

**TFM**

**SOMOS COMO MIRAMOS.**

**Aspectos formales de la representación  
en ilustración**

**Presentado por Águeda Alvarruiz bermejo**

**Tutor: Carlos Martínez Barragán**

FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES  
MÁSTER DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA  
CURSO 2015-2016  
convocatoria septiembre



# SOMOS COMO MIRAMOS.

## Aspectos formales de la representación en ilustración

*AGRADECIMIENTOS*

*a mi tutor, que me ha sabido escuchar y guiar*

*a Marina, Ángela y Andreu por las lecciones de vida que me dan cada día*

*a Carlos por su apoyo incondicional*

*a mi madre que desde su ausencia ha estado muy presente*

*a Charo Figuérez por su apoyo*

*a Ana Alvarruiz porque vale mucho*

*A mis alumnos y compañeros de la EASDAIcoi, especialmente a los de la rueda,*

*a mis compañeros y profesores de master,*

*a Carlos y Victoria y a las vecinas de arriba.*

“Te habría escrito una carta más breve,  
pero no tuve tiempo”  
(frase atribuida a Blaise Pascal y Marc Twain).

## **RESUMEN**

El presente trabajo de fin de master es una investigación teórico práctica que se fundamenta en una especial preocupación por los aspectos formales de la representación en la ilustración. Comienza con un pequeño recorrido histórico por algunas de las teorías que revisan, cuestionan y reflexionan sobre la forma; y, este mismo marco teórico, sirve como base para la realización de un análisis de la obra de ilustradores y artistas influyentes en el desarrollo de la obra propia. Todo ello, con el objetivo de conseguir tomar consciencia de las constantes formales en mi trabajo y entendiendo que esa forma exterior no es una carcasa vacía sino un puente hacia la pulsación de mi interior formado por sensaciones, sentimientos, emociones, imaginaciones, memorias, recuerdos, y pensamientos.

## **PALABRAS CLAVE**

Percepción, elementos de la forma, ilustración, procesos de trabajo, creatividad, imaginación, azar.

## **ABSTRACT**

This master final work is a theoretical and practical research that is based on a special concern for the formal aspects of representation in the illustration.

It begins with a small historical background tour through some of the theories that revise, question and reflect on form; and this same theoretical framework serves as the basis for an analysis of the work of illustrators and artists who have been influential in the development of my own work.

All with the aim of becoming aware of the formal constants in my work and understanding that outer form is not an empty shell but a bridge to the beat of my inner soul formed by sensations, feelings, emotions, imaginations, memories, and thoughts.

## **KEY WORDS**

Perception, formal elements, illustration, work processes, creativity, imagination, randomness.

# Somos como miramos.

## ASPECTOS FORMALES DE LA REPRESENTACIÓN EN ILUSTRACIÓN

INTRODUCCIÓN . . . . .	9
METODOLOGÍA . . . . .	10
OBJETIVOS . . . . .	11
<b>1. ASPECTOS FORMALES DE LA OBRA PLÁSTICA.</b>	
<b>Una breve revisión . . . . .</b>	<b>12</b>
<b>1.1. John Ruskin. <i>Técnicas de dibujo</i>, 1859 . . . . .</b>	<b>13</b>
1.1.1. Navegando entre la razón y el espíritu . . . . .	13
1.1.2. El color . . . . .	16
1.1.3. La composición . . . . .	20
<b>1.2. Kandinsky. <i>Punto y línea sobre el plano</i>, 1926 . . . . .</b>	<b>27</b>
1.2.1. Sistematización de la subjetividad . . . . .	28
1.2.2. Capacidad sintética . . . . .	34
<b>1.3. Klee. <i>Bosquejos pedagógicos</i>, 1925 . . . . .</b>	<b>36</b>
1.3.1. Movimiento. Actividad vs. pasividad . . . . .	39
1.3.2. El movimiento infinito en colores . . . . .	41
<b>1.4. Bruno Munari. <i>Diseño y comunicación visual</i>, 1973 . . . . .</b>	<b>43</b>
1.4.1. Superficie sensibilizada . . . . .	44
1.4.2. La capacidad narrativa de los elementos visuales . . . . .	47
1.4.3. Textura y estructura . . . . .	48
<b>1.5. Greenberg. <i>Abstracto vs. representacional</i> . . . . .</b>	<b>53</b>
1.5.1. El lastre de la representación . . . . .	54
1.5.2. La pureza de la forma como objetivo del arte . . . . .	57
<b>1.6. Donald Judd . . . . .</b>	<b>59</b>
1.6.1. Color-espacio . . . . .	60
1.6.2. Reducción de los elementos formales a la mínima expresión. . . . .	62
<b>1.7. John Berger y su mirada que da sentido . . . . .</b>	<b>65</b>
1.7.1. En la proximidad de la distancia . . . . .	66
1.7.2. La soledad y la exterioridad en la ciudad . . . . .	67

<b>2. LISTADO DE ILUSTRADORES. Análisis de sus recursos formales .</b>	<b>70</b>
<b>2.1. Violeta Lópiz . . . . .</b>	<b>71</b>
<b>2.2. JooHee Yoon . . . . .</b>	<b>74</b>
<b>2.3. Pablo Amargo . . . . .</b>	<b>78</b>
<b>2.4. Isidro Ferrer . . . . .</b>	<b>81</b>
<b>2.5. Bernardo Carvalho . . . . .</b>	<b>85</b>
<b>3. ANÁLISIS FORMAL de la producción artística propia . . . . .</b>	<b>88</b>
<b>3.1. Estampa . . . . .</b>	<b>90</b>
3.1.1. Matrices . . . . .	91
3.1.2. Repetición y ritmo . . . . .	92
3.1.3. Texturapágina 94. . . . .	93
3.1.4. Collage . . . . .	94
3.1.6. El azar que construye . . . . .	95
<b>3.2. Dibujo . . . . .</b>	<b>97</b>
3.2.1. Bocetos . . . . .	99
3.2.2. Gesto dinámico . . . . .	103
3.2.3. Línea . . . . .	104
<b>3.3. COLOR . . . . .</b>	<b>105</b>
3.3.1. Colores planos . . . . .	105
3.3.2. Calidades . . . . .	106
<b>4. CONCLUSIONES . . . . .</b>	<b>107</b>
<b>5. BIBLIOGRAFÍA . . . . .</b>	<b>110</b>
<b>6. ÍNDICE DE OBRAS . . . . .</b>	<b>113</b>



## INTRODUCCIÓN

“Somos como miramos” es el título de una conferencia que pronunció Estrella de Diego para el *Ciclo Libros, mujeres y feminismo*, en el salón de actos de la Biblioteca Nacional de España<sup>1</sup>, y tanto esta conferencia como las conversaciones en un taller que realicé con Violeta Lópiz, aderezado con las reflexiones surgidas alrededor de las diferentes asignaturas cursadas en el máster, han sido el detonante de esta investigación.

Este Trabajo Final de Máster, me ha dado la oportunidad de parar y dar importancia a esa serie de pequeñas reflexiones que iba aparcando, y dudas que iba acallando. Mi tutor es testigo del tremendo nudo gordiano con el que se encontró en las primeras tutorías. Tal vez, el ir aparcando dudas y preguntas a lo largo del tiempo hace que se vayan envolviendo, enredando, difuminando, disimulando. Él supo focalizar y arrojar un poco de luz sobre ellas y guiarme para poder establecer un orden.

Los temas que me interesaban eran tan numerosos como variados; y en un momento dado llegamos a la conclusión de que la constante en mis preocupaciones era la forma y su representación.

Para conocer y aprender construimos líneas de comunicación con el mundo exterior, lo hacemos a través del procesamiento y la abstracción de la información perceptual, especialmente de la visión. Sabemos que la percepción es un fenómeno selectivo y activo. Arnheim nos enseñó que la percepción visual no es un registro pasivo, sino que es un interés activo de la mente. Añadió, que la vista opera de manera selectiva y que todo hecho perceptivo implica la resolución de problemas.<sup>2</sup>

También en Miguel Copón en *Las lecciones del dibujo* hace incapié en que ese puente hacia lo real se hace desde la subjetividad “La percepción no es objetiva ni ingenua, sino que opera mediante intereses, afinidades, resonancias entre lo percibido y el perceptor”.<sup>3</sup> El dibujo, como medio de análisis de la forma, concreta y sintetiza dicha información por medio de operaciones complejas. El dibujo es un dispositivo que actúa como puente entre lo dibujado y el que dibuja. Miguel Copón dice “El dibujo opera mediante cortes, separación y unión de exterioridad e interioridad”.<sup>4</sup>

Asumo mi mirada de mujer, mujer con una edad sin nombre: ni joven ni vieja, ¿madura, tal vez?, que no aprendió a darse el tiempo para madu-

1. Diego de, Estrella, «somos como miramos» *Ciclo Libros, mujeres y feminismo*, salón de actos de la Biblioteca Nacional de España, 11 de febrero de 2014. [consulta 12 marzo 2016]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ZjhIfR8xYAY>,

2. Arnheim, Rudolf: El pensamiento visual, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971, pp. 1-35.

3. Gómez Molina, Juan José (coord.), *Las Lecciones del Dibujo*. Cátedra, Madrid, 1995, pág. 430.

4. Íbidem, p 430.

rar, todo deprisa, todo urgente. Mirada occidental, privilegiada. Mirada de madre, de docente, de luchadora, de mujer pequeña y de mujer grande, de incongruente. Mirada inquieta, y ahora toca mirar la mirada.

Observar, mirar, analizar, copiar, horas y horas, ...tiempo. Parar, mirar, leer, escuchar, aprender. Mi mundo configura mi mirada, igual que mi mirada construye lo que soy. Un círculo de permeabilidad donde experiencias, contexto y limitaciones conforman mi condición de *mirona*.

## METODOLOGÍA

Hemos decidido utilizar una metodología cualitativa sin planteamiento de ninguna hipótesis de entrada, porque el objetivo no es tanto elaborar un tratado de la forma como realizar un análisis documental y gráfico de unos autores concretos para reconstruir sus diferentes miradas, descubrirlas, observarlas y utilizarlas como vehículo para poder sumergirse en sus pensamientos, posicionándonos en el momento y el lugar concretos en que fueron realizadas.

Por un lado, rastreamos la problemática de la representación de la forma y el enfoque dado por cada uno de los autores, con un proceso de investigación flexible que reconstruye dicha perspectiva; proceso que interprete desde la inevitable subjetividad que parte de mi mirada, pero desde una perspectiva fenomenológica. Todo ello sin sacrificar en ningún momento una investigación sistemática, rigurosa en su procedimiento, aunque tal vez a veces con métodos poco ortodoxos.

Hemos investigado buscando la comprensión, en todo caso, de lo que supuso en su día la pronunciación de los enunciados, las teorías, reflexiones, etc. de los distintos autores y la importancia y la novedad del registro de las mismas para la posteridad. La técnica utilizada es la técnica de la observación participante, realizando una observación pausada para identificar los puntos interesantes de manera intuitiva, desde la sorpresa, tratando de ver las cosas como si ellas estuvieran ocurriendo por primera vez. No obstante, intentando no dar nada por sobrentendido. Porque no interesa tanto qué dicen, como el dónde, el cómo y el porqué, para así entender. He participado de las preguntas de los autores referidos, y también de sus respuestas. Participo aún de todo ello con cada una de las obras e ilustraciones que salen de mi mano y que me convierten en la primera observadora de los elementos formales generativos.

## OBJETIVOS

- Revisar parcialmente la literatura escrita sobre los aspectos formales de la obra plástica. (Ruskin, Kandinsky, Klee, Munari, Judd, Greenberg, John Berger), para realizar un análisis de los criterios personales o establecidos por estos autores
- Confeccionar una lista de referentes de ilustradores preocupados por esos aspectos.
- Tomar consciencia a través de la cual podamos constatar ciertas pautas, anteriormente estudiadas, de las constantes formales en la producción propia.
- Elaborar obras visuales y plásticas a partir de esa toma de consciencia, para de este modo ser más conscientes de porqué tomamos ciertas decisiones, ya sea de forma consciente o inconsciente a la hora de desarrollar obra personal o propia.

# 1. ASPECTOS FORMALES DE LA OBRA PLÁSTICA. Una breve revisión

En este apartado haremos un breve recorrido histórico por algunas de las teorías que revisan, cuestionan y reflexionan sobre los aspectos formales de la representación. En cierto modo, podemos decir que la preocupación y el estudio de los elementos formales en la producción artística existe desde que el arte es arte. Sin embargo, para no excedernos ni perdernos en ese recorrido, y por mutuo acuerdo con mi tutor, hemos intentado buscar autores representativos y en cierto modo afines a mi obra. También, los aspectos formales analizados se han elegido a partir de mis preocupaciones personales sin que esta revisión pretenda ser un tratado de la forma en su totalidad.

