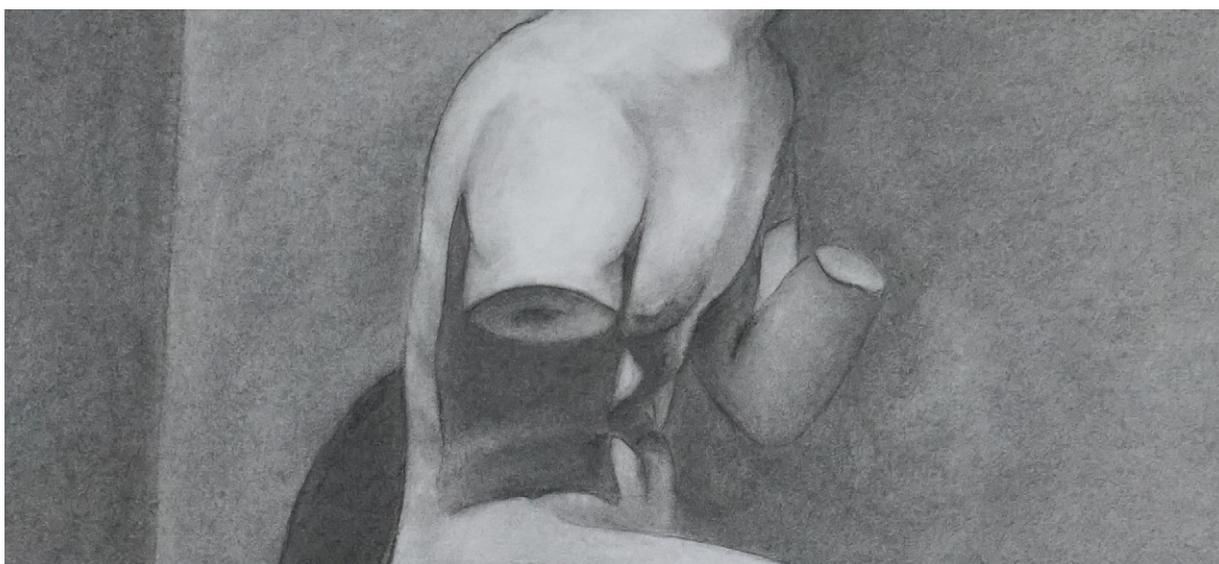


Figura 14. María García Sánchez, *S/T*, lápiz continuo sobre papel Ingres (detalle), 2015. Dibujo de estatua donde se ha eliminado por completo la huella del trazo, ejercicio realizado en la asignatura de Dibujo: lenguaje y técnicas.

²¹ GAUTHIER, G. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, p.94.

²² STERN, A. *Op. Cit.*, p.34.

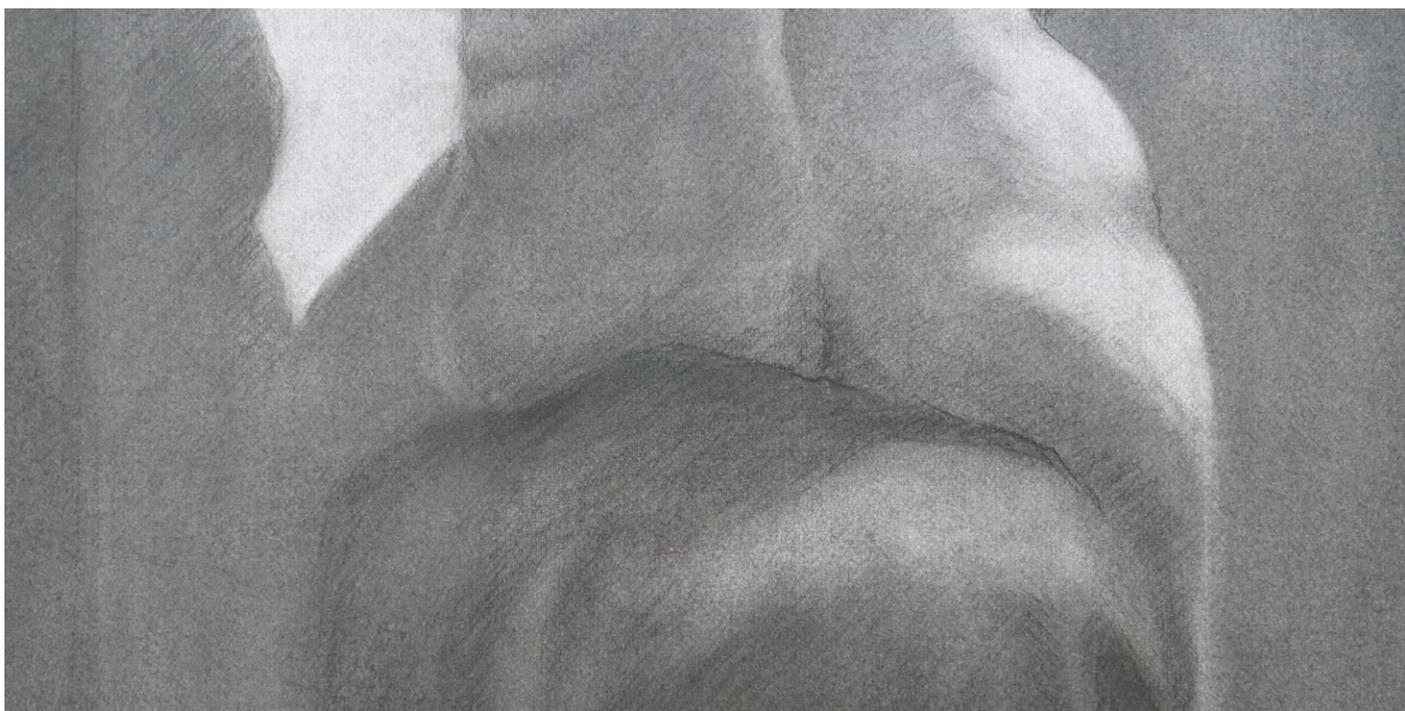


Figura 15. María García Sánchez, *S/T*, lápiz continuo sobre papel Ingres (detalle), 2015. Dibujo de modelo donde se aprecia la carencia de alfabeto gráfico, ejercicio realizado en la asignatura de Dibujo: lenguaje y técnicas.

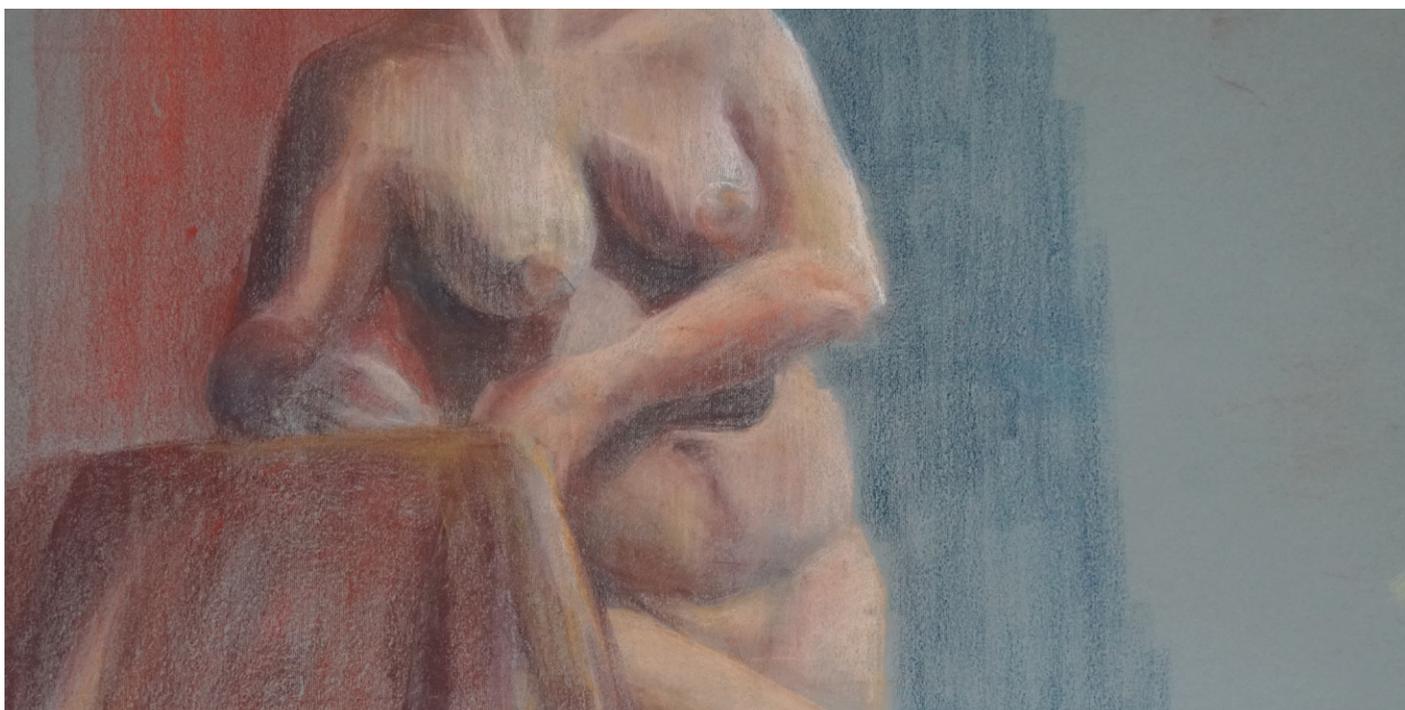


Figura 16. María García Sánchez, *S/T*, pastel sobre papel Elle-erre (detalle), 2015. Aquí apreciamos la total asunción de las luces como la única vía para estructurar el dibujo, que carece de trazos plásticamente significativos.

Esta visión ocularcentrista, reforzada durante los sucesivos años de educación universitaria, agravó nuestra incapacidad de establecer una conexión emocional con el hecho dibujístico y generó carencias en nuestro desarrollo sensorial. Si hubo algún acercamiento a la expresión, éste fue completamente trivial; se nos instaba a copiar la apariencia de ciertas ilustraciones realizadas con modelos de diversos tipos de línea sin dotarnos de herramientas para profundizar en su estructura. Se hablaba de conceptos tales como línea continua, línea expresiva o valorativa, línea sensible o construcción intrínseca como si se tratasen de técnicas que uno puede aplicar a placer con el fin de lograr un efecto de espontaneidad. En nuestros trabajos ejecutados mediante estos preceptos, es evidente una total carencia de recursos gráficos que aporten veracidad plástica a la imagen, con lo que podemos concluir que esta metodología basada en la copia no produjo en nosotros un aprendizaje significativo, pues dicha actividad “es demasiado automática para proporcionarnos un sentido de lo que es y adonde se dirige. Llega a un fin, pero no a un término o consumación en la conciencia”²³.

Imbuidos como estábamos en dicha corriente, desconocíamos por completo la existencia de una visión alternativa. Éramos incapaces de analizar nuestras creaciones de forma crítica, y llegamos a concluir uno de los trabajos de segundo año afirmando que abordar la línea de diversas maneras, como si de un catálogo de técnicas se tratase, *nos ayudó a realizar trabajos más variados, algunos más interesantes que otros*²⁴. No fue hasta el último año de nuestra formación académica, en el seno de la asignatura Dibujo y Expresión, cuando todos estos dogmas del reconocimiento se vieron cuestionados por una visión alternativa, alejada de la pretensión del resultado, que ponderaba el devenir del proceso y situaba al trazo como principio activo de la imagen gráfica; hablamos del método de dibujo expresivo desarrollado por el Doctor Alejandro Rodríguez León²⁵. En los primeros compases de la asignatura, Rodríguez plantea la distinción de dos tipologías en la creación artística - aquello que Lowenfeld designa como los tipos creadores-, la visual y la háptica. La primera, el tipo visual, prioriza la apariencia, la consecución de objetivos, y analiza las características de forma y estructura del objeto bajo las “variaciones que sufre bajo la influencia de la luz, la sombra, el color o la distancia”²⁶. Mientras, la creación háptica se focaliza en “la acción primaria de dibujar, sin utilidades, sin etiquetas, sin representaciones”²⁷.

²³ DEWEY, J. *Op. cit.*, p.45.

²⁴ Fragmento de nuestro trabajo de línea expresiva para la asignatura Dibujo: Lenguaje y técnicas.

²⁵ Rodríguez León desarrolla este método de dibujo expresivo en la asignatura de Anatomía artística que impartió entre los años 2006 y 2012 en el seno de la Facultat de Belles Arts San Carles de València. En ese entonces comienza a plantearse si el aprendizaje por medio de la copia resulta significativo, pues no percibe en el alumnado una aprehensión del dibujo como experiencia vital. Ante esta coyuntura, Rodríguez propone una metodología alternativa basada en el dibujo expresivo que favorezca una asimilación contundente de los preceptos anatómicos.

²⁶ Extracto de la presentación *Diferencia entre dibujo intelectual o racional y dibujo sensitivo o sensorial* realizada por Alejandro Rodríguez León en el seno de la asignatura Dibujo y Expresión, p.25.

²⁷ RODRÍGUEZ LEÓN, A. La construcción intrínseca. Hacia un nuevo paradigma en el dibujo, p.154. En: PLASENCIA, C. (coord.). *El dibujo como forma de conocimiento*.

dibujo de reconocimiento	dibujo expresivo
visual	háptico
Es un dibujo CONTENIDO , carente de expresión. Se elimina la HUELLA del TRAZO , por lo que CARECE de ALFABETO GRÁFICO .	En este tipo de dibujo hallamos un RICO ALFABETO GRÁFICO . Se ejecutan de forma consciente cambios de dirección, intensidad, tamaño y forma que lo enriquecen.
Se basa en la IDENTIFICACIÓN de las formas. Es por tanto un hecho copista y no gráfico. Busca en numerosos casos la PROPORCIÓN y la consecución del CLAROSCURO .	Percibimos y aprehendemos las formas a través sus características SENSIBLES , pero en ningún caso se representa aquello que observamos. Se aleja de los cánones académicos de proporción, simetría, perspectiva. SE EVIDENCIAN EL ESPACIO GRÁFICO Y EL TRAZO
Al ser un dibujo con esencia copista, no aprehende las formas y CARECE de ESTRUCTURA . Se limita a copiar lo que cree real, lo SUPERFICIAL sin saber que todo elemento posee una estructura que le es propia	El dibujo parte de la ESTRUCTURA de las formas mediante la CONSTRUCCIÓN INTRÍNSECA . La generación de una malla que vertebra el dibujo hace que EXPLOREMOS la FORMA de dentro hacia fuera y con su entorno.
NO se atiende a la RELACIÓN FIGURA-FONDO . La figura se concibe en la mayoría de los casos, con un tratamiento diferente al resto de elementos. Se aísla la forma que se cree principal desatendiendo las otras partes.	Se entiende a la FORMA como PARTE de un TODO . Nada ni nadie estamos aislados, somos parte de una misma ESTRUCTURA GLOBAL . Por ello, el tratamiento gráfico no diferencia entre fondo y figura, sino que relaciona estas partes tan segmentadas en el dibujo ortodoxo.

Figura 17. Tabla comparativa entre los preceptos del dibujo de reconocimiento y el dibujo expresivo.

Cuando comenzamos a cuestionarnos los axiomas que caracterizan al dibujo de reconocimiento comprendimos que esos “ejercicios de claro oscuro, como medio de representación del volumen de la figura humana”²⁸ no nos aportaban información veraz al respecto, pues establecer como base del conocimiento de una forma algo que es tan ajeno a ella como lo es la luz, limita enormemente nuestra asimilación real del referente. En este sentido, esta metodología, influenciada por el modelo de las modernas escuelas de arte del siglo XX²⁹, aboga también por el estudio de la estructura anatómica. Se revisan tratados de anatomía y se realizan estudios de osteología y miología con el fin de asimilar la estructura del cuerpo humano. Pese a ello, tampoco logramos aprehenderla a través de estos ejercicios, ya que en ellos se continua aplicando los principios de geometría y proporcionalidad, sin llegar a comprender que “forma no significa regularidad, o simetría, o cualquier especie de proporción fija”³⁰. Este hecho se evidencia al observar nuestros trabajos realizados bajo estas premisas, donde podemos apreciar una total desconexión entre la delimitación de la forma por su contorno y la inserción en ella de los preceptos anatómicos. Lo que es más, estar atentos en todo momento a las proporciones y el encaje constituye un obstáculo tanto para la percepción real de la forma, como para el desarrollo gráfico. En definitiva, la contención que se halla latente en todos los ejercicios propuestos por este lenguaje ortodoxo, constituye su principal limitación como lenguaje artístico, pues no debemos olvidar que la espontaneidad no puede nacer en la inacción, puesto que es nuestro cuerpo, “el movimiento de expresión, lo que proyecta hacia fuera las significaciones dándoles un lugar, lo que hace que ellas se pongan a existir como cosas, bajo nuestras manos”³¹.

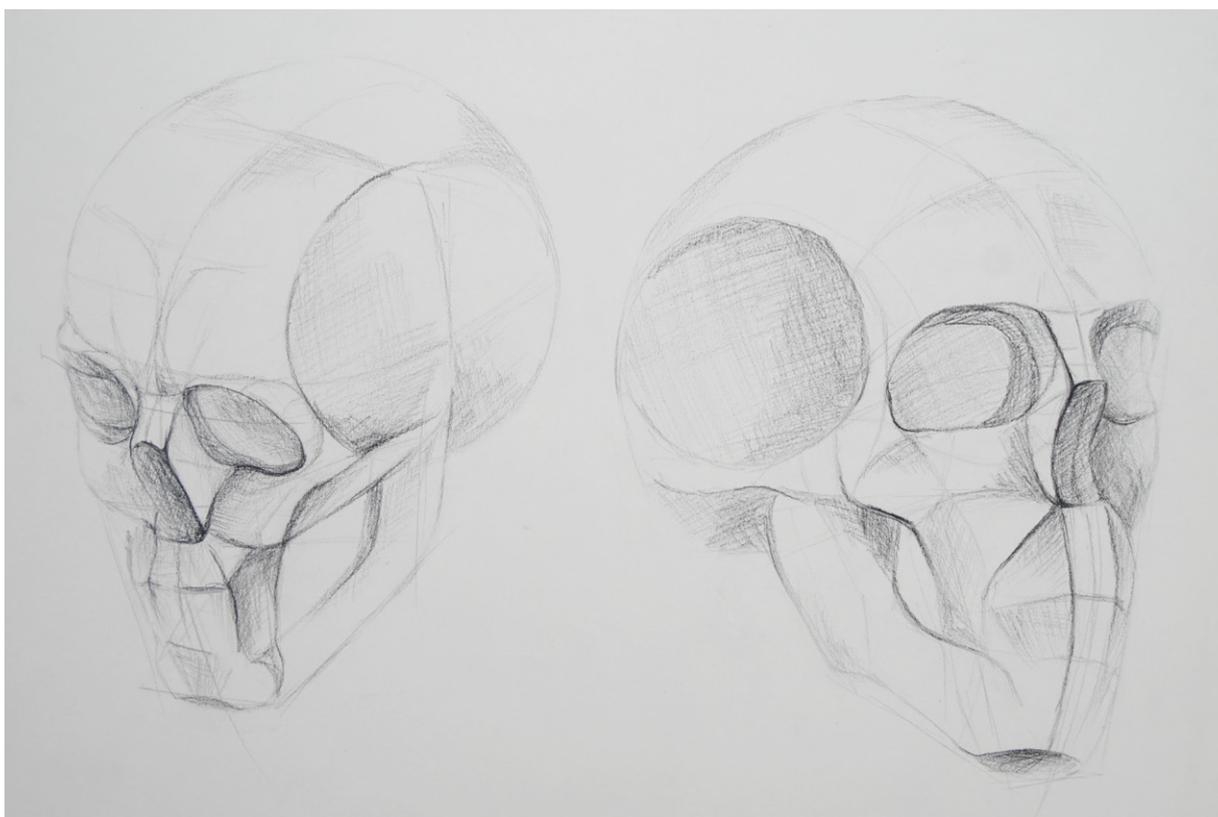


Figura 18. María García Sánchez, S/T, lápiz grueso sobre papel Canson. Estudios de calaveras donde se evidencia la esquematización de la estructura interna. Ejercicio realizado en la asignatura Dibujo: lenguaje y técnicas, 2016

²⁸ GIMÉNEZ MORELL, R. (coord.). *Dibujo: Lenguaje y técnicas. Guía docente 2019-2020*, p.1.

²⁹ VILCHIS, L.C. *Método de dibujo de Gilberto Aceves Navarro*, p.28.

³⁰ READ, H. *Op. Cit.*, p.20

³¹ MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenología de la percepción*, p.163.

1.2.

El dibujo expresivo: medio y fin en sí mismo

En el epígrafe anterior analizamos la esencia del dibujo de reconocimiento, eminentemente visual, en contraposición a la hapticidad del método de Rodríguez León. Asumir esta forma de entender el trazo centrada en “la ponderación del dibujo gestual y en la utilización del sentido del tacto para percibir”³², en la importancia del proceso y en la asunción del error como parte imprescindible de él, supuso para nosotros un arduo trabajo de desaprendizaje. Al enfrentarnos a esta nueva visión, alejada de aquel modelo que nos habían presentado como la única verdad, un quehacer basado en el “dominio de la geometría, la anatomía y principios de proporción”³³, nos percatamos de la apremiante necesidad de establecer la aprensión de la realidad como eje de nuestra producción artística. Para ello, debíamos empezar por cuestionar todo lo aprendido previamente, o como dice el ceramista mexicano Hugo Velásquez “espiarse en la costumbre y descubrir los puntos muertos de la inercia. Lo que la comodidad ha abotagado. Un estado de alerta permanente en la rutina”³⁴.

