

TFG

EL TRAZO EXPRESIVO A TRAVÉS DE LA EXPERIENCIA PERCEPTIVA Y SENSORIAL.

Presentado por M^a Ángeles Roca Bolinches
Tutora: Maria Carmen Grau Bernardo
Cotutor: Alejandro Rodríguez León

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2015-2016



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

El proyecto que se ha llevado a cabo ha consistido en aprender a observar sin interferencias para acrecentar el sentido del tacto en la percepción, a través del dibujo expresivo. Y en la búsqueda de hallar una estructura orgánica y dinámica en la acción de dibujar, intrínsecamente, a través del trazo sensible. Para ello, hemos aplicado ejercicios variados y técnicas que nos han permitido experimentar diferentes alternativas y desarrollar al mismo tiempo el pensamiento lateral. El modelo vivo ha sido fundamental para poder percibir las formas a través de nuestras sensaciones y experiencias kinestésicas y hápticas. La percepción, la sensibilidad y el tacto han estado presentes a lo largo de todo el proceso de desapego de nuestras inercias al dibujar. Y donde ha prevalecido el camino sobre la meta, a fin de conseguir un lenguaje expresivo y diverso en la acción de dibujar y/o pintar.

PALABRAS CLAVE

Pensamiento lateral, percepción, tacto, forma, experiencia.

ABSTRACT

The project that has been carried out consists of observing without any interference to enhance the sense of *touch* on *perception*, throughout expressive drawing. Besides, it focuses on the search for discovering an organic and dynamic structure within the action of drawing, inherently, by means of a sensitive line. In order to achieve this, varied exercises and techniques have been put into practice to allow us to try out different options and to develop, at the same time, *lateral thinking*. Live models have been essential to sense shapes throughout our sensations and kinesthetic and haptic experiences. Perception, sensitivity and tactile features have been present along the process of detachment of our tendencies when drawing. The path has prevailed over the goal in order to achieve an expressive and varied language in the process of drawing and/or painting.

KEY WORDS

Lateral thinking, perception, touch, shape, experience.

RESUM

El projecte que s'ha portat a terme ha consistit a aprendre a observar sense interferències per a créixer el sentit del tacte en la percepció, a través del dibuix expressiu. I en la recerca de trobar una estructura orgànica i dinàmica en l'acció de dibuixar, intrínsecament, a través del traç sensible. Per a això, hem aplicat exercicis variats i tècniques que ens han permès experimentar diferents alternatives i desenvolupar al mateix temps el pensament lateral. El model viu ha sigut fonamental per a poder percebre les formes a través de les nostres sensacions i experiències kinestèsiques i hàptiques. La percepció, la sensibilitat i el tacte han estat presents al llarg de tot el procés de distanciament de les nostres inèrcies a l'hora de dibuixar. I on ha prevalgut el camí sobre la meta, a fi d'aconseguir un llenguatge expressiu i divers en l'acció de dibuixar i/o pintar.

PARAULES CLAU

Pensament lateral, percepció, tacte, forma, experiència.

AGRADECIMIENTOS

A Alejandro Rodríguez, por ofrecerme su ayuda y su atención. Me ha introducido en el mundo de la percepción, enseñándome a ver y a contemplar. Sin duda, este proceso no hubiera sido posible sin su buena disposición para transmitirme su saber.

A Carmen Grau, por su atención y sus consejos.

A mis familiares y amigos, por su ayuda incondicional. No importándoles posar, incluso sábados y domingos, para que pudiera llevar a cabo el proyecto.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	p. 6
2. OBJETIVOS	p. 7
3. METODOLOGÍA	p. 7
4. DIBUJO EXPRESIVO	p. 8
4.1 Una nueva visión del dibujo a través de la ponderación del gesto gráfico	p. 8
4.2 Percepción táctil más allá de la visión.	p. 10
5. EL CAMINO HACIA LA PERCEPCIÓN	p. 11
5.1 Potenciar la creatividad a través del pensamiento lateral	p. 11
5.2 Dibujo de percepción táctil	p. 14
5.3 Dibujar de dentro hacia afuera. Una nueva manera de percibir la forma	p. 16
5.4 Dibujo de modelado	p. 17
5.5 Fondo y figura.	p. 18
6. REFERENTES	p. 21
7. APORTACIÓN PERSONAL	p. 25
8. CONCLUSIONES	p. 37
9. BIBLIOGRAFÍA	p. 39

1. INTRODUCCIÓN

El presente proyecto versa sobre el desarrollo de la percepción sensorial, a través del dibujo expresivo, para intentar tener consciencia de todos los sentidos, principalmente, el del tacto. Ensalzando para ello la gestualidad del trazo sensible que se genera por la acción de todos los movimientos de nuestro cuerpo al dibujar. Al poseer la capacidad de ver, generalmente, postergamos los estímulos que recibimos a través de los demás sentidos. Para contrarrestar esta tendencia y percatarnos de nuestros automatismos al dibujar veremos la importancia que tiene la construcción de una estructura orgánica y dinámica, que se dibuja intrínsecamente, es decir, de dentro hacia afuera, a través de nuestras reacciones kinestésicas y hápticas.

Por consiguiente, explicaremos como -apoyados en teorías de expertos en la percepción visual como Rudolf Arnheim-, a través de nuestras experiencias y reflexiones nos hemos acercado hacia el camino de la percepción consciente o contemplación; donde todos los elementos que observamos a nuestro alrededor interactúan entre si y entre nosotros mismos. Y hablaremos de referentes que han sido grandes observadores hápticos.

Esta forma de dibujar favorece el desarrollo del hemisferio derecho del cerebro. Por lo que, ha sido de vital importancia las aportaciones de Betty Edwards sobre las investigaciones del cerebro que muestran que los hemisferios cerebrales tienen diferentes funciones, demostrando que el hemisferio derecho está relacionado directamente con la acción de dibujar. Y Eduard De Bono, que al ser un experto en creatividad nos ha ayudado a comprender el funcionamiento de ambos lados del cerebro y como se complementan.

Por otra parte, en base a nuestras aportaciones personales, comentaremos cómo ha evolucionado nuestro proceso creativo, a través de la práctica de diferentes alternativas en la acción de dibujar. Y que ha supuesto para nosotros fomentar el desarrollo del pensamiento lateral. Así mismo, explicaremos como hemos extrapolado lo aprendido en el dibujo a la pintura.

“El hecho de mirar va cobrando forma en los interrogantes que genera el deseo de seguir mirando. Mirar se configura como un proceso que no tiene en cuenta el tiempo, por ello se sitúa fuera de su dominio, permitiendo al espacio ensancharse más allá de los márgenes perceptibles.”¹

¹ BOSCH, E. *el placer de mirar*, p.122

2. OBJETIVOS

- Aprender a observar sin interferencias para acrecentar el sentido del tacto en la percepción.
- Potenciar acciones y procedimientos que fomentan el pensamiento lateral en el dibujo.
- Diferenciar las características de una visión profunda de otra superficial para ser capaz de discernir los elementos esenciales que sustentan una forma en un espacio bidimensional.
- Desarrollar un lenguaje gráfico rico y variado en base a la ponderación del trazo gestual en la acción al dibujar.
- Comprender que el pensamiento creativo requiere de un aprendizaje lento que se sustenta en el esfuerzo y la constancia.

3. METODOLOGÍA

Para fomentar el desarrollo del pensamiento lateral la metodología que se ha llevado a cabo en este proyecto ha consistido en la realización de diferentes ejercicios y en la aplicación de distintas técnicas y procedimientos, a través del dibujo sensible y la pintura. Así, hemos trabajado indistintamente con la mano derecha al igual que con la izquierda, y con ambas manos a la vez. El cambio ha sido una constante en nuestra metodología para fomentar la creatividad. Y de esta manera, estar abiertos a la posibilidad de experimentar diferentes sensaciones a través de los sentidos, especialmente el del tacto que está asociado con el sentido de la vista.

El proyecto se desarrolla en torno a la representación primordial: dibujar la forma. Por lo que para percibir las formas tal y como nos las presenta la naturaleza hemos dibujado y pintado del natural. El modelo vivo ha sido esencial para poder percibir las formas táctilmente, ya que nos empuja a una atenta observación donde se establece un intercambio de sensaciones entre el referente y nosotros mismos.

En la metodología que hemos aplicado prevalece el proceso sobre el resultado. Por tanto, hemos sintetizado aquello que percibíamos, formando nuevas combinaciones o identificado fallos para plantear otras alternativas. Por lo tanto, el dibujo se convierte en objeto de estudio y defiende la experiencia y la reflexión.

Aparte, de la documentación obtenida en la asignatura de *Dibujo y expresión* cursada en 2015-16, que ha sido la base fundamental para el inicio de este proyecto y de los conocimientos adquiridos durante el Grado de Bellas Artes, nos hemos apoyado en bibliografías, donde la búsqueda de referentes y

conocimientos sobre el dibujo sensible, han sido esenciales para la práctica de los ejercicios que nos han ayudado a tener una visión más profunda al dibujar.

4. DIBUJO EXPRESIVO

4.1 UNA NUEVA VISIÓN DEL DIBUJO A TRAVÉS DE LA PONDERACIÓN DEL GESTO GRÁFICO

El dibujo académico, racional o convergente, se fundamenta en un tipo de estructura: la geométrica, la simétrica y la rígida. Por lo que establece desde el principio de su elaboración unas líneas auxiliares que fragmentan y separan los diferentes elementos entre sí. De esta manera, desde su inicio se genera una forma geométrica limitada, oprimida en sí misma que dista de su forma interior, que es lo que realmente da firmeza a esa capa exterior (Fig. 1).

Por lo general, la estructura geométrica se apoya en polígonos regulares aproximadamente establecidos como construcciones arquitectónicas desde su cimiento hacia arriba, por tanto, no aportan información estructural de la forma interna. Del mismo modo, la estructura simétrica sitúa la figura u objeto dentro de un espacio tridimensional gráfico a través de líneas auxiliares, de polígonos de formas geométricas que constituyen la figura relacionándola con su exterior. La estructura rígida se asienta, principalmente, en planos transversales verticales y horizontales, donde se estructura a partir de módulos o cajones. Este tipo de andamiaje, generalmente, carece de líneas diagonales visibles, lo que favorece la rigidez y la inmovilidad de estas construcciones.

“El dibujo de contorno o de límites, aunque se sitúa en el modo visual no es un método perceptivo porque se centra en la apariencia y en la corroboración del nombre del referente con el precepto. La manera de construcción de este tipo de imágenes es un claro ejemplo de esta afirmación. Se comienza con la ubicación de un buen número de rectilíneas que atienden más a un juicio de construcción geométrica en vez de una visualización de la forma. Cuando miramos una figura y su contexto.”²

El dibujo sensible o expresivo, por el contrario, se fundamenta en una estructura orgánica y dinámica, siendo ésta la que a nosotros nos ocupa. (Fig.2).