El recorrido comienza con Ruskin, y sus reflexiones sobre el color y la composición, para continuar con Kandinsky y su sistematización de la subjetividad y capacidad sintética, después Klee y su reflexión sobre la actividad y pasividad de los elementos formales y seguidamente Bruno Munari y su análisis de texturas y estructuras. Por otro lado, también citaremos a Clement Greenberg y la pureza de la forma y a Donald Judd con la reducción de los elementos formales a la mínima expresión. Para finalizar la mirada de John Berger nos ayudará a dar sentido a este recorrido por la forma y establecer conclusiones.

Si algo caracteriza nuestra condición humana es la necesidad de entender, de entender un orden, de querer instaurar, desvelar, imponer una estructura que aplique, a su vez, sentido a la existencia, un orden estructural. Este orden ha ido variando y son varias las estructuras imperantes a lo largo de la historia, diferentes modos de entender la existencia, diferentes necesidades, porque los diferentes contextos sociales, políticos y económicos influyen en la percepción, estructuración y ordenación de ese mundo. Y ese mismo orden se ve reflejado, entre otras cosas, en la práctica artística.

El análisis de ese orden estructural en la práctica artística, orden que rige la organización y la relación entre cada una de las partes, es lo que nos interesa en este trabajo y para llegar al análisis de la estructura empezamos con el análisis de algunas de sus partes, de los elementos que componen esa estructura.

Como ya hemos dicho antes, no es nuestra intención hacer un repaso histórico, pero sí analizar diferentes reflexiones teóricas de algunos autores que hemos considerado que pueden ayudar a clarificar nuestra mirada.

## 1.1. JOHN RUSKIN. *Técnicas de dibujo*, 1859

### 1.1.1. Navegando entre la razón y el espíritu

La extensa literatura de Ruskin es un ejemplo de la proyección de su mirada, que nos enseña a ver aquello que se hace imperceptible para el resto. Reacciona ante la aparente ausencia de orden del Barroco y el Rococó, en ellos sólo distingue irracionalidad y vínculo con la religión. La iluminación, el modelado 'nervioso', las líneas diagonales, así como el engaño visual del Rococó, no tenían sentido desde el modo de entender el arte de Ruskin. También realiza una crítica feroz a los efectos de la industrialización y de la producción en serie, defendiendo y argumentando la necesidad de procedimientos y prácticas artesanales en las artes visuales para evitar el empobrecimiento cultural al que nos llevaría lo contrario.

La aparición del individualismo, junto con la explotación de lo psicológico y el estudio de la percepción son claves en el nuevo entender. Ruskin nos interesa especialmente como artista que teoriza, como crítico de arte, como intérprete. El mundo de Ruskin navega entre el neoclasicismo y el romanticismo. George P. Landow lo explica, muy bien, en su obra *Ruskin* de 1985:

“Como el teórico neoclásico, se interesó por los efectos del arte sobre la audiencia, y como el teórico romántico, concentrado en las emociones y en la imaginación del artista, enfatizó la sinceridad, la originalidad y la intensidad de la grandeza del arte y de la literatura. Así, la estética victoriana de Ruskin conserva una intensidad similar acerca de lo subjetivo y de lo objetivo, de lo neoclásico y de lo romántico.”<sup>5</sup>

Esta dualidad se refleja de nuevo en que es capaz de negar la posibilidad de establecer reglas que capaciten a nadie para el ejercicio de la composición, y llegar a afirmar “la esencia de la composición reside precisamente en que es inenseñable, en que es la operación de una mente individual de una capacidad y una fuerza que se elevan por encima del resto”<sup>6</sup>. Una afirmación, por otro lado, perfectamente coherente con su visión romántica del arte. Pero que paradójicamente choca con lo que acto seguido establece: “unas cuantas leyes simples de ordenación.” Y aclara, que, “si bien no te permitirán realizar un buen cuadro, a menudo te ayudarán a distinguir la validez de tus trabajos de un modo más revelador que cualquier otro.”<sup>7</sup>

5. Landow P, George, «Ruskin», *A victorian web book*, Oxford Uniniversity Press, “Past masters” series, [consulta 12 mayo 2016], disponible en <http://www.victorianweb.org/espanol/autores/ruskin/pm/intro.html>, traducción 2011 de Montserrat Martínez García.

6. Ruskin John, *Técnicas de Dibujo*, Barcelona, Laertes, 1999, p.167.

7. Íbidem, p168

Ruskin reconoce la obligación de someterse a una «disciplina formal y monótona» para llegar a conseguir resultados óptimos, pero no pretende una rígida mimética con la naturaleza y una supeditación total a la normativa. Tampoco considera imprescindible el sometimiento absoluto a las leyes de la perspectiva. No hay posibilidad de reglas absolutas, sin embargo, en su amplia bibliografía realiza estudios exhaustivos para establecer pautas y enumerar una serie de leyes en tono amistoso y distendido. Después de todo, no es ninguna contradicción. Hay algo más, algo que se escapa a cualquier regla y receta, pero son una ayuda para analizar y enjuiciar la obra propia y la de los demás. Para pulir la mirada y aprender, siempre *a posteriori*; porque los elementos que intervienen son muchos e interactúan entre ellos y los problemas crecen de manera exponencial. Como dice Gertrude Stein “No one thinks these things when they are making, when they are creating what is the composition, naturally no one thinks, that is no one formulates until what is to be formulated has been made.”<sup>8</sup>

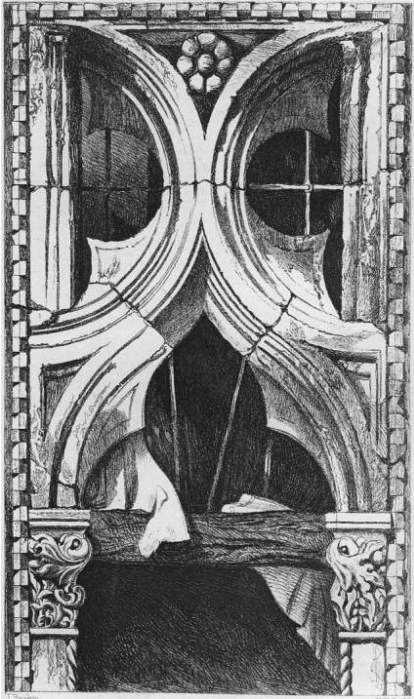
También afecta, esta dicotomía, a sus teorías sobre la belleza, que aúnan una estética de las artes hermanas, y hacen uso de posturas neoclásicas y románticas. Por una parte, recalcan **objetivamente** las cualidades existentes del objeto bello, con una idea de la belleza basada en la unidad dentro de la variedad, la simetría, la proporción y otras formas de orden principalmente visual. Es decir, una estética de orden apolíneo y clásico. Y, por otra, también pone énfasis en la **belleza vital**, la belleza de las cosas existentes, que enfatiza los estados y los sentimientos subjetivos del público.

Ruskin parte del entendimiento, fruto de su experiencia, de que sólo se consigue agudizar las percepciones del mundo exterior cuando lo dibujas, y es por eso que aporta una perspectiva muy interesante al tema que tratamos. Mientras que otros autores utilizaban las palabras «pensar» y «concebir», él utiliza la terminología visual, y cuando esperamos encontrar términos como «comprender», «captar», o «pensar», nos encontramos con la expresión «observar».

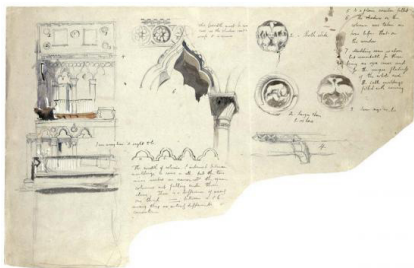
Ruskin estima que únicamente intentando capturar el mundo exterior bajo la forma y el color, se aprende a aprehenderlo. Enfatiza el hecho de que somos espectadores del mundo por medio de las convenciones, y apunta que para ver de nuevo el mundo por nosotros mismos, debemos liberarnos tanto de las convenciones diarias acerca de lo que vemos como de las representaciones artísticas. Recalca que el arte ofrece el vocabulario visual con el que podemos encarar el mundo exterior que, además, nos ayuda a experimentarlo. En consecuencia, para Ruskin, tanto el artista como la audiencia deben aprender a percibir con ojos inocentes. La gente ve lo que sabe que está allí

---

8. Stein, Gertrude. *Writings 1903-1932*. New York: Library of America, 1926, P. 523. Tr. mía: “Nadie piensa en el proceso, cuando crean composiciones, naturalmente nadie piensa, nadie hace enunciados hasta que lo que se va a enunciar ya está hecho.”



01. Ruskin, *Ventana de Ca' Foscari, Venice*, 1855  
Plancha VIII, de *Seven Lamps of Architecture*.



02. Ruskin, apunte del libro *The Stones of Venice*  
1851-53.

en vez de ver lo que se halla delante; igual que E. H. Gombrich, sostiene que vemos lo que pintamos con más probabilidad que pintamos lo que vemos.

En una obra anterior, *The Stones of Venice* (1851-1853), Ruskin hace referencia a la conexión entre «hacer» y «pensar» y cómo la una afecta a la otra y viceversa, en una referencia directa al dibujo como herramienta para pensar, a lo que hoy llamamos *problem finding, problem solving*:

“You can teach a man to draw a straight line; to strike a curved line, and to carve it [...] with admirable speed and precision; and you will find his work perfect of its kind: but if you ask him to think about any of those forms, to consider if he cannot find any better in his own head, he stops; his execution becomes hesitating; he thinks, and ten to one he thinks wrong; ten to one he makes a mistake in the first touch he gives to his work as a thinking being. But you have made a man of him for all that, he was only a machine before, an animated tool”.<sup>9</sup>

Valora la satisfacción que produce el trabajo artesanal. Concibe el aprendizaje y práctica del dibujo con un ritmo artesanal (aquello que podríamos llamar su *craft*). Richard Sennett, en “El artesano”, analiza y actualiza esas preocupaciones de Ruskin por el trabajo artesanal, tomando de ellas los elementos universales que pueden representar la idea de obra original/autoral:

“A medida que la cultura mecánica maduraba, el artesano del siglo XIX se mostraba cada vez menos como mediador y más como enemigo de la máquina. Contra la perfección rigurosa de la máquina, el artesano se convertía en emblema de la individualidad humana, emblema concretamente constituido por el valor positivo que se atribuía a la diversidad, los defectos y las irregularidades del trabajo hecho a mano.”<sup>10</sup>

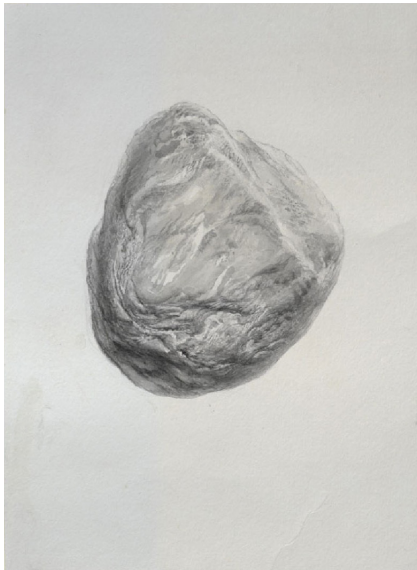
A Ruskin le atraeron especialmente las irregularidades e imperfecciones del trabajo artesanal, ese *tempo* que se graba en el resultado. En su estancia en Venecia, descubrió una inesperada belleza en sus edificios medievales, atraído por el acabado tosco de las piedras, las cuales representaba con “lí-

9. John, Ruskin, *The Stones of Venice*, Da Capo Press, London, 2003, p.234. “Puedes enseñar a un hombre a dibujar una línea recta, a trazar, a grabarla [...] con velocidad y precisión admirables, y encontrarás su trabajo perfecto dónde lo haya, pero si le preguntas sobre cualquiera de dichas formas para que considere si puede encontrar alguna manera mejor de hacerla en su cabeza, parará, su quehacer empezará a ser dubitativo, él piensa y diez contra uno que piensa mal; diez contra uno que se equivocará en su primer toque que haga en el trabajo como ser pensante. Pero así se convertirá en humano, anteriormente no era sino máquina, una máquina animada.” Tr. propia.