En este sentido, iniciar las clases de Dibujo y expresión, conllevó alejarnos de todos aquellos cánones repetidos durante años. Cambio que por descontado resultó complejo, pues todo pensamiento que implique cuestionar nuestras certezas genera desasosiego e incertidumbre y supone una continua confrontación entre lo que considerábamos correcto y la nueva visión que se nos presenta. Así, aprender a ver “utilizando los cinco sentidos tanto como lo permita el ojo”³⁵ requirió un gran trabajo y esfuerzo que se extiende hasta el día de hoy, ya que aprender a percibir y ser capaces de aprehender la forma a través de su estructura exige un empeño y compromiso continuos, un esfuerzo que anteriormente había sido prácticamente nulo. En el dibujo de reconocimiento la mirada se desliza fácilmente de un lado a otro, nos limitamos a seguir instrucciones de encaje y proporción sin pararnos a percibir la verdadera estructura de nuestro referente. Es por eso que, cuando nos sumergimos en una nueva manera, poco convencional, de comprender este lenguaje artístico, necesitamos cambiar nuestra actitud, romper con las inercias y los métodos mecánicos del anterior paradigma. Cada eslabón en el proceso es vital, por lo que debemos abordar cada tarea con consciencia plena, disfrutar del movimiento de nuestro brazo al trazar sobre el papel, atender al gesto, promover la acción. Focalizar toda nuestra atención en el propio hecho gráfico y otorgar especial relevancia al movimiento, a la acción de nuestro cuerpo, permite desarrollar el flujo expresivo. Sólo así podremos desarrollar el pensamiento lateral que dará paso a la creatividad, pues “toda invención tiene así origen motriz, la esencia básica de la invención creadora resulta motriz en todos los casos”³⁶.

³² RODRÍGUEZ LEÓN, A. *Op. Cit.*, p.155.

³³ VILCHIS, L.C. *Op. Cit.*, p.27.

³⁴ PUGA, M.L. *La cerámica de Hugo X. Velásquez*, p.67.

³⁵ NICOLAÏDES, K. *Op. Cit.*, p.23.

³⁶ RIBAUD, T. La imaginación creadora. En: Vigotsky, L.S. *La imaginación y el arte en la infancia*, p.36.

En diversas ocasiones a lo largo de nuestro aprendizaje artístico se ha abordado la expresión en el dibujo como una técnica³⁷ que se puede aplicar a placer, un quehacer habilitado por la asimilación de los preceptos del reconocimiento. Para lograr asumirla como base de la experiencia artística, debemos comenzar por cuestionarnos qué es y por qué no podemos considerarla como un mero procedimiento. Ante esta dicotomía entre contención y desenvoltura, nos basamos inicialmente en los escritos de Susanne Langer, filósofa y educadora estadounidense, para definir el acto expresivo en el sentido que se plantea en su tomo *Los problemas del arte*. En él Langer dedica todo un capítulo a la este tema y la presenta como elemento común a toda experiencia artística significativa. La forma expresiva acuñada por la autora, se define como “cualquier totalidad perceptible o imaginable que exhiba relaciones de partes o puntos o incluso aspectos dentro de la totalidad”³⁸.

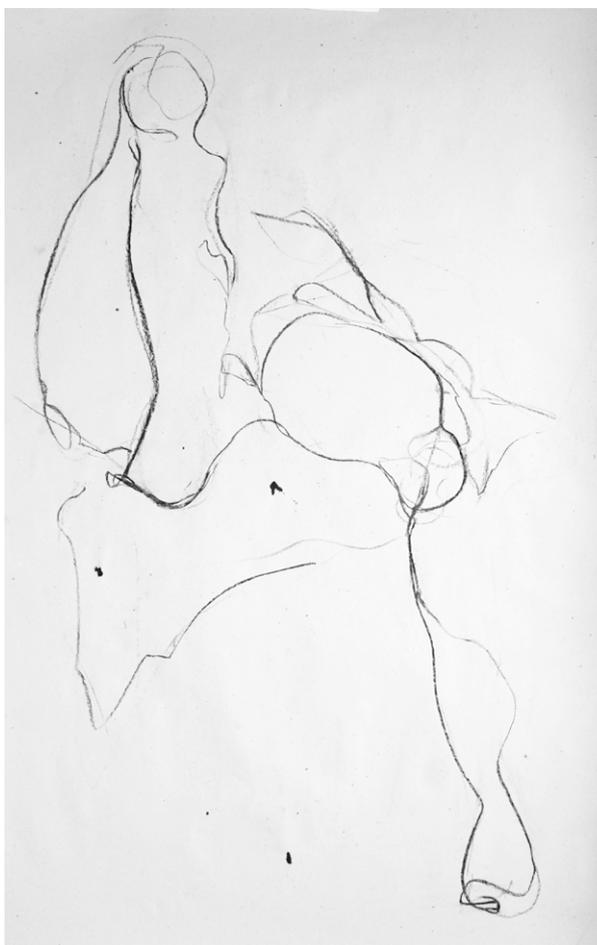


Figura 19. María García Sánchez, S/T, carbocillo sobre papel, 2015.

Dibujo de figura humana ejecutado bajo los preceptos de línea expresiva propios de la asignatura Dibujo: lenguaje y técnicas.



Figura 20. María García Sánchez, S/T, tinta china sobre papel, 2018

Dibujo de temporización ejecutado en la asignatura Dibujo y expresión.

³⁷ Cuando hablamos de técnica nos referimos a la aplicación sistemática de preceptos sin lograr una asunción intrínseca de ellos.

³⁸ LANGER, S. *Los problemas del arte*, pp.28-29.

De esta definición de Langer extraemos la necesidad del arte de captar la entidad totalizadora de las formas, tesis que intrinca con el planteamiento de Kimon Nicolaïdes. Este autor evidencia la necesidad de tomar conciencia de la unidad no sólo a través de la vista sino mediante todo nuestro ser. El ojo por sí solo, defiende, “no tiene la capacidad de ver la expresión completa. Sólo puede percibir algunas partes en cada ocasión. Lo que une todas esas partes en tu percepción es la apreciación del impulso que creó la expresión”³⁹. Ser capaces de apreciar ese impulso requiere percibir la realidad en toda su dimensión y mediante todos nuestros sentidos, supone alejarnos de lo preestablecido y conectar con la materia. Dado que “la palabra impulsión designa un movimiento hacia fuera y hacia delante de todo el organismo”⁴⁰, podemos sostener que la expresión parte de nuestro impulso vital y es la acción decidida del gesto la que transmite la emoción. Por tanto, el dibujo identificativo, tan focalizado en la copia, coarta la libre generación de las formas mediante estrategias de medición y proporción, e impide con ello cualquier atisbo de espontaneidad. En efecto, cuando, a través de la metodología de Rodríguez León, logramos observar cuan sumergidos estamos en la inercia del reconocimiento y nos iniciamos en la aprehensión sensorial del entorno, se produce en nosotros un aprendizaje tan significativo que el retroceso al paradigma anterior es completamente imposible; cuando el dibujo penetra en tu ser y se fusiona con él, su práctica se convierte en una necesidad vital. Deja de entenderse como un lenguaje artístico entre tantos otros, lo que erradica la posibilidad de que se establezca como una técnica de la que podemos o no hacer uso. Es entonces, cuando “el interés no se sostiene exclusiva o principalmente por el resultado en sí mismo (como lo es el caso de la mera eficacia)”⁴¹, cuando podremos abandonar cualquier finalidad y ahondar con vehemencia en sus características plásticas.

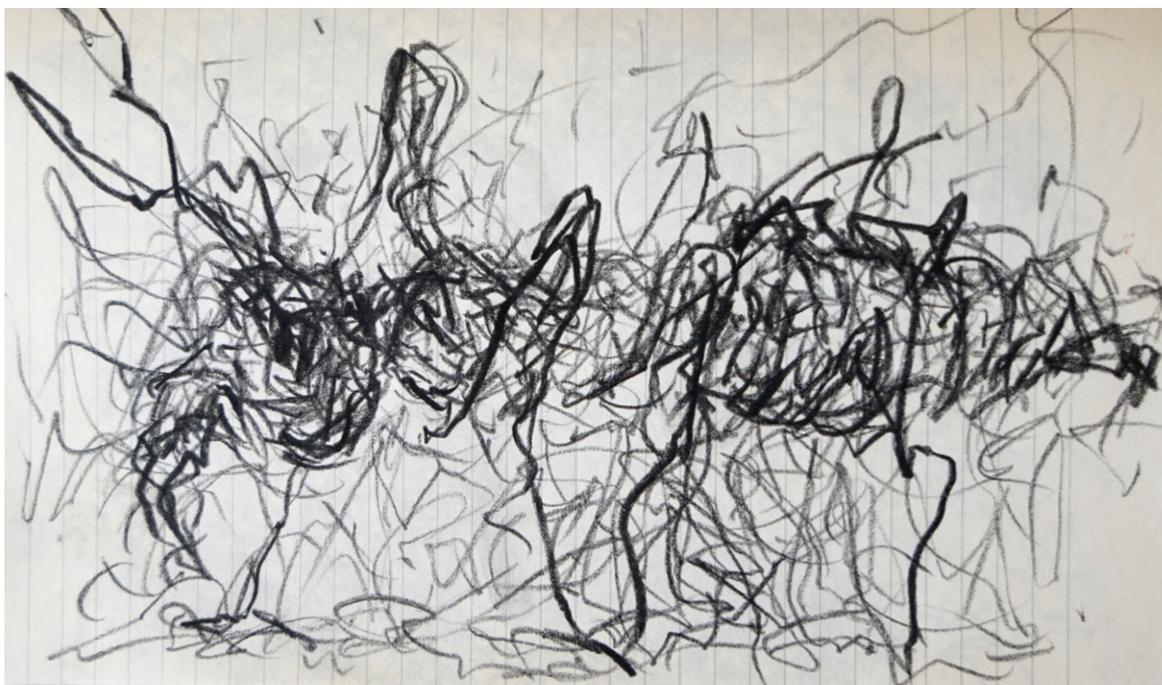


Figura 21. María García Sánchez, *Cuaderno amarillo* (fragmento), barra grasa sobre papel, 2020.

³⁹ NICOLAÏDES, K. *Op. Cit.*, p.49.

⁴⁰ DEWEY, J. *Op. cit.*, p.67.

⁴¹ *Íbid.* p.45.

1.2.1.

Método y principios del dibujo expresivo

Cuando iniciamos este escrito y planteamos una diferenciación entre los dos tipos creadores, el visual y el háptico, lo hicimos contraponiendo los preceptos del dibujo de reconocimiento a los del expresivo. Con ello evidenciamos las carencias gráfico-expresivas de la educación artística imperante, basada en la hegemonía del ojo sobre el resto de sentidos que produce una separación cada vez mayor entre el mundo y el yo⁴². En este contexto, el método de Rodríguez León se yergue como una clara evidencia de que “para la autoridad soberana, el arte representa la hendedura en la coraza por donde se filtran los interrogantes y la contes-tación”⁴³. Su metodología cuestiona la ponderancia visual propia del reconocimiento y propone un cambio de paradigma basado en el pensamiento lateral⁴⁴.

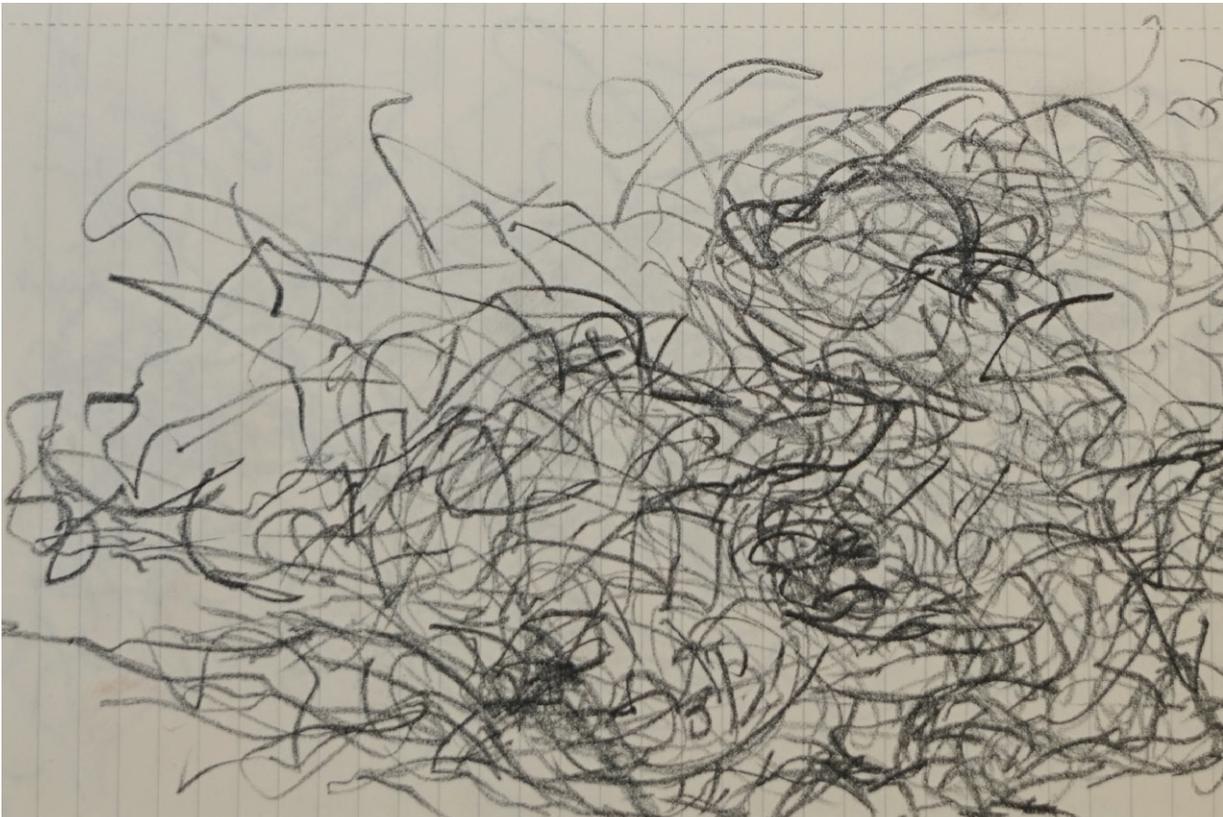


Figura 22. María García Sánchez, *Cuaderno amarillo* (fragmento), barra grasa sobre papel, 2020.

⁴² PALLASMAA, J. *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, p.29.

⁴³ MEDIAVILLA, C. *Caligrafía. Del signo caligráfico a la pintura abstracta*, p.XVIII.

⁴⁴ El pensamiento lateral del psicólogo Edward de Bono plantea una metodología de trabajo basada en la búsqueda de vías alternativas para la resolución de problemas, alejada de la racionalidad, la solidez y la negación propias del pensamiento vertical.



Figura 23. María García Sánchez, *S/T*, barra grasa sobre papel Ingres, 2014. Dibujo dividido por planos geométricos que atienden a la incidencia de la luz sobre la escultura.

En nuestros inicios como alumnos de la asignatura Dibujo y expresión, estábamos totalmente focalizados en lograr con nuestro grafismo el ansiado parecido. Para ello disponíamos de todas las herramientas de las que nos habían dotado en las enseñanzas académicas del dibujo: el encaje, la proporción, el contorno, el claroscuro. Sin embargo, cuando se nos enfrentó a las carencias gráficas de nuestro trazo, nos percatamos de que éste era inconsistente y aportaba poca o ninguna información real del modelo. En efecto, lo único que sabíamos hacer era captar la superficie de las formas para otorgar una apariencia visual que permitiese el reconocimiento del modelo, pero carecíamos a su vez de estrategias que nos permitiesen desarrollar un alfabeto gráfico rico y variado que aportase veracidad plástica a la imagen. Ante dicha inercia que pondera la vista frente a los otros sentidos, este método expone la necesidad apremiante de restablecer el contacto sensorial con la realidad, pues no en vano aprender a dibujar es aprender a percibir. No obstante, como bien apunta McLuhan, “el hombre racional de nuestra cultura occidental es un hombre visual. El hecho de que la mayor parte de la experiencia consciente contenga poca visualidad pasa desapercibido para él”⁴⁵. Cuando nos iniciamos en esta metodología adquirimos consciencia de esa infravaloración del resto de sentidos ligada a las exigencias del reconocimiento. Para poder alejarnos de esa hegemonía visual y restablecer el contacto con la sensorialidad, Rodríguez propone acrecentar el sentido del tacto en la percepción. Este cambio de enfoque no es arbitrario, sino que constituye la esencia del dibujo expresivo al ponderar un sentido que nos acerca al referente y nos permite establecer una conexión emocional con él. No en vano Pallasmaa refiere que

el ojo es el órgano de la distancia y de la separación, mientras que el tacto lo es de la cercanía, la intimidad y el afecto. El ojo inspecciona, controla e investiga, mientras que el tacto se acerca y acaricia.⁴⁶

Para promover el pensamiento lateral con el fin de dar paso a la creatividad, desarrollar el alfabeto gráfico y acrecentar la percepción sensorial, esta metodología invita a romper con los dogmas propios de la enseñanza más ortodoxa. Emprendemos este camino con el ejercicio de contorno ciego, que promueve la relación táctil con el referente al eliminar la concordancia ojo-mano en el papel. Dice Nicolaïdes que “con frecuencia, una persona puede dibujar aquello que conoce bien, sin importar si es un artista o no”⁴⁷ y es que realmente necesitamos del tacto para comprender la estructura de los objetos. Del mismo modo, cuando se nos plantea comenzar a trazar sin mirar al papel en virtud de focalizar nuestra plena atención en indagar dentro de la propia forma, se propicia un cambio de paradigma que transforma toda nuestra existencia. Como hemos observado, a lo largo de nuestro aprendizaje artístico toda la atención se había focalizado en esta obtención de réplicas lo más exactas posibles de los diferentes modelos, por lo que los dibujos se gestaban en la contención, en el miedo al error, a no alcanzar el resultado esperado. Sin embargo, tal y como atestigua Rodríguez acerca de sus inicios como dibujante en el taller del maestro Gilberto Aceves Navarro, “dibujar alejados de toda utilidad propiciaba en nosotros un sentimiento pleno de espontaneidad”⁴⁸. En este sentido, este método fomenta la asunción de nuestra corporalidad, la asimilación de la acción como el origen de la expresión y el desarrollo de la proporción emocional explorada por Berger en *Cómo se dibuja a un hombre*.

⁴⁵ MCLUHAN, M. *El medio es el mensaje*, p.45.

⁴⁶ PALLASMAA, J. *Op. Cit.*, p.57.

⁴⁷ NICOLAÏDES, K. *Op. Cit.*, p.25.

⁴⁸ RODRÍGUEZ LEÓN, A. *Op. cit.*, p.152.



Figura 24. María García Sánchez, *S/T*, barra grasa sobre papel Ingres, 2015. En este dibujo se aprecian evidentes carencias gráficas. La figura se construye en términos de luz y sombra en virtud de conseguir un parecido con la modelo.



Figura 25. María García Sánchez, *S/T*, bolígrafo sobre papel Ingres, 2015. El dibujo de contorno ciego, al evitar la conexión visual con aquello que estamos trazando nos permite desarrollar nuestra percepción táctil e indagar sin miedo en la forma.

1.2.1.1.

Construcción intrínseca y modelado de las formas

Si volvemos la mirada hacia nuestra formación académica, observamos cómo ésta se limita a encajar el contorno de las figuras en el papel para después generar una serie de planos que se rellenan en base a la apariencia externa, generalmente condicionada por la luz. Frente a ello, la construcción intrínseca propia del método de dibujo expresivo plantea la existencia de lo externo como consecuencia de una estructura interna. Dicha estructura se evidencia claramente en el cuerpo humano donde el sistema nervioso, el circulatorio, los órganos, los músculos y los huesos constituyen una red en la que la dermis es consecuencia y no causa. Por tanto, cuando asimilamos los preceptos de la construcción intrínseca y aprehendemos la forma desde su estructura nuestras formas comienzan a generarse desde su interior, siguen un impulso vital expansivo que, al estar alejado de cualquier expectativa, nos permite ahondar en el propio lenguaje. Sólo entonces se establece un diálogo profundo con el medio, sólo así puede tener lugar la fusión entre el mundo y el yo, entre el objeto y el sujeto, únicamente de esta manera puede generarse una experiencia artística significativa⁴⁹. Evidencia de ello es nuestra propia evolución, puesto que desde el momento en que comenzamos a practicar la construcción de la figura, como “búsqueda de una estructura interna expansiva en el dibujo mediante trazos sensibles”⁵⁰, nos alejamos de nuestras inercias para comenzar a captar la esencia de la figura y a construirla en base a una línea autónoma, veraz. Incluso cuando observamos artistas consagrados por la academia como pueden ser Rembrandt y Goya con sus aguafuertes, las pinturas de Velázquez, los paisajes de Vincent Van Gogh o los cuadernos de guerra de Henry Moore, podemos apreciar que la entidad de sus obras parte de una construcción interna, la energía emana de la estructura de esas formas. Entonces, si el claroscuro no es un elemento intrínseco a los objetos ni tampoco lo es el encaje del contorno ¿Qué le aporta entidad plástica a una imagen?

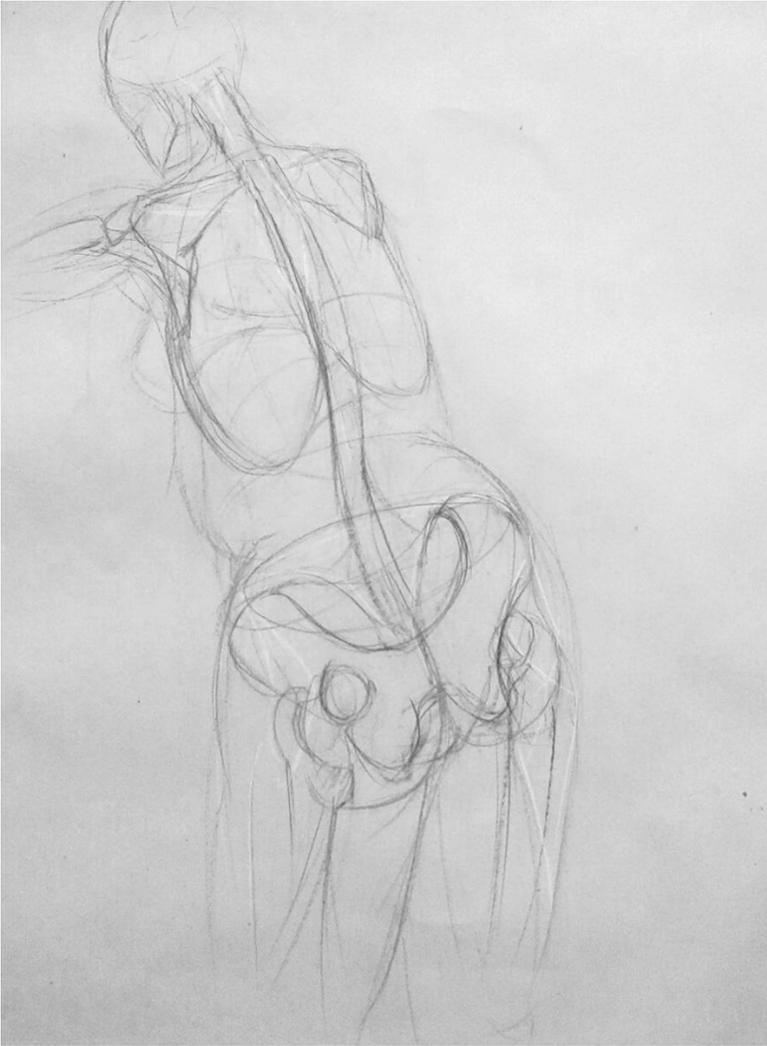
Rodríguez León define la estructura como el “trazado de líneas de significación sensorial que se generan desde el interior de la figura de manera orgánica y simultánea sin ningún afán narrativo o descriptivo”⁵¹. En el caso de la figura humana, podríamos designarla como “el impulso que existe dentro del modelo y que origina la pose”⁵². Atender al impulso creativo y a su significación sensorial, constituyó el inicio de nuestro nuevo aprendizaje, que nos condujo a asimilar las posibilidades plásticas y perceptivas de la construcción intrínseca. No obstante, ésta concepción no fue sencilla de asimilar, pues las inercias académicas volvían en cuanto dejábamos de concentrarnos por completo en el trabajo. Conocer la estructura de nuestro referente nos permitió asimilar que el continente es consecuencia del contenido y no a la inversa y propició la aprehensión de las formas que de otro modo se hubieran continuado mostrando difusas. En esta coyuntura debemos puntualizar la diferencia radical entre el acercamiento anatómico del dibujo de reconocimiento y la asimilación de la estructura a través del esqueleto que plantea esta metodología divergente.