“La estructura orgánica se basa en todas aquellas formas de la naturaleza como son las personas, los árboles, los animales... Es aquella que contiene elementos plásticos, expresivos y dinámicos implícitos dentro de la

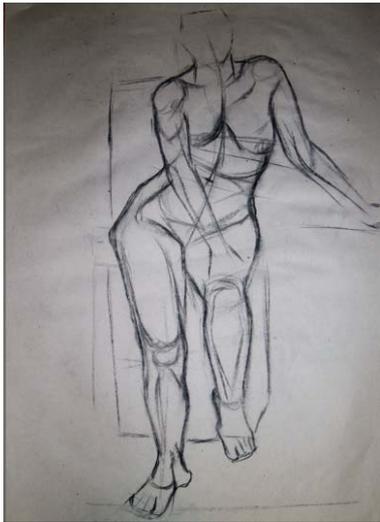


Fig. 1. M^a Ángeles Roca. Carbón sobre papel continuo, 100x70 cm. 2014



Fig. 2. Retrato de Carlos. M^a Ángeles Roca. Lápiz compuesto sobre papel Caballo, 59,5x42 cm. 2016

² RODRÍGUEZ, A. *La construcción intrínseca. Hacia un nuevo paradigma en el dibujo*. Véase el punto 1.1.1 Romper los límites. El dibujo expansivo.

forma a la cual construye simultáneamente (de dentro hacia afuera). La estructura dinámica es lo contrario de la rígida, hay líneas diagonales que rompen con la rigidez de los planos verticales y horizontales.”³

En el dibujo sensible o expresivo a través de la percepción táctil construimos la estructura intrínsecamente, es decir, de dentro hacia afuera, por una fuerza interna producida por el propio movimiento de nuestro cuerpo al trazar, lo que genera un gesto espontáneo, rítmico y convincente que no se detiene en la apreciación externa que nos conduce a lo superfluo o descriptivo de la propia figura u objeto, sino que se genera desde la contemplación de las formas, procurando penetrar en su esencia desde su interior. Y a través, de nuestros sentidos, especialmente el del tacto, construimos la imagen a partir de las direcciones que percibimos, donde el modelado con trazos cóncavos y convexos aumentan nuestra sensibilidad en la percepción, dejándonos llevar por la vinculación armónica de ambos trazos para construir un todo y no una figura fraccionada por líneas internas desde su periferia o contorno.⁴

Por otra parte, los métodos académicos promueven la enseñanza basada en las aptitudes visuales, mediante la objetividad, la sistematización y la constatación lógica. Por lo que su enseñanza se manifiesta a través de conceptos racionalizados como son: el encaje, las proporciones y el claroscuro.

Por el contrario, el dibujo expresivo se basa en experiencias Kinestésicas y hápticas. La plena implicación sensorial en el referente nos lleva a percibir una nueva visión de la forma y a trazar con sensibilidad y expresividad, ampliando de esta manera nuestro lenguaje gráfico. Así define la expresión Rudolf Arnheim:

“Si la expresión es el contenido primario de la visión en la vida cotidiana, con tanta mayor razón lo será de la manera de mirar el mundo el artista. Las cualidades expresivas son los medios de comunicación de éste; son lo que capta su atención, lo que le permite entender e interpretar sus experiencias, lo que determina los esquemas formales que crea. Por consiguiente, la formación de los estudiantes de arte debería consistir básicamente en agudizar su sensibilidad de esas cualidades y enseñarles a hacer de la expresión el criterio rector de todo trazo del lápiz o pincel y todo golpe del escoplo.”⁵

³ RODRÍGUEZ, A. La construcción intrínseca. La estructura orgánica y dinámica en el dibujo artístico. En *Polibube* [video] 18-02-10. [Consulta 1-03-16]. Disponible en: politube.upv.es/play.php?vid=2477

⁴ RODRÍGUEZ, A. *Idem*

⁵ ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual*, p. 460.



Fig.3. *Gran Vía*, Antonio López, 1981.
Óleo sobre tabla, 93x90 cm.
Colección privada.

4.2 PERCEPCIÓN TÁCTIL MÁS ALLÁ DE LA VISIÓN.

La visión no es el único sentido con el que percibimos y asimilamos nuestro entorno; también puede llegar a ser el tacto el sentido que nos proporciona gran información al estar asociado con el sentido de la vista. Partiendo de esta base y teniendo en cuenta las aportaciones de la asignatura de *Dibujo y expresión*, podemos distinguir dos tipos de creación artística, el tipo visual y el tipo háptico:

“Ambos evolucionan gradualmente en los niños y, alrededor de los 12 años de edad, es posible ver estos dos tipos de expresión. Uno de ellos se llama tipo visual y el otro se suele denominar háptico (del griego haptos, que significa “asir, prender”). Estos tipos son teóricamente los dos extremos opuestos de la expresión creadora, considerada en conjunto, y se refieren al modo de organización perceptiva y a la categorización conceptual del medio externo.”⁶

Cuando dibujamos o pintamos podemos dejarnos llevar solo por el sentido de la vista, y lo que reflejaremos en el papel o lienzo será la apariencia de las cosas. De esta manera, seremos analíticos observando cada detalle y guiándonos por el claroscuro, el color y la distancia. Por tanto, solo potenciaremos el sentido de la vista y dejaremos a un lado esa conexión fluida de intercambio de sensaciones entre nosotros y el referente, que es lo que nos empuja a crear. Como ejemplo del tipo visual podemos citar a Antonio López (Fig.3).



Fig.4. *Huerto de olivos*, Van Gogh, 1889. Óleo sobre lienzo, 50x67 cm.
Museo Nelson-Atkins, Kansas City.

Por otra parte, podemos decir que nuestro proyecto persigue el desarrollo del tipo háptico, para dejarnos llevar por las sensaciones emocionales que nos conmueven a través de nuestras experiencias. Por lo que, cuando hemos dibujado y pintado hemos imaginado las formas que percibíamos como si las estuviéramos tocando, acariciando... No hemos visto, hemos contemplado a través de los sentidos, por lo que nuestras representaciones tanto en el dibujo como en la pintura son subjetivas, porque reflejan nuestras percepciones visuales que más adelante comentaremos en nuestro proceso. Como ejemplo, podríamos citar a Van Gogh (Fig. 4). A este respecto, John Berger comenta como de sensitiva es la implicación háptica de Van Gogh cuando dibuja o pinta: “sentado de espaldas al monasterio y mirando los árboles, le parece que el olivar empieza a acortar la distancia y a apretarse contra él. [...] Toca todo lo que ven sus ojos.”⁷

“El cultivo y el desarrollo de nuestros sentidos es una parte importante de la experiencia artística. Esto es de vital importancia, pues la alegría de vivir y

⁶ LOWENFELD, V ; BRITAIN, W. *Desarrollo de la capacidad creadora*, p. 252

⁷ BERGER J. *Sobre el dibujo*, p.22.

la capacidad para aprender pueden depender del significado y la calidad de las experiencias sensoriales.”⁸

5. EL CAMINO HACIA LA PERCEPCIÓN

5.1 POTENCIAR LA CREATIVIDAD A TRAVÉS DEL PENSAMIENTO LATERAL

“El sistema nervioso humano está conectado al cerebro mediante una conexión cruzada, por lo que el hemisferio derecho controla el lado izquierdo del cuerpo, y el hemisferio izquierdo controla el lado derecho. Si se sufre una lesión en el lado izquierdo del cerebro, la parte más afectada será la derecha, y viceversa. A causa de este cruzamiento de las vías nerviosas, la mano izquierda está regulada por el hemisferio derecho, y la mano derecha por el hemisferio izquierdo.”⁹

Basándonos en los resultados de las investigaciones de Betty Edwards¹⁰ sobre el cerebro el modo en que procesa la información el hemisferio izquierdo es verbal, analítico y racional. Por consiguiente, poseemos una segunda forma de entendimiento no verbal: la del hemisferio derecho, cuyo proceso es rápido, sensitivo, espacial y perceptivo. Con el creamos, soñamos, imaginamos... Si desarrollamos el hemisferio derecho nuestra creatividad fluirá de manera espontánea y seremos capaces de dibujar, pintar, esculpir... imágenes de nuestras percepciones. Betty Edwards hace una descripción sobre los dos hemisferios.

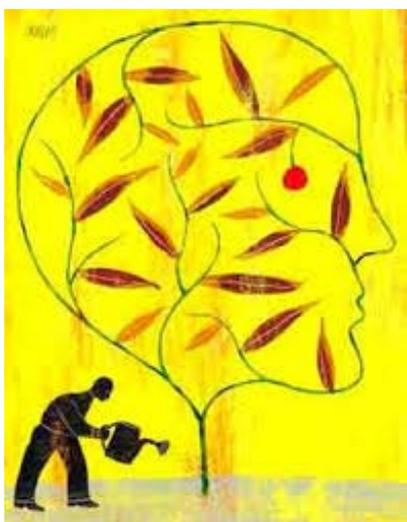
“Las recientes investigaciones sobre las funciones de los hemisferios cerebrales humanos y sobre el procesamiento de la información visual, indican que la habilidad para el dibujo puede depender del acceso a las facultades del hemisferio “secundario”, el derecho; de si se es capaz de “desconectar” el hemisferio izquierdo para activar el derecho. ¿Cómo puede esto ayudar a dibujar? Parece que el hemisferio derecho procesa la información visual del modo necesario para dibujar, mientras que el hemisferio izquierdo la percibe de maneras que parecen interferir con el dibujo.”¹¹

⁸ LOWENFELD V; BRITAIN W. Op.Cit. , p.44.

⁹ EDWARDS, B. *Aprender a dibujar un método garantizado*, p. 26.

¹⁰ BETTY EDWARDS, profesora de dibujo en la Universidad del Estado de California en Long Beach hasta finales de los años 90. Conocida por su libro *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*, de 1979, utiliza los resultados de la investigación del cerebro, que muestran que los hemisferios cerebrales tienen diferentes funciones. Presenta ejercicios que muestran la capacidad creativa del lado derecho del cerebro, a diferencia de las habilidades analíticas y lógicas del lado izquierdo.

¹¹ EDWARDS, B. Op. Cit. p.32.