10. Sennett, Richard, *El Artesano*, Anagrama Editorial, Barcelona, 2009, p 109.



03. Ruskin, Ejercicio VIII del libro *Técnicas del dibujo*, 1857.



04. Ruskin, *Estudio de roca*, 272 x 201mm, 1875.

neas que fluían libremente en el papel; dibujando descubrió los placeres del tacto.”<sup>11</sup> El ejercicio VIII propuesto en su carta #1 enlaza con aquello que Ruskin aprendió a ver en Venecia, “Sal al jardín, o al camino, y recoge la primera piedra redonda u ovalada que encuentres.” Si puedes representar la *redondez*, dice, el resto es fácil y directo. “Porque la naturaleza está hecha toda ella de redondeces; no se trata de redondeces de esferas perfectas, sino de superficies curvadas variadamente.”<sup>12</sup>

### 1.1.2. El color. *Técnicas de dibujo*, 1859

En este estudio vamos a intentar centrarnos en sus cartas de prácticas de dibujo, donde lo que intenta es que sus seguidores ganen en la percepción de la naturaleza, en particular en la carta #3 en la que habla sobre el uso del color y la composición, en donde establece una serie de leyes que reflejan su mirada atenta a los isomorfismos con la vida, la naturaleza humana y el comportamiento social.

Y para empezar debemos destacar la advertencia que en la primera carta hace Ruskin al lector, donde dice que el libro es una guía práctica que sólo tiene utilidad para aquellos lectores que busquen registrar de un modo claro y útil **cosas que no admiten ser descritas con palabras**, siempre que se persiga obtener percepciones más vivas de la belleza del mundo natural, y conservar algo así como una imagen verdadera de cosas hermosas que sean perecederas o que tengas que abandonar, entonces te será de ayuda; también ayudará a entender la mente de los grandes pintores, y a apreciar sus obras con sinceridad, examinándolas y valorándolas por cuenta propia, en vez de apropiándose de opiniones ajenas. Pero no será de ninguna ayuda cuando el lector lo que busca es disponer de una habilidad agradable, conversar fluidamente sobre dibujo o un entretenimiento ocioso.<sup>13</sup>

Y esta advertencia todavía se hace más severa en la carta #3:

“[...] Pero colorear bien te exige la vida. No se puede rebajar ese precio. La dificultad de hacer bien el trabajo se multiplica –no por dos ni por tres, sino por mil o más– si se le añade color, porque las probabilidades de que en una pincelada terminada aciertes tanto en forma como en color están a más de mil contra uno”.<sup>14</sup>

Continúa diciendo que:

“[...] Así como la forma es absoluta, de modo que en el momento mismo de trazar una línea ya sabes si es o no correcta, el color es enteramente *relativo*. Cada matiz en cada porción de tu obra

11. *Íbidem*, p 138.

12. Ruskin, John, *Técnicas de Dibujo*, Laertes, Barcelona, 1999, p 51 y 52.

13. *Íbidem*, p. 27.

14. *Íbidem*, p 137.





05. Ruskin, *The Gates of Hills*, en *Pintores modernos*.

queda alterado por cada toque que apliques en otra poción: eso que era cálido hace un minuto se hace frío porque has puesto un color más cálido en otra parte y aquello que era armónico tal como lo habías dejado se hace discordante porque le has puesto otro color al lado; de modo que cada pincelada debe aplicarse no en vista a su efecto del momento sino en vista a su efecto en el futuro, tras haber considerado previamente el resultado en la totalidad de lo que posteriormente se haga.”<sup>15</sup>

Así explica las razones de la dedicación de una vida entera para dominar el color, además de “un genio notable” para ser un colorista. Pero, confiesa que se puede obtener un placer considerable a pesar de no llegar a hacer trabajos de ningún valor. Y hace hincapié en que es esencial el disfrute del color porque de otro modo considera sería tarea tan inútil como estéril. Más tarde vuelve a insistir en ello dando otro consejo: “Si el color no te proporciona un placer intenso, deja el asunto; créeme: cada vez que lo uses, no harás más que atormentar la mirada y la sensibilidad de la gente que sí siente el color, y eso no es amable ni educado.”<sup>16</sup>

No dejan de sorprender los calificativos “amable” y “educado”, pero es el tono coloquial que utiliza durante todo el libro.

Recomienda, también, establecer una relación entre la forma del tema y cantidad de atención que se puede prestar a su color. Lo que, quiero entender, sería algo así como que, si la forma es muy complicada probablemente no deje espacio al color y por lo tanto resultaría importante reducir la información de color y viceversa. Y advierte que, si el color está mal, todo está mal, estableciendo un paralelismo con la música porque es preferible sacrificar la forma antes que la menor porción de color, del mismo modo que antes de dar una nota en falso, es aconsejable sacrificar la palabra y emitir un sonido carente de cualquier significado con tal de salvar la nota. Está constatando la dificultad que supone el prestar atención a la forma y al color simultáneamente, por un problema de atención y tal vez también un exceso de información que dificulta la atención del espectador. Es muy curioso que, en su faceta pedagógica, es capaz de aconsejar ejercicios como el siguiente, dónde se da rienda suelta al color, pero para ser justos hay que recordar, sin embargo, que no permite pasar al color sin haber realizado con anterioridad los ejercicios prácticos de observación de la forma:

“No importa que las casas te queden torcidas, que tus nubes sean simples manchas, tus árboles simples bultos, y tu sol o tu luna parezcan calderilla, si los árboles, las nubes, las casa, y el sol o la

15. *Íbidem*, p 138.

16. *Íbidem*, p. 160.

luna tienen los colores correctos. [...] Si quieres la forma del tema, dibújalo en blanco y negro. Si quieres su color, toma su color y asegúrate de que *tienes eso* y no **un engendro de concesiones mutuas, espúreo, traidor y raquitizado**, con todos los colores mal y las formas, pese a ello, cualquier cosa menos correctas.”<sup>17</sup>

Insiste en la existencia de cierta dificultad o incompatibilidad entre el pensar en la forma y el aplicar color, aconseja hacer también apuntes de color separados. Es eso lo que quiere decir con “**un engendro de concesiones mutuas**”? mejor aplicar sin concesiones ni a la forma ni al contenido? Con determinación. Dice que “No hay ningún sistema o método de color que dé margen al arrepentimiento: se acierta a la primera o nunca.”<sup>18</sup>

También habla de tres diferentes procesos por los que se obtiene la gradación y otras características del color. El primero se consigue con “Mezcla mientras el color está húmedo. [...] Hay que poner las masas separadas cuando los colores se contraponen unos a otros distintamente dentro de unos límites dados, y hay que mezclar las tonalidades cuando **palpitan** unas a través de otras, o se diluyen unas en otras.”<sup>19</sup> En el segundo proceso, se trata de extender un color sobre otro, y dice:

“Si pones un toque sólido de bermellón y cuando esté seco le pones encima, rápidamente, un poco de carmín muy húmedo, obtendrás un rojo mucho más **brillante** que si mezclas el carmín con el bermellón. Si primero aplicas un color oscuro y le superpones con ligereza un poco de color de empaste azul o blanco, obtendrás un color gris más **hermoso** que se mezclas el color con el azul o con el blanco[...].”<sup>20</sup>

Advierte del peligro de que te hagan **pensar demasiado en la calidad del color**. Dice “Cuanto *menos* cantidad de color emplees, tanto mejor”, reivindica un impuesto por el uso excesivo de ciertos colores, y dice, el arte progresaría más que con muchísimas escuelas de dibujo.

Por último, y como tercer paso, expone el proceso de la ruptura de un color en pequeños puntos a través o uno encima de otro. Añadiendo que es el más importante de todos los procesos en el **buen** óleo o la **buena** acuarela.

El hablar de los procesos técnicos, lo hace de forma tan coloquial como sencilla. Pero una vez más vemos cómo tiene que recurrir a una serie de calificativos, que se escapan al aire de recetario que se puede encontrar otro tipo de manual, éstos hacen alusión a la parte más subjetiva, espiritual de la for-

17. *Íbidem*, p 139. La negrita es mía.

18. *Íbidem*, p 142 y 143.

19. *Íbidem*, p 152 y 153.

20. *Íbidem*, p 153 y 154.

ma. Es una constante en sus escritos que pone en evidencia una vez más que con una prosa más racional no llega a explicar bien lo que quiere, tiene que echar mano de recursos más poéticos para expresar lo que necesita, a adjetivos más abiertos de significado y más conectados con la parte más intuitiva y espiritual. Lo que me recuerda a aquello a lo que Román de la Calle hace referencia en su ponencia del III Congreso de la Crítica de Arte, donde señala y afirma, sobre la base del paradigma comunicativo, el hecho retórico actúa como bisagra, como conexión, entre el hecho crítico y el hecho artístico.<sup>21</sup>

A medida que Ruskin se introduce en el mundo que trasciende lo matérico, físico y se introduce en el papel de espectador, que experimenta, vivencia los elementos formales en el contexto de la obra, los textos se van llenando de adjetivos cada vez más difíciles de concretar y de medir, se escapan para hacer referencia a esas sensaciones, a las emociones, al espíritu, al alma.

En los puntos 177 y 178 de esta misma carta habla de “Blanco **precioso**” y “negro **conspicuo**”. El blanco, dice, ha de resultar extrañamente **delicioso: tierno** al mismo tiempo que brillante [...]. La mirada debe buscarlo para descansar, por muy brillante que sea. El negro, añade, por pequeño que sea, debe capturar la mirada, y si no es así se debe revisar que no esté demasiado cargado de sombras. Apunta que todas las sombras ordinarias deberían de ser de algún color y de una naturaleza luminosa, y el negro se vería **extraño** entre ellas.

Vuelve a introducir el adjetivo **delicado** para el coloreado, como también hizo con el dibujo, y añade, “[...] y si en la pintura hay un sólo átomo de color **innecesario**, ese átomo la perjudica”.<sup>22</sup>

¿Qué quiere decir con delicado? ¿por qué insiste tanto y resulta tan importante para él ese factor? Para Ruskin todo el gran arte es delicado. Según él dice, la excelencia de un artista, depende enteramente de la finura de su percepción. “Creo que la visión importa más que el dibujo. Preferiría enseñar a dibujar a mis alumnos de tal modo que aprendieran a amar a la naturaleza que enseñarles a ver la naturaleza de tal manera que aprendieran a dibujar.”<sup>23</sup>

Seguidamente expone su reflexión acerca de que casi todos los buenos colores compuestos son *extraños*. Y es verdad que necesitamos un tiempo de dedicación a mirar la tonalidad en la obra de un buen pintor antes de saber cómo denominarlo.<sup>24</sup>

Hay un momento en que hace referencia a esos tratados de coloreado, al tipo de publicaciones de que hablábamos antes que olvidan la parte intuitiva, y también a la importancia de la parte más lúdica para despertar explorar desde esa parte intuitiva.



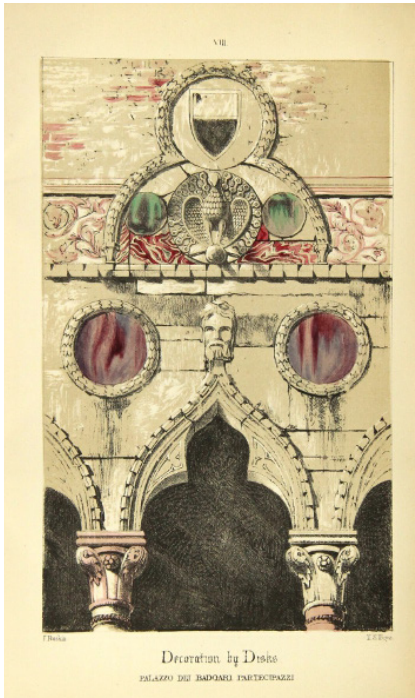
06. Ruskin, Boceto después de la lluvia *Part of St Mark's*, Venecia, 1846.

21. De la Calle, Román, Texto crítico y hecho teórico, III Congreso de la Crítica de Arte, celebrado en Valencia, en la sede del IVAM, del 25 al 28 de abril de 1996, p96.

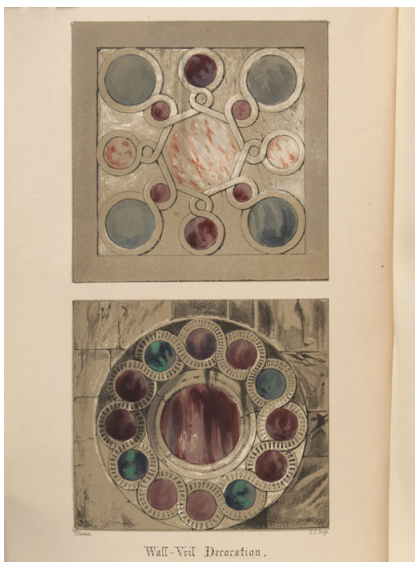
22. Ruskin, John, 1999, op. cit, p 159.