⁴⁹ PALLASMAA, J. *La mano que piensa*, p.17.

⁵⁰ RODRÍGUEZ LEÓN, A. *Op. cit.*, p.157.

⁵¹ *Íbid.*

⁵² NICOLAÏDES, K. *Op. Cit.*, p.43.



Izquierda

Figura 26. María García Sánchez, *S/T*, carboncillo sobre papel continuo, 2016. Dibujo de modelo anatómico donde se evidencia la disociación entre el interior y el exterior. Ejercicio realizado en la asignatura Dibujo: lenguaje y técnicas.

Abajo

Figura 27. María García Sánchez, *S/T*, barra gasa sobre papel Torreón, 2017. Dibujos caligráficos del esqueleto, una aproximación alternativa a la osteología.



Mientras que el primero propone una aproximación basada en la copia de huesos y músculos de sendos tomos sobre anatomía artística sin establecer una relación significativa entre el interior y el exterior de la figura, el segundo propicia la creación de las formas a partir de dicha estructura. En esta diferenciación radica la esencia misma de ambos métodos. El dibujo convergente aspira a llegar a una solución, por contra, el expresivo desarrolla el pensamiento lateral, con el que “no se garantiza necesariamente una solución, simplemente se aumentan las probabilidades de una solución óptima mediante la reestructuración de los modelos”⁵³. Generar una figura desde su interior aporta solidez y entidad a la imagen y la hace susceptible de ser trabajada atendiendo a los recursos formales de la línea. Por consiguiente, cuando asimilamos que la apariencia externa de las formas no es sino consecuencia de su estructura interna, se anulan los preceptos de encaje y claroscuro que durante años nos habían inculcado.

En el inicio de esta práctica, como consecuencia de todo el aprendizaje desarrollado durante años, basábamos la construcción de la figura en el contorno, formado a partir de una gran cantidad de líneas automáticas que no aportaban ninguna información; carecía por completo de estructura interna. Para fomentar en el alumnado la necesidad de asimilar la esencia de la figura, Rodríguez propone la realización de ejercicios con poses de escasa duración: son los dibujos de temporización, realmente necesarios en esa interiorización de la estructura interna. Inicialmente, puesto a que partíamos del contorno, nos resultaba imposible abordar toda la figura en los apenas treinta segundos que duraba la pose, nos entreteníamos en el detalle sin llegar a percibir el todo. Cuando trabajamos dicha temporización con el esqueleto, conseguimos alejarnos de nuestras inercias para partir de la estructura del modelo. Con ello asimilamos la necesidad de sintetizarla en los mínimos elementos requeridos y pudimos comenzar a eliminar dicho contorno. Además, para captar las poses breves se necesita poseer plena atención, comprender que “no hay una percepción seguida de un movimiento, la percepción y el movimiento forman un sistema que se modifica como un todo”⁵⁴. Nos convertimos entonces en sujetos activos que transmiten con su acción el impulso mismo a la hora de trazar. El trazo activo es capaz de transmitir muchas más emociones que la mera intención representativa de la figura. Esto supone un gran cambio frente al método copista que ignora al sujeto de la percepción y fomenta la reproducción de la apariencia externa de la figura, a la par que elimina toda posible conexión emocional con el referente.

En ese sentido, en los dibujos de reconocimiento, la piel junto a las luces y sombras que en ella se proyectan se consolidan como la verdad absoluta de las formas. Sin embargo, éstos obvian por completo que, como se evidencia mediante la construcción intrínseca, aquello que observamos es consecuencia de una estructura interna y que es imprescindible construir la figura desde su interior para que la imagen sea sólida. Así, mientras que en el creador visual la copia del aspecto que permita la identificación del referente es requisito indispensable, para el háptico “la piel es considerada como la delimitación de nuestro yo con el exterior, pero de ninguna manera lo que somos o de lo que nos componemos”⁵⁵.

⁵³ DE BONO, E. *El pensamiento lateral*, p.31.

⁵⁴ MERLEAU-PONTY, M. *Op. Cit.*, p.128

⁵⁵ RODRÍGUEZ LEÓN, A. *Op. cit.*, p.169.



Figura 28. María García Sánchez, S/T, lápiz azul sobre papel Torreón, 2017. Dibujo temporizado del esqueleto, asimilación de la estructura a través de la osteología.



Figura 29. Baptiste Greuze (1725-1805), *Cabeza de anciana mirando hacia arriba*, sanguina y tinta marrón sobre papel, ca.1763.

De nuevo encontramos, en esa delimitación de la sombra, una corriente propia del pensamiento vertical que defiende al claroscuro como la vía más idónea para conocer las formas. Un ejemplo de ello lo hallamos en la guía docente de la asignatura Dibujo: lenguaje y técnicas, donde se propone la realización de “ejercicios de claro oscuro, como medio de representación del volumen de la figura humana, desde esquemas de síntesis de mancha, hasta el análisis de sus formas mediante, una progresiva incorporación de valores tonales”⁵⁶.

El modelado, basado en la percepción táctil del referente surge como alternativa a esta perspectiva. Este método despierta en nosotros la ferviente creencia de que estamos tocando al modelo, como se puede observar en los dibujos de Greuze, las pinturas de Goya o las esculturas de Giacometti. Estas obras son una clara evidencia de que es posible recabar un tipo de información sensorial a través del tacto que supera la obtenida mediante el ojo. Para ello, esta metodología propone la percepción de la forma a través de creación de una red o malla que indague en las concavidades y convexidades de las figuras como si de un escultor modelando barro se tratase. Conforme se avanza, las modulaciones armarán la figura y nos aportarán gran cantidad de información sensible, verídica, acerca de las irregularidades de la figura.

⁵⁶ GIMÉNEZ MORELL, R. (coord.). *Op. Cit.*, p.1.

Una vez más, asimilar esto supone adquirir conciencia de nuestras inercias y de los dogmas impuestos, que nos conducen a apegarnos a la falsa seguridad de la visión. Como McLuhan sostiene, “en general, nos sentimos más seguros cuando las cosas son visibles, cuando podemos ver con nuestros propios ojos”⁵⁷. En nuestra sociedad, el sentido de la vista pondera sobre todos los demás, y de igual modo se revela en el dibujo: tenemos una percepción eminentemente visual del referente, basada en la geometría y en la racionalidad. De esto se infiere que en las primeras sesiones de trabajo de modelado, la principal dificultad que halláramos radicara en el olvido de la globalidad de la pose y la focalización en una parte muy concreta que debíamos representar. Dejábamos entonces de percibir táctilmente la figura para copiar aquello que creíamos conocer. Para evitar esta inercia, debemos asimilar la totalidad de la forma desde su estructura, partir de dentro hacia fuera e ir superponiendo trazos en diversas direcciones. Nicolaïdes revela la naturaleza de este método al hablar del avance del lápiz sobre el papel y de las variaciones de intensidad que surgen al recorrer táctilmente la figura: “presiona con fuerza donde la forma retrocede, presiona suavemente donde avance hacia ti”⁵⁸. En concordancia, cuando se dibuja la totalidad de la figura mediante el tejido de decenas de líneas, se elimina toda referencia a la luz. El término luz en el ámbito académico está asociado a la reserva de ese espacio, que se queda sin trabajar. Ejemplo de ello son nuestros trabajos, donde inclusive se reservaban las zonas mediante una distribución geométrica y numerada de la luz sobre las formas. Por contra, no atender a estos parámetros permite ahondar en las irregularidades, concavidades y convexidades del referente y de ese modo crear una malla rica en matices que aporta la información gráfica del referente. Lo que es más, cuando trabajamos con el modelado, partimos de la estructura de la forma y comenzamos a superponer líneas de diversa intensidad. Recorrer táctilmente al referente desde dentro hacia fuera de forma expansiva, nos permite ser flexibles y disfrutar del propio hecho perceptivo, sin estar limitados por la búsqueda de un resultado prefijado. Así fue como nos percatamos de que no hay equívocos, sólo percepción de la forma a través del gesto; cada corrección en el desarrollo se asume ahora como una evidencia de la asimilación profunda del referente.

⁵⁷ MCLUHAN, M. *Op. Cit.*, p.117.

⁵⁸ NICOLAIDES, K. *Op. Cit.*, p.58.



Figura 30. María García Sánchez, *Cuaderno amarillo* (detalle), barra grasa sobre papel, 2020.

1.2.1.2.

El alfabeto gráfico y la relación entre figura y fondo

Como hemos observado anteriormente, la imagen resultante del trabajo de reproducción de la apariencia se valora con asiduidad en términos de parecido, del me gusta o no me gusta, de lo feo y lo bonito⁵⁹. Estas valoraciones no atienden a criterios formales propios del lenguaje, a su carácter gráfico, sino que se inclinan por nombrar lo que ven y para ello necesitan un signo reconocible. Dichos matices de la línea constituyen el conocido como alfabeto gráfico o formulación⁶⁰ y ha sido estudiado por autores como Rhoda Kellog, Kandinsky y Paul Klee en la Bauhaus, Arno Stern en su Instituto para la investigación en Semiología de la Expresión o la propia Díaz Jiménez en el seno de la Escuela de Magisterio donde impartía clases de dibujo. Esta autora define al alfabeto gráfico como “un código gráfico-perceptivo-motriz [...] la síntesis más escueta del lenguaje plástico-visual y base estructural de cualquier imagen pictórica abstracta o figurativa”⁶¹. En las enseñanzas tradicionales no se desarrolla un alfabeto gráfico rico en matices, sino que la mancha⁶² es el único elemento visible y el claroscuro la manera de jerarquizarlas sobre el papel. No obstante, es posible superar este concepto cuando asumimos que el dibujo se visualiza gracias al trazo, que éste es el que otorga credibilidad plástica y estructura a la imagen dibujada, o dicho de otro modo, que “sería un grave error imaginar que las formas expresivas y sensibles pueden surgir de la nada. Hemos de saber que nuestra mano actúa como un sismógrafo, somos lo que es nuestro grafismo”⁶³. Si ignoramos al referente en el sentido sensorial y no le prestamos la debida atención, nos veremos incapaces de asimilar la información que nos brinda y comenzaremos a imbuirnos en las inercias que nos llevan a emplear únicamente los recursos que ya conocemos. Decía Merleau-Ponty que “comprender es experimentar la concordancia entre aquello que intentamos y lo que viene dado, entre la intención y la efectuación”⁶⁴. En otras palabras, sólo si adquirimos consciencia de nuestra corporalidad y de los automatismos que repetimos con asiduidad podremos comenzar a desarrollar un alfabeto gráfico rico en matices, una línea con abundantes contrastes de dirección, intensidad y forma⁶⁵. Sólo entonces ya no habrá descripción sino protagonismo esencial de la línea que dotará al dibujo de entidad y hará de él una imagen plásticamente veraz.

Dicha asunción del alfabeto gráfico presenta su mayor exponente cuando somos capaces de relacionar la figura con el fondo. En las obras artísticas convencionales éste ha sido con frecuencia considerado como un simple relleno ulterior, un espacio inerte y sin aspiración plástica y en consecuencia, el trabajo en esta área se ha limitado a una mera diferenciación tonal o de forma con respecto a la considerada principal. Con esto, prescindimos del fondo

⁵⁹ MUNARI, B. *¿Cómo nacen los objetos?*, p.126.

⁶⁰ Arno Stern defiende la existencia de un código universal, una manifestación intrínseca, original y estructurada del garabato: La Formulación.

⁶¹ DÍAZ JIMÉNEZ, C. *Op. Cit.*, pp.254-255.

⁶² Mancha entendida como masa amorfa que no aporta información relevante de la figura.

⁶³ MEDIAVILLA, C. *Op. Cit.*, p.283.

⁶⁴ MERLEAU-PONTY. *Op. Cit.*, p.162.

⁶⁵ Al respecto véase RODRÍGUEZ LEÓN, A. *La construcción intrínseca. Hacia un nuevo paradigma en el dibujo*, p.176.

como área activa, pues se presenta como un elemento anecdótico, como algo accesorio y no como parte misma del espacio gráfico. En numerosas láminas de figura humana observamos cómo el contenido es consecuencia del continente, el esqueleto y los músculos no actúan como estructura. Esta disociación es propia del dibujo de reconocimiento que, guiado de nuevo por su visión ocularcentrista, nos insta a rellenar el contorno generado. Consecuentemente, trabajar la figura desde fuera hacia dentro elimina por completo la posibilidad de relación no solamente entre las distintas partes de la forma sino también con su contexto. Mientras, construirla desde dentro, fomenta su expansión, promueve que esos trazos se expandan a su entorno, conectando las formas y activando con ello el espacio. En este caso, podríamos argumentar, si trabajamos con la misma factura tanto al modelo como al fondo, ¿qué estructura la imagen?

Resulta evidente que la necesidad que se nos inculcó como estudiantes de arte de distinguir la figura de su contexto, se basa en la aspiración de parecido con el referente. Este método desoye con ello a la realidad misma, tal como lo hace notar Merleau-Ponty cuando afirma: “el mundo es una masa sin huecos [...] las rectas y las curvas se van asentando como líneas de fuerza: el espacio se construye vibrando”⁶⁶. A través de la metodología del dibujo expresivo pudimos asimilar esta nueva visión totalizadora de la realidad y comprender que “nadie ni nada existe aisladamente: todo es elemento de una estructura”⁶⁷. Cuando comprendes que todo, absolutamente todo, está conectado, inmediatamente se elimina esa falsa distinción entre el fondo y la figura. Esta diferenciación establecida también mediante el lenguaje gráfico se erradica cuando las líneas de la red o malla que conforma al referente se expanden y ocupan todo el espacio gráfico circundante. Al contrario de lo que se pudiera pensar, al contextualizar la forma el resultado no es una amalgama desordenada de rayas. Lo que es más, cuando se desarrolla el alfabeto y se dota al dibujo variedad de recursos gráficos, tanto en el entorno como en el interior, el dibujo se enriquece, adquiere solidez y consistencia. Podemos concluir entonces afirmando que la imagen se estructura a través de los diversos matices de la línea que juega, serpenteante, a través de todo el espacio gráfico.



Figura 31. María García Sánchez, *Cuaderno de México* (detalle), barra grasa sobre papel, 2019.

⁶⁶ MERLEAU-PONTY, M. *La duda de Cézanne*, p.42.

⁶⁷ CARRIÓN, U. *El arte nuevo de hacer libros*, p.53.

2.

La experiencia vital del dibujo háptico como base de la práctica escultórica

Como se puede inferir del capítulo anterior, en el desarrollo de la práctica artística coexisten dos tipos de lenguajes claramente diferenciados. A uno de ellos se le conoce como tipo visual y al otro como tipo háptico. Mientras que el visual es analítico y prioriza la apariencia de las cosas, el háptico se relaciona con el mundo a través de todos sus sentidos y aprehende los objetos a través de sus características esenciales como el peso, el tamaño o la forma⁶⁸. Evidentemente, estos tipos creadores de Lowenfeld no se limitan al lenguaje gráfico sino que se extrapolan a toda la práctica artística. En el ámbito escultórico el pensamiento vertical se revela en la exigencia generalizada de la realización de una serie de bocetos que delimiten de antemano el resultado a obtener. Dichos bosquejos establecen desde el inicio una expectativa que coarta la libre generación de las formas e impide atender a los requerimientos del proceso. Sin embargo, la metodología de Rodríguez León, alejada de toda funcionalidad, permite asimilar el dibujo como una práctica vital que conlleva aprehensión de la realidad. Cuando Vigotsky afirma aquello de que “la función imaginativa depende de la experiencia”⁶⁹, lo que hace es constatar que el desarrollo de nuevas formas surge de la asimilación de nuestro contexto. De acuerdo con este planteamiento, hacer del dibujo diario el origen de nuestra práctica escultórica de modelado, propició la creación de piezas que, al no partir de un esquema previo, ahondan en el devenir del diálogo entre la mano y el material.



Figura 32. María García Sánchez, *Cuaderno de México* (detalle), barra grasa sobre papel Kraft, 2019.

⁶⁸ Al respecto véase LOWENFELD, V.; BRITAIN, W. L., *Desarrollo de la capacidad creadora*, pp. 254-255.

⁶⁹ VIGOTSKY, L. S., *La imaginación y el arte en la infancia*, p.36.

Son numerosos los artistas que a lo largo de su trayectoria han participado del vínculo existente entre el trazo bidimensional y la escultura. Muchos de ellos lo han hecho desde el sometimiento de la imagen a las exigencias del reconocimiento, entendiéndolo únicamente como una herramienta, como un bosquejo previo a la verdadera obra, la tridimensional. Sin embargo, existen también aquellos que han sido capaces de superar esas limitaciones, escultores incansables que beben directamente de ese quehacer diario y sin pretensiones que es la expresión gráfica. Desde Camille Claudel, Auguste Rodin y Mariano Benlliure hasta los alemanes Markus Lüpertz y Georg Baselitz, pasando por autores como Lucio Fontana o Henry Moore, la obra de estos reconocidos artistas constata la íntima relación entre el dibujo háptico y la escultura. Contrariamente a lo que se pueda pensar, no se infiere de su obra una relación que subordine al primero, sino que ambos lenguajes se retroalimentan constantemente. Tal es el caso de la lámina *Ugolino rodeado por sus tres hijos* que Rodin realizó a partir de la obra en mármol de título homónimo de Jean-Baptiste Carpeaux⁷⁰ y que evidencia esa conexión con la escultura alejada de la funcionalidad. Podemos asumir entonces, que su ejecución provocó en Rodin una experiencia significativa de asimilación de las formas, la vitalidad y el movimiento de la que pudo servirle para su posterior escultura, una versión diferente de la vida del conde Ugolino. Asimismo es factible hallar en la obra de este escultor un rico alfabeto gráfico, especialmente en aquellas obras alejadas de la necesidad de reconocimiento, como *Torso masculino inclinado hacia delante*, sus máscaras de Hanako o los apuntes en terracota de Balzac. Estos matices escultóricos, fascinaban hasta al propio Rodin, quien al observar con detenimiento una copia antigua de la Venus de Medici alentaba a Paul Gsell⁷¹ a percibir “las ondulaciones infinitas de la unión del vientre con el muslo [...] todas las curvaturas voluptuosas de la cadera...Y ahora, ahí... sobre los riñones, todos esos hoyuelos adorables”⁷².

Cuando expusimos los preceptos de esta divergente metodología del trazo expresivo, destacamos especialmente el modelado de las formas por la íntima relación que posee con la escultura. Esta conexión se revela, aún más si cabe, en el modelado en barro. Este material requiere de una constante atención, es dúctil, silencioso e íntimo, “obedece con una facilidad desconcertante y al mismo tiempo es de una rebeldía que te exaspera. Como que se ríe de ti; te confías y de pronto se te voltea”⁷³. Tal vez por eso es también el que mejor registra la huella del gesto y en el que más se puede percibir esa relación con la hapticidad que propicia el modelado. Ante tal afirmación, alguien se podría preguntar cómo cualquier escultura, siendo como es un elemento tridimensional, puede no relacionarse con la tactilidad. En este sentido, debemos puntualizar que el ocularcentrismo no sólo está presente en las artes bidimensionales, sino que la aspiración del reconocimiento que conlleva la anulación de esencia material del lenguaje, también está presente en la escultura. Evidencia de ello son nuestras esculturas en barro de primer año, donde se nos instaba, al igual que en el dibujo o la pintura, a copiar un referente sin dilucidar que “la simplificación académica es un empobrecimiento, una ampulosidad huera”⁷⁴.

⁷⁰ Al respecto véase GARCÍA PONCE DE LEÓN, P. *Rodin. Precursor de la escultura moderna*.

⁷¹ Paul Gsell fue un escritor y crítico de arte francés, coetáneo de Rodin quien recopiló en el tomo *Auguste Rodin, L'Art*, Paris, B. Grasset, 1911, una selección de sus conversaciones sobre el arte.

⁷² GRASSET, B., L'art. En: *Giacometti-rodin*, p.271.

⁷³ PUGA, M.L. *Op. Cit.*, p.27.

⁷⁴ GRASSET, B. *Op. Cit.*, p.272.



Figura 33. Jean-Baptiste Carpeaux (1827–1875), *Ugolino y sus hijos*, mármol, ca. 1865–1867



Figura 34. Auguste Rodin (1840-1917), *Ugolino y sus hijos*, bronce, 1882.