Entender ambos lados del cerebro es significativo para desarrollar la creatividad, por lo que el pensamiento lateral¹² es un método que fomenta la creatividad. El término fue acuñado por Edward De Bono. El pensamiento lateral, según las investigaciones de Bono, puede ser desarrollado a través de ejercicios prácticos que puedan aplicarse indirectamente y con un sentido creativo a la solución de problemas de la vida diaria y profesional. Por ejemplo, un mismo tema puede ser visto desde diferentes enfoques, permitiendo de esta manera el cauce a más soluciones factibles. Bono lo describe así:

“El pensamiento lateral tiene mucho en común con la creatividad; pero mientras esta última constituye con excesiva frecuencia solo una descripción de resultados, el pensamiento lateral incluye la descripción de un proceso. Ante un resultado creativo solo puede sentirse admiración; pero un proceso creativo puede ser aprendido y usado conscientemente. La creatividad está rodeada de un aura mística, a la manera de un talento misterioso, lo cual quizás es justificable en el mundo del arte, que exige sensibilidad estética, emotividad y capacidad innata de expresión, pero tiene menos razón de existir en otros campos [...]. Para poder hacer pleno uso de la creatividad es preciso extirparle ese halo místico y considerarla como un modo de emplear la mente y manejar información. Tal es la función del pensamiento lateral.”¹³

El proceso del pensamiento lateral se complementa con el proceso del pensamiento vertical o lógico por lo que no son incompatibles, el primero es creativo y el segundo es selectivo. El pensamiento lateral es eficaz para producir ideas potenciando la creatividad que genera nuevos enfoques de ver y percibir las cosas y, el pensamiento lógico, es indispensable para la posterior valoración y aplicación práctica. Por tanto, es necesario desarrollar ambos modos de pensamiento.

Por consiguiente, uno de los objetivos principales de este proyecto es desarrollar el pensamiento lateral. Para ello hemos dibujado y pintado indistintamente con la mano derecha como con la izquierda, y con ambas manos a la vez.

Generalmente, estamos acostumbrados a hacerlo todo con la mano derecha -para los que somos diestros de nacimiento-, por lo que tenemos la

¹² El pensamiento lateral es un método de estructurar la información de manera diferente. Cualquier planteamiento a un problema puede considerarse como útil pero no como el único posible ni necesariamente el mejor. Edward De Bono (Malta, 19-05-1933), fue el primer investigador en acuñar el término de pensamiento lateral. De Bono es un experto en creatividad a nivel mundial, distinguido por un amplio currículum en lo que se refiere a la enseñanza directa del pensamiento en escuelas y universidades. Véase al respecto DE BONO E. *El pensamiento lateral*

¹³ DE BONO E. *El pensamiento lateral*, p.14.



Fig.5. Retrato de Miguel. M^a Ángeles Roca. Lápis compuesto sobre papel Caballo, 59,5x42cm. 2016



Fig.6. Retrato de Mónica. M^a Ángeles Roca. Lápis compuesto y sanguina sobre papel Caballo, 59,5x42 cm. 2016

sensación de no ser capaces de hacer nada con la mano izquierda. De este modo, al no estar habituados cuando intentamos hacer cualquier cosa con la mano izquierda tenemos que esforzarnos más. Y este esfuerzo desarrolla el pensamiento lateral porque supone un mayor grado de observación. Dibujar con la mano izquierda nos ha ayudado a desactivar nuestra parte racional del cerebro y a activar el pensamiento lateral. Este cambio de actitud, ha supuesto para nosotros todo un descubrimiento en el dibujo (Ver Fig. 5). En los primeros dibujos, se podía contemplar un trazo tembloroso e inseguro. Así mismo, la mano tendía a cansarse a los pocos minutos de estar dibujando por la falta de práctica. Pero a medida que hemos ido realizando más dibujos hemos podido observar, en base a nuestra experiencia, como la mano izquierda se ha adaptado con fluidez y facilidad. Este cambio nos ha ayudado a distinguir los elementos significativos en nuestros dibujos. Por lo que, al contemplarlos con detenimiento, empezamos a apreciar como el trazo sensible de la mano izquierda era espontáneo, intuitivo y vigoroso. Como consecuencia, una de las diferencias más notables que podemos constatar entre la mano derecha y la izquierda es la fuerza con que ejecuta los trazos la mano izquierda, es decir, utilizando los mismos materiales, el trazo de la izquierda siempre resulta más consistente, por lo que se aprecia mayor saturación y expresividad que con la mano derecha. La rapidez de la mano izquierda para asimilar las formas es otra de las diferencias, pues al estar regulada por el hemisferio derecho que es perceptivo y sensitivo, sintetiza lo que percibe con facilidad y no se guía por lo narrativo o descriptivo del pensamiento lógico. Por tanto, al ser conscientes de estas diferencias, cuando hemos dibujado con la mano derecha hemos intentado que sea más perceptiva, obligándola a sintetizar las formas que percibía para que no callera en el error de buscar los detalles y las apariencias.

Por otra parte, los dibujos realizados con ambas manos a la vez han supuesto para nosotros una nueva alternativa al dibujar, ya que trabajando simultáneamente mediante el cruce de trazos sensibles, da lugar a un rico y variado lenguaje gráfico como hemos podido observar en los dibujos. Al trabajar con ambas manos, aparte de activar el pensamiento lateral, la mano derecha da cabida a la izquierda perdiendo el control al que suele estar acostumbrada. (Ver Fig. 6).

“El uso y la práctica de las técnicas del pensamiento lateral permiten aumentar la capacidad creadora, además de constituir un estímulo para la concepción de nuevas ideas. Si el pensamiento lateral fuera simplemente una cualidad innata no podría enseñarse sistemáticamente ni desarrollarse como una actitud consecuente.”¹⁴

¹⁴ DE BONO E. Op. Cit. p. 59



Fig. 7. M^a Ángeles Roca. Rotulador fino sobre papel Basik, 59,5x42 cm. 2016



Fig. 8. M^a Ángeles Roca. Rotulador fino sobre papel Basik, A3. 2016



Fig. 9. M^a Ángeles Roca. Rotulador sobre papel Basik, 59,5x42 cm. 2016

5.2 DIBUJO DE PERCEPCIÓN TÁCTIL

Los orígenes del dibujo de percepción táctil se remontan a Kimon Nicolaidis, profesor de arte en la escuela de Nueva York que desarrolla un método sensitivo en el que se puede desarrollar el tacto a través de la visión. El método lo publica y lo titula como *The natural to draw* en 1941. Posteriormente, Betty Edwards reanuda los conceptos de Kimion Nicolaidis y los aplica en una investigación que deriva en un libro *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*, publicado en 1979. Robert Kaupelir también utiliza sus preceptos para desarrollar un método *Learning to draw* en 1981. Finalmente, Gilberto Aceves Navarro aplica el método Nicolaidis con éxito en su docencia de dibujo-pintura en la Escuela Nacional de Artes Plásticas-Universidad Nacional Autónoma de México desde 1977 (México DF)¹⁵.

El dibujo de percepción táctil nos ayuda a aprender a observar sin interferencias, puesto que tiene por finalidad primordial acrecentar la agudeza y la sensibilidad visual en nuestra percepción táctil. Al no mirar el papel en el que estamos dibujando nos lleva a centrarnos únicamente en aquello que estamos contemplando (Ver Fig. 7, 8 ,9). Este ejercicio nos traslada a las tres dimensiones (anchura, altura y profundidad) y a indagar en lo que concierne a las cualidades de las superficies y las formas. Tal como lo refiere EDWARDS en las aportaciones de Nicolaidis:

“La reciente información sobre cómo se reparten los trabajos en el cerebro puede aportar una base teórica que explique por qué el dibujo de contornos puros resulta eficaz como método de enseñanza. Cuando escribió su libro Nicolaidis creía al parecer que la razón de la eficacia del método estaba en que hacía que los estudiantes usaran dos sentidos: la vista y el tacto.

¹⁵ RODRÍGUEZ, A. Dibujo de contorno ciego: capacidad de mirar a través del tacto. En *Politube*, [video] 19-02-2009. [Consulta: 1-03-2016]. Disponible en: politube.upv.es/search.php



Fig. 10. M^a Ángeles Roca. Bolígrafo sobre papel Basik, A3 cm. 2016



Fig. 11. M^a Ángeles Roca. Rotulador fino sobre papel Basik, A3. 2016



Fig. 12. M^a Ángeles Roca. Rotulador sobre papel Basik, 59,5x42 cm. 2016

Nicolaides recomendaba a los estudiantes que imaginaran que estaban tocando la forma mientras la dibujaban.”¹⁶

El procedimiento es el siguiente:

Nos situamos en posición cómoda y centramos el lápiz en el punto donde vayamos a comenzar a dibujar, es muy importante mirar hacia otro lado, para poner toda la atención en la información visual. Pausadamente y como si estuviéramos tocando las formas del referente vamos recorriendo con la mirada todos los bordes y contemplando cada variación. La lentitud y la plena concentración nos llevará a registrar el mayor número posible de accidentes, irregularidades, arrugas, pliegues etc., porque lo que realmente importa no son las proporciones ni el parecido con el referente, ya que no estamos mirando el papel, sino la calidad de los trazos que responden a nuestras percepciones táctiles de las formas¹⁷.

A este respecto, en base a nuestra propia experiencia personal durante la asignatura de *Dibujo y expresión*, podemos afirmar que este es un ejercicio difícil de asimilar a la primera, ya que requiere un cambio de actitud total hacia lo que considerábamos un dibujo bien hecho. No obstante, es uno de los ejercicios que más nos ha ayudado a acrecentar el sentido del tacto en la percepción. Al principio nuestros trazos en el papel eran rectos y rápidos, por lo que no mostraban un detenimiento en las formas, reflejaban la desconfianza que teníamos por no ver en el papel el referente que estábamos dibujando, ya que nos preocupaba el acabado. No obstante, conforme íbamos repitiendo el ejercicio y desactivando nuestra parte racional del cerebro fuimos adentrándonos con detenimiento en las formas del referente que estábamos contemplando (Ver Fig. 10, 11, 12).

Este ejercicio nos ha hecho reflexionar sobre la importancia que tiene la plena implicación sensorial para dibujar - ya que no solo se dibuja con la vista- Al tener la capacidad de ver descuidamos los demás estímulos que nos llegan a través de los sentidos. Ahora somos conscientes de lo maravilloso que es contemplar y sentir las cosas al unísono que se dibuja. Hemos podido experimentar la sensación de libertad que se siente al perder el control sobre el papel y, de esta manera, centrar toda nuestra atención en el referente que se contempla para trazar el mayor número de irregularidades, curvas... Así como, hemos podido comprobar que la observación y el detenimiento aumentan nuestra sensibilidad para captar las formas que nos rodean, al contrario que la rapidez que hace que las estructuras pierdan la forma cuando intentamos trazarlas en el papel. El registro de estos dibujos nos ha resultado muy interesante porque reflejan cada instante de nuestras sensaciones

¹⁶ EDWARDS, B. Op.cit. p. 82.

¹⁷ RODRÍGUEZ, A. *Dibujo de contorno ciego. La capacidad de percibir con el tacto*, 2015 [presentación PowerPoint, en la asignatura de *Dibujo y expresión*].



Fig. 13. Retrato de Mónica. M^a Ángeles Roca.
Lápiz compuesto sobre papel Caballo,
59,5x42 cm. 2016



Fig. 14. Retrato de Antonio. M^a Ángeles Roca.
Lápiz compuesto sobre papel Caballo,
59,5x42 cm. 2016



Fig. 15. Figura. M^a Ángeles Roca. Rotulador
sobre papel Caballo A3. 2016

perceptivas y táctiles. Dibujos con formas que jamás resultarían si solo interviniera el sentido de la vista.