23. Íbidem, p.18

24. Íbidem.



07. Ruskin, *Decoration by Disks: Palazzo dei Badoari Partecipazzi*, 1851, Vol. I de *The Stones of Venice*.



08. Ruskin, del libro *Stones of Venice*, 1886.

“En cuanto a elegir y armonizar los colores en general, si no puedes elegirlos por instinto, no lo conseguirás jamás. Si necesitas ejemplos de color abundantemente toscos y horriblos, los encontrarás en abundancia en los tratados de coloreado, ilustrando las leyes de la armonía; y si quieres colorear bellamente, hazlo como más te guste en *ratos tranquilos*, no de tal modo que atraigan la mirada, ni que se note que fue hábil y difícil colorear así, sino de tal modo que el color sea grato para tí en momentos en que estés contento o pensativo.”<sup>25</sup>

En esta frase que añade más tarde se crece y ataca directamente, sin tapujos, a la aproximación racional, cerrada y lineal: “Si alguien de mente científica te dice que los colores son «discordantes», toma nota de ellos y ponlos juntos cuando puedas.”<sup>26</sup> Anima a que no hagan caso a esas catalogaciones, hechas por gente que es incapaz de observar que en la naturaleza se repiten, sin cesar, esas combinaciones.

En el punto 182 nos hace partícipes del influjo del estado de salud y el equilibrio mental sobre la capacidad para colorear. Añade que si se está cansado o enfermo no se perciben bien los colores, y si se está de mal humor no se eligen bien. Y aprovecha para señalar que la salud mental de las naciones se plasma en su capacidad colorista. “Cuando éstas se encuentran en situación de decadencia intelectual, su coloreado se hace siempre apagado.”<sup>27</sup> Pero rápidamente pasa a su faceta más pragmática y dice: “Ojo, también con que no te descarríe la idea de que el color puede ayudar a la forma o desarrollarla; el color siempre disfraza la forma, y eso es lo que le corresponde hacer. (adorna la forma pero no la interpreta).”<sup>28</sup>

Termina este apartado de color con un consejo tan valioso como sorprendente: “Sólo me queda una cosa que aconsejarte: jamás coloreaes malhumorado ni con prisa.”<sup>29</sup> Aquí me remite a la facilidad para la aplicación del color con éxito tanto a los niños como a personas con cierta discapacidad, tal vez por su actitud de disfrute y entrega máxima, con un enfoque libre de prejuicios.

### 1.1.3. Composición. *Técnicas de Dibujo*, 1859.

Quando finaliza sus reflexiones y consejos sobre el color, comienza hablando de lo que significa la composición: “literal y simplemente, juntar varias cosas de tal modo que de todas ellas salga una sola cosa a cuya naturaleza y excelencia contribuyan todas”.<sup>30</sup>

25. Íbidem.

26. Íbidem.

27. Íbidem, p160

28. Íbidem, p161

29. Íbidem.

30. Íbidem, p.165

Continúa haciendo una serie de interconexiones entre la pintura, la música y la poesía, “un músico compone una tonada juntando **notas en unas relaciones determinadas**; un poeta compone un poema juntando **ideas y palabras en un orden agradable**; y un pintor compone una pintura poniendo **ideas, formas y colores en un orden agradable**.”<sup>31</sup> Y ¿De qué habla cuando dice ‘orden agradable’? habla de una unidad prevista, de que cada cosa esté en un sitio determinado, juegue el papel que le toca, y actúe en ese papel sin perder la totalidad con la que se tiene que relacionar.

“No basta que se representen verídicamente objetos naturales: deben encajar en sitios determinados y reunirse en determinados grupos armoniosos, de tal modo que, por ejemplo, la chimenea roja de una casita de campo no está tan sólo puesta ahí como una chimenea, sino que afecta, de modo agradable para la mirada, a las porciones de verde o azul en otras partes de la pintura; y **deberíamos ser capaces de darnos cuenta de que una obra es magistral tan sólo por las posiciones y cantidades de esos parches de verde, rojo y azul**.”<sup>32</sup>

La representación de esa casa, esa chimenea, es algo más que eso, a veces incluso es una excusa que permite que el todo funcione, la apariencia externa esconde mucho detrás y los grandes de la pintura ya lo sabían antes de que se desvelara al público general. ¿Era Ruskin un visionario? Si es este un tema de reflexión inherente al hecho artístico ¿Porqué no hay más documentos que hablen de ello? Maurice Denis, en 1890, un poco más tarde, dijo aquello de “Recordad que un cuadro, antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o una anécdota cualquiera, es esencialmente una superficie plana recubierta de colores reunidos con cierto orden.”<sup>33</sup> Aunque no se registraran explícitamente reflexiones de este tipo, los análisis de las obras maestras sí que desvelan esta sabiduría por parte de los grandes maestros de todas las épocas.

Llegados a este punto, Ruskin nos presenta las principales leyes de ordenación que nos ayudarán a distinguir la validez de nuestros trabajos pero que en ningún caso serán garantía en la realización de un buen cuadro. Porque recordemos que para él la esencia de la composición es que es inenseñable. Nueve leyes que trascienden lo superficial de la representación llegando a conectar con toda una filosofía, una reflexión sobre la condición humana y de vida.

---

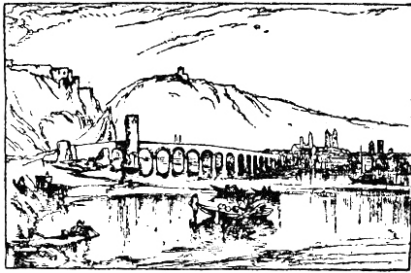
31. *Íbidem*.

32. *Íbidem*, p 166 y 167.

33. Extraído en bruto en la asignatura del Master de Producción Artística “Retóricas del fin de la pintura. Teoría y práctica del último cuadro”, profesor: Ricardo Forriols.



09. Ruskin, Ley de la principalidad en las hojas, del libro *Técnicas de dibujo*. 1857



10. Esbozo para ilustrar la ley de principalidad en base a *Coblenza*, de Turner. Del libro *Técnicas de dibujo*, 1857.

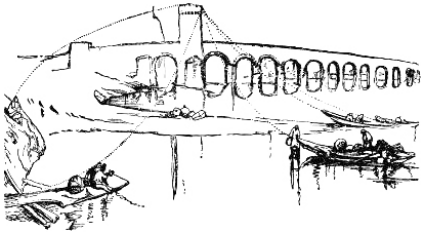
**La ley de la principalidad** se centra en el objetivo principal de la composición, que es lograr unidad, es decir, hacer de muchas cosas un todo, para ello debemos establecer un rasgo como más importante que el resto, estando el resto en posiciones subordinadas respecto a él. Es importante la observación de que esta ley queda hábilmente disimulada por los grandes compositores, y apenas es perceptible de entrada. Puede que sea porque el secreto, cuando se grita a viva voz rompe la magia, porque el mensaje entra por los sentidos y en este paseo hacia el pensamiento ocurren cosas de las que no somos conscientes pero que influyen enormemente en él. Estableciéndose lo que en estética taoísta se llama resonancia entre perceptor y percepción, entre la obra y es espectador, una especie de empatía que va más allá de lo estrictamente racional. Ruskin utiliza los análisis de las obras de Turner para hacer declaraciones cercanas a la estética taoísta: Decir sin decir es el tercer principio estético del arte taoísta. El significado continúa más allá de las formas. Sugerir, dejar espacio para el espectador y su mundo. Ruskin estaba ligado también a los simbolistas quienes utilizaban el símbolo para expresar los significados secretos de las cosas, lo cual es la reticencia de la intuición, el lenguaje de la inteligencia. No la abstracción racionalista sino la imaginación intuitiva. “Y es que el arte como el psicoanálisis y la religión, lo que pretende es hacer consciente el subconsciente y por eso debe usar el lenguaje subconsciente supraracional del símbolo.”<sup>34</sup>

**La ley de la repetición.** Otro medio importante de expresar la unidad, dice, “es señalar una especie de simpatía entre los distintos objetos, y quizá la clase de simpatía más agradable, por cuanto que la más sorprendente, se da cuando un grupo imita o repite a otro, no en equilibrio o simetría, sino subordinadamente, como un eco lejano y quebrado.”<sup>35</sup> La simetría, que define, como el equilibrio de porciones o masas que se oponen casi en igualdad, es una de las condiciones del tratamiento bajo la ley de la Repetición. Porque la oposición, en un objeto simétrico, se da entre elementos semejantes que se reflejan unos a otros: no es un equilibrio de formas contrarias, sino de naturalezas similares. La simetría, añade, en la naturaleza, no es formal ni precisa. La naturaleza se ocupa de instalar alguna pequeña diferencia entre que rompe ligeramente la simetría; y sólo permite una aproximación a la simetría en los animales, porque en ellos el movimiento y la vida interfieren en ese equilibrio.

Insiste en que en las buenas composiciones, apenas se detecta el juego para conseguir el equilibrio. Sugerir para dejar paso a la contemplación y conectar con la emoción.

34. Racionero Luis, “Textos de Estética Taoísta”, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p.50

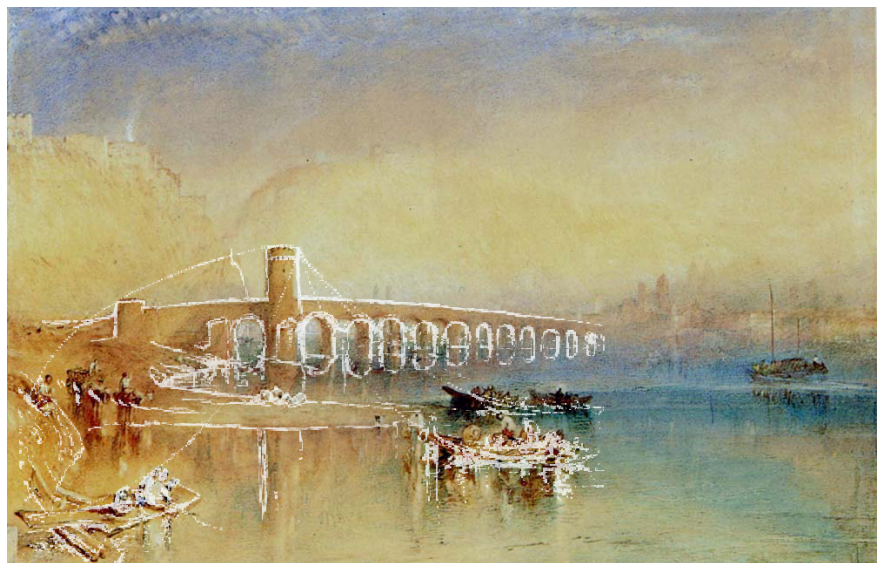
35. Ruskin, John, 1999, op. cit, p.163



11. Ley de continuidad ilustrada con las torres del dibujo de Coblenza, de Turner. Del libro *Técnicas de dibujo*. 1857

La **ley de la continuidad** busca la unidad o lo que Ruskin define como **orden agradable**, por medio de una sucesión ordenada de una serie de elementos más o menos similares. Sucesión que considera especialmente interesante cuando existe un cierto cambio gradual en el aspecto o el carácter de los elementos. En este punto, aprovecha para realizar un análisis formal de los ríos, para terminar extrapolando la configuración de los ríos a la vida, parte de la observación de la naturaleza para la representación y entender la esencia humana y, a su vez, le sirve para entender la forma representada y viceversa.

La existencia de isomorfismos (o similitud de estructuras o formas) entre la naturaleza y la vida es una constante en Ruskin. La relación de comunicación entre la persona y el mundo es una relación dinámica y recíproca. El universo es como el hombre, el hombre es un microcosmos. Entendiendo el universo como un sistema interrelacionado y armónico.



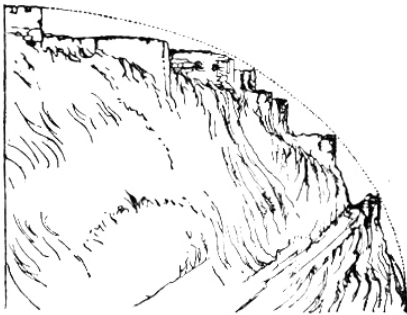
12. Ley de continuidad ilustrada con las torres del dibujo de Coblenza, de Turner. Montaje autora.