Figura 35. Auguste Rodin (1840-1917), *Ugolino rodeado por sus hijos*, lápiz, pluma, aguada, tinta y gouache sobre papel, ca. 1880

Por contra, el trabajo en barro de Miguel Ángel o la obra de Camille Claudel, Mariano Benlliure o Alberto Giacometti supone un claro ejemplo del desarrollo de la tactilidad en la escultura. En *Torso de Cloto* de Claudel, se resaltan los procesos de adición de material en una creación alejada de la idealización de las formas. Gracias a la impronta que deja en el material, su observación nos imbuye en un acto perceptivo donde el tacto es el protagonista; despierta en nosotros la firme creencia de que la estamos tocando. Esta comunicación sensorial entre las piezas y el espectador se puede advertir también en las esculturas de Benlliure y Giacometti, cuya obra refleja de nuevo el estrecho vínculo que nos concierne y que “fuerza al artista a mirar el objeto que tiene delante, a diseccionarlo y volverlo a unir en su imaginación”⁷⁵. La necesidad de aprehender aquello que nos rodea mediante la práctica continuada del dibujo, nos permite interiorizar las formas y conocerlas no sólo por aquello que creemos que son sino por lo que percibimos en ellas. Conocidos son los monumentos funerarios de Benlliure o las cabezas estilizadas de Giacometti, pero éstos no hubiesen existido jamás sin esos cientos de líneas albergadas en sus cuadernos. El propio Alberto Giacometti así lo confirma en sus escritos: “dibujaba lo que caía al alcance de mi mano, cuadros y esculturas de todas las épocas”⁷⁶, incluidas sendas esculturas de Rodin de las que se percibe una clara influencia en obras como *Hombre que camina II*.



Figura 36. Mariano Benlliure (1862-1947), *apunte para monumento*, tinta sobre papel, se desconoce fecha.

⁷⁵ BERGER, J. *Sobre el dibujo*, p.7.

⁷⁶ GIACOMETTI, A. *Escritos*, p.287.



Figura 37. Camille Claudel (1864-1943), *Torso de Cloto*, yeso patinado, 1893.

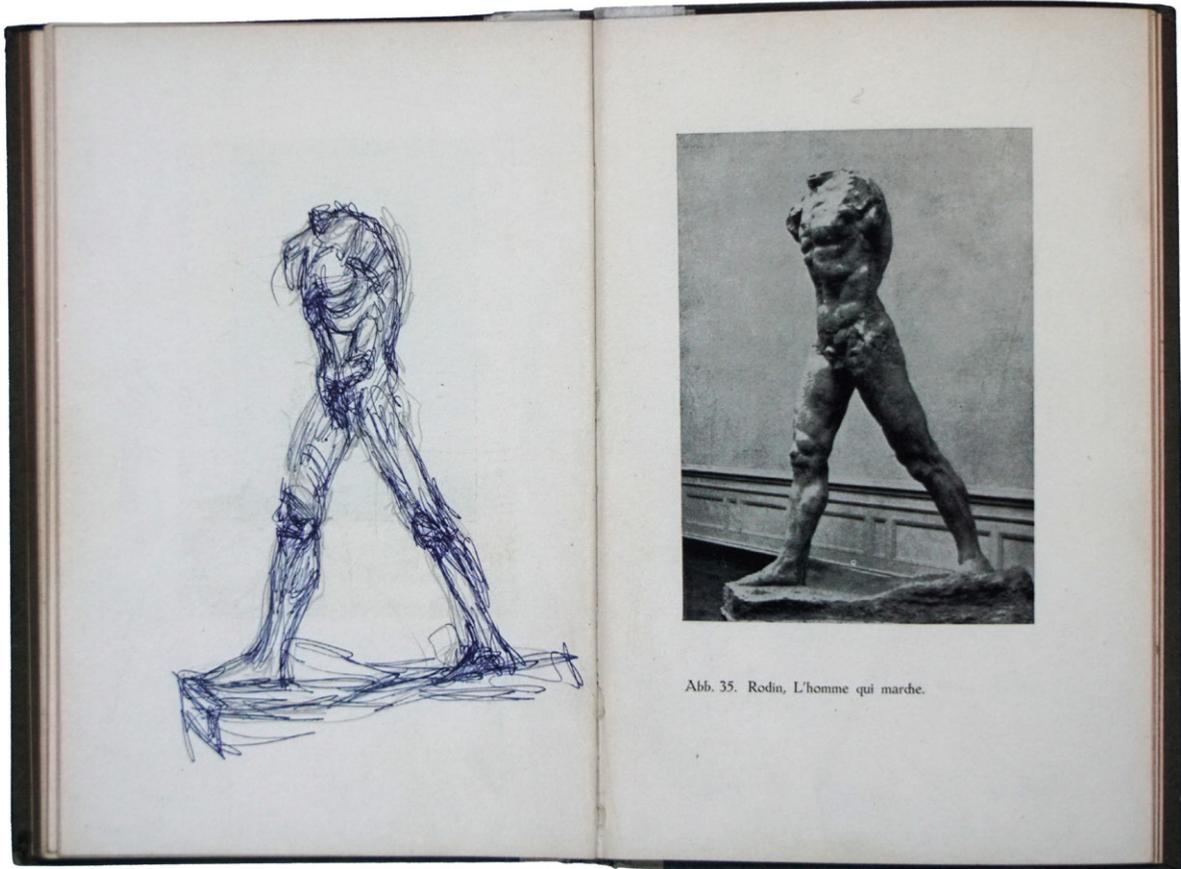


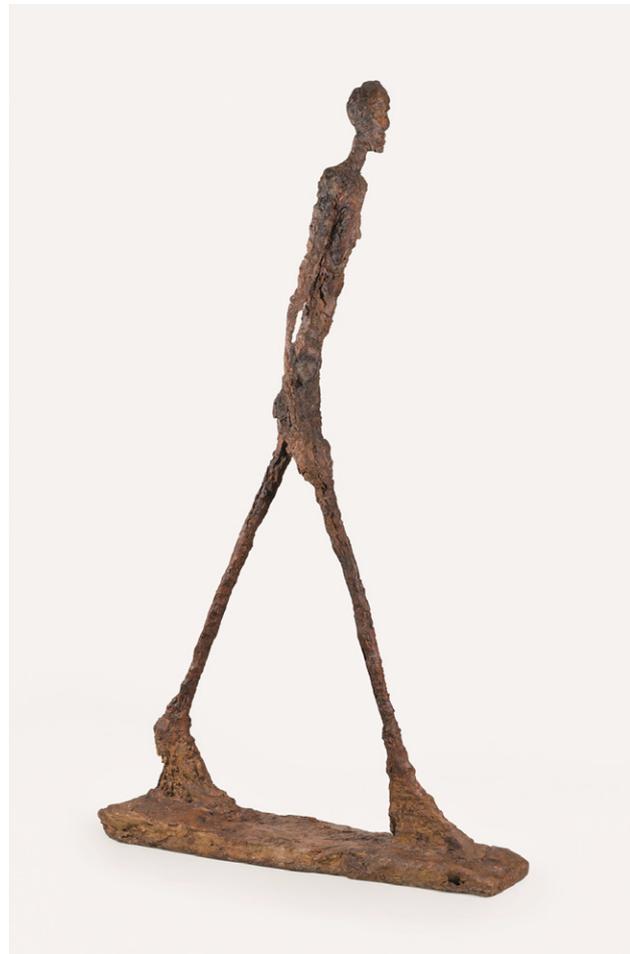
Abb. 35. Rodin, L'homme qui marche.

Arriba

Figura 38. Alberto Giacometti (1901-1966), *Copia de El hombre que camina de Rodin*, bolígrafo sobre libro, ca. 1950.

Derecha

Figura 39. Alberto Giacometti (1901-1966), *El hombre que camina II*, yeso patinado, 1960.



Dibujante incansable es también Henry Moore, quien destaca por interactuar en su obra gráfica la figura con el fondo en unas imágenes carentes de contornos. Comprometido con su oficio de escultor, Moore no sólo hace interactuar las formas en el plano bidimensional, sino que su propia evolución le condujo también a separar las piezas de sus obras tridimensionales para relacionarlas con el entorno. Todas sus obras constituyen la materialización escultórica de la relación gráfica entre la figura y el fondo. Otra característica fundamental de este lenguaje bidimensional en la que no hemos ahondado profusamente aún es la ponderación del aprendizaje sobre los logros obtenidos. En todos los ámbitos artísticos trabajados a lo largo de nuestros años de formación artística, se nos ha inculcado la imperante necesidad de alcanzar un objetivo prefijado como única vía para lograr un aprendizaje significativo. Dicha tendencia apuesta por una pedagogía que incita al control y la medición, a la atención a la simetría y la proporción, preceptos que a su parecer, deben asimilarse en un principio, pues serán los que asentarán las bases del conocimiento escultórico y propiciarán a su vez la posterior creación de formas originales y expresivas. Ante tal creencia, el dibujo expresivo propone una relación con el medio directa, sensitiva y alejada del reconocimiento, que nosotros extrapolamos a la escultura y que nos permite ahondar libremente en su creación, su naturaleza y sus características materiales. Seguimos en este sentido la estela de Henry Moore, quien manifiesta:

No hago una escultura atendiéndome a un programa o porque tengo una idea concreta que estoy intentando expresar. Mientras trabajo cambio partes porque no me gustan de una manera que espero que me gustarán más. El tipo de modificación que hago no lo pienso [...] Luego puedo explicarlo o encontrar razones, pero es una racionalización posterior.⁷⁷



Figura 40. Henry Moore (1898-1986), *Pink and green sleepers*, grafito, tinta, gouache y cera sobre papel, 1941.

⁷⁷ MOORE, H. *Henry Moore. Esculturas*, p.204.



Figura 41. Henry Moore (1898-1986), *Relieve no 2*, yeso, 1959.

Las metodologías academicistas se esfuerzan por homogeneizar las piezas a través de su factura, aspiran a eliminar la huella de nuestra mano sin comprender que la expresión parte de nuestra acción, de la impulsión del trazo. Contrariamente, el método que asumimos, nos permitió alejarnos de las imposiciones de la identificación, ponderar el gesto y dotarlo progresivamente de seguridad y entidad plástica, características presentes en la obra de Giacometti y Dubuffet, o más recientemente de los alemanes Georg Baselitz y Marcus Lüpertz. En todas ellas podemos percibir huellas decididas, rotundas y enérgicas que van más allá de la mera copia de un referente, pues no es su mente la que rige la creación sino que es su impulso, que emerge y se hace corpóreo el que origina las formas expresivas. En este desaprendizaje hallamos una lucha interna entre nuestras inercias y el flujo expresivo, como también se devino en el propio Dubuffet, quien afirma, “en todas mis pinturas hay dos vientos contrarios: uno me lleva a exagerar las marcas de la intervención y el otro, por el contrario, a eliminar toda presencia humana...”⁷⁸. Reflejos de la actuación humana que el Art Brut y Jean Dubuffet ensalzan profusamente en sus obras, demostrando que cuando nos enfrentamos sin expectativas a la realización de una obra, podemos dar lugar a la espontaneidad. Su trabajo es estructural, matérico y expresivo y parte de la asimilación de las imágenes de psicóticos y niños. Dubuffet “trataba de acercarse a estas imágenes, pues eran las únicas que le confirmaban que se desprendía de las afectaciones y de los manierismos, que podía avivar el arte figural inocente y primordial”⁷⁹. El arte de infantes y enfermos mentales se considera un quehacer alejado de los cánones impuestos, que evolucionó desde la forma natural de dibujar, ajeno a los preceptos del reconocimiento, de la aspiración a las perfectas proporciones y simetrías. Ante tales evidencias, estamos en virtud de afirmar que hacer del trazo activo la raíz de nuestra práctica artística permite focalizarnos en la esencia misma de las piezas con plena consciencia y sin recaer en la automatización de las reglas aprendidas.



Izquierda

Figura 42. Jean Dubuffet, (1901-1985), *Cuerpo de mujer*, tinta sobre papel, 1950.

Derecha

Figura 43. Jean Dubuffet, (1901-1985), *La maga*, estírcol y ramas de vid, 1954.

⁷⁸ WEBEL, S.; MIKUZ, J. *Jean Dubuffet o el idioma de los muros*, p.8.

El ensalzamiento de la materia de Dubuffet nos acerca directamente al arte informal de Burri, Tàpies o Lucio Fontana, pero también a la obra de los neoexpresionistas Baselitz y Lüpertz. Es de vital relevancia para nuestra obra, ensalzar la transgresión del material de Fontana, quien encuentra en la cerámica su medio. Con sus cerámicas Fontana no se limita a modelar el espacio, ni a dibujar sobre piezas torneadas por un alfarero, sino que también ahonda en el propio lenguaje e incluso llega a pintar con el barro en piezas como *Crocifissio* o *Concetto Spaziale*. Este trazo de arcilla equivale a la huella de la motosierra en las figuras de Baselitz o los palillos estriados de los originales en barro de Lüpertz, cuyas obras evidencian el nexo que planteamos. Lo primero que percibimos al observar la talla en madera de Baselitz son sus cortes enérgicos, con entidad propia, una talla que revela el frenesí de quien entra en una íntima conexión con el material alejada de toda pretensión. Las piezas del alemán se perciben sólidas, rotundas y estructuradas debido al rico alfabeto gráfico que origina, donde “la motosierra no sólo modela sino que sirve de lápiz, de dibujo”⁸⁰. Rompe la simetría, profundiza en el binomio lleno-vacío y declara a la madera como protagonista indiscutible. En efecto, hallamos aquí una clarificadora muestra de la aplicación del método de dibujo expresivo a la escultura. Ese trabajo consciente, en continuo estado de alerta que nos faculta para percibir con profusión nuestro entorno y nos permite descubrir nuestras inercias, se encuentra presente en toda práctica escultórica significativa. Cuando tallamos, o en nuestro caso, modelamos en ese nivel de consciencia, nuestras aspiraciones no están ligadas a la búsqueda de un resultado y se posibilita una indagación plástica sin precedentes, como es el caso de *Dresdner frauengiebel*, claro ejemplo de esa atención al tratamiento de la materia que fomenta un gesto que varían en intensidad, forma y dirección.



Figura 44. Lucio Fontana (1899-1968), *Concetto Spaziale*, terracota, 1956

⁸⁰ DE BARAÑANO, K.; SHIFF, R.; DARRAGON, É. et al.. *Baselitz. Escultura frente a pintura*, p.35.

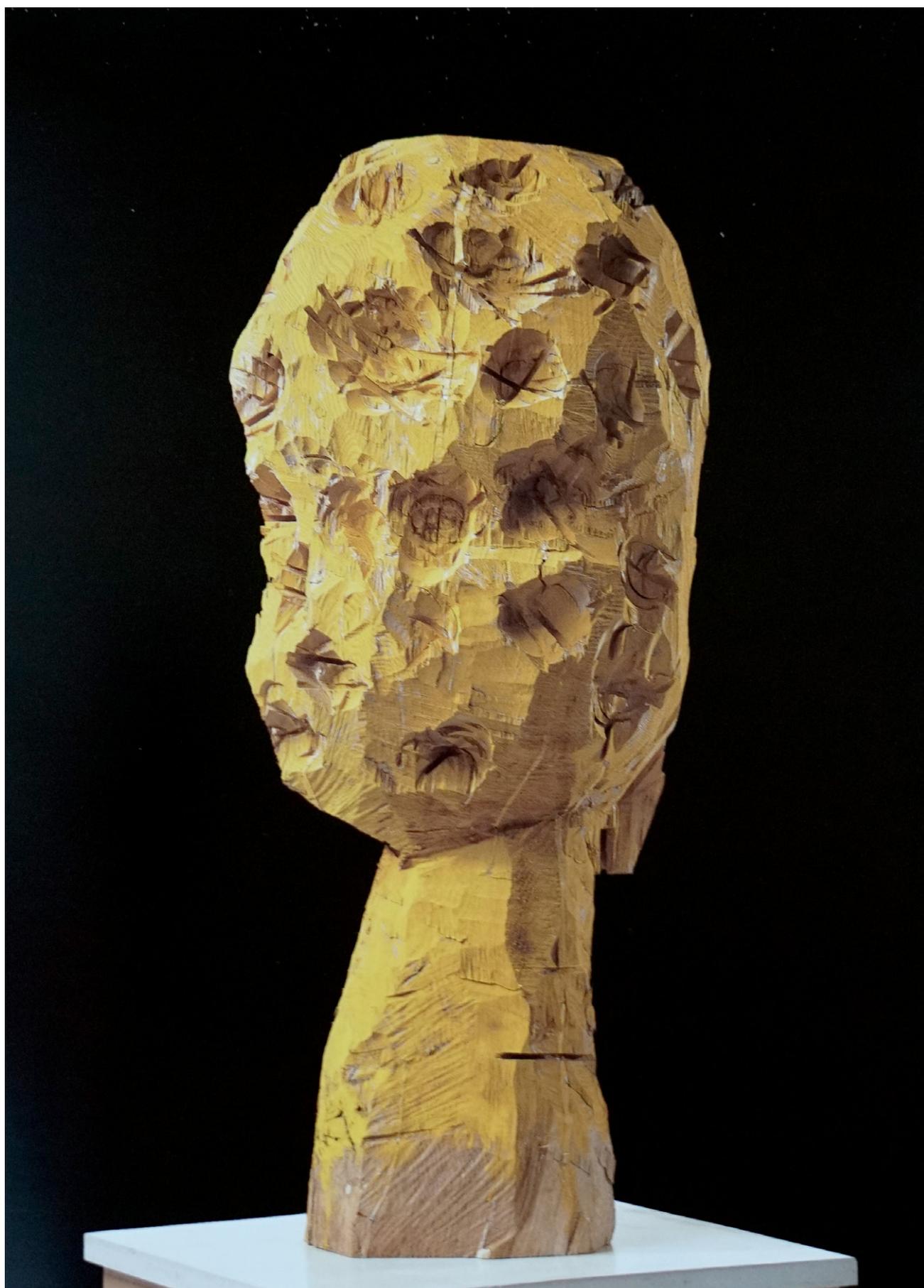


Figura 45. Georg Baselitz (1930-), *Dresdner frauen-giebel*, fresno pintado con témpera amarilla, 1990.



Figura 46. Markus Lüpertz (1941-), *Judith*, bronze, 1995.

De nuestro encuentro con la obra de estos autores se revela una profunda conexión táctil consecuencia de la variedad de un trazo eminentemente expresivo que nos conecta con la esencia misma del artista. Si hablamos de esencias, no podemos dejar de recordar las palabras de Gauguin hacia su hija: “siempre hallarás alimento en las artes primitivas”⁸¹. Lugar de visita obligatoria al aterrizar en Ciudad de México, es el Museo Nacional de Antropología que alberga los vestigios de las civilizaciones prehispánicas mexicanas. Tal es su relevancia que el escultor en piedra por antonomasia Henry Moore, ensalza estas obras por su “dimensión mineral -es decir, su fidelidad al material-, su terrible fuerza, que sin embargo nunca menoscaba la sensibilidad, la diversidad ni la fertilidad asombrosas de su originalidad y de su aspiración a una concepción de la forma plenamente tridimensional”⁸². Desde la talla en piedra hasta el trabajo de los metales pasando por el barro, estas civilizaciones fueron capaces de cohesionarse con el material de tal modo que en sus obras habita todavía, intacta, su emoción interior. Paul Gauguin asumió por completo la sustancia totalizadora de lo que él llamaba arte primitivo⁸³, como se evidencia no sólo en sus dibujos y pinturas sino también en las piezas de gres como es el caso de *Cabeza de muchacha*. Este respeto al material, al oficio artesano, que se encuentra arraigado en la existencia del pueblo mexicano, fue ensalzado magistralmente por el artista juchiteco Francisco Toledo. Dibujante, grabador, pintor, y escultor, Toledo quedó impactado al conocer en Suiza el trabajo de Wölffli, cuyas obras formaron parte del Art Brut coleccionado por Dubuffet. Dicha asunción de un arte que no es sino la revelación “de otros estados de pensamiento distintos a los que se podrían comunicar con las palabras”⁸⁴, induce al alejamiento del racionalismo que tanto ha perseguido a la creación artística contemporánea. Cuando nos distanciamos de la representación occidental, nos sumergimos en el viaje a la encarnación, donde el alma de las formas se reencarna en cada movimiento de la mano, como fue el caso de Toledo, que bruñó las planchas, depositó con determinación la pintura y modeló el espacio.



Figura 47. Paul Gauguin (1848-1903), *Cabeza de muchacha*, gres, 1893-1894.

⁸¹ GAUGUIN, P. citado por Goldwater, R. En: *Primitivism in modern painting*, p.59.

⁸² MOORE, H. *Ser escultor*, p.61.

⁸³ Gauguin conoció la cultura persa, camboyana y egipcia, así como la escultura azteca y polinesia. A todas ellas, alejadas del influjo europeo, las hacía llamar arte primitivo.

⁸⁴ LAMPERT, C.; BONET, J.M.; ADES, D. et al. *Francisco Toledo*, p.31.



Figura 48. Vasija teotihuacana (200 a.C - 750 d.C), terracota, se desconoce fecha. Pieza perteneciente al Museo Nacional de Antropología (México).



Figura 49. Francisco Toledo (1940- 2019),
Muerto en tu espalda, gres, 2015.

De la cerámica ortodoxa al barro como medio de expresión

Los autores mencionados con anterioridad constituyen un marco focalizado en la atención al proceso y a la materialidad de las piezas en comunión con la acción del escultor. Todos ellos conforman una visión alternativa a la escultura academicista, que continua centrada en la simetría, el canon y la consecución de un resultado que se asemeje al previsto. Estos mismos preceptos los podemos hallar en el ámbito cerámico, donde constatamos de nuevo la existencia de estos dos modos diferenciados de enfrentarse a la forma tridimensional. Jorge Fernández Chiti sostiene que la cerámica es fundamentalmente “intuición de formas, es reflejo de la personalidad profunda del artista o artesano, es creación de sí mismo y al mismo tiempo de la obra”⁸⁵. Es precisamente esa intuición la que, temerosa de lo desconocido, coarta la cerámica convencional, regida aún en la actualidad por normas estáticas e incuestionables. En cambio, cuando nos desprendemos de esa falsa sensación de seguridad y rompemos con las normas establecidas, nos adentramos paulatinamente en un flujo creador que propicia el diálogo con el medio. Sólo entonces podremos percibir otras posibilidades plásticas que implican alejarse de los elementos y procedimientos convencionales, del mismo modo que romper con las inercias del reconocimiento fomentaba un redescubrimiento de nuestra corporalidad, del contexto y del propio lenguaje expresivo. Para alcanzar esta conexión con el oficio, debemos cuestionar uno de los dogmas más arraigados en la creación artística, la necesidad de prefijar de antemano mediante bocetos los trabajos a obtener. Acotar de semejante manera la estructura que tendrá una pieza, incluso a través de medidas y proporciones, nos conduce a acometer la obra con temor a no alcanzar ese objetivo, hecho que induce inevitablemente a la frustración y la parálisis. Asimilar la práctica vital del dibujo nos permite, como ya hemos indicado, aprehender la estructura de aquello que nos rodea. Mediante este hábito, desarrollamos una memoria háptica de las imágenes trazadas, cuya esencia se encarnará a lo largo del proceso creativo en una nueva pieza, que aunará el alma de todas las percibidas con anterioridad.