“En el dibujo de contornos puro, lo que importa es la calidad y el carácter de las marcas. Las marcas son registros de las percepciones. En ninguna parte de estos dibujos encontramos las marcas falsas y estereotipadas, típicas del procesamiento simbólico, casual y rápido del modo I. Lo que vemos son marcas ricas, profundas, intuitivas, que responden a como son las cosas, marcas que delinear la entidad del objeto. Los ciegos han visto, y al ver, han dibujado.”¹⁸

5.3 DIBUJAR DE DENTRO HACIA AFUERA. UNA NUEVA MANERA DE PERCIBIR LAS FORMAS

Dibujar de dentro hacia fuera estructurando las formas desde su interior, a través del dibujo sensible, es una manera de dibujar que nos lleva a una profunda percepción táctil de las formas, ya que desde el principio no delimitamos el referente contorneándolo. Esta manera de dibujar desde su interior tal y como la describe Alejandro Rodríguez se entiende como construcción intrínseca:

“El término de construcción intrínseca se refiere concretamente a la búsqueda de una estructura interna expansiva en el dibujo mediante trazos sensibles. Con estructura interna nos referimos al trazado de líneas de significado sensorial que se generan desde el interior de la figura de manera orgánica y simultánea sin ningún afán narrativo o descriptivo.”¹⁹

Esta manera de dibujar intrínseca nos ha despertado un interés por el dibujo que antes no poseíamos porque siempre nos veíamos limitados al encaje y las proporciones. Sin embargo, romper con los esquemas académicos aprendidos hasta ahora no nos ha resultado fácil porque al principio siempre tendíamos a contornear la figura. Pero, tras la experiencia de la búsqueda de hallar la estructura orgánica y dinámica en el dibujo expresivo estamos abiertos a nuevas expectativas para dibujar. Cuando dibujamos intrínsecamente cada línea que superponemos redibuja la siguiente y así sucesivamente; la percepción visual y táctil trabajan recíprocamente. Las impresiones sensoriales que percibimos quedan reflejadas en el papel por la saturación de trazos como podemos apreciar en las imágenes (Fig. 13, 14, 15, 16).

Por consiguiente, cuanto más involucrados profundamente estemos en el referente mayor será el número de líneas que tracemos y puede que el

¹⁸ EDWARDS, B. Op. Cit. p.88.

¹⁹ RODRIGUEZ, A. Op. Cit. Véase el punto 1.1 *La forma se genera desde su interior.*



Fig.16. Retrato de Ángeles. M^a Ángeles Roca. Rotulador sobre papel Caballo, 59,5x42 cm. 2016

dibujo quede completamente oscuro por la saturación de las líneas. Por eso, es muy importante no pensar en el resultado y podemos dejar a un lado las pretensiones estéticas, pues lo que realmente nos importa es el proceso, cómo percibimos las formas y cómo se van generando las líneas desde el interior. Tras la práctica, hemos podido comprobar que cada vez los dibujos cuestan más de llevar a cabo porque nuestra implicación entre el referente y nosotros mismos se acrecienta con la experiencia, dando lugar a una mayor percepción de las formas por lo que necesitamos más tiempo para dibujar. Así mismo, cada vez sentimos más la necesidad de trabajar lento pues implica un mayor grado de atención en la percepción visual.

“El hecho de construir la figura convincentemente desde su interior al trazar, en contra de la forma constrictiva que la aborda desde su periferia o contorno, no es un hecho aislado o excepcional en la historia del dibujo; podemos encontrar ejemplos notables de este procedimiento en artistas de todas las épocas desde El Greco, Tiziano o Jacopo Pontormo en el Siglo XVI, pasando por Rembrandt y Velázquez en el Siglo XVII, Goya en el S. XVIII, o Daumier en S.XIX. No obstante, fue a partir del S. XX, con el cambio de paradigma y la eclosión de visiones alternativas en las artes plásticas cuando surgen vitales demostraciones en el dibujo con artistas como Vincent Van Gogh, Henri de Toulouse-Lautrec, Emil Nolde, Edward Munch, Ernst L. Kirchner, Kathe Kollwitz, Pablo Picasso, Alberto Giacometti, Salvador Dalí, Pierre Alechinsky, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Mimo Paladino, Georg Baselitz, Markus Lüperz y un largo etcétera.”²⁰

5.4 DIBUJO DE MODELADO

Todo aquello que percibimos de la naturaleza presenta hundimientos y relieves por lo que a través del modelado de trazos cóncavos y convexos hemos podido trasladar al papel no una representación superficial de volumen, sino una experiencia táctil profunda; como si en verdad estuviésemos tocando la forma con las manos. Así, hemos estructurado las formas, formando una malla orgánica al estar continuamente cambiando de direcciones. No nos hemos guiado por el claroscuro, sino que hemos modelado con más intensidad en las zonas más profundas guiándonos por las líneas de relieve. El modelado en el dibujo nos permite dibujar como si estuviéramos acariciando las formas, (Fig.17).

Como ejemplo de dibujo de modelado podemos citar a Leonardo da Vinci que fue un gran observador, creador e inventor que se adelantó a su tiempo en muchos campos, pero sobre todo fue un gran dibujante.



Fig.17. M^a Ángeles Roca. Pastel sobre papel Ingres, 50x70 cm. 2016

²⁰ RODRÍGUEZ A. Op. Cit. Véase el punto 1.1 *La forma se genera desde su interior.*



Fig.18. *Leda y el cisne.* Leonardo da Vinci. Dibujo para Leda arrodillada. 1504.

En una época en que el dibujo estaba regido por tradiciones y patrones, Leonardo se alejó de sus contemporáneos y tuvo la capacidad de crear e inventar. En sus dibujos podemos observar con qué ímpetu modelaba las formas que percibía; líneas irregulares que superponía unas encima de otras e iban de un lado a otro, sin importarle oscurecer el dibujo por la saturación de líneas. Sus dibujos nos dan a entender que no son simples bocetos sino que forman parte de un exhaustivo proceso de indagación y reflexión que nunca da por terminados. En sus numerosos dibujos como, por ejemplo, los abundantes estudios que realizó para *Leda y el cisne*, podemos contemplar como modelaba, en una búsqueda incesante por experimentar a través de su lápiz aquello que tocaba con su vista.

Por consiguiente, en un pasaje que Gombrich cita se entiende claramente que no hay precedentes en el proceso de Leonardo:

“vosotros que componéis cuadros con figuras, no articuléis cada parte de ellas con perfiles rotundos, u os sucederá lo que suele suceder a muchos y distintos pintores que quieren que todo, hasta el menor vestigio de carboncillo, tenga validez; este género de personas bien puede ganar una fortuna con su arte, pero no alabanzas, pues a menudo sucede que la criatura representada no acierta a mover las extremidades de acuerdo con los movimientos de la mente; y una vez que tal pintor haya dotado de un acabado bello y grácil a los miembros articulados, le parecerá perjudicial desplazarlos hacia arriba o hacia abajo, adelante o atrás. Y estas personas no merecen el menor elogio por su arte.”²¹

5.5 FONDO Y FIGURA

La figura y el fondo se relacionan entre sí por un mismo contexto, por lo que, cuando hemos observado la figura hemos considerado también todos los cambios con los que está relacionada dentro de su contexto (Fig.19). Como consecuencia, nuestra percepción tiene que tener una fuerte conexión entre el entorno y nosotros mismos, ya que la percepción de formas es una ocupación eminentemente activa que ocupa el espacio que nos rodea. Como dice Arnheim:

“La experiencia visual es dinámica [...] Lo que una persona o un animal perciben no es solo una disposición de objetos, de colores y formas, de movimientos y tamaños. Es quizás antes que nada, un juego de tensiones dirigidas [...] Puesto que tienen magnitud y dirección se puede calificar a esas tensiones de fuerzas psicológicas.”²²



Fig.19. *Retrato de Mati.* M^a Ángeles Roca. Lápiz compuesto sobre papel Caballo, 59,5x42 cm. 2016

²¹ GOMBRICH, E. *Norma y forma: Estudios sobre el arte del Renacimiento*, p. 133

²² ARNHEIM, R. *Op.cit.* p. 438



Fig.20. Fondo y figura. M^a Ángeles Roca. Rotulador sobre papel Caballo, A3. 2016

Por un orden cultural, estamos inmersos desde que nacemos en un pensamiento polarizado, de separación y de opuestos permanentemente enfrentados; blanco-negro; bueno-malo; gordo-flaco; noche-día; fuera-dentro; figura-fondo, etc. Por consiguiente esta labor de relacionar la figura con el fondo en su totalidad nos ha llevado un tiempo de asimilar, al estar acostumbrados a separar la figura del fondo, mediante líneas rectas, geométricas, colores... Pero a través de la asimilación progresiva de que todo está vinculado entre sí, hemos podido percibir la relación recíproca que ejercen las figuras con su entorno como parte integrante de la percepción que está ocurriendo (Fig.20). Cuando percibimos la relación que ejerce la figura con el fondo o viceversa, nuestro organismo recibe la información a través de las variaciones contextuales de los estímulos que se producen en nuestro entorno. Por eso, debemos contemplar con detenimiento aquello que nos dispongamos a dibujar, sin miedo al papel en blanco, para captar la relación de las cosas con flexibilidad y no trazar un gesto automático. Esta relación recíproca de relacionar el fondo con la figura constituye una actividad cognoscitiva compleja, ya que la mente tiene que ser capaz de absorber lo que está percibiendo en esos momentos como parte integrante de un todo y no como dos productos separados.



Fig. 21. Retrato de Ángeles. M^a Ángeles Roca. Lápiz compuesto y pastel sobre papel Caballo, 59,5x42 cm. 2016

“La asombrosa complejidad de los procesos cognitivos que deben desarrollarse para que sea posible la percepción adecuada, es muy digna de tenerse en cuenta. Las propiedades de una parte cualquiera del campo visual deben verse en relación constante con las propiedades correspondientes del campo como totalidad.”²³

Por todo lo dicho anteriormente, cuando hemos dibujado o pintado hemos tenido en cuenta la dinámica vinculada a cualquier forma, color o movimiento para que conecte con la dinámica común de la composición global. Para conseguir una dinámica integrada de la forma a través del trazo sensible hemos trazado líneas curvas, evitando las líneas rectas, para no fragmentar las relaciones entre sí de los elementos. Hemos unido unos elementos con otros, mediante la tensión dirigida que se produce por la conexión de todas las partes entre sí de una manera fluida y simultánea; únicamente extendiendo nuestros trazos emotivos más allá del estricto ámbito de la figura (Fig. 21, 22).