La **ley de la curvatura**, nos dice que todos los objetos hermosos, sean cuales sean, acaban en líneas curvas delicadas, excepto aquellos en los que la línea recta es indispensable para el uso o para su estabilidad. Y añade, cuando un sistema de líneas rectas es lo que confiere estabilidad a lo largo de toda la forma (pone de ejemplo los cristales) la belleza, será conferida, si la hay, por el color y la transparencia, no por la forma.

En el curso de toda línea hay cambios constantes, de más a menos curvatura o de menos a más. Ninguna porción de la línea es un fragmento de círculo, ni puede trazarse a compás de ningún modo. Una vez más no es todo tan sencillo, aunque nuestra tarea sea que sí que lo parezca.



13. Curvas que ilustran la ley de variación en la curvatura. Del libro *Técnicas de dibujo*. 1857



14. Ley de la curvatura ilustrada con las torres Ehrenbreitstein, de Turner. Del libro *Técnicas de dibujo*. 1857



15. Ley de la curvatura ilustrada con las torres Ehrenbreitstein, de Turner. Montaje autora.

**La ley de la radiación**, en este punto explica cómo unir esas líneas o conjunto de líneas para conseguir grupos. Distingue entre dos tipos de armonía de líneas: “Uno de ellos se basa en que las líneas se acerquen o se alejen, desplazándose en mayor o en menor medida hacia un lado y hacia otro, de modo variado pero de común acuerdo; el otro opera con las intersecciones y las oposiciones de las líneas” establece, de nuevo, una analogía con la música y la naturaleza, comparando este segundo tipo de líneas con melodías musicales donde diferentes voces se unen y se entrecruzan, suben y bajan en armonía, como las olas marinas en la costa. Continúa diciendo que las formas de la vegetación son infinitas.

Según Ruskin, la ley de radiación, es la principal porque es la que puede hacer los grupos hermosos, mientras que otras los hacen, simplemente, impresionantes o interesantes.

Genera cuatro leyes principales, uniendo en una visión de conjunto todos los principios acerca de los árboles, que dice definiendo que “toda forma vegetal **perfecta** tiene asignada la misión de expresar esas cuatro leyes en un noble equilibrio de autoridad.”<sup>36</sup>

-Soporte en una raíz viviente

-Radiación, o tendencia de fuerza, a partir de un punto dado que o bien está en la raíz, o bien mantiene alguna conexión con ella.

-Libertad de cada rama para buscarse la vida y la felicidad por su propia cuenta según sus necesidades [...].

-Requerimiento imperativo a cada rama de detenerse dentro de ciertos límites, expresando así su amable camaradería y su fraternidad con las ramas vecinas; y de cooperar con ellas [...].



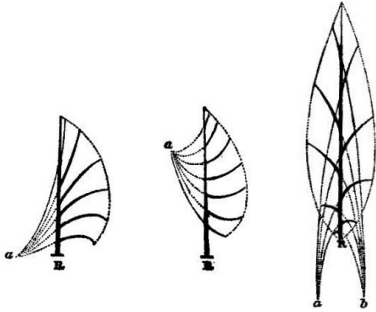
16. El tipo de variación más simple en las formas de los árboles. *Técnicas de dibujo*. 1857



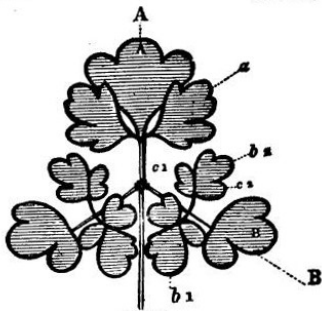
17. El tipo perfecto de variación en las formas de los árboles. *Técnicas de dibujo*. 1857

36. Íbidem, p.195





18. Diagramas que muestran el centro matemático de la curvatura. *Técnicas de dibujo*. 1857



19. Diagrama de los bloques de una hoja de milenrama. *Técnicas de dibujo*. 1857

Nos deja, esta vez, que seamos nosotros mismos, los que extraigamos esas analogías morales de dichas leyes, y nos aconseja observar y dibujar árboles para discernir la belleza de los modelos, puesto que ofrecen las verdades esenciales que la humanidad debe conocer.

**La ley del contraste.** Nada define, ni da forma a algo mejor que su contrario. Pone ejemplos: “el descanso sólo se disfruta después del trabajo; un sonido para que lo oigamos claramente ha de haber silencio; la luz es realizada por la oscuridad, y la oscuridad por la luz.”<sup>37</sup> En arte, cada color tiene su contrario que lo hará resaltar si se pone cerca. También una línea curva resalta si tiene cerca una recta, una forma maciza con una forma ligera contrapuesta, etc.

No podemos estar más cerca de la estética taoísta. Cuerpo y espíritu como dos percepciones diferentes de una misma energía. En occidente se recoge la filosofía taoísta en la dialéctica hegeliana que concibe el avance por la acción de opuestos. Opuestos de la realidad sensorial: día y noche, masculino y femenino, mente y cuerpo, bien y mal. Para los orientales no se trata dualidades -cosas separadas-, no es un enfrentamiento de opuestos, sino polaridades, es decir, estados extremos de una misma cosa. La luz no existe sin la oscuridad, el ser y el no ser se engendran mutuamente.

Pero, de nuevo nos recuerda, que el artificio no debe de ser muy evidente, para no vulgarizar la pintura –dice– recomienda introducir alguna fuerza antagónica, –y añade– que los grandes “[...] **incluso dejarán a propósito alguna cosa mal**, o insatisfactoria para resaltar la buena resolución de otras porciones.”<sup>38</sup> Si seguimos el consejo de Ruskin e intentamos establecer una conexión con la naturaleza humana, diremos que la perfección absoluta no existe. De hecho, reaccionamos con una gran desconfianza ante alguien aparentemente perfecto, y no pararemos hasta encontrar esa imperfección que le concederá una personalidad, con carácter propio.

**La ley del intercambio** se encuentra en estrecha relación con la ley de contraste, es la ley que refuerza la unidad de objetos opuestos dando a cada uno de ellos características del otro.

A veces esa alteración consiste en una inversión de contrastes.

“Unimos treinta radios y lo llamamos rueda; pero es el espacio vacío donde reside la utilidad de la rueda. Moldeamos arcilla para hacer un jarro; pero es el espacio vacío donde reside la utilidad del jarro. Abrimos puertas y ventanas cuando construimos una casa; son los espacios vacíos los que dan utilidad a la casa. Por lo tanto, igual que nos aprovechamos de lo que es, deberíamos reconocer la utilidad de los que no es.”<sup>39</sup>

37. *Íbidem*, p.200

38. *Íbidem*, p.201

39. Lao-tse, “La utilidad de lo que no es”, Tao-te-ching, XI.

Es el principio de percepción que se importará de oriente a occidente más tarde y llamamos *gestalt*: el objeto y su entorno se definen mutuamente, la figura que es un ánfora consiste también en dos perfiles humanos mirándose.

**La ley de la consistencia**, dice, que si bien el contraste expone las cosas, son la unidad y la simpatía las que las emplean, concentrando la potencia de varias. No tarda en establecer un paralelismo con la vida “Mediante el cambio se consigue la belleza y mediante la consistencia el valor; el cambio refresca, y la perseverancia fortalece.”<sup>40</sup>

Un grupo de elementos blancos pueden aparecer como claramente blancos por contraposición con una cosa negra, pero si queremos coherencia en la luz el elemento negro puede llegar a ser un obstáculo. Así, Los buenos compositores siempre asocian sus colores en grandes grupos, “[...] ligan las formas por medio de líneas que las abarcan todas y consiguen, mediante diversos artificios diestros, lo que ellos mismo llaman «amplitud», es decir, un amplio agrupamiento de cada clase de objetos en un sitio, la luz se reúne con la luz, la oscuridad con la oscuridad y el color con el color.”<sup>41</sup> Pero, dice, disponiendo racionalmente los objetos y sin tratarlo de modo caprichoso o forzado.

Habla también de la cualidad opuesta a la amplitud, que es la división, que es el orden discernible a través de la dispersión, la verdadera fuente del placer; de lo que extrae una enseñanza para la vida o tal vez sea al revés, y la experiencia le haga entender y ver en la forma aquello que la vida le ha enseñado: “no es la sola multitud sino la constelación de la multitud.”<sup>42</sup>

Para concluir insistiremos en que Ruskin no se limita a mostrar el proceso de elaboración para lograr ser un buen dibujante del natural, sino que al mismo tiempo nos va comunicando sutilmente todo un ideario de apreciación estética y criterio moral. Utiliza la crítica de arte para realizar una interpretación de la sociedad, considerando arte y sociedad como un todo indivisible.

---

40. Ruskin, John, 1999, op. cit, p. 208

41. Íbidem, p. 209

42. Íbidem, p. 210

## 1.2. KANDINSKY. *Punto y línea sobre el plano.* *Contribución al análisis de los elementos pictóricos, 1926*



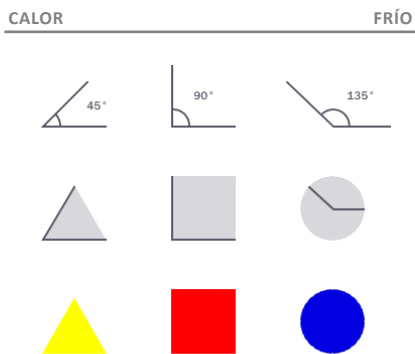
20. Portada de la primera edición alemana de *Punto y línea sobre el Plano*. 1926

*Punto y línea sobre el plano* se editó por primera vez en 1926, dentro de la serie de libros de la Bauhaus y como compendio de una gran parte de las teorías que Kandinsky enseñaba en la Bauhaus a los estudiantes.

En el prefacio del libro, Kandinsky indica que, *Punto y línea sobre el plano*, es una “continuación orgánica” de su escrito *De lo espiritual en el arte*, y, aunque, los dos comparten una preocupación sobre la pintura y los elementos pictóricos y de configuración de la forma, el enfoque para su análisis es distinto, mientras que el primero nos lleva a un enfoque estético y trascendente desde la sensación y la emoción, en el segundo lo encauza hacia una elaboración, más racional, de una teoría que sistematice esos elementos formales, en un camino hacia una *ciencia del arte*.

La Teoría de la Relatividad que Albert Einstein acababa de formular y el establecimiento de las bases para el desarrollo de la Mecánica Cuántica, hacen que el pensamiento occidental recobre, cogida de la mano de la ciencia, sus orígenes unitarios y preclásicos. Alrededor de la Bauhaus había cierta euforia científica y universalista, en busca de un nuevo orden que sustentará la construcción de una nueva sociedad. La conciencia del advenimiento de una nueva era estaba ampliamente generalizada en la época. En este sentido resulta de lo más interesante la concepción kandinskiana de los medios de expresión plástica. Para el Kandinsky de la Bauhaus un triángulo o un cuadrado están llenos de significado. El conocimiento de estas estructuras y de su uso en la historia del arte es un recurso de primer orden a la hora de establecer un vocabulario y una gramática visuales. No hay que olvidar que la tradición de Kandinsky, como la de la mayoría de los bauhasianos, es unitaria.

La vertiente mística teosófica estará especialmente presente. La antroposofía de Rudolph Steiner, las tesis de Gurdjieff o la teosofía de Mme. Blavatsky, ofrecían nuevos enfoques, y todas son escuelas de pensamiento que Kandinsky conocía. Le hacían saber de que muchos supuestos descubrimientos del pensamiento occidental, eran ya formas tradicionales de concebir la realidad en otras culturas. Las ideas teosóficas que Blavatsky lleva a Europa ayudan, especialmente, a que Kandinsky vea en todas las manifestaciones de la existencia esa realidad única. Una predisposición a la unidad que se hace patente en los vínculos que establece entre realidades diferentes. Por ejemplo, entre forma y color, como realidades inseparables. Y que se manifiestan en lo que denomina «resonancias», afinidades en cuanto al sentido, al significado. Por ejemplo, entre las tres formas elementales —Triángulo, cuadrado y círculo— y los colores primarios —Amarillo, rojo y azul—. Aunque a parte de las ideas teosóficas, como veremos después, su condición eidética y sinestésica también influye.