En las escuelas de arte se reclama con asiduidad la creación de piezas originales, únicas y novedosas, olvidando frecuentemente la raíz etimológica de la palabra original. Proveniente del latín *origo*, origen se refiere al “principio, nacimiento, manantial, raíz y causa de algo”⁸⁶. Pese a ésto, continuamos observando cómo la referencia principal del alumnado resultan ser las consultas en páginas web de autores contemporáneos, hecho que conlleva un alejamiento de ese origen real de la forma, pues no se ahonda en las fuentes. Consecuencia de ello son las numerosas copias de trabajos que reiteradamente observamos, completamente alejados de la originalidad y creados únicamente bajo el precepto del me gusta o no me gusta.

⁸⁵ FERNÁNDEZ CHITI, J. *El libro del ceramista*, p.9.

⁸⁶ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la lengua española. Disponible en: <<https://dle.rae.es/origen>>.

Ahora bien, profundizar en la sustancia de los objetos a través del gesto gráfico, sin hacer de él un simple medio ni subordinarlo a una mera práctica que acote las características definitivas de la pieza, permite conocer la raíz, el nacimiento de las formas. Al mismo tiempo, posibilitar que la forma emerja de sí misma y se autoconstruya supone romper con el sesgo homogeneizador del mercado del arte. A este respecto, Fernández Chiti señala:

La comercialización en el arte es venderse, prostituirse, y siempre consiste en seguir ciegamente el gusto del público comprador, a quien se halaga con el afán de vender. El verdadero arte nace de dentro, es exteriorización de la propia interioridad, es emanación, epifanía, revelación del yo interior.⁸⁷

Cuando comparamos estas evidencias, nos percatamos de que la mayoría de esa cerámica aceptada por el mercado cumple con una serie de requisitos harto semejantes a los del dibujo de reconocimiento; destacan las numerosas piezas simétricas, de proporciones calculadas y que eliminan la huella del paso de las manos por su superficie. Con ello constatamos cuán arraigado se encuentra el ocularcentrismo en nuestra sociedad, que incapaz de percibir mediante ningún otro sentido que no sea la vista, se contenta con elogiar aquellas piezas cuya observación se infiere fácil, pues no requieren del desarrollo de una conciencia plena en el acto perceptivo. En este caso se hace necesario acercarnos al material con una mirada divergente que proporcione una visión alternativa, como pudiese ser la desarrollada por el Informalismo o el Neoexpresionismo alemán. En sus trabajos podemos advertir sendos contrastes en intensidad, forma y dirección que aportan entidad a las piezas y hacen de ellas obras enérgicas y autónomas. Asumir la forma tridimensional implica potenciar plásticamente todos sus puntos de vista, como se puede deducir de las palabras de Louise Bourgeois, quien defiende que “la riqueza de una figura es su ambigüedad, la espiral es positiva y negativa a la vez, centrífuga y centrípeta, es interior y exterior, porvenir y pasado, ruptura y progreso”⁸⁸. Mientras que en la cerámica ortodoxa todas las perspectivas de una pieza son iguales o muy semejantes, en nuestra cerámica, como expondremos posteriormente, empleamos todas las posibilidades para enriquecer plásticamente cada una de las figuras, a través de las pastas, barbotinas, engobes, óxidos y esmaltes con los que se puede desarrollar un infinito alfabeto gráfico. Por todo ello se hace necesario alejarnos de la concepción convencional que supedita la función del dibujo a la de ser únicamente un bosquejo, un mecanismo comunicativo que delimite el fin al que aspiramos. En el momento en que nos alejamos de la inercia de los dogmas establecidos y nos comprometemos con la práctica artística, el universo nos concede el privilegio de penetrar en su flujo y desarrollar un trazo expresivo que emerja como reflejo del alma.

⁸⁷ FERNÁNDEZ CHITI, J. *Op. Cit.*, p.10.

⁸⁸ FRÉMON, J. *Louise Bourgeois. Mujer casa*, pp.23-24.



Figura 50. Lucio Fontana (1899-1968), *Crocifisso*, cerámica esmaltada, ca.1950.

2.2.

Cerámica: seriación, artesanía y arte

En la creación cerámica podemos reconocer dos vertientes tan diferenciadas como lo son sus propósitos intrínsecos, la cerámica artística y la seriada o semiseriada. De la misma manera que el dibujo convencional atiende al reconocimiento, la cerámica industrial y artesanal atiende a la utilidad de las piezas creadas. En este sentido, no debemos olvidar las palabras de Schiller, que siguen teniendo vigencia, pues cierto es que aún en la actualidad “lo útil es el gran ídolo de la época, al que deben someterse todas las fuerzas y tributar homenaje todos los talentos”⁸⁹. Sucede lo contrario con la cerámica artística, ésta no puede ser funcional y tampoco debe ser decorativa, de lo contrario no sería en absoluto, artística. En efecto, la escultura cerámica “es un arte grande precisamente porque su función no es imitar ni copiar [...]. Crea una nueva realidad, escultórica, propia, exclusiva, un mundo superior cuyo lenguaje no es el del mundo que vemos con los ojos”⁹⁰. Por ende vinculamos este tipo de piezas, concebidas lentamente, en comunión con el material con los avances y retrocesos que ello implica, con la construcción manual⁹¹. Crear a través de nuestras manos, subir lentamente la pieza, observarla, descubrirla a través de la línea expresiva, quitar, añadir y retirar de nuevo el barro. Todos ellos procedimientos propios de lo artístico, que se imposibilitan cuando generamos los productos⁹² a través del torno y, especialmente de los moldes.

Ambos métodos se focalizan en el rendimiento y los acabados, en el aspecto cuantitativo. Si bien es cierto que un buen número de alfareros, especialmente en América y África trabajan sus piezas manualmente y exploran en el proceso “estas dimensiones de habilidad, compromiso y juicio de una manera particular [...] la estrecha conexión entre la mano y la cabeza”⁹³, su construcción repara siempre en los aspectos decorativos y/o funcionales. Ejemplo de ello es el excepcional despliegue de habilidad técnica imprescindible para finalizar las piezas, donde los engobes y con más asiduidad los esmaltes, se aplican atendiendo tanto a su función como a criterios estéticos. Vasijas, ollas, cuencos... receptáculos todos ellos de líquidos, hacen forzosamente necesario el uso de esmaltes o en su defecto, de bruñidos, mientras que en el caso de las vajillas industriales, incluso se requiere de manera imperativa el empleo de pastas de alta temperatura. Su construcción se encuentra entonces condicionada por una finalidad concreta, lo que según Dewey, aleja a estas prácticas de lo artístico, pues para él “el hacer o elaborar es artístico cuando el resultado percibido es de tal naturaleza que sus cualidades tal y como son percibidas han controlado la producción”⁹⁴.

⁸⁹ SCHILLER, F. *Cartas sobre la educación estética del hombre*, p.57.

⁹⁰ FERNÁNDEZ CHITI, J. *Op. Cit.*, p.197.

⁹¹ Sumamente conocidos y descritos hasta la saciedad en sendos tomos sobre la práctica cerámica, son los métodos manuales de construcción en barro, dícese los churros, las placas y el pellizco.

⁹² Nos referimos a estos trabajos como productos por la seriación que implica su ejecución, así como su finalidad directa de venta al público.

⁹³ SENNETT, R. *El artesano*, p.21.

⁹⁴ DEWEY, J. *Op. Cit.*, p. 56.

La industria se focaliza exclusivamente en la técnica para lograr mayor rentabilidad, entretanto, el escultor comprometido asume que su quehacer va más allá de la adquisición de habilidades técnicas. Es capaz de asimilar los errores de ese proceso y escuchar al material sin tratar de imponer exigencia alguna, pues reconoce que “en sus niveles superiores, la técnica ya no es una actividad mecánica; se puede sentir más plenamente lo que se está haciendo y pensar en ello con mayor profundidad cuando se hace bien”⁹⁵. Menospreciada por la mayoría de autores en virtud de un discurso que sí tenga cabida en el espectáculo artístico, la técnica ha quedado relegada a un mero proceder mecánico, a merced de las exigencias de los artistas que se hacen servir de artesanos para materializar sus diseños. No se ha comprendido todavía que ese conocimiento del medio no es baladí, sino que el diálogo entablado con el material es el germen de cualquier acción artística significativa. No es suficiente en ningún caso diseñar una pieza y encargar su realización a un artesano, porque con ello recaemos en la industrialización del arte. Si delegamos en otra persona la creación de una pieza, estamos prescindiendo de la preciosa oportunidad que otorga el propio devenir del proceso, donde las dificultades, los acontecimientos inesperados y nuestra acción constructiva, nos conducen a un tipo de expresión genuina, sincera, real.

La contienda judicial entre el alfarero Jeroni Ginard y Miquel Barceló ilustra perfectamente este menosprecio de la técnica⁹⁶. El artista de Felanitx afirma que únicamente fue él quien dotó a sus obras de entidad artística y califica como proceso mecánico y prescindible todo el procedimiento artesano de preparación de las pastas, torneado, formulación de engobes, secado, estibado y horneado de las piezas. Lo cierto es que Barceló jamás hubiese podido hacer esas piezas sin el conocimiento del barro de Ginard, dado que se requiere de una larga y estrecha relación con este medio para escoger el mejor momento para engobar, rasgar o deformar las piezas. De acuerdo con este planteamiento, podemos considerar que una obra es artística cuando en su creación se encuentra implícito el conocimiento intrínseco del material como medio de expresión, cuando se atiende a sus cualidades plásticas y se le otorga al propio material la relevancia que requiere. Además, el escultor implicado en su quehacer, no reparará jamás en las exigencias del mercado, sino que atenderá únicamente a la dimensión cualitativa de su trabajo. Estas creaciones trascienden la artesanía cuando son capaces de prescindir de cualquier utilidad, así como de alejarse del afán de mercantilización que conlleva rendirse ante los criterios del mercado del arte.



Figura 51. Miquel Barceló (1957-), *Trutja*, barro cocido, 2003.

En este trabajo de Barceló se evidencia la necesidad del torneado para su conformación.

⁹⁵ SENNETT, R. *Op.Cit.*, p.33.

⁹⁶ El ceramista de Artà Jeroni Ginard, demandó en 2003 a Miquel Barceló por la coautoría de las obras que ambos realizaron en el taller de Ginard entre los años 1996 y 2000. En 2006 el juzgado de Manacor desestimó su demanda, considerando al artista de Felanitx como único autor de las piezas.



Figura 52. Trabajo de reestructuración de una chimenea, construimos destruyendo, 2019.

Interiorizar el método de construcción en barro es como aprender a montar en bicicleta, al principio todo tu ser se implica en mantener el equilibrio mediante el pedaleo y el manejo del manillar, y el paisaje que te rodea pasa inadvertido. En cambio, cuando asimilas esa actividad, eres capaz de pasar a otro nivel de conciencia, sentir el aire rozando tu cara, el olor a hierba fresca, escuchar el sonido de la tierra cediendo a tu paso. Descubrirse en un nuevo estado de percepción posibilita adentrarnos con plena conciencia en una experiencia completamente desconocida. Dado que el hacedor ya no necesita focalizar toda su atención en la ejecución de los churros o en coser⁹⁷ las piezas, puede ahora explorar el recorrido de sus dedos por la superficie, el enfriar del barro al secarse o el sonido único de la cerámica salida del horno. Anteriormente, hemos observado cómo partir de un fin prefijado coarta la libre generación de las formas, y cómo esta inmovilización en el desarrollo del trabajo proviene del miedo al error, a no lograr lo que esperamos o esperan de nosotros. Lo que es más, en virtud de dichas reflexiones, podemos afirmar que comenzar la obra partiendo de su estructura material sin reparar en imposiciones externas, promueve la libre indagación y el trabajo activo alejado de la contención. Si nos olvidamos de toda funcionalidad y exigencia de seriación, podemos permitirnos estirar, retorcer y horadar el barro siguiendo nuestra impulsión interna o incluso reestructurar la forma a través del dibujo con las pastas, barbotinas y engobes que actúan como una segunda piel y propician la consecución de un alfabeto gráfico que enriquece la pieza. No obstante, no debemos olvidar que “no sirven para la escultura los recursos chillones, el colorinche, los contrastes de color. Lo que el escultor no pueda decir por medio del lenguaje de la forma, no lo podrá decir a base de color”⁹⁸. De todo esto se desprende la necesidad de alejarnos de las imposiciones propias de la cerámica seriada o semiseriada para poder atender a las vicisitudes del proceso e iniciar con ello una reflexión asentada en la constante armonía entre nuestra mano y el barro, que faculte nuestra progresiva inclusión en el flujo expresivo del acto creador.

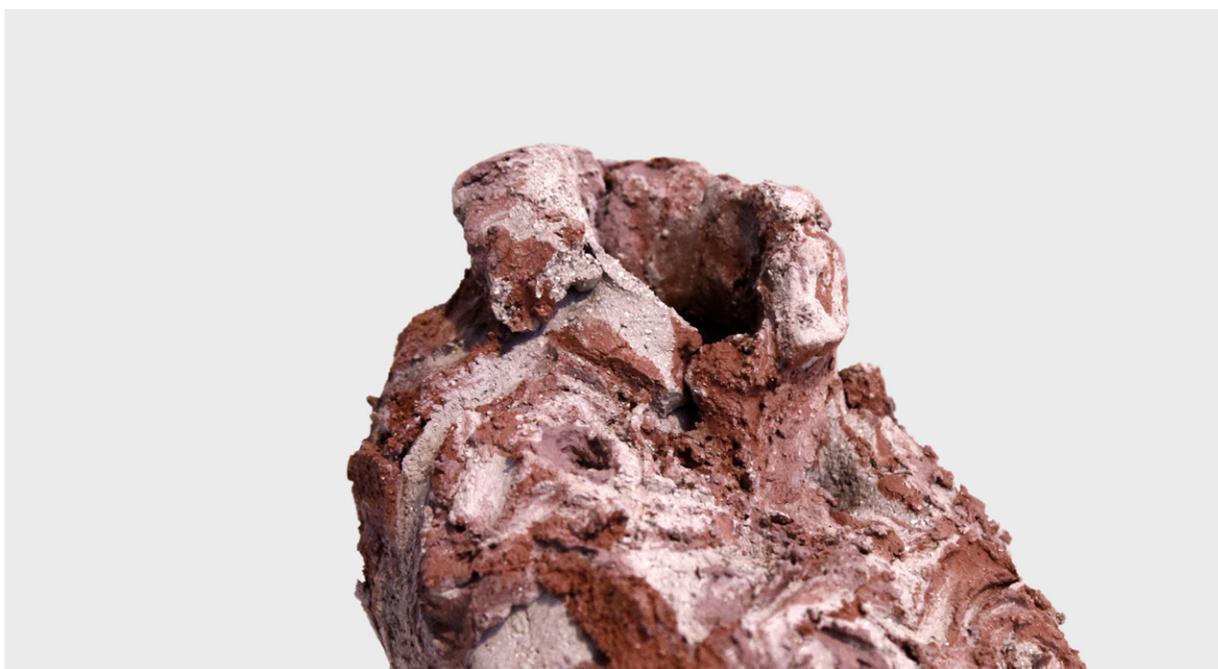


Figura 53. María García Sánchez, *Con la rata atarantada*, gres, 2020.

Aprovechar las huellas del proceso y del estado del barro nos proporciona infinitas posibilidades que no podríamos siquiera concebir a través de la ortodoxia.

⁹⁷ En cerámica se conoce como coser a unir dos partes de una pieza mediante la realización de sendas incisiones -preferiblemente con un elemento no metálico, en cada una de las fracciones, que posteriormente se pincelarán con barbotina antes de proceder a la unión.

⁹⁸ FERNÁNDEZ CHITI, J. *Op. Cit.*, p.202.

3.

La forma emergente. Serie de objetos cerámicos

La forma emergente designa a un conjunto de piezas cerámicas que exploran la relación entre el dibujo expresivo y la escultura de modelado. Alejados del convencionalismo utilitario, estos trabajos son consecuencia de la praxis fluida de las propuestas metodológicas de Rodríguez León, que pondera el devenir del proceso frente a cualquier resultado prefijado. Como afirma Sanz Lobo⁹⁹, los problemas en el arte no se corresponden con los presentes en otros campos de investigación, como el científico o el matemático. En este sentido, nuestras figuras no son materializaciones de un diseño previo ni de ningún proyecto artístico, ni tampoco aspiran a la resolución de un problema concreto. Son, por contra, indagación continua, evocación de esas formas cotidianas interiorizadas mediante el trazo, que germinan y se autoconstruyen a través del diálogo constante, profuso y atento entre el barro y nuestra memoria táctil. Con el desarrollo de nuestro trabajo recuperamos al tacto como almacén de experiencias sensoriales, como “la modalidad [...] que integra nuestra experiencia del mundo con la de nosotros mismos”¹⁰⁰. Percibir, relacionarnos a nivel piel, implica una conexión íntima con nuestro entorno que supone no sólo armonizar con el lenguaje del barro, sino fundirse con él. Para ello, creamos nuestras cerámicas a través de la construcción manual, pausada, alejada de las prisas que exige el mercado de la cerámica utilitaria y que propicia un constante aprendizaje que evidentemente no finaliza con la quema.

En este quehacer experiencial, la reflexión teórica no puede ser en ningún caso previa a la formación de estas piezas, sino que son ellas las que nos conducen a una búsqueda incansable de nuevas e infinitas problemáticas. Por ello es a través de la propia experiencia artística que nos disponemos a matizar ahora algunos ejes centrales de nuestra obra. Inicialmente planteamos este Trabajo Final de Máster como una materialización escultórica de los preceptos asimilados en el dibujo expresivo, empleando para ello el modelado tanto de la cera como del barro. Iniciamos un desarrollo en paralelo en el que se iban alternando indistintamente los dos lenguajes, tanto la microfusión como la cerámica, del que pudimos extraer una serie de conclusiones que nos facultaron tanto para delimitar al ámbito cerámico nuestro campo de estudio como para señalar otras futuras vías de investigación. Dentro de ese marco, indagaremos a continuación en cómo asumimos esta actitud fluida como origen de nuestra obra, en la evolución constante de nuestro aprendizaje, así como en nuestra completa simbiosis con la materia.

⁹⁹ SANZ LOBO, E. Procesos creativos, problemas y arte, p.55. En: *La investigación en las Artes Plásticas y Visuales. Actas congreso INARS*, 2003.

¹⁰⁰ PALLASMAA, J. *Op. Cit.*, p.57.



Figura 54. María García Sánchez, *S/T*, pintura de dedos sobre papel Torreón, 2015. Retrato realizado con los dedos, nos permitió ahondar en la hapticidad del dibujo, que posteriormente extrapolamos a la cerámica.

El dibujo expresivo: su práctica diaria como base de nuestra escultura

Como hemos observado en anteriores apartados, en la enseñanza artística conviven dos metodologías claramente diferenciadas: la que prima el reconocimiento frente a la que pondera la acción del trazo expresivo. Con esta última nos alejamos de la hegemonía visual propia de la identificación. Sus lecciones son una verdadera oda a la hapticidad, una invitación a alejarnos de las inercias para ahondar en las cualidades materiales del medio. Podríamos decir que este grafismo agrupa dos de las categorías creadas por John Berger, los estudios y los creados de memoria. Este autor distingue en su libro *Sobre el dibujo* entre tres tipos de dibujos. Los primeros, realizados como esbozos previos a un trabajo, son los conocidos como bocetos; otra categoría la constituyen los estudios, que interrogan a las formas y las cuestionan, mientras que la última tipología agrupa a aquellos trabajos realizados de memoria, como una “forma de recopilar y guardar las impresiones y la información”¹⁰¹. Los preceptos de Rodríguez León defienden la necesidad de asumir esta práctica como un compromiso vital, que estudie y aprehenda las formas que nos envuelven, ajena a cualquier pretensión de lograr un acabado que se pueda considerar por el imperio de la visualidad, bonito. A través de este estudio sensorial de nuestro contexto desarrollamos una memoria táctil que emerge en toda creación artística posterior. Un caso sumamente vinculado a esta manera de entender el dibujo es el de Francisco de Goya. Sus grabados, aguadas y sanguinas son verdaderos catalizadores de la violencia presenciada, se alejan de la “plasmación exacta de la realidad vivida para adentrarse en la recreación alegórica de lo visto a la luz de su imaginación”¹⁰². A través de la línea, Goya interioriza la miseria, los desastres, el hambre, las guerras, un contexto feroz que rezuma en cada pincelada de sus pinturas negras.



Figura 55. Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), *Mascarón de fuente, sobrepuesto a Aníbal vencedor, que por primera vez mira Italia desde los Alpes (estudio preparatorio) Cuaderno italiano*. Lápiz negro, rojo y tinta parda a pluma sobre papel verjurado encuadrado en pergamino, ca.1771-88.

¹⁰¹ BERGER, J. *Sobre el dibujo*, p.38.

¹⁰² MATILLA, J. M.; MENA MARQUÉS, M. *Goya: dibujos. Solo la voluntad me sobra*, p.31.

Para asumir esta nueva dimensión gráfica e inducir cualquier cambio significativo debemos ser capaces de alejarnos de la comodidad, de lo conocido, derruir todo lo anterior y partir desde nuevos cimientos, sin olvidar que “hay en cada experiencia un elemento de padecimiento, de sufrimiento en sentido amplio, de otra manera no habría incorporación de lo precedente”¹⁰³. Anteriormente nuestro acercamiento al modelado se había dado también desde la perspectiva copista. Para la creación de una pieza se planteaba como imprescindible la presentación de bocetos previos; el proceso no era entonces más que un medio para lograr -o no- el tan anhelado desenlace final. Todos los imprevistos, lejos de ser aprovechados se asumían como un error, como una tara nuestro camino y por ende, se desechaban. Con ello, lo único que se lograba era anular por completo nuestra relación táctil con el barro. Contrariamente, nuestras piezas evidencian la necesidad de incurrir en la reveladora experiencia de la creación consciente que atendiera a la percepción sensorial, como es el caso de *La huella del gesto*. Compuesto por dieciocho fragmentos, este mural nos permitió asimilar el lenguaje cerámico a través de la manipulación gráfico-escultórica de las distintas pastas y óxidos colorantes. Al mismo tiempo, trabajar con este formato nos exigía resolver cada una de las piezas tanto individualmente como en su relación con el todo, hecho que posibilitó el desarrollo de numerosas alternativas plásticas y nos permitió enriquecer nuestro alfabeto gráfico.