“Si el “movimiento” está ausente, la obra está muerta; ninguna de las restantes virtudes que posea la hará hablar al contemplador. La dinámica de la forma presupone que el artista conciba todo objeto o parte de objeto como acontecimiento más que como porción estática de materia, y las relaciones entre objetos no como configuraciones geométricas, sino como interacción mutua.”²⁴



Fig. 22. Retrato de Vicente. M^a Ángeles Roca. Lápiz compuesto sobre papel Caballo, 59,5x42 cm. 2016

²³ ARNHEIM, R. *Pensamiento visual*, p.53

²⁴ ARNHEIM, R. *Op.cit.* p. 438



Fig. 23. Estudio de la cabeza de San Francisco para la Pala Pucc. Pontormo. Lápiz y sanguina.

6. REFERENTES

Nuestro interés por la percepción táctil nos ha llevado a no centrarnos en estilos y tradiciones por lo que tenemos referentes de distintas épocas. A continuación detallamos que es lo que nos atrae de cada uno de ellos y aquello que nos ha sido provechoso para la realización de este proyecto.

PONTORMO (1494-1557)

Pontormo, pintor y dibujante definido por un carácter introvertido e insatisfecho, se sitúa entre el renacimiento italiano y un manierismo que se despegaba del clasicismo en busca de una obra más expresiva. Por lo que sus contemporáneos no comprendieron que se alejara del orden compositivo y de las proporciones. Pontormo marca el camino de lo moderno. Así, podemos ver en él -especialmente en sus dibujos- un artista singular donde sus personajes presentan distorsiones, prevaleciendo el modelado de líneas curvas sobre las rectas.

“Tendemos a pensar que el dibujo, hasta la llegada de Goya o Delacroix, y especialmente en el renacimiento, era un instrumento del orden [...] que sometía la realidad a una serie de principios que le conferían medida y equilibrio [...] Sin embargo Pontormo pone el acento en todo lo contrario [...] El dibujo nervioso y expresivo que se abre hacia el mundo interior y parece despertar fantasmas, poner en pie pesadillas y olvidar la manera clara y razonable.”²⁵

De Pontormo, nos interesa, principalmente, sus dibujos -sin desmerecer sus pinturas-. Pues en ellos, vemos al Pontormo que desnuda su alma. Se trata de dibujos que nos muestran la fuerza con que percibe, su manera de mirar y de entender el complejo mundo de los sentimientos humanos. Nos seduce su trazo expresivo y fresco que huye de los detalles y que no es descriptivo ni sistemático. Por lo que nos interesa su manera de trabajar. Generalmente, utilizaba puntas blandas, sanguina y tizas. La habilidad de Pontormo se basaba en la espontaneidad y la soltura. Repetía temas en los que realizaba números estudios, garabateando y emborronando donde confería todo su empeño.

“La técnica de los dibujos de Pontormo es nueva y sorprendente para su época al mostrar una acentuación casi abstracta de los contornos, un realismo extremo, cada vez más expresivo, basado en un frenético renunciar a los



Fig. 24. Retrato de Elías. M^a Ángeles Roca. Lápiz de grafito, sobre papel Caballo, A3. 2016

²⁵ BARAÑANO, K. *Pontormo dibujos*, p.15



Fig.25. Configuraciones azarosas.
Dibujo. Daumier



Fig.26. *La lavandera*.
Daumier, 1861. Museo del
Louvre, Paris.

detalles. Algunas de sus caras con cuencas vacías hacen recordar los dibujos de Käthe Kollwitz y ciertos vaciados de Henri Matisse.²⁶

Honoré Daumier (1808-1879)

Honoré Daumier, dotado de un talento extraordinario, se alejó de la imitación literal, lo que le permitió cargar de expresividad a sus obras. Pintor, ilustrador, grabador, dibujante y escultor, desde el principio mostro sus preferencias por el dibujo y especialmente por la litografía, destacando como caricaturista.

De Daumier nos interesa el dinamismo y la expresividad de sus representaciones, sobre todo en sus dibujos. Las líneas, las formas, ejecutadas con tanta seguridad nos envuelven en un torbellino de personajes en continua acción. Su gran ingenio le llevó a defender a los pobres y ridiculizar a los ricos, por lo que nos conmueve el afecto que sentía por los seres débiles y marginados. Representó satíricamente a la monarquía y al sistema judicial de su época considerándose republicano.

Por lo general, sus cuadros parecen inacabados, la gestualidad y los colores limitados -ocres, pardos, azules y rojos- envuelven a sus personajes como por ejemplo *la lavandera* de 1861. Por lo que, nos atrae la síntesis con la que dota a algunas de sus pinturas y dibujos.

“¡Cuántas veces, queriendo ennoblecer a sus personajes, un autor los achica o los vacía! Daumier, en cambio, observa de tan cerca a sus modelos que percibimos su pulso y comprobamos sus reflejos.”²⁷

VAN GOGH (1853-1890)

Van Gogh es un mito en la historia del arte por lo que siempre nos hemos sentido atraídos por él. No obstante, ha sido en el transcurso de este proyecto cuando en realidad hemos conocido al artista y no al mito. A medida, que hemos estudiado su obra y su vida se ha consolidado en nosotros el interés por este artista, especialmente, por su manera de percibir táctilmente el mundo que le rodeaba. Alejado de las grandes ciudades busco en la naturaleza la fuente donde plasmar su arte. Allí encontró las formas puras de los campesinos, de los olivos, de los cipreses, de los girasoles... pero también conoció el hambre, la pobreza y el temor. Todas estas vicisitudes impregnan a su obra de un significado único, reflexivo y verdadero. No buscaba reflejar la



Fig.27. *Retrato de Jose*. M^a Ángeles Roca.
Óleo sobre tabla, 55x46 cm. 2016

²⁶ BARAÑANO, K. Op.cit. p. 22-23

²⁷ MARX, R. *Daumier pinturas*, p.5

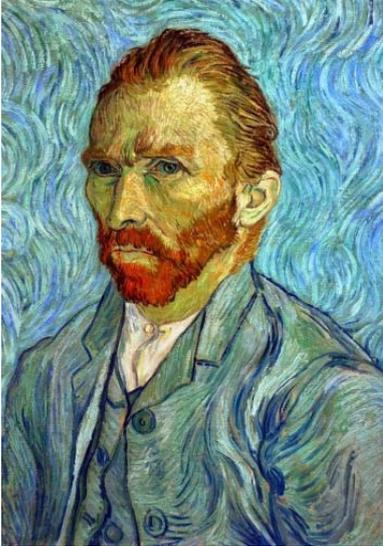


Fig.28. Autorretrato. Van Gogh, 1887.
Óleo sobre lienzo, 65x54 cm. Musée
d'Orsay, Paris.

belleza estética, sus figuras son toscas y paradójicamente delicadas, por eso están vivas, sienten y nos hacen sentir a nosotros cuando las contemplamos. A este respecto, comentaba Van Gogh en una carta dirigida a su hermano Théo “por encima de todo, yo quiero llegar a un punto en que se diga de mi obra: este hombre siente profundamente y este hombre siente delicadamente”²⁸. Y eso, es lo que nos conmueve de él, su manera tan apasionada de sentir aquello que percibía y que revelaba con un trazo rítmico y convincente y con una pincelada emotiva y sincera. Van Gogh nos transmite la fuerza que necesitamos en aquellos momentos en que flojemos y no sabemos qué camino seguir. Y cuando contemplamos su obra y, en especial, sus autorretratos, sus ganas de luchar y de seguir creando están latentes en nuestros corazones, aunque finalmente le rindiera el cansancio y decidiera dar fin a su corta e intensa vida artística.

CHAIM SOUTINE (1893-1943)

La vida de Soutine gira en torno de la pintura. Por lo que su obra pictórica se puede dividir, principalmente, en tres géneros: retratos, paisajes y naturalezas muertas o bodegones. Es difícil definirlo en algún estilo, ya que Soutine poseía una vocación pictórica tan pura que al contemplar su obra sólo vemos el gesto de una pincelada única y verdadera, por eso se le suele enmarcar en el de la *Escuela de París*.

Soutine nos transmite una realidad que él ha sentido y vivido y que ha sabido plasmar con maestría yendo más allá de las apariencias, para mostrarnos sus sentimientos más profundos, a través del color. Por eso, nos conmueve la espontaneidad de su pincelada impulsiva y vibrante que le llevó muchas veces a terminar el cuadro en una sola sesión. Pintó a la gente humilde y trabajadora de su tiempo con una vehemencia que manifiesta a través de la distorsión de las formas y el furor cromático, como podemos apreciar en el excelente retrato de *El reportero*.

De Soutine, nos interesa la manera de como integra las figuras con el fondo, al igual que en sus paisajes donde un cielo y árboles, casas que se agrupan y se superponen en una pincelada ancha, rítmica y ondulante en la gama de rojos, verdes y pardos. Esta manera de trabajar es fruto de una constante búsqueda, de todo aquello que le rodea, más allá de la percepción.

“El personaje de Soutine solo se ha realizado, integra y completamente, en su pintura, una pintura que siempre ha sido fruto de una ardiente, profunda y sincerísima inspiración. Toda emoción sentimental se transforma para él instantáneamente, en una emoción pictórica, de igual

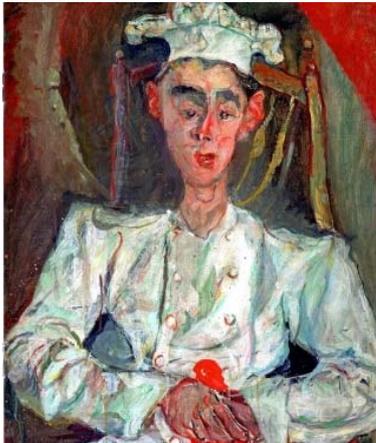


Fig.29. *El reportero*. Soutine, 1922.
Óleo, 72x44 cm. Louvre, Paris.



Fig.30. *Día de viento en Auxerre*.
Soutine, 1939. Óleo, 49x73 cm.
Washington, Galería Phillips.

²⁸ VAN GOGH, V. *Cartas a Théo*, p.73



Fig.31. Retrato de James Lord, 1964. Giacometti. Óleo. Colección privada



Fig.32. Retrato de Vicente. M^a Ángeles Roca. Óleo sobre tabla, 55x46 cm. 2006

modo que cada pincelada cromática equivale, en su encendida pasión, a un grito del alma.”²⁹

ALBERTO GIACOMETTI (1901- 1966)

La obra de Giacometti se reduce principalmente en captar lo esencial, tanto en dibujo, en escultura y en pintura. Por lo que la percepción es la base fundamental de su obra. No busca representar al modelo tal y como es, sino a través de su experiencia perceptiva como él mismo decía “sé que me es completamente imposible modelar, pintar o dibujar una cabeza, por ejemplo, tal y como la veo, y sin embargo es lo único que intento hacer [...] No sé si trabajo para hacer algo o para saber algo, porque no puedo hacer lo que quisiera.”³⁰

De Giacometti nos interesa la metodología de trabajo que utiliza, ya que trabajaba con modelo vivo, ya se tratara con arcilla, escayola –y su conversión al bronce- o pintura. De sus dibujos nos atraen especialmente los retratos, donde podemos apreciar los trazos que se entrecruzan entre sí sin un perfil definido. Para Giacometti el dibujo prevalecía sobre cualquier cosa, así nos los transmite James Lord a través de las conversaciones que mantuvo con el artista durante las 18 sesiones que poso “todo tiene que salir a través del dibujo. Después los colores son inevitables.”³¹. Pues es lo que hemos podido comprobar durante la realización de este proyecto, que la misma importancia tiene un dibujo que una pintura; más adelante lo comentaremos en nuestro proceso.