21. Relaciones entre forma color y temperatura de Kandinsky.

Pero no era un mago espiritista, se preocupó de las relaciones entre ciencia, arte y espiritualidad con gran profundidad. La geometría fue uno de sus medios predilectos. Y focalizó su actividad pedagógica en el análisis de las formas. Era imperativo el abordar el conocimiento de las estructuras elementales en sí mismas, liberadas de las servidumbres de la tradición representativa, cultural e ideológica, de la apariencia del mundo visible. Y de eso trata su obra *Punto y Línea sobre el Plano*.

### 1.2.1. Sistematización de la subjetividad

Para llegar a esa sistematización del arte, Kandinsky realiza todo tipo de clasificaciones y divisiones, la primera trata de dividir en dos la experimentación de un fenómeno: desde el **exterior** o desde el **interior**. Observar desde el aislamiento el “afuera” o tomar parte del fenómeno y vivir sus pulsaciones con sentido pleno. Y, de esos dos modos, realiza su aproximación a los elementos básicos de la forma. Primero los va a reducir a “pura aparición sensible”, desde el exterior, con enfoque objetivo, a lo visible, desestimando la función, eliminando cualquier significado que vaya asociado a esa forma; y luego los reconduce a su condición interior, a lo invisible. En una dualidad constante, separando quirúrgicamente lo inseparable, en un examen minucioso que sirva de “puente hacia la pulsación interior de la obra de arte.” A este respecto apunta que no está de acuerdo con la creencia, predominante en su época, de que el análisis de esos elementos artísticos y su descomposición llevan a la muerte del arte, creencia que dice se fundamenta en el miedo y la ignorancia. No tiene duda en que esas nociones referidas a los elementos de la forma eran sabidas por los artistas; pero que lamentablemente apenas ha llegado información de ello, quedando limitada a unas cuantas recetas técnicas.



22. Ejemplos de formas puntuales, *Punto y línea sobre el Plano*.



23. antes de dibujar la línea fina tenemos un punto pero al fibujarla ese que era punto se convierte en plano, *Punto y línea sobre el Plano*.

Esas dos formas de aproximarse a la realidad tienen conexión con los dos tipos de requerimientos que, considera, deben de ser la base para las investigaciones de la nueva ciencia del arte:

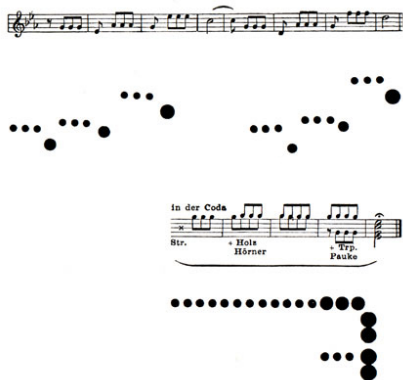
- La ciencia «pura», que persigue el saber desligado de las necesidades prácticas, y
- La ciencia práctica, que obedece al requerimiento del equilibrio de las fuerzas creadoras, clasificadas como intuición y cálculo.

Siempre desde una metodología sistemática, y según un esquema claro, para no perderse en el nebuloso laberinto. “[...] Pero la sensibilidad sólo podría conducir en estas circunstancias a desviaciones peligrosas, a resbalones que sólo con ayuda de un trabajo analítico exacto se pueden evitar.”<sup>43</sup> Comienza ese examen claro y minucioso, «en abstracto», aislando el fenómeno, para pasar después a una interacción con el plano y a una comparación de los fenómenos entre sí.

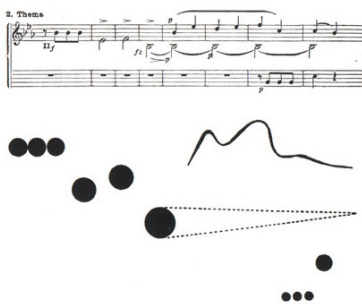
43. Kandinsky, Vasili, *Punto y línea sobre el plano*, Paidós, Barcelona, 1996, p.74 y 75.



24. Kandinsky, *Primera acuarela abstracta*, 1911.



25. Kandinsky, ejemplos de traducción de lenguaje musical a puntos. *Punto y línea sobre el plano*.



26. Kandinsky en colaboración con el director General de Música, Franz v. Hoesslin. Ejemplos de traducción de lenguaje musical a puntos. *Punto y línea sobre el plano*.

**El punto** lo define como un ente **abstracto**, materialmente hablando, sería similar al cero. ¿Qué quiere decir con abstracto? ¿Sin forma? ¿Un elemento de la forma que no tiene forma? Un cero, que dice, oculta diversas propiedades «humanas», ligado a la mayor concisión, que habla con reserva. ¿No tiene forma pero sí habla? Lo presenta como puente entre *palabra* y *silencio*. “El sonido del silencio cotidiano es para el punto tan estridente que se impone sobre todas sus demás propiedades.”<sup>44</sup> ¿Cuanto se le puede quitar a una imagen y que siga siendo imagen? ¿La forma es el límite? ¿No existe el vacío? El vacío está cargado de cosas que no se ven pero están ahí. Kandinsky era un visionario, más tarde John Cage con su “Pieza insonora” y Rauschenberg con sus “White paintings” continuaron ese camino hasta el límite, eliminando toda la carga del lenguaje (dibujo, formas, colores, composición) y todavía habla. ¿Silencio estridente?

Como contraposición a la forma pura, tenemos la forma muda, que desaparece detrás de aquello que representa y de su función práctica: “A causa de su lenguaje monótono, todos los fenómenos habitualmente tradicionales se vuelven mudos. No oímos más su voz y el silencio nos rodea. Yacemos muertos bajo lo práctico-funcional.”<sup>45</sup>

La purificación nos conduce hacia una inmaterialidad, a la espiritualidad, una negación a la sociedad y al materialismo. El vacío no como una ausencia, sino como un posicionamiento, un componente en la geometría de una obra, que interacciona con las formas, la tensión y el peso, pero también como un valor en sí.

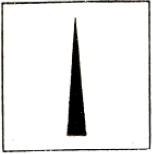
“[...] Repentinamente la naturaleza se me manifestó toda blanca; el blanco (el gran silencio preñado de cosas posibles) [...] Comprendí que hasta entonces había alimentado una concepción falsa, pues sólo lo había considerado necesario en las grandes masas para hacer resaltar el dibujo, y además tenía miedo de la ligereza de su fuerza interior.[...] Sentí con una claridad nunca experimentada que la resonancia fundamental, el carácter íntimo e innato del color, puede cambiar infinitamente en virtud de aplicaciones diferentes.”<sup>46</sup>

Las puertas del arte abstracto se abrieron para Kandinsky ante la posibilidad de discernir y de emplear series infinitas de combinaciones de una sola cualidad. También comenta, que cada vez se sentía más atraído por la torpeza. Que buscaba la inexpresividad, atenuando los elementos expresivos al máximo y haciendo resaltar elementos especialmente inexpresivos prepa-

44. Kandinsky, Vasili, 1996, op. cit., p.21

45. Íbidem, p.

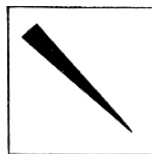
46. *Kandinsky. Origen de la abstracción*, Conferencia de Colonia, 1914. Fundación Juan March, 2003, p39



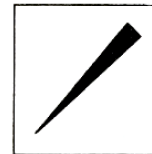
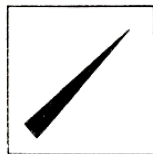
27. Posición vertical, reposo cálido. Punto y línea sobre el plano.



28. Posición horizontal, reposo frío. Punto y línea sobre el plano.



29. Posición diagonal «inarmónica». Punto y línea sobre el plano.



30. Posición diagonal «armónica». Punto y línea sobre el plano.

rando el contexto en el que lo colocaba. Eliminando la nitidez de la resonancia de los colores consiguiendo que exhibieran su pureza y verdadera naturaleza.

A medida que avanza en esa sistematización ve la necesidad de construir una terminología específica, una «gramática» y una teoría de la composición. Es consciente de que abre nuevas vías de investigación en el lenguaje visual, y de la problemática que conlleva la investigación en artes “Naturalmente, la nueva ciencia artística sólo podrá surgir cuando los signos se vuelvan símbolos y el ojo y el oído abiertos permitan saltar del silencio a la palabra. Quien no sea capaz de observar debe dejar en paz el arte teórico.”<sup>47</sup> Advierte de que teorizar sin observar lleva a un callejón sin salida, al fin del arte, a la separación entre hombre y arte, que me remite a Malevich y que en el siguiente punto retomamos.

“Los llamados elementos «básicos o primarios» no son de naturaleza primitiva sino compleja. Todos los conceptos que invocan a lo «primitivo» se deben considerar relativamente; por lo que también nuestro lenguaje «científico» lo es. No conocemos lo absoluto.”<sup>48</sup>

Kandinsky, analiza de forma exhaustiva el punto y la línea, pero nos interesa especialmente su interacción con lo que llama plano básico (PB) que es el elemento principal para la relativización de esos elementos primarios. Entramos en complejidad de la *composición*, para Kandinsky «composición» es la subordinación interiormente funcional, de los elementos aislados y de la construcción, a la finalidad pictórica completa.<sup>49</sup> Y en esas interrelaciones se hacen perceptibles lo que llama las bitonalidades, las relativizaciones. Por ejemplo, la descentralización del punto con respecto al PB convierte en relativo el sonido absoluto del punto, la repetición de los elementos crea un ritmo, y así, explica cómo de circunstancias aparentemente simples surgen consecuencias complejas e inesperadas. Habla de reposo incoloro, como resultado de dos fuerzas que se equilibran, reposo frío y reposo cálido, de posiciones diagonales armónicas e inarmónicas que provocan tensiones líricas y dramáticas, de curvas obstinadas y tozudas

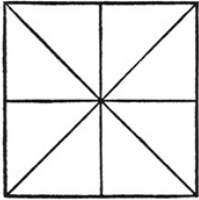
Al igual que Ruskin, encuentra en la naturaleza una gran fuente para la observación y también, como él, establece de forma constante analogías con la música. Pero va un poco más allá: “Correr de puntillas equivale a ir regando puntos por el suelo.”<sup>50</sup> Y también haciendo una propuesta de lenguaje gráfico que hable de **sonoridad** con partituras musicales traducidas a un lenguaje visual de puntos y líneas. Pero, esa dualidad, esa conciliación entre la visión

47. Kandinsky, Vasili, *op. cit.*, 1996, , p. 22

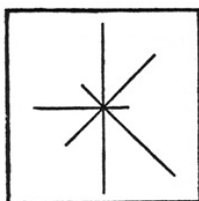
48. *Íbidem*, p. 27

49. *Íbidem*, p. 32

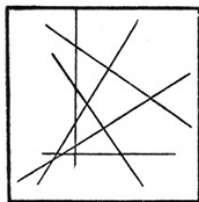
50. *Íbidem*, p 37



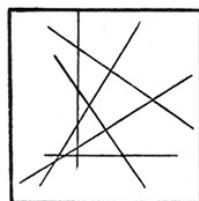
31. Lirismo silencioso de las cuatro líneas elementales: expresión petrificada. *Punto y línea sobre el plano.*



32. Dramatización de los mismos elementos: complicados en expresión palpitante. *Punto y línea sobre el plano.*



33. Diagonal central. Horizontal-vertical acentral. Diagonal en la mayor tensión. Tensiones equilibradas de la horizontal y la vertical. *Punto y línea sobre el plano.*



34. Completamente acentral. Diagonal fortalecida por su repetición. Retención del sonido dramático en el punto del contacto superior. La estructura acentral sirve aquí al propósito de aumentar el sonido dramático. *Punto y línea sobre el plano.*

más analítica y estructural con la más espiritual nos recuerda a Ruskin, como también la ambición por la ruptura de los límites entre las disciplinas artísticas, la herencia del XIX, relacionando pintura y música, éstas con la poesía, con la ciencia y la espiritualidad. Científico y místico visionario, en una unión perfecta de conceptos que, entonces, se creían contrarios.

Introduce el concepto «factura» como el tipo de relación exterior de los elementos entre sí y con el plano básico y en esa relación intervienen tres factores que afectan al sonido de los elementos básicos.

- Las características del plano básico.
- El tipo de herramientas utilizadas.
- El modo de aplicación del material.

Tendremos en cuenta, que en el entorno de la Bauhaus, el material es un elemento imprescindible en la construcción del material plástico. Kandinsky, puntualiza, que la «factura» no debe actuar por sí misma, sino que debe servir a la idea de composición, y, de esta manera, evitar el amaneramiento.