Pese a que la creación de esta obra cerámica surgió de la práctica cotidiana del dibujo, después de los primeros momentos de euforia nos dejamos imbuir por el torrente de sucesos que es la vida, alejándonos de su práctica. No estábamos todavía en virtud de atender a tan vital compromiso. Como hacedores, nos creímos capaces de sortear tan esencial quehacer, adentrándonos sin suficiente indagación gráfica en la construcción de nuestras cerámicas. Esto condujo a la formación de piezas inconsistentes, donde se repetía reiteradamente el mismo patrón, dado que se había obviado, como defendía Vigotsky, que “necesidad y deseo nada pueden crear por sí solos, son meros estímulos, meros resortes. Para inventar se necesita además otra condición: el surgimiento espontáneo de imágenes”¹⁰⁴. Años después de aquellas lecciones, durante nuestro segundo viaje a México, la vida nos guió a adentrarnos de nuevo en el lenguaje de la línea, hasta asumirlo como una necesidad vital. Era el tiempo de comprometerse verdadera y conscientemente, sin excusas, con su práctica diaria. Al tiempo que comenzamos a discurrir por todo lo que nos rodeaba nuestro cuerpo se nutría de las formas, asumía su entidad, su peso, tacto, olor, forma, dirección... realmente es el dibujo más sencillo, alejado de toda pretensión, aquel que te reconforta y te llena el alma. Este nuevo contexto nos llevo a dotar de un valor incalculable a esos cuadernos, fieles acompañantes, en los que se quedó grabada para siempre el alma de la estufa, de aquel paisaje o de la figurilla de madera que aguardaba en la estantería a ser dibujada de nuevo. Cuando acaeció esta revelación, todos nuestros cimientos fueron finalmente derrocados, nos descubrimos al otro lado del océano recorriendo con nuestro lápiz cada pequeña o gran cosa y regresamos con la memoria a flor de piel y la firme convicción de que el gesto era origen no sólo de nuestra práctica artística sino de todo nuestro ser, pues la forma expresiva es ciertamente una “concepción de la vida, la emoción, la realidad interior”¹⁰⁵.

¹⁰³ DEWEY, J. *Op. Cit.*, p.43.

¹⁰⁴ VIGOTSKY, *Op. Cit.*, p.36.

¹⁰⁵ LANGER, S. *Op. Cit.*, p.34.

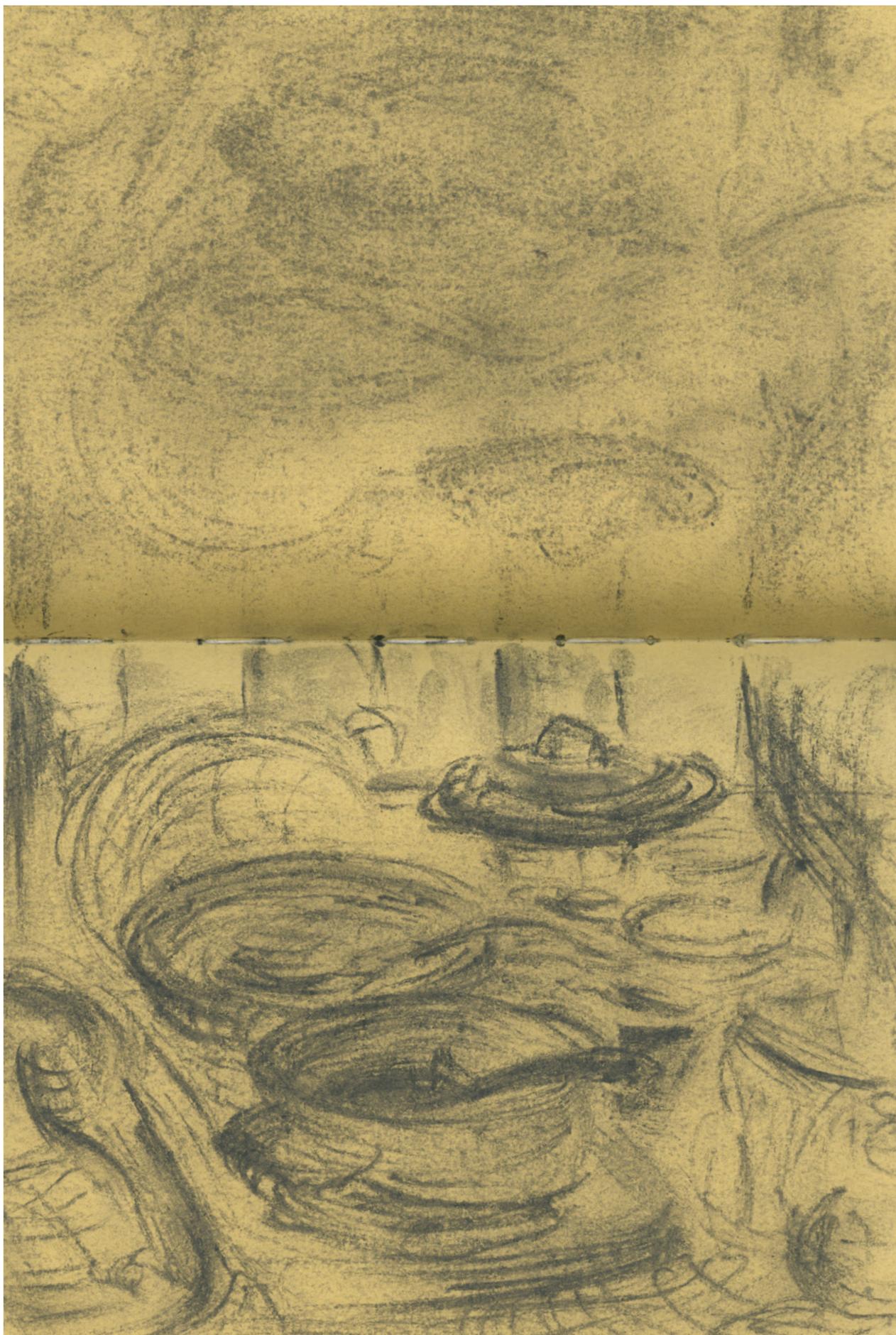


Figura 56. María García Sánchez, *Cuaderno de México, la estufa*, carboncillo sobre papel Kraft, 2019.

3.1.1

La aprehensión plástica de la realidad frente a la descripción del boceto

Arno Stern distingue en su libro *Del dibujo infantil a la semiología de la expresión* dos clases de trazos, el trazo-comunicación y el trazo-expresión. Dentro de la primera tipología se enmarcan los bocetos o estudios preparatorios que a menudo se demandan previa realización de una obra o concesión de un proyecto artístico, con los que se aspira a concretar, incluso con mediciones y cotas, la apariencia que ésta tendrá finalmente. Durante nuestros primeros años de educación artística, se nos instaba, antes de comenzar la ejecución material de una pieza, a definir la forma externa del modelo de referencia a través del contorno y las proporciones. En efecto, los bocetos todavía hacen las veces de un contrato vinculante, tal y como se puede apreciar en la réplica del busto Pirson que se demanda todavía en la enseñanza de primer año. Su ejecución se inicia no en el encuentro táctil con el fango, sino con la copia gráfica de la apariencia del referente de yeso. Se continuará el proceso con un modelado que repara de nuevo y en exclusiva, en su aspecto, olvidándose por completo de la hapticidad intrínseca a este procedimiento. La aplicación de esta metodología constituye una evidencia manifiesta de que “una tradición mal entendida, de hecho, es la causa de esta situación [...] Repetir un momento pasado de la tradición no es seguir la tradición. La tradición se renueva cada día”¹⁰⁶. Llama la atención que aún hoy se emplee este método eminentemente visual para acercarnos a la experiencia escultórica, pues lo único que logra es desvincularnos totalmente de la materialidad del medio, suprimir la empatía y eliminar cualquier posibilidad de proyección sentimental. Cuando erradicamos la concepción del dibujo como boceto y atendemos a esa relación sensorial, posibilitamos la percepción plena del contexto y con ello emanación de imágenes plásticamente significativas, debido a que “para nacer, la forma debe separarse del pensamiento y apoderarse de la materia”¹⁰⁷. Mientras, el trazo-expresión de Stern se relaciona con la libre construcción de las formas a través de la acción de nuestro cuerpo, guiado únicamente por la impulsión interna y la atención al material.

Como podemos inferir de la conexión entre las imágenes de nuestros cuadernos y nuestra producción cerámica, mediante el gesto activo creamos esa memoria táctil que hace surgir durante el modelado formas por completo inimaginables, imprevistas y completamente genuinas. Los trabajos que generamos a través del boceto los percibimos ahora contenidos, pues en todo momento estábamos pendientes de lograr una réplica adecuada, como es el caso del ya mencionado busto Pirson.

¹⁰⁶ MUNARI, B. *Artista y designer*, p.42.

¹⁰⁷ MEDIAVILLA, C. *Op. Cit.*, p.284.

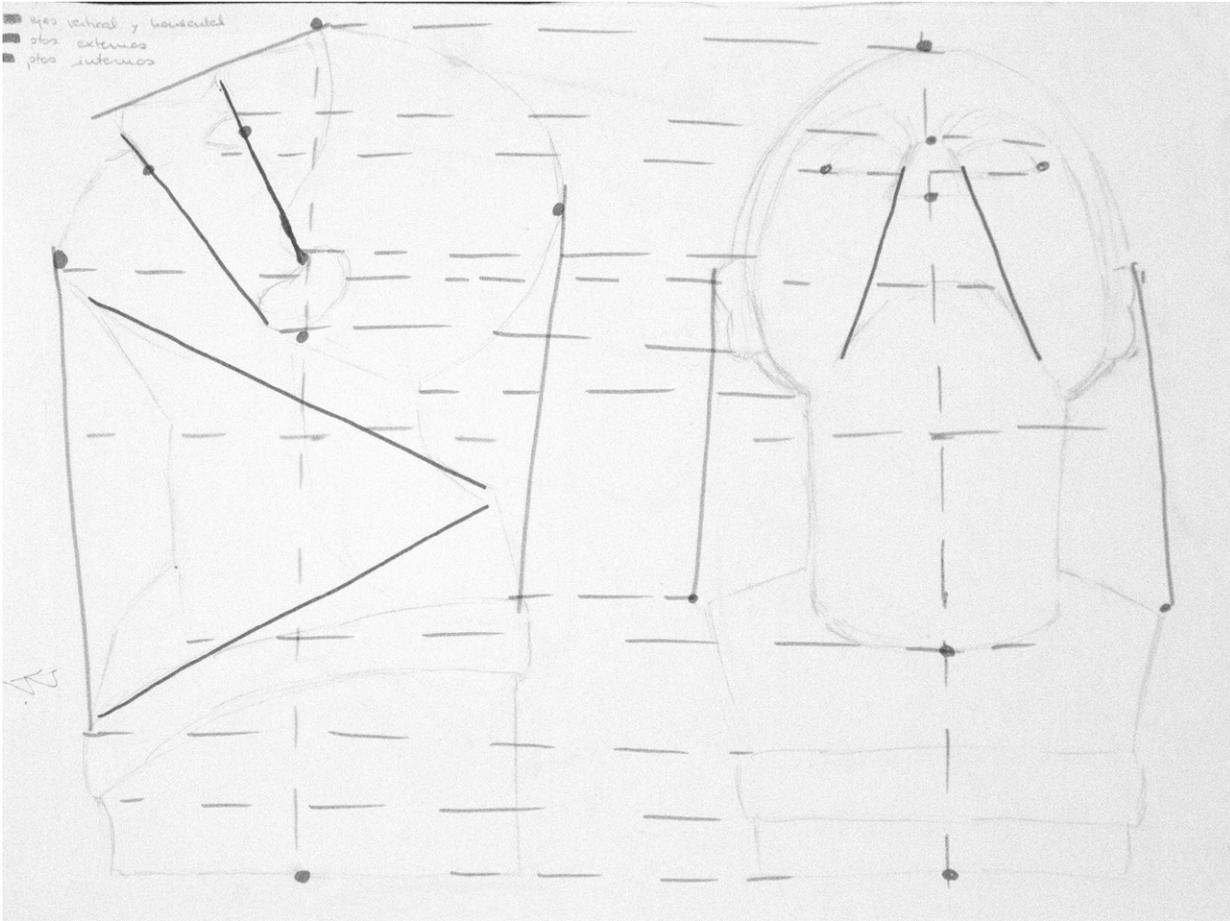


Figura 57. María García Sánchez, *Bocetos para busto Pirson*, lápiz grafito sobre papel, 2014.

Los bosquejos realizados para esta labor, carecen por completo de información gráfica que evidencie una indagación en la estructura interna del referente -irónicamente ésta sí se emplea en el modelado posterior- el descubrimiento de las rugosidades de la superficie, un recorrido consciente por las concavidades y convexidades de la cabeza, una memoria táctil de las rectas y curvas que la conforman. Por ende, al no descubrir la forma en su plenitud, carecemos de recursos plásticos y emocionales para atender a su modelado. Los esbozos “no llegan a realizar jamás los esfuerzos intelectuales y emocionales necesarios para captar la forma en toda su realidad espacial”¹⁰⁸ dado que se focalizan en el análisis objetivo e infravaloran a la línea como exponente del impulso vital.

¹⁰⁸ MOORE, H. *Op. Cit.*, p.13.

Frente a esta visión, el dibujo expresivo permite un acercamiento tridimensional a las formas al trascender lo anecdótico mediante el desarrollo de la construcción intrínseca, y explorar la forma desde su estructura conociendo sus direcciones, sus concavidades y convexidades, sus ritmos internos. Un ejemplo de la aplicación de esta metodología lo hayamos en la construcción de *Cómo para su trompita*. Esta cerámica comenzó, como lo hacen las buenas películas, sin expectativa alguna de resultado; su final, a menudo incierto, es tan sólo la culminación de todas las tomas sucedidas en el tiempo que duró el filme. Durante el modelado sobrevienen innumerables imprevistos, se suceden tantos cambios, que los esfuerzos realizados para acotar el fruto de nuestra acción resultan completamente hueros. Verdaderamente ésta es la naturaleza de la vida misma. No importa cuánto nos esforcemos en planificarla, en establecer un rumbo fijo, finalmente nuestra existencia no es más que una sucesión de imprevistos e incógnitas. Del mismo modo que ocurre en la creación artística, depende de nosotros decidir si hacemos de ellos una limitación paralizante o una oportunidad. En estas situaciones, no debemos ignorar a Burgeois cuando afirma que “un escultor tiene derecho a cortarlo y reorganizarlo todo. Es la definición misma de la escultura”¹⁰⁹. Por consiguiente, cuando al finalizar el modelado de *Cómo para su trompita* nos percatamos de la simetría de la forma, decidimos arrancar las chimeneas y revertir las concavidades. Estos cambios propiciaron la emersión una nueva estructura con abundantes matices que son evidente consecuencia de la asimilación táctil de la realidad, como se evidencia también en otros trabajos como *Retrato de mi chango*, que nos conecta directamente con varias de las creaciones zapotecas, mixtecas y teotihuacanas dibujadas en el Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México.



Figura 58. María García Sánchez,
Cómo para su trompita, gres, 2020.

¹⁰⁹ FRÉMON, J. *Op. Cit.*, p.65.

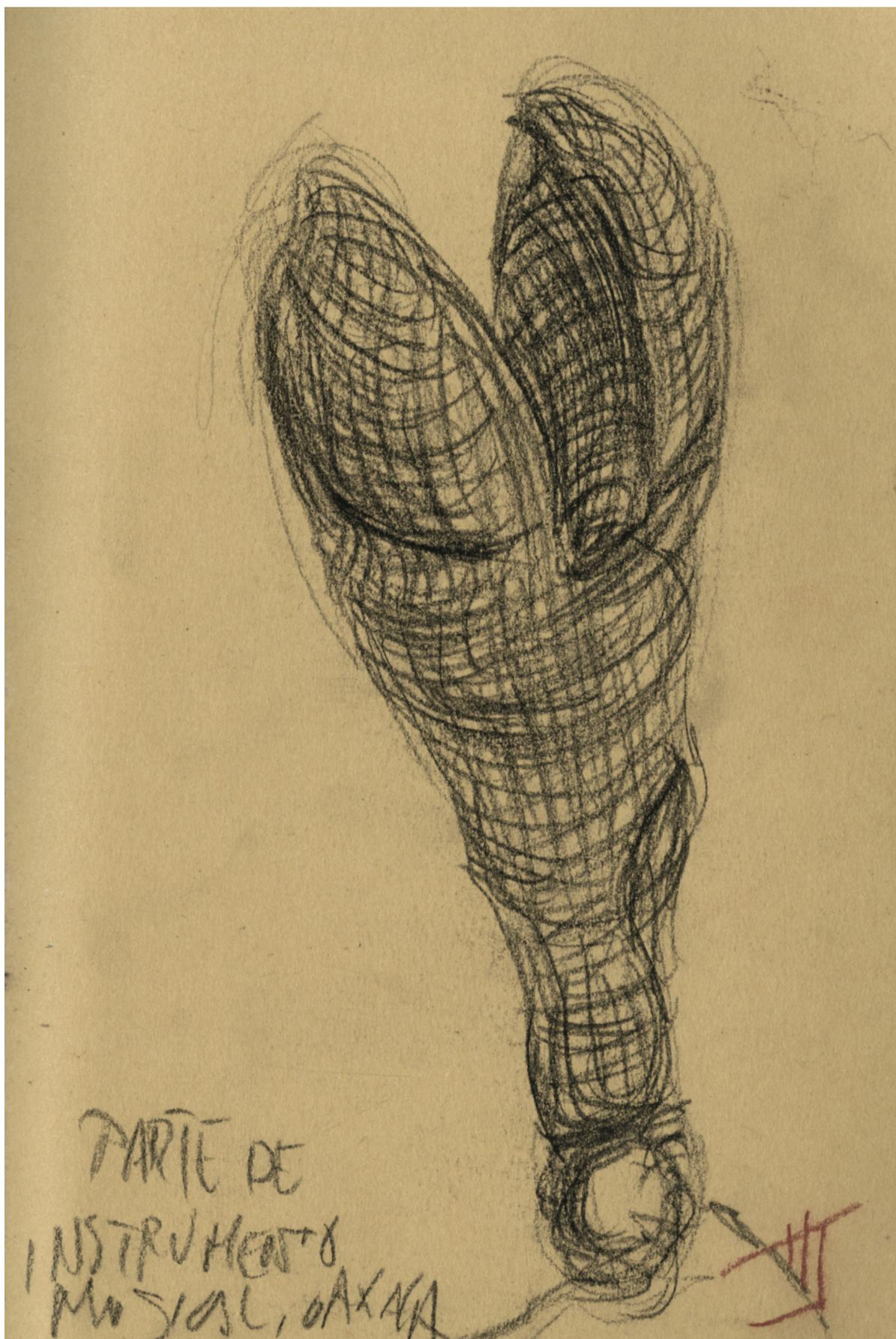


Figura 59. María García Sánchez, Cuaderno de México. Parte de instrumento musical, Oaxaca, barra grasa sobre papel Kraft, 2019.

3.1.2.

Proceso de retroalimentación: dibujar mientras se modela

Nunca sé cómo será una pieza hasta que siento en mi interior que el proceso ha llegado a su fin. A veces me aterra arrancar una chimenea, horadar la superficie, estirar las paredes, sesgar. El miedo al error me paraliza. Entonces dibujo. La parálisis se aleja, puedo ya actuar decidida.

Escritas en nuestro ajado cuaderno marrón, estas palabras reflejan los miedos e inquietudes que nos invaden durante la construcción de nuestras cerámicas. Cuando iniciamos una pieza de gran formato, generalmente partimos de una plancha circular. Después la vamos construyendo, en un juego con la gravedad asimamos el espacio. Quitamos, ponemos, dentro, fuera; percibimos el aire que acoge en su seno. Entonces la observamos, nos habla de nuevo y algo en nuestro interior tiene en ese momento el veredicto, se acabó, no se acabó. Cuando la duda se sucede, como en *Huero*, la incertidumbre nos invade y el desasosiego irrumpe con fuerza. Si nos exploramos en esta inercia dubitativa, nos percataremos de que nuestra parálisis radica en el miedo a no obtener la figura que esperábamos, que concuerde con la expectativa que, inconscientemente, nos habíamos creado sobre ella. En ese preciso momento nos obligamos a retroceder al origen, al gesto gráfico entendido como un descubrimiento continuo que nos exige una atención sensorial plena y nos permite percibir las formas alejados de la necesidad de “resolver ningún problema previo, con el único deseo de usar el lápiz y el papel, y trazar líneas [...] sin ningún propósito consciente”¹¹⁰. El dibujo sensitivo nos invita a superar las inclemencias de la utilidad, evidenciando no sólo las cualidades materiales de la pieza sino también sus carencias, las posibles simetrías y repeticiones, la construcción automática de chimeneas. Esta práctica elimina nuestro miedo al error y nos hace aventurarnos con determinación a construir a través de la destrucción.

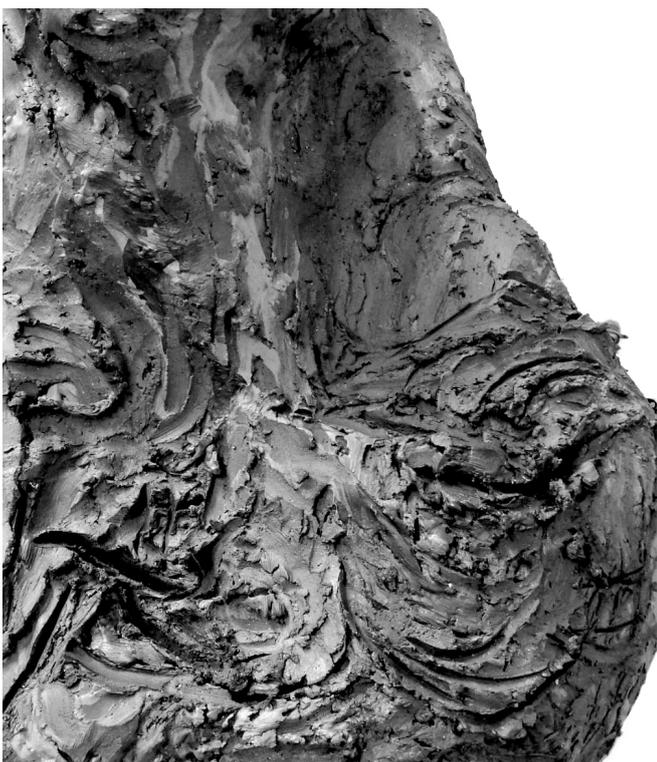


Figura 60. María García Sánchez, Huero (detalle), gres, 2020.