En sus pinturas, generalmente, reducía los colores a blanco, negro, gris y ocre con óleo diluido. Pintaba, emborronaba y volvía a pintar en un afán incansable por captar las formas que percibía. Nunca abandono el dibujo cuando pintaba ya que podemos apreciarlo por la variedad de líneas que superponía unas encima de otras. Esto evidencia que para Giacometti prevalecía el proceso sobre el resultado al igual que para nosotros. La manera de trabajar de Giacometti era sencilla y personal como así lo demuestra la respuesta que dio sobre cuáles eran sus intenciones artísticas “La realidad nunca ha sido para mí un pretexto para crear obras de arte, sino el arte un medio necesario para darme un poco más de cuenta de lo que veo. Por tanto, mi concepción del arte es totalmente tradicional.”³²

²⁹ NEGRI, R. *Soutine*, p.3

³⁰ GIACOMETTI, A. *Escritos Alberto Giacometti*, p.128

³¹ LORD, J. *Retrato de Giacometti*, p.87

³² GIACOMETTI, A. *Ibíd*, p.128

7. APORTACIÓN PERSONAL

Nuestro proceso creativo empieza al finalizar la asignatura de *Dibujo y expresión*, siendo en el desarrollo de la misma, cuando sentimos la necesidad de ahondar en la percepción táctil y en la construcción intrínseca de las formas, pues hasta entonces, solo habíamos dibujado utilizando el sentido de la vista.

Hemos trabajado con modelo vivo, pues el modelo estático o la fotografía, los descartamos desde el principio, ya que son recursos fijos e invariables. Cuando hemos trabajado hemos intentado evadir todos nuestros pensamientos y no pensar en el nombre de las cosas, para que la mente no asociara lo que estaba percibiendo con lo que ya conocía. Así lo refiere Eulalia Boch “muchas veces lo que sabemos pesa más que lo estamos viendo. El aprendizaje pasado se hace más presente que el presente mismo. Y cuando las palabras preceden a las imágenes, la percepción directa resulta muy difícil.”³³ Trabajar con modelo vivo nos ha ayudado a percibir las formas y el volumen tal y como son desde nuestra experiencia, ya que se establece, a la par que se trabaja, un vínculo de sensaciones entre nosotros y aquello que contemplamos.

Nos hemos centrado en la figura humana, principalmente en retratos, pues los modelos han sido familiares y amigos, dejando a un lado la idea preconcebida de sacar el parecido, para evitar que interfiriera en la percepción de las formas. No obstante, los parecidos han ido surgiendo a través de la experiencia, pues la plena concentración y el acercamiento con el modelo nos llevan a registrar las formas tal y como son. Así define Matisse el retrato:

“El retrato es una de las artes más singulares. Exige del artista dotes muy particulares y una capacidad de identificación casi total del pintor con su modelo. El pintor debe situarse ante su modelo sin ninguna idea preconcebida. Todo debe penetrar en su espíritu igual que penetran los olores del campo; el olor de la tierra, el de las flores asociado a la disposición de las nubes, al movimiento de los árboles y a los diferentes ruidos del campo”³⁴

El proceso de trabajo, consta de ciento dos dibujos con técnicas secas; doce dibujos con técnicas húmedas y once pinturas al óleo. En total ciento treintatré trabajos de formato grande realizados exprofeso para este TFG. De todos ellos hemos hecho una selección para este proyecto. No hemos buscado la perfección en una técnica concreta, puesto que este proceso no persigue el objetivo de adquirir la destreza de facultades que se vinculen con habilidades materiales, sino comprender la forma a través del dibujo y la pintura con la



Fig.33. Retrato de Eugenio. Rotulador sobre papel Caballo 59,5x42 cm. 2016



Fig.34. Retrato de Elies. Lápiz compuesto sobre papel Caballo 59,5x42 cm. 2016

³³ BOCH, E. Op.cit. p.18

³⁴ PALLASMAA, J. *La mano que piensa*, p. 99



Fig.35. *Figura.* Rotulador sobre papel Caballo 59,5x42 cm. 2016



Fig.36. *Figura.* Lápiz compuesto sobre papel Caballo 59,5x42 cm. 2016



Fig.37. *Figura.* Bolígrafo sobre papel Caballo 59,5x42 cm. 2016

aplicación de diferentes alternativas. Por eso, hemos utilizado diferentes utensilios y materiales, para experimentar y sentir las diferentes maneras y desarrollar el pensamiento lateral.

“Si nos olvidamos de los detalles circunstanciales, de los medios técnicos, de los tipos de papel, etc., estos dibujos no envejecen, ya que el acto de mirar con concentración, de cuestionar la apariencia del objeto que uno tiene delante, ha variado muy poco a lo largo de los milenios.”³⁵

En primer lugar, empezamos haciendo dibujos de la figura entera para percibir las formas en su totalidad, sin preocuparnos de los detalles ni de las proporciones, pues lo que realmente nos interesaba era ejercitar el trazo gestual en la acción de dibujar (Fig. 35, 36, 37). No obstante, la velocidad y la fuerza física no son suficientes para producir trazos expresivos, debe mandar el movimiento para conseguir tensión en las formas y volumen. Utilizamos rotuladores, bolígrafos, lápiz compuesto y lápiz de grafito. Hemos podido comprobar que cuando dibujábamos con rotulador podíamos trazar rápidamente la figura, pero el lápiz compuesto, al poseer una mayor gama de tonalidades, nos permitía modelar con más intensidad los hundimientos de las formas.

³⁵ BERGER, J. Op.cit. p. 35



Fig.38. *Retrato de Ángeles.* Lápiz compuesto sobre papel Caballo 59,5x42 cm. 2016

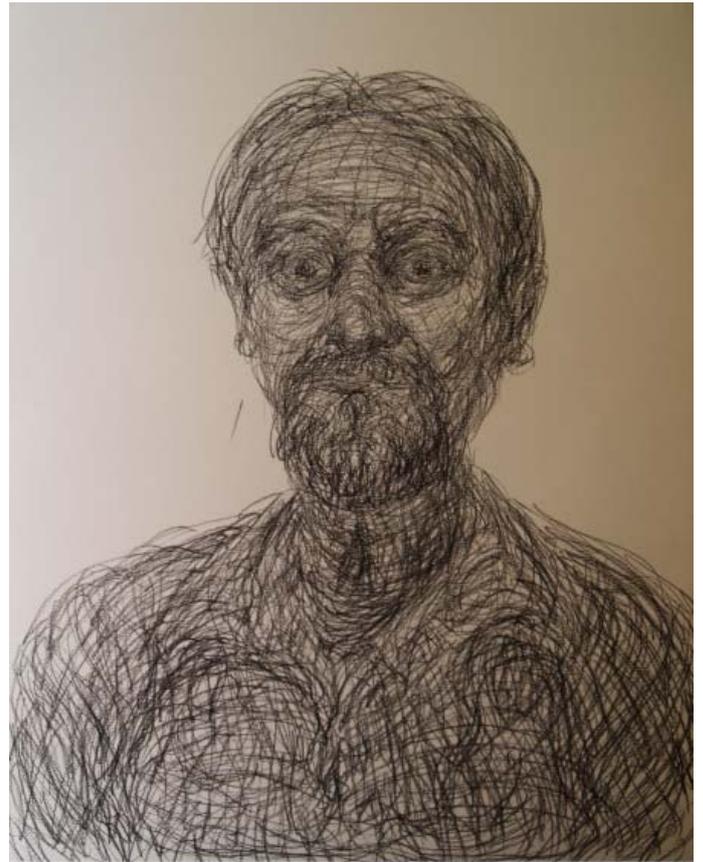


Fig.39. *Retrato de Vicente.* Lápiz compuesto sobre papel Caballo 59,5x42 cm. 2016

“La enseñanza del dibujo supone una disciplina para los procesos de visión logrando que el ojo despliegue su capacidad de observación panorámica y periférica sin ayuda, y que domine los diversos tipos de observación, abandonando condicionantes mecánicos y métodos de medición que retrasan el desarrollo de esa disciplina de observación.”³⁶

Posteriormente, decidimos ahondar más en alguna parte del cuerpo. De esta manera, empezamos a realizar retratos, pues al tratarse de familiares y amigos sentimos la necesidad de acercarnos más a ellos (Fig.38, 39). Esta experiencia de dibujar intrínseca, es decir, de dentro hacia afuera, que nos ha llevado a la plena contemplación, ha hecho que se establezca un vínculo fraternal más fuerte entre la gente que queremos, ya que dibujar o pintar, aparte de que es un proceso de percepción y de expresión, también implica un intercambio de sentimientos, es decir, dar y recibir. La percepción táctil implica entender aquello que se está observando y como interactúa entre nosotros y el entorno. Y desde este entendimiento, empezamos a construir la estructura desde su interior, no como se presenta en la realidad objetiva, sino desde nuestra experiencia vital, porque todo dibujo o pintura contiene una parte del artista y de aquello que se está percibiendo. Y cada línea sensible que trazamos nos va acercando íntimamente al dibujo.