La línea geométrica también es un ente invisible. Es la traza que deja el punto al moverse, pero Kandinsky prefiere el término «tensión» al de «movimiento», ayuda mejor a hablar de aquello que está pero que no tiene forma “La tensión es la fuerza presente en el interior del elemento, que aporta sólo una parte del movimiento activo; la otra parte está constituida por la dirección”.<sup>51</sup> Además de la configuración interna de la línea, está la cuestión de la configuración externa de la línea: lisa, dentada, desgarrada, suave, redondeada..., evocando **sensaciones táctiles**, por lo que no se pueden desestimar los límites externos de una línea.

La parte que me resulta especialmente sorprendente es cuando comienza con las distintas correspondencias entre forma y color, que él considera universales entre formas y colores, sonidos y emociones. Kandinsky quiere saber cómo se articulan unos elementos visuales con otros, y a dónde nos lleva la morfogénesis.

- Horizontal → negro,
- Vertical → blanco,
- Diagonal → rojo o gris, o verde,
- Recta libre → amarillo o azul.

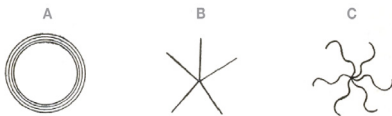
Establece una diferencia entre líneas quebradas y curvas, las primeras son el resultado de la acción de dos fuerzas contrapuestas sobre una línea, y las segundas de dos fuerza simultáneas. Como resultado surgen planos a los que asocia diferentes colores según ángulos. Así tenemos:

- ángulos rectos en cuadrado → rojo,
- ángulos agudos en triángulo → amarillo, y
- ángulo obtuso que es el más cercano al círculo → azul.

51. Íbidem, p.50



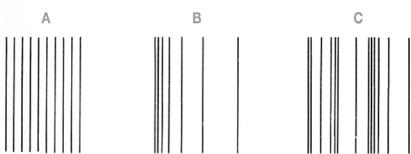
35. Ejemplos simples de ritmo. A: Repetición de recta con alternativas de peso. B: Repetición de una quebrada. C: Repetición simétrica de una quebrada. D: Repetición de una curva. *Punto y línea sobre el plano.*



36. Ejemplos simples de ritmo. A: Repetición simétrica de una curva, formación repetida de planos. B: Repetición rítmica central de una recta. C: Repetición rítmica central de una curva. *Punto y línea sobre el plano.*



37. Ejemplos simples de ritmo. A: Repetición de una curva libre y acentuada por otra curva acompañante. B: Repetición simétrica de una curva. *Punto y línea sobre el plano.*



38. Casos de repetición. A: Con ritmo primitivo, a distancias iguales. B: A distancias progresivamente mayores, de aumento uniforme. C: A distancias desiguales. *Punto y línea sobre el plano.*

Partiendo de los colores: amarillo, rojo y azul y de las formas: círculo, triángulo y cuadrado, buscaba la representación de los objetos de tal forma que fueran sólo “recuerdos” y evocaran asociaciones. Sin duda, su imaginación eidética y su **sinestesia** influyen en estas teorías y es esa condición personal de experimentar percepciones múltiples la que está detrás de esas asociaciones entre sonido, color y sentimiento. Kandinsky en una pretendida teoría universal y científica, con el objetivo final de evocar emociones profundas y sensaciones en el espectador, se deja arrastrar por su particular modo de percepción y que no siempre es posible compartir.

Me parece imprescindible, recoger algunas de las confesiones que Kandinsky hace en la conferencia de 1914 en Colonia, y que nos da una idea de lo que sus investigaciones supusieron para el lenguaje visual, las barreras que tuvo que atravesar y lo complicado que resulta un cambio de paradigma tal, porque nunca antes se había despejado tanto el camino de la abstracción, de hecho consiguió llegar a ella. Nos presenta ese camino, una vez más, como una ensalada de lógica e intuición:

“Durante este camino que yo debía recorrer tuve que apelar a todas mis fuerzas para luchar contra la pintura tradicional. Un prejuicio caía detrás de otro, pero lentamente. Aparte de mis numerosos intentos prácticos, reflexioné mucho, quise resolver muchos problemas por la lógica. Y lo que lógicamente era fácil no conseguía realizarlo en la práctica.”<sup>52</sup>

Seguidamente viene el Kandinsky más místico que concluye el tema con lo que llama «espíritu creador»:

“[...] Lógica no debe rechazarse porque sea de naturaleza extraña a la intuición. Y la intuición no debe rechazarse por el mismo motivo. Sin el control del espíritu, los dos factores son, en sí mismos estériles y están desprovistos de vida. En ausencia del espíritu, ni la lógica ni la intuición pueden crear obras perfectamente buenas.”<sup>53</sup>

Continúa hablándonos del problema del color y la perspectiva que también esbozábamos en el capítulo anterior de Ruskin, Kandinsky tiene una nueva forma de abordar el problema:

“[...] Muchos esbozos nacieron espontáneamente y, en el periodo ruso que siguió, llegué hasta el punto de dibujar y pintar todo libremente; sólo me dejaba guiar por el recuerdo o la imaginación: Menos libre era en la aplicación de «las leyes del dibujo». Por ejemplo, consideraba necesario situar bastante exactamente alineadas las cabezas de los personajes, así como se ven en la calle.”<sup>54</sup>

52. *Kandinsky, Origen de la abstracción*, Conferencia de Colonia, 1914. Fundación Juan March, 2003, p36

53. *Íbidem*, p.

54. *Íbidem*, p.





39. Kandinsky, *La vida multicolor*, 1907.



40. Kandinsky, boceto para *Composición II*, 1910.

Nos cuenta como en su obra *La vida multicolor*, de 1907, recurría a la «perspectiva aérea» para poder colocar las figuras una encima de la otra. Para ordenar y distribuir libremente las manchas, buscando pretextos para legitimar la perspectiva. Sólo más adelante, con *Composición II* utiliza los colores sin las exigencias de la perspectiva.

Este era el mismo problema que esbozaba Ruskin con los parches de color que iba más allá de la chimenea roja..., pero Kandinsky no se conforma, ni siquiera con las estilizaciones de la forma, sigue adelante sin saber con lo que se puede encontrar, no hay nada, no hay camino trazado, tal vez el cubismo más analítico había hecho temblar algo, apenas un esbozo, apenas una ligera brisa que removía las ramas del que sería un largo camino.

“[...] No me gustaba ver alargamientos que violentaban la estructura del cuerpo o contornos que confundían la anatomía, y sabía con certeza que mi caso no se encontraba allí, no podía encontrarse allí la solución del problema del objeto. Y fue así como en mis cuadros el objeto no dejó de disolverse por sí mismo, como puede comprobarse en casi todos mis trabajos de 1910. El objeto todavía no quería ni debía desaparecer completamente de mis cuadros. [...] Me veía, pues, obligado a esperar pacientemente la hora que debía conducir mi mano a la creación de la forma abstracta.”<sup>55</sup>

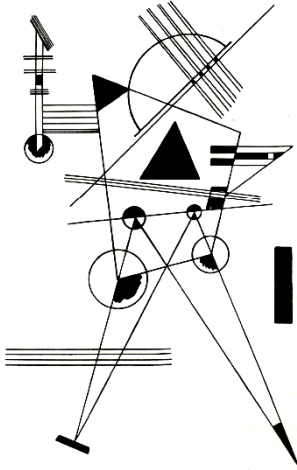
El tema de una obra no es lo que representa, no son datos objetivos, ni siquiera la naturaleza o la vida, ni tampoco acontecimientos o sentimientos, son simplemente colores y formas en su subjetividad inmediata, sin necesidad de ningún significado exterior. “No es que la pintura se absorba en la forma –grafismos, colores–, sino que ésta, al contrario, desaparece en la vida; pues no es posible ninguna sensación de la forma, del color que no se afecte ni se impresione a sí misma, que no sea de la vida.”<sup>56</sup>

La abstracción de Kandinsky, está relacionada con la pureza, una pureza espiritual, entendida como «inmaterial», que habita más allá de la visión y, la desconfía de los ojos. A pesar del desprestigio inicial, en la abstracción, de la mirada, más adelante, Clement Greenberg acabaría convirtiéndola en centro de la modernidad. La abstracción en sus inicios no era sólo forma visual, sino que estaba llena de significación y contenido, y que, para hacer ese contenido tangible, era necesario realizar innovaciones formales capaces de expresarlo. Para Greenberg es la planitud, la pintura pura.

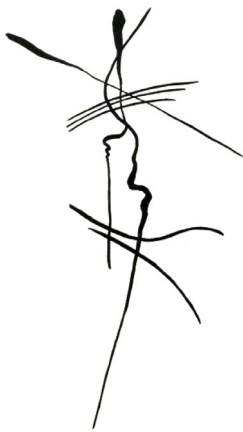
El lenguaje de la música desempeñó un papel esencial en ese desvío hacia la pureza. Envidia la música por ser la más inmaterial de las artes. Entendiendo por «materialismo» el pensamiento que no reconoce como real más que lo exterior, la carcasa. Y estas declaraciones enlazan perfectamente con el siguiente punto.

55. Íbidem

56. Extraído de “Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky”. Henry, Michel, Siruela, Madrid, 2008, p.144.



41. Kandinsky. Relación interior de un complejo de rectas con una curva (izquierda-derecha) para el cuadro «Schwarzes Dreieck» (triángulo negro, 1925), *Ilustración 23 (línea), Punto y línea sobre el plano.*



42. Kandinsky. Complejo simple y homogéneo de algunas líneas libres, *Ilustración 18 (línea), Punto y línea sobre el plano.*

### 1.2.2. Capacidad sintética

El escrupuloso análisis de la forma que realiza Kandinsky, trasciende la forma y tiene por objetivo el llegar a una síntesis que, nos dice, irá más allá de los límites del arte para extenderse hasta la «unidad» de lo «humano» y lo «divino».

“Una combinación del Plano Básico (PB) más objetivo con un elemento único, que lleva en sí también la mayor objetividad, tiene por resultado un frío igual a muerte, y que puede valer como su símbolo. No en vano nuestro tiempo ha dado ejemplos semejantes.”<sup>57</sup> ¿Se está refiriendo al *cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malevich? A pesar de estar los dos inmersos en la abstracción hay una gran diferencia, mientras que Kandinsky llega poco a poco a una síntesis visual desprendiéndose de la figuración pero representando la realidad espiritual detrás de formas corpóreas, Malevich llega de modo tajante a partir de elementos simbólicos sin ninguna referencia al mundo sensible. Como nos dice David W. Galenson, los que innovan en el campo de las artes se pueden dividir en dos tipos:<sup>58</sup>

- **Artistas innovadores experimentales**, con metas imprecisas que, poco a poco, en el proceso de ejecución van haciendo sus descubrimientos.

- **Artistas innovadores conceptuales** que utilizan el arte para expresar sus ideas y emociones. Los objetivos están claros antes de la ejecución, surgen las ideas de golpe, como materialización de esas nuevas ideas.

Kandinsky extrae experiencias espirituales de las sensaciones de los colores en la paleta, atento a lo que la obra en su proceso le dice y receloso de la lógica en el arte, sin embargo, la actitud de Malevich es otra, para él las formas artísticas deben seguir unas reglas y el progreso en arte no lo considera tanto como una cuestión de evolución sino de revolución. Malevich abandona la imitación del mundo externo y en su lugar utiliza signos que son como ideas fluyendo de una mente creativa. Estas declaraciones de Kandinsky reflejan, muy bien, la diferencia:

“[...] yo no tenía la intención de abandonar enteramente el objeto. He dicho en varias oportunidades que el objeto tomado en sí mismo emite una resonancia espiritual determinada que puede servir y sirve efectivamente de material al arte, en todos los dominios.”<sup>59</sup>

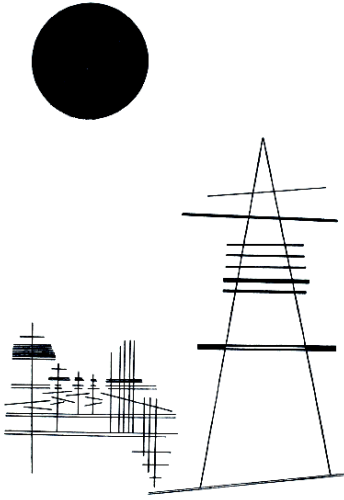
Es consciente del camino que lleva trazado y de sus progresos cuando habla de tres grandes peligros y que había visto surgir y que deja atrás:

“[...]”