¹¹⁰ MOORE, H. *Op. Cit.*, pp. 37-38.



Figura 61. María García Sánchez, *S/T*, dibujo de gran formato realizado mientras modelábamos *Origen*, carboncillo sobre papel, 2020.

Como hemos referido en anteriores ocasiones, el trazo es para nosotros una forma de aprehender la realidad. Nos ayuda a observar las formas con detenimiento, a assimilarlas y a conocer por ende las posibilidades plásticas que nos brindan. Si volvemos la mirada hacia nuestra producción, *Huero* y *Traqueotomía* son un fiel reflejo de la asimilación de este proceso de retroalimentación. Ambas emergen de una pieza de gran formato que debió ser sesgada mucho antes, y que gracias a esta práctica pudimos convertir en dos formas autónomas y plásticamente veraces, como atestigua otra de nuestras reflexiones sobre el propio quehacer.

En estas cinco horas de trabajo he podido sentir que a la pieza le faltaba altura. Desde hacía algunos días percibo una necesidad de separarla, de dividirla en dos. Sin embargo, me ha frenado mi parte racional. Las expectativas de crear una pieza grande han impedido que tome antes esta decisión. De nuevo me reafirmo, y creo que ése es el verdadero aprendizaje que otorga esta pieza, en que las expectativas coartan por completo la libre generación de las formas. Te hacen vacilar e impiden que entres en el flujo creativo. El dibujo es mi sostén en esos momentos, pues me aleja de cualquier pretensión del resultado y me invita a explorar la forma desde otra perspectiva, podríamos decir que más sincera.

Ciertamente, sólo el dibujo nos permite regresar a ese estado de flujo donde “las personas se hallan tan involucradas en la actividad que nada más parece importarles; la experiencia, por sí misma, es tan placentera que las personas la realizarán incluso aunque tenga un gran coste, por el puro motivo de hacerla”¹¹¹. Como se infiere de la construcción de estas dos piezas, no existe error mayor que comenzar una obra pensando en cómo será. La figura que originó ambas formas se planteó como un trabajo vertical de gran formato, con un contrapeso en su base y sendos salientes en la parte superior. El deseo de generar dicho saliente nos condicionó desde el principio. Casi desde entonces intuimos que algo en la forma no fluía, algo no estaba en consonancia con el material, su presencia se percibía incluso forzada. Tumbamos la pieza, la agrandamos por su lado inferior, la levantamos de nuevo, continuamos el ascenso de sus chimeneas. Todas ellas alteraciones nimias ocasionadas por el apego al resultado, que nos impedía tener el impulso vital para acometer los tan necesarios cambios estructurales. Durante el modelado observábamos la pieza e intuíamos que la forma no era plásticamente convincente, tampoco nos sentíamos identificados con ella, pero nuestra mente racional nos repetía una y otra vez, *sigue, íbamos a hacer una pieza grande*. Es en ese momento, cuando adquiere especial relevancia el recorrido de nuestra mano como indagación, pues es a través de él como logramos alejarnos de nuestra racionalidad y retornar al estado de flujo.



Figura 62. María García Sánchez, Huero y Traqueotomía, gres, 2020. Las piezas recién originadas al dividir la original en dos partes.

¹¹¹CSIKSZCNTMIHALYI, M. *Fluir*, p.23.

3.2.

La expresividad frente a las expectativas del resultado

Durante años hemos sido partícipes de cómo el deseo de control férreo sobre todas las fases del proceso creativo limitaba enormemente nuestras acciones. Cuando aspiramos a un control total sobre la obra final, lo único que conseguimos es que las formas se generen en la contención. Habida cuenta de que esta pretensión es completamente utópica y ajena al medio, resulta evidente que si nos enfrentamos a la creación de una pieza artística desde la contención y racionalizamos fase del desarrollo para que todo se ajuste a nuestras expectativas como si de ingenieros nos tratásemos, no podremos en ningún caso establecer un vínculo emocional con el lenguaje artístico. Consecuentemente, desatender a la materia e imponerle nuestras exigencias, conlleva una total desconexión sensorial, pues “donde no hay administración de las condiciones objetivas, ni un modelado de los materiales, con la intención de dar cuerpo a la excitación, no hay expresión”¹¹².

El término expresión contiene implícita la palabra acción, relación que se recoge inclusive en una de las acepciones de la Real Academia Española, donde se la define como la “manifestación de los afectos y de las emociones por medio de la gesticulación”¹¹³. Por contra, en el ámbito artístico se nos ha mostrado este acto como una técnica, una forma de elaboración que podemos o no emplear en nuestro trabajo. Reflejo de ello es el lugar que se le otorga a la línea expresiva en el ámbito académico. Nos adentramos en su práctica sin estructura metodológica alguna, sencillamente dibujamos con una línea aparentemente espontánea sobre los mismos preceptos del reconocimiento, sin saber que ambas visiones son por completo incompatibles. La verdadera exteriorización parte de la acción, del impulso interno, “la «espontaneidad» es el resultado de largos períodos de actividad, o de otro modo es tan vacía que no es un acto de expresión”¹¹⁴. No podemos pretender, como ocurre en tantas ocasiones, crear obras fluidas, convincentes y expresivas sino se encuentra implícita la elaboración. En esta sociedad de la inmediatez, todos los logros se pretenden alcanzar en el acto; sin embargo, cuando comprendemos que el verdadero aprendizaje se encuentra en el camino y no en la meta, nuestro modo de enfrentarnos al acto creador, cambia. Ejemplo de ello son nuestros cuadernos, donde el dibujo no se realiza para los demás, para ser visto ni expuesto, sino que es en esencia un quehacer íntimo y comprometido. No aspiramos en ningún caso a que todas nuestras imágenes sean buenas o bonitas, el fin se encuentra en el desarrollo de la memoria táctil. Al asumir este hecho, se comprende que de ninguna manera los dos, tres o diez dibujos que hagamos serán excelentes. El gran beneficio de dicha práctica diaria recae precisamente en que nos permite alejarnos de la pretensiones y focalizarnos en el la acción del trazo y no en si el desenlace satisface o no nuestras expectativas. Así, si observamos y analizamos con detenimiento aquellos aspectos de nuestro trabajo que realizamos de forma automática y que son contrarios a la expresividad, podremos evolucionar hacia trabajos autónomos y gráficamente consistentes.

¹¹² DEWEY, J. *Op. Cit.*, p.71.

¹¹³ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la lengua española. Disponible en: <<https://dle.rae.es/expresi%C3%B3n?m=form>>.

¹¹⁴ DEWEY, J. *Op. Cit.*, pp.82-83.

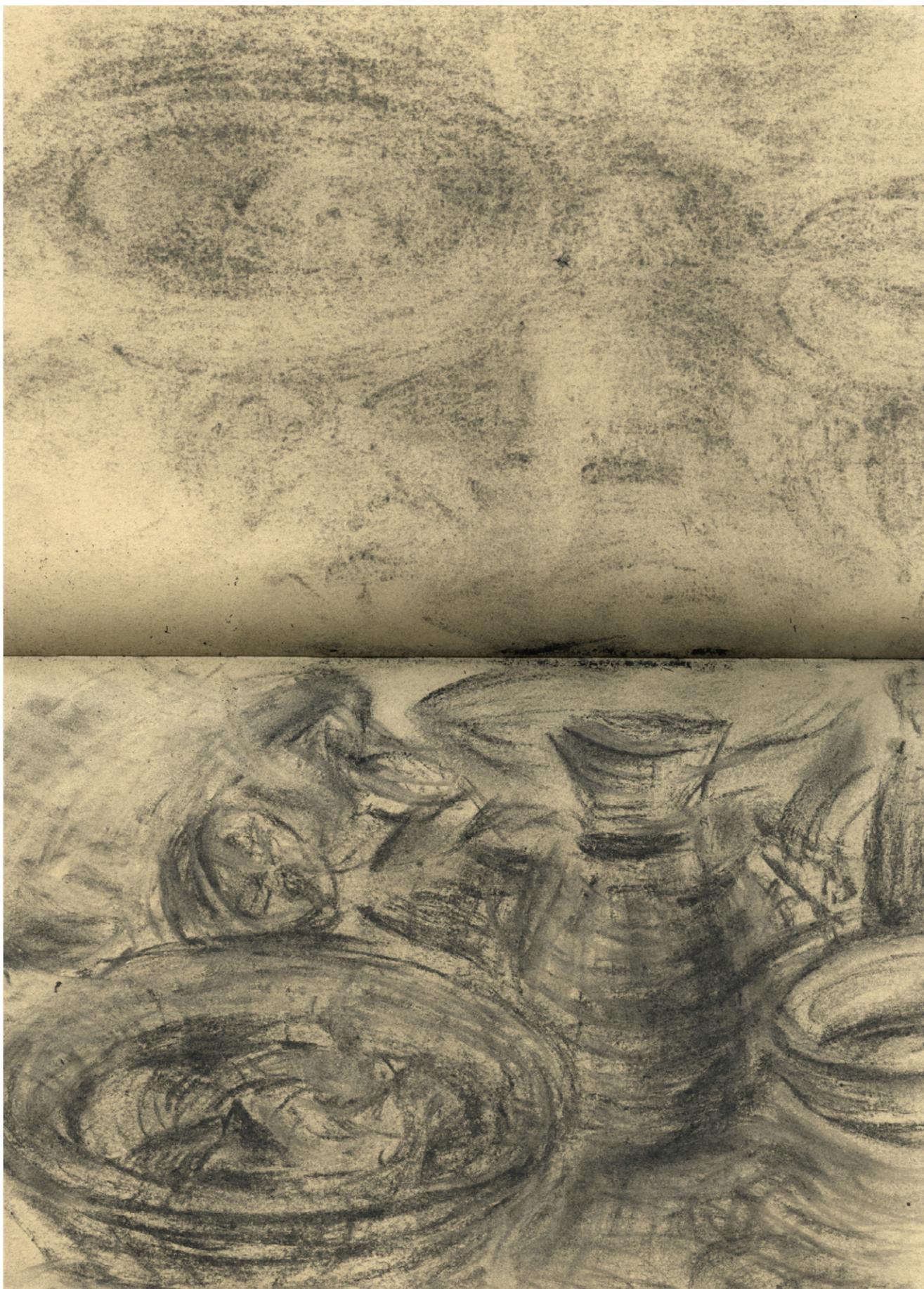


Figura 63. María García Sánchez, *S/T*, Cuaderno de México, *Aperitivo de papas*, carboncillo sobre papel Kraft, 2019.

En nuestra creación cerámica, por su propia naturaleza pausada, se halla perfectamente referenciada esta problemática. Las piezas que presentamos son consecuencia de la asunción de la relevancia vital del medio como parte activa, experiencial. A menudo los artistas que participan del juego del mercado del arte se hacen servir de herramientas más o menos desarrolladas que desconocen por completo. Desde nuestra experiencia, asumimos como hecho irrefutable que para poder expresarse mediante un lenguaje es necesario conocerlo, entender su comportamiento, su resistencia, maleabilidad, las posibilidades que nos brinda. Hannah Arendt y Robert Oppenheimer refieren perfectamente esta problemática al afirmar que “en general, las personas que producen cosas no comprenden lo que hacen”¹¹⁵; muchos escultores, grabadores o hacedores de libros, no conocen al material con el que trabajan y por ende jamás podrán expresarse en él. La cerámica es dúctil, agradecida, fuerte, decidida, pero es también frágil, delicada y tenaz. Si no la tocamos, la tenemos en nuestras manos a diario y observamos cómo se comporta al doblarse, al estirarse, cómo se contrae con el calor, cómo huele cuando se mantiene fresca o lo mucho que le disgustan las corrientes de aire, no podremos conocerla ni establecer una comunicación trascendente con ella. Cuando entendemos el fin como una mera consecuencia del proceso y ponderamos la sensorialidad del barro podremos hacer de los hechos inesperados, los conocidos errores, una oportunidad de cambio, de mejora, de aprendizaje. En *Cadáver con lengua* se revela perfectamente esta asunción del cambio y la destrucción como partes vitales de su construcción. Tras haber dibujado una serie de queseras españolas de la Edad del Bronce que posee el Museo de Prehistoria de la ciudad de Valencia, comenzamos a generar esta pieza teniendo presente la posibilidad de formar receptáculo cilíndrico que se abría en su parte superior.

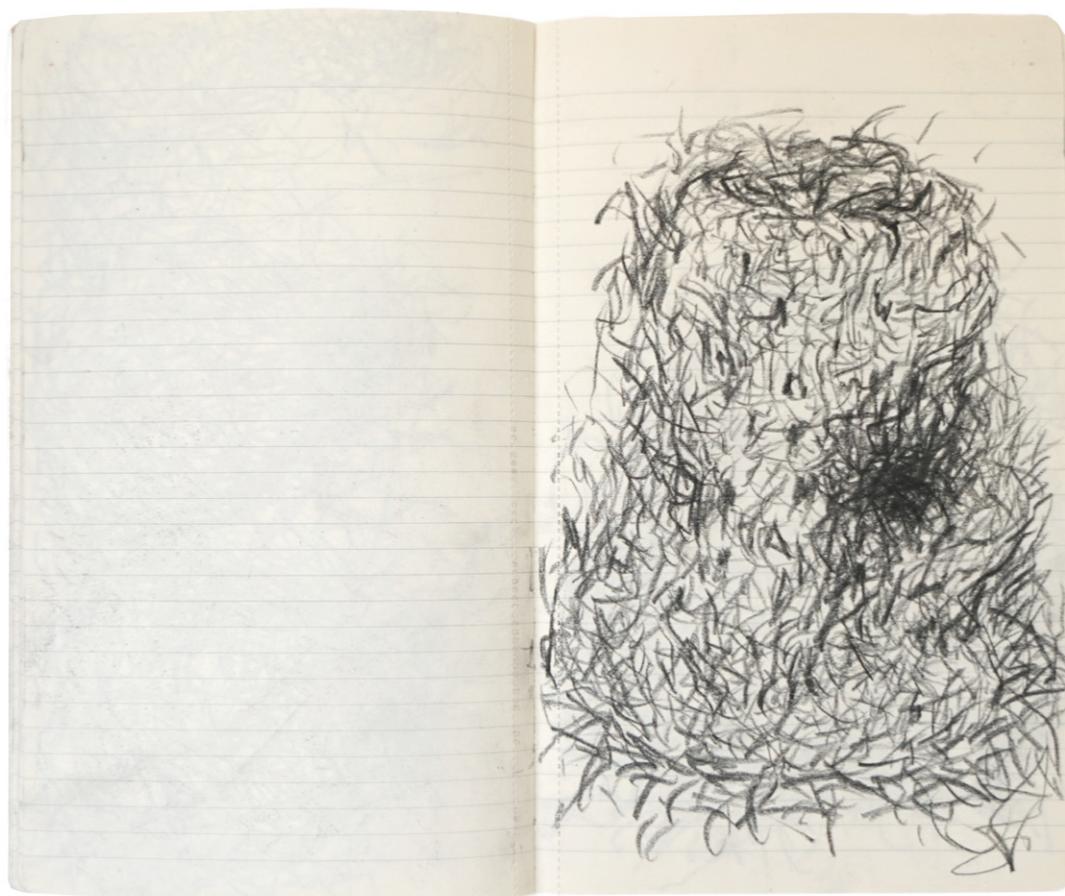


Figura 64. María García Sánchez, *Cuaderno amarillo*. Dibujo de quesera de la Edad del Bronce, barra grasa sobre papel, 2020.

¹¹⁵ SENNETT, *Op. Cit.*, p.11.



Figura 65. María García Sánchez, *Cadáver con lengua (proceso)*, gres, 2020.

Conforme íbamos avanzando en su creación descubrimos que esta posibilidad había pasado a ser un imperativo, nos estábamos supeditando a alcanzar un esquema mental prefijado, un problema inexistente estaba coartando nuestra acción. En este sentido, debemos recordar que el aprendizaje significativo se alcanza cuando somos capaces de adquirir consciencia de nuestras inercias y logramos romper con ellas en un acto creador que no es sino reflejo de nuestra pulsión interna. *Cadáver con lengua* es reflejo de este impulso genuino, se acabó de formar en un arrebato espontáneo, brusco, fruto del deseo de desprendernos de esas inercias limitantes. Literalmente rompimos la pieza, desvinculados como estábamos del miedo al error la destruimos asumiendo esta fase como parte del aprendizaje. Cuál fue nuestra sorpresa al observar que una forma nueva emergía de tal acción y transformaba nuestra energía en expresión genuina. Asumimos con esto que el verdadero acto expresivo es aquel que ni siquiera se plantea serlo. Es una creación que no trata de imponer sus exigencias al medio sino que atiende a las oportunidades que éste le otorga, que se enfrenta a su creación con humildad, sin expectativas ni aspiraciones de grandeza. Debemos entender que la cerámica es eso, asir el barro, tocarlo, “ensuciarse las manos. Hay que meterse hasta adentro, sólo así se lo conoce”¹¹⁶.



Figura 66. María García Sánchez, *Cadáver con lengua*, gres, 2020.

¹¹⁶ PUGA, M.L. *Op. Cit.*, p.61.

3.3.

La forma que emerge. De dentro hacia fuera

En esta sociedad capitalista ávida de productos de consumo, es fácil recaer en las inercias del rendimiento que con tanta vehemencia exige el mercado. En el ámbito cerámico encontramos un claro ejemplo en la seriación a través de moldes, como también lo fue en su momento la ideación del torno eléctrico, que permite crear con rapidez formas redondas. Ambos son procedimientos en los que interviene el factor tecnológico y resultan sumamente rentables a nivel cuantitativo, pero no son tan ricos “como los métodos puramente manuales, si bien estos últimos son un fracaso desde el punto de vista comercial. Parecería que en la vida debiéramos siempre optar por lo cualitativo o lo cuantitativo”¹¹⁷. La pausa que requiere el trabajo de construcción manual fomenta la reflexión sobre el propio quehacer, pues aquí no aplican los procedimientos automáticos propios de la fabricación en serie, la rentabilidad pasa a un segundo plano y la forma emerge libremente de las necesidades del propio medio. Son nuestras manos, extensión de todo nuestro ser las que presionan el barro, lo golpean, afinan, horadan y cosen. Con ellas creamos piezas cuyo resultado es sólo la culminación de un proceso creativo que ha tenido tiempo de madurar la forma, de destruir, construir y sintetizar. Serán siempre piezas únicas en tanto que evidencien ese recorrido de nuestro gesto por la superficie, del mismo modo que los textiles de Bourgeois serán siempre suyos y sólo suyos, porque “cuando Louise cose, el hilo y la aguja son como un lápiz con el que dibuja, es un gesto insustituible”¹¹⁸.



Figura 67. Louise Bourgeois, *Celda XXVIII*, tela, 2004-2005.

¹¹⁷ FERNÁNDEZ CHITI, J. *Op. Cit.*, p.69.

¹¹⁸ FRÉMON, J. *Op. Cit.*, p.66.

Si cuando creamos partimos de una imposición previa y no entramos en comunión con el fango, nuestras formas acaban por destruirse para volver a nacer como obras autónomas, alejadas de cualquier pretensión externa. Reparar en los requerimientos del barro exige de una atención plena, de un esfuerzo constante por percibir nuestras inercias y prescindir de todo lo ajeno a su estructura. Por ello, cuando hablamos de la emersión de las formas, lo hacemos en tanto que asumimos que el cuerpo cerámico debe ser el núcleo de la creación. Hallamos evidencia de esta cohesión con el material en *Negras colinas*. Partimos de una plancha, mediante churros asimos después el vacío, la figura juega con la gravedad, si la subimos demasiado antes de que seque, caerá hacia un lado, tal vez se desfondará. Al tiempo que asimilamos esta característica material del barro, su peso, flexibilidad y resistencia, la senda se bifurca. Si tomamos el camino de la pausa, la pasta secará lo suficiente para poder elevarla sin que la gravedad actúe. Por contra, hacerlo estando el cuerpo fresco todavía, no es necesariamente indicio de una destrucción inmediata de la obra, sino que esta opción considerada como un grave error por la vertiente más ortodoxa de la cerámica, propicia la creación de formas que difícilmente podrían darse de otro modo y ni que decir tiene que en ningún caso se lograrían planificar. A pesar de que muchos procedimientos que acometemos no serían jamás aprobados por un ceramista convergente, estos dogmas del buen hacer tan extendidos en el ámbito cerámico nos conducen irremediabilmente “hacia el mundo esquemático y desintegrador del racionalismo estático, y nos separan de lo escultórico y dinámico, de la concepción espacial de la vida, de lo táctil, de lo sensible”¹¹⁹.



Figura 68. María García Sánchez, *Negras colinas*, gres esmaltado, 2020

¹¹⁹ FERNÁNDEZ CHITI, J. *Op. Cit.*, p.211.

Si la gravedad es parte inseparable de nuestra existencia, ¿por qué separarla de la creación cerámica? La sociedad actual, racionalista y utilitaria, inmersa en la vorágine diaria de imágenes, demanda continuamente formas fáciles de consumir. Esto se refleja en los trabajos simétricos, pulcros y homogéneos que conforman el grueso de productos ofertados por el capital. Contrariamente a estos requerimientos, nuestro trabajo revela, especialmente en las piezas más grandes, la fuerza de la gravedad, la naturaleza de la asimetría, el gesto creador. No en vano parten de la escucha al material, de la unión entre el fango y la mano, como se revela en *Como pájaro sin cabeza*. Esta pieza alargada se inclina y retuerce en busca del equilibrio, amenazado por las protuberancias que lo invaden, bultos que no son sino consecuencia de atender a los requerimientos de la propia forma. En su emersión, la forma, desestabilizada por las cabezas que le insertamos en nuestro impulso creador, amenazaba con autodestruirse; esa no era su naturaleza. Para evitarlo, arrancamos los cuellos y dejamos tras de sí, ancladas, las tumoraciones que ahora la invaden. Con ello evidenciamos que construir una pieza de dentro hacia fuera es sinónimo de hacerlo atendiendo a su dinámica interna, requiere por tanto de estar constantemente a la escucha, apartar nuestro ego y aceptar que dependemos del medio tanto o más que él necesita de nosotros.