³⁶ VILCHIS, L. *Método de dibujo de Gilberto Aceves Navarro*, p. 234



Fig.40. Retrato de Jose. Lápiz compuesto y pastel sobre papel Caballo 59,5x42 cm. 2016

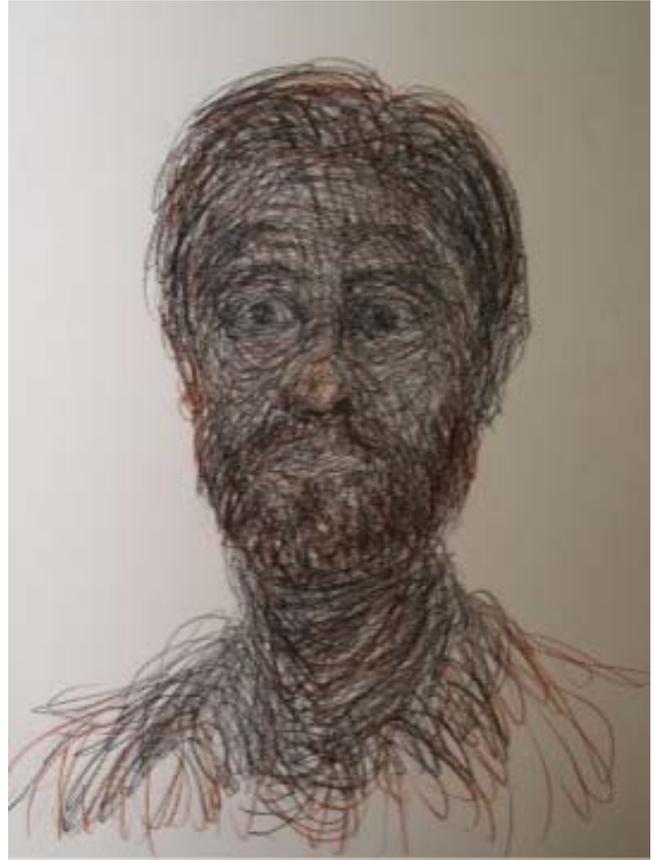


Fig.41. Retrato de Jose. Lápiz compuesto y sanguina sobre papel Caballo 59,5x42 cm. 2016

La alternativa de dibujar con la mano izquierda nos ha hecho reflexionar sobre la importancia que tiene el desarrollo del hemisferio derecho. Después de la experiencia, ahora podemos dibujar indistintamente con una mano u otra. Pues hemos tenido la oportunidad, a través de este proceso, de ejercitar la mano izquierda y, además, sentimos la necesidad de seguir haciéndolo. Esa mano que considerábamos ‘incapaz’, nos ha demostrado que puede crear más allá de las apariencias, pues ha manifestado que puede trabajar con soltura y agilidad. El cambio de manos y la alternancia de materiales han sido constantes cuando estábamos trabajando. Puesto, que a la misma persona solíamos hacerle más de un retrato en una sesión. De esta manera, podíamos experimentar diferentes sensaciones cuando estábamos percibiendo táctilmente. Combinábamos lápiz compuesto con pastel o lápiz compuesto con sanguina, cuando se trataba de materiales secos (Fig. 40,41). Así lo refiere Matisse a este respecto:

“Siempre que pinto realizo antes ensayos y cada vez es un retrato diferente el que va apareciendo ante mí. No es simplemente una corrección del primero, sino otro retrato completamente nuevo; y cada vez es un ser diferente el que extraigo de la misma personalidad.”³⁷

³⁷ PALLASMAA, J. Op.cit. p.101

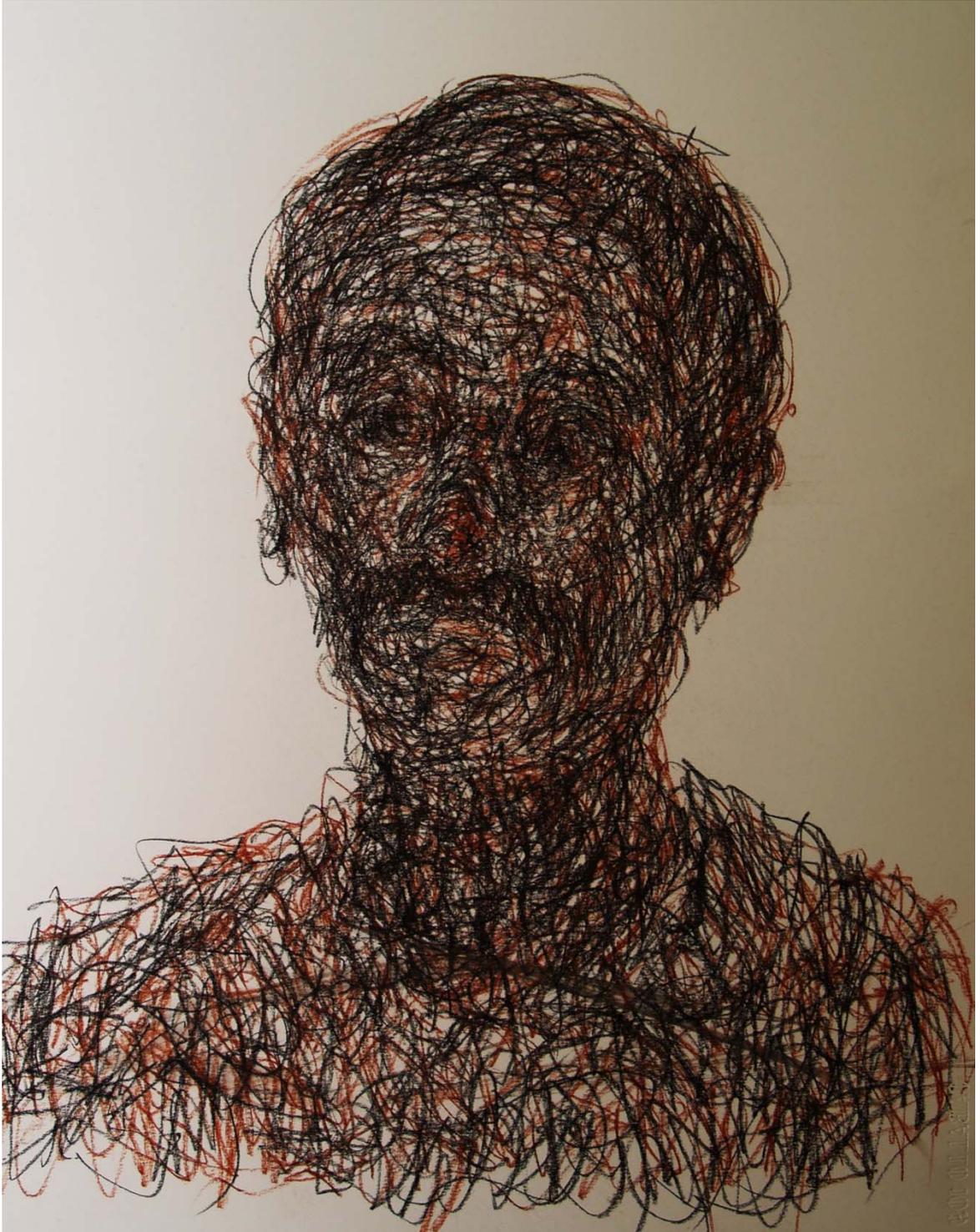


Fig.42. *Retrato de Miguel.* Lápiz compuesto y sanguina sobre papel Caballo 59,5x42 cm. 2016

Los mismos materiales utilizábamos cuando dibujábamos con ambas manos. El trazo entrelazado de las dos permitía fácilmente que el lápiz compuesto y la sanguina o pastel se fundieran con facilidad. El trabajar con ambas manos nos ha resultado una experiencia muy interesante porque hemos conseguido el equilibrio entre las dos a través del trazo sensible. Y nos ha llevado a una mayor concentración, pues al no estar habituados a trabajar de esta manera, nuestra observación tenía que ser más intensa. Y el trazo de líneas, a la par, nos empujaba a seguir mirando con más vehemencia. (Fig.42).



Fig.43. *Retrato de Antonio.*
Pastel sobre papel Caballo
59,5x42 cm. 2016



Fig.44. *Retrato de Carlos.* Pastel
sobre papel Caballo 59,5x42 cm.
2016

Los dibujos realizados con pastel nos han ayudado a modelar con facilidad. Al ser un material blando, podemos modelar los hundimientos y los relieves de las formas directamente con las manos. En primer lugar, esparcíamos el pastel y modelábamos con los dedos, a través de movimientos circulares, para sentir la tactilidad del material y asociarlo directamente con aquello que estamos percibiendo, ayudándonos con trazos cóncavos y convexos que íbamos superponiendo por encima (Fig. 43, 44, 45).

Fig.45. *Retrato de Cristina y Alba.*
Pastel sobre papel Caballo 59,5x42
cm. 2016





Fig.46. Pintura de dedos sobre la piel.
Fotografía. 2016

La pintura de dedos es otro de los recursos que hemos utilizado para modelar. Este material nos ha introducido de lleno en la percepción háptica. El contacto directo de los dedos con la pintura nos ha permitido modelar con soltura. Al sentir la textura de la pintura, a la vez que modelábamos, era como si estuviéramos tocando las formas de verdad (Fig.47). Y, al comprobar su fácil aplicación y ser un material inofensivo, nos surgió la idea de experimentar la aplicación directa de la pintura en alguna parte de nuestro cuerpo. Como podemos apreciar en las imágenes de la pierna y el brazo (Fig. 46). Fue una experiencia interesante y emocionante poder modelar directamente las formas con las manos y sentir su tactilidad. Otro de los materiales que utilizamos para modelar fue la tinta china.



Fig.47. Torso. Pintura de dedos sobre
papel Caballo 59,5x42 cm. 2016



Fig.48. *Retrato de Vicente.* Lápiz compuesto y sanguina sobre papel
Caballo 59,5x42 cm. 2016

Los ejercicios de relacionar la figura con el fondo en su totalidad y no como dos productos separados han requerido por parte de nosotros un esfuerzo mayor. Pero ha valido la pena, porque era uno de los objetivos de todo este proceso; distinguir una visión profunda de otra superficial en esa búsqueda incansable por relacionar los diferentes elementos entre sí. Nuestra concentración tenía que ser plena para no fraccionar todo aquello que contemplábamos. Este ejercicio nos ha llevado a adquirir un lenguaje gráfico más diverso al estar continuamente relacionando un trazo con otro, que iban de un lado a otro con movimientos circulares, en busca de hallar la concepción unitaria (Fig. 48, 49, 50).



Fig. 49. *Retrato de Cristina y Alba.*
Pastel y lápiz compuesto sobre papel
Ingres 50x70 cm. 2016

Fig.50. *Fondo y Figura.* Lápiz
compuesto sobre papel Caballo
59,5x42 cm. 2016

“La alfabetización visual con el alfabeto gráfico en cuanto que potencia y desarrolla el mecanismo perceptivo-cognoscitivo, está incentivando la creatividad al permitir que las respuestas de un mismo tema sean diferentes.”³⁸

Por otra parte, decidimos extrapolar lo aprendido en el dibujo a la pintura. Esta manera de dibujar también ha influido en que ahora poseamos una nueva visión al pintar. El ejercitar el dibujo construyendo la estructura de dentro hacia afuera, ha derivado en que poseamos una mayor soltura en la ejecución de las pinceladas cuando pintamos, porque al adquirir un lenguaje gráfico más rico en el dibujo lo hemos transferido a la pintura. Pues nuestras pinceladas anteriores solían ser lisas y apenas perceptibles.

“Es preciso ser hábil por igual con las formas circulares y angulares, rectas y curvas, ascendentes y descendentes, el pincel va hacia la izquierda, hacia la derecha, en relieve, en hueco, brusco y resuelto, se interrumpe abruptamente, se alarga oblicuamente, tan pronto corre como el agua hacia lo hondo, tan pronto salta hacia lo alto como la llama, y todo ello con naturalidad y sin forzar. Que el espíritu esté presente por doquier... y los más variados aspectos podrán expresarse.”³⁹

³⁸ DÍAZ, C. *Alfabeto Gráfico*, p.317

³⁹ CHANG, F. *Vacío y plenitud*. Capítulo IV: *La pincelada*.