Figura 69. María García Sánchez, *Como pájaro sin cabeza* (proceso), gres, 2020



Figura 70. María García Sánchez, *Como pájaro sin cabeza*, gres (proceso), 2020



Figura 71. María García Sánchez, *Como pájaro sin cabeza*, gres, 2020.

3.3.1.

Procesos de trabajo con óxidos, engobes y barbotinas. El alfabeto gráfico en cerámica

Tradicionalmente el uso de óxidos, engobes y esmaltes se ha relacionado con el acabado final de una pieza, como un elemento decorativo. En cientos de manuales cerámicos se propone aplicar los engobes cuando la pieza se encuentre en dureza de cuero, es decir, prácticamente seca pero sin llegar a estarlo, del mismo modo que las cerámicas se esmaltan, de forma generalizada, tras el bizcochado¹²¹. Esta disociación entre el modelado y la aplicación de engobes y esmaltes conlleva que éstos últimos no formen parte de la estructura intrínseca de la obra, sino que se conviertan en mera ornamentación. En nuestra escultura ahondamos en este dilema e indagamos en la existencia de una relación insondable entre el modelado del barro y el dibujo con materiales cerámicos. Explorar este vínculo es para nosotros un viaje infinito, un descubrimiento constante, en él radica la esencia de nuestro quehacer. El recorrido que ahora analizamos se inició con *La huella del gesto*, donde pudimos profundizar en las características del trazo tridimensional a través de la mezcla de pastas, barbotinas y el bióxido de manganeso. Hace ya casi un año retomamos la creación cerámica con voluntad de indagar en las capacidades expresivas del barro en su relación con el dibujo expresivo. Este método propone, como se exponía en anteriores capítulos, el desarrollo de un alfabeto gráfico que aporte entidad plástica a las imágenes a través de los cambios de dirección, intensidad, forma y tamaño. De igual forma abordamos esta problemática del contraste en nuestra obra escultórica, ya que este principio “siempre se verifica y aparece como el elemento más inamovible, como el común denominador de las artes plásticas en su conjunto”¹²². Para desarrollar el alfabeto gráfico en cerámica partimos de la extrapolación al modelado de estos preceptos, atendiendo a la relación entre la figura y el espacio que la circunda, a sus concavidades y convexidades, a la asimetría y la asunción de su carácter tridimensional. Con *Acunado* iniciamos esta serie de piezas que profundizan en este grafismo a través de diversas pastas y materias tintantes, como el óxido de hierro o el de cobalto. Trabajamos con la mezcla de los cuerpos cerámicos dejando emerger las formas de la propia pieza, con una línea que atiende a la proyección emocional¹²³ de las distintas ondulaciones, oquedades y abultamientos de la figura.



Figura 72. María García Sánchez, *La huella del gesto*, cerámica esmaltada, 2018.

¹²¹ Se conoce como bizcochado a la primera quema del barro, generalmente a una temperatura menor que la de maduración.

¹²² MEDIAVILLA, C. *Op. Cit.*, p.13.

¹²³ Cuando hablamos de proyección emocional lo hacemos en relación a los preceptos desarrollados por LOWENFELD, V.; BRITAIN, W. L. en *Desarrollo de la capacidad creadora*, pp. 255-261.

En lo que se refiere al empleo de esmaltes, éste vino dado por la necesidad de reestructurar *Sostén*. Fue nuestra primera pieza construida con pasta negra e inconscientemente decidimos dibujarla con bióxido de manganeso, sin advertir que el propio cuerpo cerámico contenía ya unas cantidades extraordinarias de este óxido colorante, que era precisamente el que le aportaba ese color. Esta pieza constituye pues un ejemplo extremadamente clarificador de la necesidad del hacedor de atender a las cualidades materiales de cada lenguaje, de desarrollar “una comprensión instintiva del material que emplea, de su uso más adecuado y sus posibilidades”¹²⁴. Dado que desconocíamos el comportamiento químico del cuerpo cerámico, nuestra pieza quedó completamente negra con la quema y decidimos reestructurarla con esmaltes en busca de esos matices perdidos. No obstante, debemos recordar que la expresión de una obra radica en el trazo activo, decidido, enérgico, que da origen a las formas y en este sentido el esmalte no constituye la mejor vía para mantener presente nuestra gestualidad. Impotentes veíamos como en diversas ocasiones la intensidad de nuestro grafismo se diluía al vitrificarse el esmalte en el horno, como se evidencia en *Negras Colinas*. Matices que sí se registraban con otros procedimientos, especialmente con el uso de engobes, ya que este material “es como una piel. Se le pega a la pieza como una piel”¹²⁵. Hallamos un claro ejemplo del trabajo con engobes en *Éste era un pez cacarizo*, donde cada gesto, cada pincelada se recoge en la superficie e interactúa en su creación con el cuerpo cerámico, propiciando la emersión de una forma autónoma, vital y eminentemente táctil. De estas consideraciones podemos inferir que el lenguaje cerámico es un medio excepcionalmente idóneo para el desarrollo del alfabeto gráfico. Los dibujos con engobes, barbotinas y cuerpos cerámicos; los horadados, rasgados, hendidos y vaciados, los surcos y abultamientos. Son inagotables los recursos que posibilitan un infinito desarrollo de la riqueza plástica en el ámbito cerámico. Nos encontramos ante ese hallazgo del problema que planteaba Sanz Lobo¹²⁶, pues se extiende ahora frente a nosotros una ilimitada fuente de recursos para continuar explorando la estrecha relación entre el dibujo expresivo y la escultura de modelado.



Figura 73. María García Sánchez, *Acunado (detalle)*, cerámica esmaltada, 2019.

¹²⁴ MOORE, H. *Op. Cit.*, p. 60.

¹²⁵ PUGA, M.L. *Op. Cit.*, p.81.

¹²⁶ Al respecto véase SANZ LOBO, E. Procesos creativos, problemas y arte, pp. 51-56. En: *La investigación en las Artes Plásticas y Visuales. Actas congreso INARS*, 2003.



Figura 74. María García Sánchez, *Sostén*, cerámica esmaltada, 2019.



Figura 75. María García Sánchez, *Este era un pez cacarizo (detalle)*, gres y engobe blanco, 2020.

Conclusiones

En el ámbito artístico hallamos, cada vez con mayor frecuencia, claros indicios de la fagocitación del capital, que amenaza con invadir todas las facetas de nuestro ser y nos alienta a participar de una entidad basada en la utilidad y el rédito. Frente a esta sociedad del rendimiento, el arte tiene la obligación de exaltar una visión cualitativa de la vida, de ahondar en la utilidad de lo inútil que promulga Nuccio Ordine, de ponderar el cómo sobre el qué. En este sentido, nuestro trabajo recupera, a través del dibujo y el modelado cerámico, la sensorialidad del trazo activo alejado de la función identificativa que promulgan las enseñanzas más ortodoxas. Como hemos podido observar a lo largo de nuestro escrito, gran parte de la metodología artística encuentra su asiento en la consecución del reconocimiento y parece estar más validada en tanto que se estructura en base a unas expectativas consolidadas. Todo ello parte, en un ensalzamiento del ocularcentrismo imperante, de la asunción del dibujo como trazo-comunicación, lo que conlleva obviar sus cualidades plásticas en función de la identificación del referente. En este contexto, el dibujo expresivo de Rodríguez León se alza como una alternativa sólida y honesta que se contrapone a la visión utilitaria del lenguaje gráfico. Con su práctica cotidiana logramos alejarnos de esa hegemónica búsqueda de la funcionalidad para asumir el proceso como elemento vital de la creación artística, tal y como se refleja en nuestra serie de veinticuatro formas cerámicas. Lo que es más, el trabajo diario contenido en nuestros cuadernos de campo, es fiel reflejo de nuestro férreo compromiso con el dibujo, que nos faculta para aprehender la realidad con todos nuestros sentidos. A través de un dilatado desarrollo pudimos asumir esta práctica que pondera la acción del gesto como origen de la expresividad, como una necesidad vital, alejada de cualquier utilidad, esencia ineludible de nuestra obra, que no sólo nos permite descubrir nuestro entorno sino que desarrolla una memoria táctil cuyas reminiscencias rezuman posteriormente en las formas cerámicas.

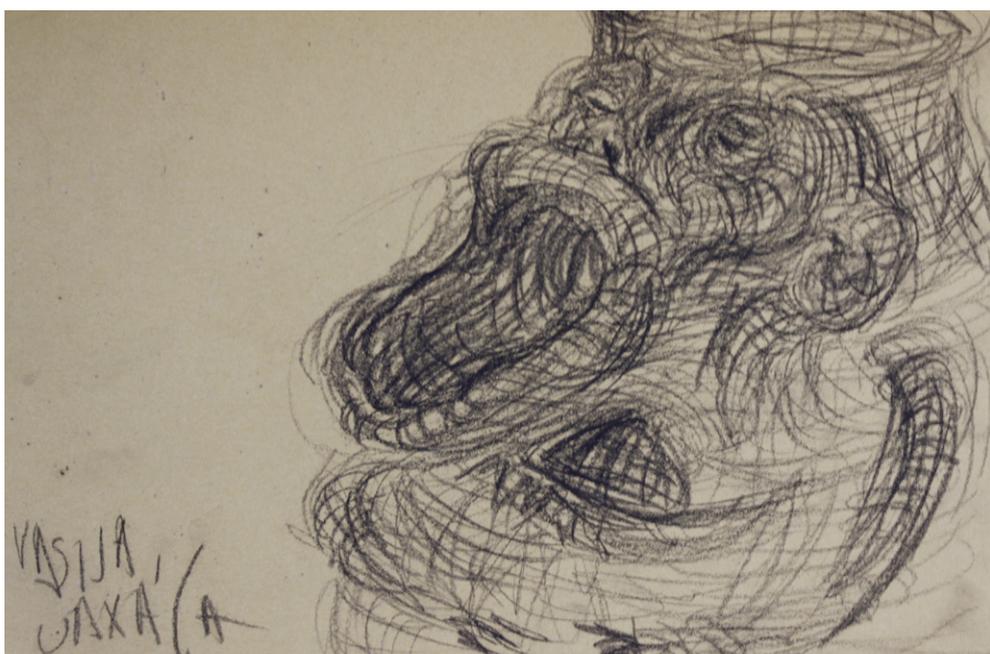


Figura 76. María García Sánchez, *Cuaderno de México*, vasija, barra grasa sobre papel Kraft, 2019.

Interiorizar este quehacer implica asumir el error como parte ineludible del aprendizaje. Cuando esto ocurre, somos capaces de modelar sin contención ni expectativas, de desarrollar un trabajo que ahonde en las capacidades expresivas del barro. Se trata de un acercamiento donde el autor no impone sus exigencias, sino que dispone de sus cualidades materiales y sensoriales que permiten a las formas emerger con libertad. Evidencia de ello son piezas como *Cómo para su trompita* o *Manos de intestino*, donde las horadaciones no son parte de ninguna maniobra generada superficialmente en busca de la expresividad, sino que atienden a un dilatado proceso creativo y de escucha al barro. En este sentido, podemos hablar del desarrollo del alfabeto gráfico en cerámica. De acuerdo con lo planteado en este documento, entendemos al alfabeto gráfico como el conjunto de trazos que varían en forma, dirección e intensidad, y que aportan entidad plástica a una obra artística. Este concepto propio del dibujo, lo vinculamos con la cerámica precisamente cuando asumimos la necesidad del contraste como parte ineludible de cualquier trabajo artístico, independientemente del lenguaje mediante el que nos expresemos. Trabajar con los óxidos, con las pastas cerámicas coloreadas, con las barbotinas y los engobes e incluso con los esmaltes, nos ha proporcionado la libertad de generar con las masas de fango unas piezas donde se suceden los matices y que entroncan con las líneas de lápiz que emergen sobre el papel. En nuestras figuras se puede apreciar dicha indagación en el trazo activo a través del lenguaje cerámico, tanto en el empleo único del cuerpo cerámico como elemento expresivo como en su conjunción con los demás recursos propios de este lenguaje.



Figura 77. María García Sánchez, *Cómo para su trompita*, gres, dióxido de manganeso, óxido de cobalto y esmalte quemados en cono 9, 2019.

Ligada a este desarrollo del alfabeto hallamos también la relación entre cóncavo y convexo, que obtiene más importancia si cabe en cerámica, pues como afirma Chiti, en este arte se evidencia, más que en ningún otro, la asunción del espacio como elemento participativo de la obra¹²⁷. Cuando trabajamos con el fango, realmente lo que estamos modelando es el espacio vacío que albergan nuestras piezas, abrazamos al aire que se hace presente en su ausencia, pues el vacío se halla “hermanado justamente con aquello que conviene en propiedad al espacio, y por ello no es un echar en falta sino un producir-desde”¹²⁸. Por ello, en este lenguaje se revela con absoluta claridad el binomio positivo-negativo, el vínculo ineludible entre la figura y el entorno que ya exploraron autores como Moore o Bourgeois. En nuestra obra podemos observar la indagación constante que conlleva esta asunción del espacio a través de las oquedades y los salientes, como se revela en *Negras colinas* o *Acunado*.

En definitiva, con este aprendizaje iniciamos un camino interminable, una vía de exploración constante repleta de hallazgos inimaginables. El lenguaje cerámico, dada su naturaleza química, alberga infinitas posibilidades, las combinaciones de pastas, de óxidos, el dibujo con engobes... que en conjunción con la magia del horno promueven la incesable aparición de cientos de matices. En nuestra introducción expusimos algunos indicios de nuestra relación con la microfusión y el modelado en cera. Es evidente, por la naturaleza de este trabajo, que abrir otra vía de investigación habría conllevado no explorar con la suficiente profusión el tema que nos compete. Por ello, decidimos acotar nuestro Trabajo Final de Máster y focalizarnos en el nexo entre el dibujo expresivo y el modelado cerámico. No obstante, de nuestro encuentro con la fundición durante esta maestría se deriva una necesidad de trabajar también con el modelado en cera, aunque no para su positivado en bronce o latón, sino para hacer del molde, de la cáscara cerámica, la pieza definitiva. Hallamos aquí un nuevo campo de estudio enfocado al desarrollo de una tesis doctoral que aúne las posibilidades expresivas de la cerámica con los procesos propios de la fundición artística, donde modelemos con cera y empleemos la cáscara cerámica realizada con la chamota del mismo fango esculpido como material definitivo.



Figura 78. María García Sánchez, *Acunado*, cuerpos cerámicos, dióxido de manganeso, óxido de cobalto y esmalte quemados en cono 9, 2019.

¹²⁷ Véase al respecto FERNÁNDEZ CHITI, J. *El libro del ceramista*, pp. 7-8.

¹²⁸ HEIDEGGER, M. *Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio / El arte y el espacio*, p.135.

Bibliografía

- ÁLVAREZ, C.; CASASOLA, L. *Las figurillas de Jonuta, Tabasco*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- AZCUE BREA, L.; ENSEÑAT BENLLUIRE, L. *Mariano Benlliure. El dominio de la materia* [catálogo]. Madrid: Comunidad Autónoma de Madrid. Servicio de documentación y publicaciones, 2015.
- BARBATO, C.; SPATA, V. *Lucio Fontana. Los orígenes* [catálogo]. Florencia: Mandragora, 2019.
- BARCELÓ, M. *La arcilla, la obra escultórica: PINTURA*. Navarra: Universidad Pública de Navarra. Cátedra Jorge Oteiza, 2013.
- BAUMAN, Z. *Vida de consumo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2019.
- BERGER, J. *Sobre el dibujo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2019.
- *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Madrid: Árdora Ediciones, 1997.
- CARRIÓN, U. *El arte nuevo de hacer libros*. México: Tumbona, 2015.
- CELLINI, B. *Tratados de la orfebrería y de la escultura*. Valladolid: Editorial Maxtor, 2018.
- Cerámica de Teotihuacán*. México, D.F.: Artes de México, 2008, núm. 88, ISSN: 0300-4953.
- COOPER, E. *Recetas de barnices para ceramistas*. Barcelona: Ediciones Omega, 1988.
- *Historia de la cerámica*. Barcelona: CEAC, 1999.
- CSIKSZCNTMIHALYI, M. *Fluir*. Barcelona: Editorial Kairós, 2010.
- DE BARAÑANO, K.; SHIFF, R.; DARRAGON, É. et al. *Baselitz. Escultura frente a pintura* [catálogo]. València: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2001.
- DE BONO, E. *El pensamiento lateral*. Barcelona: Paidós, 1986.
- DEWEY, J. *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós, 2008
- DÍAZ JIMÉNEZ, C. *Alfabeto gráfico. Alfabetización visual*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1993.
- El esplendor del barro ayer y hoy*. México, D.F.: Arqueología mexicana, 2004, núm. 17, ISSN: 0118-8218.
- FERNÁNDEZ CHITI, J. *El libro del ceramista*. Buenos Aires: Ediciones Condorhuasi, 1994.
- FLETCHER VALLS, D. *Museo de prehistoria de la ciudad de Valencia*. València: Círculo de Bellas Artes, 1974.
- FRÉMON, J. *Louise Bourgeois. Mujer casa*. Barcelona: Editorial Elba, 2019.
- GARCÍA PONCE DE LEÓN, P. *Rodín. Precursor de la escultura moderna*. Madrid: Editorial Libsa, 2013.
- GAUTHIER, G. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.
- GIACOMETTI, A. *Escritos*. Madrid: Editorial Síntesis, 2001.
- GIMÉNEZ MORELL, R. (coord.). *Dibujo: Lenguaje y técnicas. Guía docente 2019-2020*. València: Universitat Politècnica de València, 2019.

- GÓMEZ MOLINA, J.J.; CABEZAS, L. *Los nombres del dibujo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005.
- HEIDEGGER, M. *Observaciones relativas al arte - la plástica - el espacio/El arte y el espacio*. Navarra: Universidad Pública de Navarra. Cátedra Jorge Oteiza, 2003.
- LAMPERT, C.; BONET, J.M.; ADES, D. et al. *Francisco Toledo* [catálogo]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000
- LANGER, S. *Los problemas del arte*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1966.
- Los insectos en el arte mexicano. México, D.F.: Artes de México, 1991, núm. 11, ISSN: 0300-4953.
- LOWENFELD, V.; BRITAIN, W., L. *Desarrollo de la capacidad creadora*. Madrid: Editorial Kapelusz, 1980.
- MACHÓN, A. *Los dibujos de los niños*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.
- MATILLA, J.M.; MENA MARQUÉS, M. *Goya: dibujos. Solo la voluntad me sobra* [catálogo]. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2019.
- MATOS MOCTEZUMA, E. *Voces del barro. Voices of clay* [catálogo]. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2017.
- MCLUHAN, M.; FIORE, Q. *El medio es el mensaje*. Buenos Aires: Paidós, 1969.
- MEDIAVILLA, C. *Caligrafía: del signo caligráfico a la pintura abstracta*. València: Campgràfic, 2005.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ediciones Península, 1975.
- *La duda de Cézanne*. Madrid: Casimiro libros, 2018.
- MITCHINSON, D. (coord.). *Henry Moore. Escultura*. Barcelona: Polígrafa, 1981.
- MOORE, H. *Ser escultor*. Barcelona: Editorial Elba, 2011.
- MUMFORD, L. *Arte y técnica*. Logroño: Pepitas de calabaza ediciones, 2014
- MUNARI, B. *El arte como oficio*. Barcelona: Editorial Labor, 1987.
- *Artista y designer*. València: Fernando Torres Editor, 1974.
 - *Diseño y comunicación visual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1973.
 - *¿Cómo nacen los objetos?*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2013.
- NATSUME-DUBÉ, S. *Giacometti y Yanaihara. Trabajo como una mosca*. Barcelona: Editorial Elba, 2013.
- NICOLAÏDES, K. *La forma natural de dibujar*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- ORDINE, N. *La utilidad de lo inútil*. Barcelona: Editorial Acantilado, 2013.
- PALLASMAA, J. *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. BARCELONA: Gustavo Gili, SL., 2012.
- *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2016.

- PANTOJA VALLEJO, A. (Coord.) *Manual para la realización de tesinas, tesis y trabajos de investigación*. Madrid: Editorial EOS, 2015.
- PÉREZ MANZANARES, J. *Mirar con un ojo cerrado*. Madrid: Mármara Ediciones, 2018
- PUGA, M.L. *La cerámica de Hugo X. Velásquez*. México, D.F.: Martín Casillas Editores, 1983.
- READ, H. *El significado del arte*. Buenos Aires: Losada, 2007.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la lengua española. Madrid: Real Academia Española, 2020. [consulta: 2020-03-27]. Disponible en: <<https://dle.rae.es/expresi%C3%B3n?m=form>>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la lengua española. Madrid: Real Academia Española, 2020. [consulta: 2020-02-20]. Disponible en: <<https://dle.rae.es/origen>>
- RODRÍGUEZ LEÓN, A. La construcción intrínseca. Hacia un nuevo paradigma en el dibujo. En: PLASENCIA, C. (coord.) *El dibujo como forma de conocimiento*. València: Sendemà Editorial, 2016.
- SANZ LOBO, E. Procesos creativos: problemas y arte. En: La investigación en las Artes Plásticas y Visuales. Actas congreso INARS. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003
- SCHILLER, F. *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Filosofía y Letras, 2016.
- SENNETT, R. *El artesano*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009.
- SIENRA LIZCANO, J.A. (coord.). *Fundamentos del dibujo. Guía docente 2019-2020*. València: Universitat Politècnica de València, 2019.
- SOLÍS, F.; CARMONA M., M.; MATOS MOCTEZUMA, E. et al. Oro precolombino de México. México, D.F.: Landucci, 2004.
- STERN, A. *Del dibujo infantil a la semiología de la expresión*. València: Editorial Samaruc, 2016.
- TÀPIES, A. *La práctica del arte*. Barcelona: Ariel, 1973.
- VIGOTSKY, L.S. *La imaginación y el arte en la infancia*. Madrid: Ediciones Akal: 2012.
- VILCHIS, L.C. *Método de dibujo de Gilberto Aceves Navarro*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 2008.
- WEBEL, S.; MIKUZ, J. *Jean Dubuffet o el idioma de los muros* [catálogo]. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2008.
- WESTHEIM, P. *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- WITTKOWER, R. *La escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- WOODY, E.S. *Cerámica a mano*. Barcelona: Ediciones Ceac, 1986.
- YBARRA SATRÚSTEGUI, C.; LONGIN, S.; DE SAINT MARTIN BEYRIE, M (coord.). Rodin-Giacometti [catálogo]. Madrid: Fundación Mapfre, 2020.