Fig. 51. *Retrato de Elies.* Óleo sobre tabla 55x46 cm. 2016

En primer lugar, empezamos con una paleta reducida a blanco y negro, ya que al tener a Giacometti como referente, el estudio de su obra nos ha aportado la base fundamental para empezar a pintar de dentro hacia afuera y conseguir que el volumen se vaya generando desde su interior. Decidimos empezar con una paleta reducida para que el color no interfiriera en la percepción de las formas (Fig. 51, 52).



Fig. 52. Retrato de Elies. Óleo sobre tabla
55x46 cm. 2016

El estudiar a Giacometti nos ha ayudado a entender que aquello que se presenta ante nuestros ojos, en este caso el modelo, varía en cada momento que lo observamos, y depende del instante y de las sensaciones sensoriales que nos transmita, nuestra percepción cambia, por eso ponemos o superponemos o quitamos color. De esta manera, a Giacometti le resultaba interminable un retrato, así nos lo transmite “Es imposible pintar un retrato. Ingres podía hacerlo. Podía terminar un retrato. Era una forma de sustituir a la fotografía y tenía que hacerse a mano, pues no había otra manera de hacerlo” Estos ejercicios han sido estudios, por lo que no han perseguido otra pretensión que no sea la de adquirir destreza en la construcción de las formas y soltura en la pincelada.

Posteriormente, cuando ya poseíamos una mayor destreza en esta manera de pintar intrínseca, decidimos ampliar nuestra paleta e introducir más colores y unir la figura con el fondo. Empezamos también a introducir más textura en la pintura, por lo que ya no era tan diluida (Fig. 53, 54).



Fig.53. Retrato de Elies. Óleo sobre tabla
55x46 cm. 2016

Por consiguiente, estos ejercicios prácticos nos han ayudado a comprender que la misma importancia tiene un dibujo que una pintura. Pues anteriormente, cuando pensábamos en pintura, inmediatamente, pensábamos en obra. Por lo que, antes de empezar a pintar, ya la imaginábamos terminada, prevaleciendo más lo que ya conocíamos que lo que nos quedaba por aprender. Después de la experiencia, ya no pensamos en pintura como obra ni en dibujo como boceto, porque la misma implicación hemos puesto cuando estábamos dibujando que cuando estábamos pintando, pues lo que realmente nos importaba era agudizar nuestra percepción táctil para aprehender vitalmente la esencia de las formas. Y ambos medios, a la vez, nos han aportado una mayor comprensión de nuestro entorno y nos han abierto un camino para seguir adelante.

Y finalmente, terminar con una cita de Carmen Grau que pensamos que le da sentido a todas las experiencias sensoriales que hemos vivido a lo largo de todo el proceso creativo.

“La pintura, la música, la escultura, la literatura y todas las demás ramas del arte, emergen de nuestros sentidos esenciales. Por esta razón, el arte, en cualquiera de sus expresiones refleja la extensión del conocimiento humano, y es la mayor fuerza para aprehender todo aquello que nos rodea.”⁴⁰

⁴⁰ GRAU, C. *Taller de pintura*, p.4.



Fig.54. *Retrato de Cristina*. Óleo sobre tabla 55x46 cm. 2016

8. CONCLUSIONES

Tras la finalización del proyecto final de grado llegamos a la conclusión de que el camino no ha terminado aquí. Se abren otras ramas de exploración que nos permitirán seguir desarrollando esta manera alternativa de abordar intrínsecamente el dibujo y la pintura. Así mismo, pensamos que este proyecto teórico-práctico nos ha abierto las puertas a futuros proyectos. Ya que las investigaciones y las lecturas realizadas, unas recomendadas y otras encontradas al azar, nos han llevado a su vez a otras relacionadas con el mundo de la percepción, que nos conducirán sin duda, a consolidar nuestro aprendizaje. Esto nos ha hecho comprender que cuando iniciamos una investigación, encontramos que todas las ideas y los conceptos guardan una estrecha conexión entre sí. Por lo que hemos podido comprobar lo importante que es la reflexión y la lectura, nos ayudan a desarrollar una visión crítica, para poder apreciar cambios tanto en el campo teórico como en el práctico.

La plena concentración y dibujar constantemente han sido fundamentales para aprender a observar sin interferencias. Por lo tanto, a través de esta experiencia intuitiva y sensorial que hemos experimentado al dibujar, hemos atribuido una nueva visión de nuestro entorno, somos más observadores y sensitivos y nos detenemos ante lo que anteriormente nos pasaba desapercibido, como el vigor y la esencia diferente de las formas. De esta manera, hemos entendido que todo aquello que nos rodea está relacionado entre sí, y que fondo y figura están integrados por un mismo contexto, por lo que podemos dejar a un lado las separaciones.

Dibujar la estructura de dentro hacia afuera en busca de hallar una estructura orgánica y dinámica al dibujar, nos ha ayudado a aprender y a diferenciar una visión profunda de otra superficial. Al ir construyendo la figura desde el interior y sentir táctilmente como se van generando las líneas, a través del trazo sensible, hemos aprendido a diferenciar los elementos esenciales que sustentan una forma en un espacio bidimensional. Gracias a ello, somos conscientes de las inercias que nos pueden conducir a repetir los tópicos recurrentes que reiteran una y otra vez las mismas fórmulas aceptadas como correctas, abriéndonos esta manera a un abanico más amplio de posibilidades para que podamos seguir indagando en todo aquello que percibimos. Así, pensamos que esta búsqueda tenaz y perseverante que hemos iniciado nos invita a que podamos seguir desarrollando un lenguaje expresivo rico y variado en la acción de dibujar o pintar.

Estudiar cómo funcionan ambos lados del cerebro y como interfieren sus zonas específicas en la acción de dibujar, nos ha ayudado a llevar a cabo la práctica de los ejercicios para desarrollar el pensamiento lateral. Por eso, pensamos seguir dibujando con la mano izquierda, para no perder lo aprendido en este proceso. Pues, creemos que todavía podemos seguir

desarrollándola más, ya que al estar directamente conectada con el hemisferio derecho es perceptiva y sensitiva, por tanto trabaja rápidamente y capta las formas con facilidad, como ya hemos comentado, detenidamente, en nuestro proceso.

Respecto a los referentes, podemos decir que el estudio de la obra y la vida de todos los que hemos mencionado nos han motivado a trabajar, porque todos ellos eran excelentes observadores e incansables creadores. Llegando a la conclusión que es de vital importancia estudiar lo que los grandes maestros han hecho antes que nosotros, para que influenciados por ellos -por unos más que por otros-, podamos abrirnos un camino propio en nuestro quehacer artístico.

Reflexionar detenidamente sobre todo lo que íbamos haciendo, a medida que iba avanzado el proceso, nos ha hecho comprender que el pensamiento creativo requiere de un aprendizaje lento que se sustenta en el esfuerzo y la constancia. Por lo que cuando emprendemos un proyecto cualquier planteamiento puede estimarse como útil pero no como exclusivo ni necesariamente el mejor. Por eso, debemos entregarnos con pasión e indagar y sentir anhelo de saber por todo aquello que nos hayamos propuesto, donde la experiencia y la reflexión determinaran que podamos seguir avanzando. Así nos lo da a entender Juhani Pallamaa:

“En lugar de imponer una idea, el proceso de pensamiento se torna en un acto de espera, de escucha, de colaboración y de dialogo. El trabajo se convierte en un viaje que puede llevarte a lugares y continentes que nunca has visitado antes o de cuya existencia no sabías antes de haberte dejado guiar por el trabajo de tu mano, de tu imaginación y de tu propia actitud combinada de vacilación y curiosidad.”⁴¹

⁴¹PALLASMAA, J. Op.cit. p.125

9. BIBLIOGRAFÍA

- ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1979.
- *Pensamiento visual*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. S.A., 1986.
- BARAÑANO, K. *Pontormo dibujos*. Madrid: Fundación Mafre, 2014.
- BERGER, J. *El sentido de la vista*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Madrid: Árdora Ediciones 1997.
- *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 2000.
- *Sobre el dibujo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL., 2011.
- BOSCH, E. *El placer de mirar*. Barcelona. Editorial: Acta, 1998.
- CHENG, F. *Vacío y plenitud*. Madrid: Ediciones Siruela, S.A., 1993.
- DAUCHER, H. *Visión artística y visión racionalizada*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1978.
- DE BONO, E. *El pensamiento lateral*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, 1986.
- DÍAZ, C. *Alfabeto Gráfico*. Madrid: Ediciones de la Torre Espronceda, 1993.
- EDWARDS, B. *Aprender a dibujar un método garantizado*. Madrid: Hermann Blume, 1984.
- GIACOMETTI, A. *Escritos Alberto Giacometti*. Madrid: Editorial Síntesis, S.A, 2011.
- GOMBRICH, E. *Norma y forma: Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1984.
- GRAU, C. *Taller de pintura*. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2015.
- LORD, J. *Retrato de Giacometti*. Madrid: Edición A. Machado, Libros, S.A., 2002.
- LOWENFELD, V ; BRITAIN, W. *Desarrollo de la capacidad creadora*. Buenos Aires: Editorial kapelusz S.A, 1980.
- MARX, R. *Daumier pinturas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1971.
- MEDIAVILLA, C. *Caligrafía*. Valencia: Campgràfic Editors, SL, 2005.
- NEGRI, R. *Soutine*. Buenos Aires: Editorial Codex S.A., 1965.

- PALLASMAA, J. *La mano que piensa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2011.
- RODRIGUEZ, A. La construcción intrínseca. Hacia un nuevo paradigma en el dibujo. En *Dibujo y profesión*. Valencia: Editorial Sendemà "(en prensa)".
- SOTO, V. *Van Gogh: la fuerza del color*. Madrid: Editorial LIBSA, 2004.
- VAN GOGH, V. *Cartas a Théo*. Barcelona: IDEA BOOKS S.A, 1998.
- VILCHIS, L. *Método de dibujo de Gilberto Aceves Navarro*. México: Editorial Galera, 2008.
- WIESINGER, V. *Alberto Giacometti: una retrospectiva*. Museo PICASSO Málaga: Ediciones Poligrafa, 2011.

VIDEOS

- RODRÍGUEZ, A. La construcción intrínseca. La estructura orgánica y dinámica en el dibujo artístico. En *Polibube* [video] 18-02-10. [Consulta 1-03-16]. Disponible en: politube.upv.es/play.php?vid=2477
- RODRÍGUEZ, A. Dibujo de contorno ciego: capacidad de mirar a través del tacto. En *Politube*, [video] 19-02-2009. [Consulta: 1-03-2016]. Disponible en: politube.upv.es/search.php