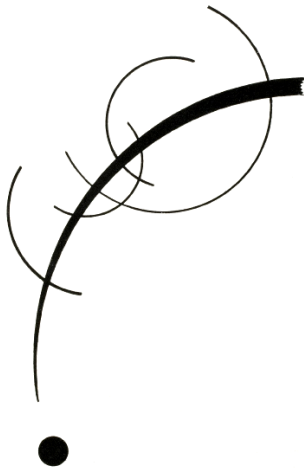
57. Kandinsky, Vasili, *op. cit.*, 1996, p.104

58. Galenson, David W, *Two Paths to Abstract Art: Kandinsky and Malevich*, NBER Working Paper No. 12403

59. *Kandinsky. Origen de la abstracción*, Conferencia de Colonia, 1914. Fundación Juan March, 2003, p38



43. Kandinsky. Las líneas delgadas se sostienen ante el pesado punto, *Ilustración 9 (línea), Punto y línea sobre el plano.*



44. Kandinsky. Complejo simple y homogéneo de algunas líneas libres, *Ilustración 18 (línea), Punto y línea sobre el plano.*

-**el peligro de la forma estilizada**, una forma nacida ya muerta o una forma demasiado débil para vivir;

-**el peligro de la forma ornamental**, que es esencialmente la forma de la belleza exterior, que por regla general lo es exteriormente expresiva e interiormente inexpresiva;

-**el peligro de la forma experimental**, que nace por vía de ensayo, sin ninguna intuición y que posee cierta resonancia interior que sugiere engañosamente la presencia de la necesidad interior.”<sup>60</sup>

Y por último, destacar la enumeración que hace de todo aquello que no quiere, para borrar toda sombra de dudas y malinterpretaciones que todos hemos hecho precipitadamente de Kandinsky.

“[...]

No quiero pintar música.

No quiero pintar estados de ánimo.

No quiero pintar con colores o sin colores.

No quiero modificar, ni combatir, ni derribar un sólo punto de la armonía de las obras maestras que nos vienen del pasado.

No quiero señalar el camino del futuro.

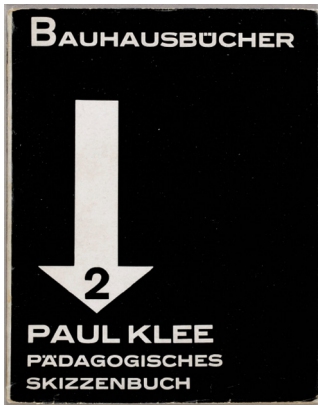
Dejando aparte mis trabajos teóricos que hasta ahora dejan mucho que desear en lo tocante a la objetividad científica, lo único que deseo es pintar buenos cuadros, necesarios y vivos, que los puedan comprender y sentir debidamente por lo menos algunas personas.”<sup>61</sup>

Una nueva conciencia al servicio del ser humano y no contra él. Un arte y un pensamiento que den al ser humano la medida de su relatividad, que le hagan más consciente de la realidad. Un arte que no esté supeditado a la demanda del mercado o a fortalecer una ideología, sino tan sólo a la propia creación. Un arte, que no sea sólo el lamento de una personalidad ni la manifestación de un problema personal o social, sino la mediación simbólica hacia lo espiritual.

60. Íbidem,

61. *Kandinsky, Origen de la abstracción*, Conferencia de Colonia, 1914. Fundación Juan March, 2003, p41

### 1.3. KLEE. *Bosquejos pedagógicos*, 1925



45. Portada de la primera edición alemana de *Bosquejos pedagógicos*, 1925-.

*Bosquejos pedagógicos* de Klee, tal como ocurría con *Punto y línea sobre el plano* de Kandinsky, es un compendio de apuntes de las clases de Klee en la Bauhaus y recoge una serie de ejercicios teórico-prácticos para tratar el problema de la forma. Kandinsky y Klee compartían además de amistad una misma preocupación por la forma, y aunque lo abordan desde ópticas diferentes, las similitudes son claras.

Este tratado refleja, bastante sistemáticamente, las bases prácticas asociadas a los problemas propios de la forma, “iniciación a los medios formales”, lo llamaba Klee, una enseñanza que se resolvía objetiva y sistemáticamente, como asegura el testimonio de algunos de sus discípulos como el de Helen Schmidt-Nonne: “el planteamiento de los problemas recordaba a veces las fórmulas de un matemático pero, observado de cerca, no era sino pura poesía.”<sup>62</sup> Probablemente porque, abordar la vertiente pedagógica y en un entorno como la Bauhaus, hizo que se planteara con precisión y claridad aquello que hacía, casi siempre, de manera inconsciente y que refleja un modo particular de entender el mundo como veremos más adelante.

Bajo una apariencia racional, la teoría de Klee es poética y fruto de una gran introspección. El pensamiento de Klee está orientado hacia una región que se encuentra más allá de la realidad cotidiana y en la que predomina el equilibrio cósmico; para Klee el arte ofrece la posibilidad de participar en esta esfera al margen de la incompleta realidad terrestre.

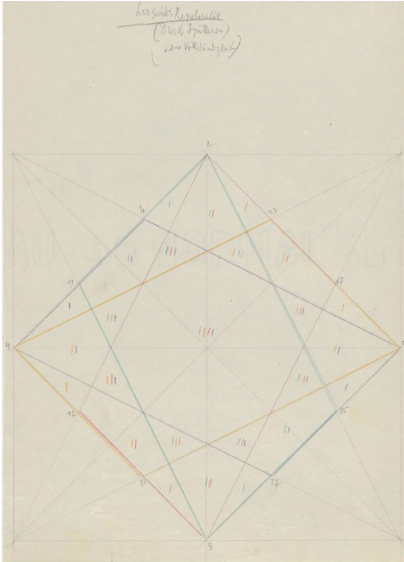
Para Klee las leyes sólo deben constituir la base. De hecho en su labor docente no era nada dogmático, lo que le diferenciaba de Kandinsky, así lo refleja el comentario de la que fue alumna, Helene Schmidt-Nonne: “A veces se entremezclaban las tareas de los diversos cursos, y nunca se fijaban soluciones definitivas. Una vez al finalizar una serie de cursos él dijo: Esta es una posibilidad... y no me valgo de ella para nada.”<sup>63</sup>

Ponía mucho hincapié en que no aprendieran las reglas de memoria, que todos podíamos encontrar en nosotros mismos parte de la carta de navegación que nos sirviera de guía.<sup>64</sup> Mientras enseñaba sus tablas artístico-filosóficas a sus estudiantes les advertía del empobrecimiento que va ligado a las reglas y a las leyes. Estamos de nuevo ante esa aparente contradicción entre el emitir reglas a partir de la experiencia, a posteriori, y el temor al academismo vacío, que se pudiera quedar en el aspecto formal exterior. Klee hablaba de sacar un movimiento interno, para promover la disposición creativa en los demás, “we should simply follow our bent” que sería algo así como sigue tu instinto, déjate llevar por tus inclinaciones o por tus preferencias, lo que me recuerda el poema recogido en dos de las obras fundamentales de

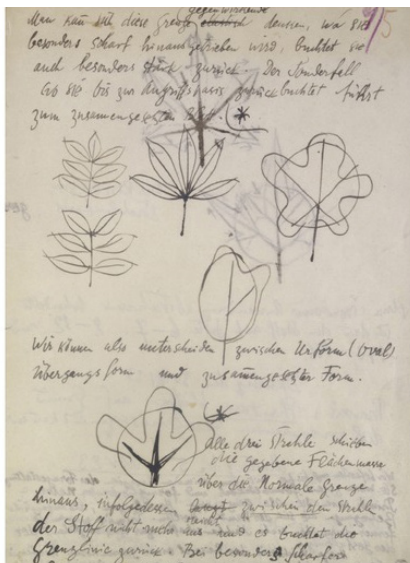
62. Klee, Paul, *Bosquejos pedagógicos*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1974, p.53

63. Íbidem p.55

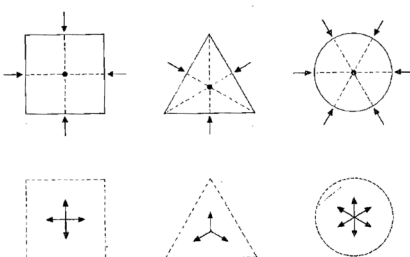
64. Parafraseado a partir de texto de Spiller, Jürg, Paul Klee notebooks, Vol. 1. The thinking eye, London, Lund Humphries, 1973, p 42.



46. Apunte de los cuadernos de Klee. Estructura regular a partir de análisis y síntesis. Viendo estos dibujos recordamos a Karl Gerstner que continuó el camino trazado por Klee con las formas y el color.



47. Apunte de los cuadernos de Klee. Estructuras de interrelaciones orgánicas.



48. Descarga de tensión externa o sustractiva y descarga de tensión interna o acumulativa (bajo).

la filosofía taoísta: “Si nada en tu interior está rígido/ Las cosas exteriores se abrirán por sí solas/ En movimiento, sé como agua;/ Cuando quieto, como espejo./ Responde como un eco.”<sup>65</sup>

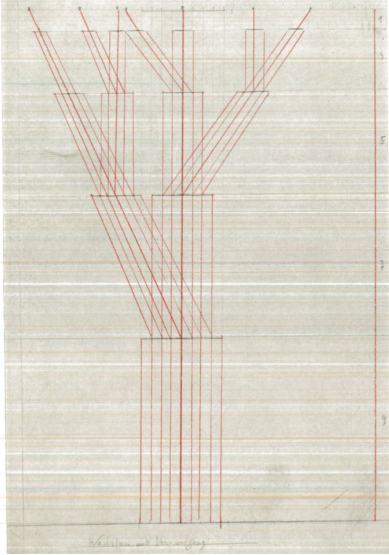
Klee se dedicó intensamente a realizar dibujos de construcciones geométricas con ayuda de la regla y el compás, que coincidió con una fase en que en la Bauhaus se iban generalizando claramente las tendencias a la sistematización, la racionalización y la matematización, pero expone sus dudas sobre un arte que omite lo intuitivo, lo irracional, lo metafísico. Sin la intuición, nos dice, se puede hacer algo importante, pero no todo. Y añade que el arte admite investigación exacta, pero sin intuición algo falla. Klee destaca, siempre, en el proceso de creación, el débil alcance que tiene un proceder puramente cognitivo y un método únicamente constructivo.

La literatura de Klee no es tan extensa como la de los autores anteriores pero sus cuadernos eran un reflejo de sus reflexiones, divagaciones, experimentos gráficos, estructuras, fórmulas, diagramas, cartografías de signos, que registran su carácter ecléctico con enfoques desde la psicología de la forma, la teoría de la visibilidad, la semiótica, el psicoanálisis y la filosofía de la fenomenología. Para este trabajo hemos utilizado, además del libro que da título a este apartado, algunas publicaciones que recogen sus cuadernos. También hemos tenido la oportunidad de acceder a dichos cuadernos a través de la web del Museo dedicado a Klee en la ciudad de Berna (*Zentrum Paul Klee*).

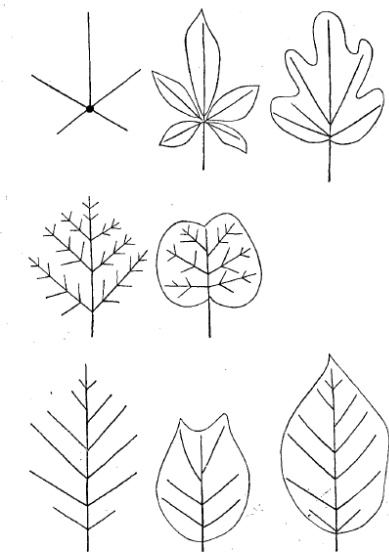
Si algo caracteriza el modo en que Klee aborda el análisis de la forma, es que no lo hace como un valor inmutable, sino como génesis, contemplando el valor del proceso de formación. Su teoría expone conceptos como espacio, tiempo; fuerzas de gravedad, fuerzas centrífugas y centrípetas; de creación y de destrucción; de individuo y de cosmos.

Como dice Giulio Carlo Argan, en el prefacio del volumen 1 de los cuadernos de Klee, éste buscaba una autonomía y **valores absolutos**, introduce el término **calidad**, que deriva de cantidad. Calidad para él era el máximo producto de la experiencia única e irrepetible del individuo. Se consigue descendiendo a las profundidades y clarificando progresivamente el secreto que sale de nuestras acciones. Los mitos y la memoria, recuerdos, acechan el inconsciente que influye en la acción consciente. Está hablando de un mundo de emergencia/surgencia de formas, de constitución, de estructura, aquello que en alemán llaman *gestaltung*, en una sola palabra, y que nosotros necesitamos toda una frase para expresar algo parecido a ese concepto. No es un mundo de las formas vacías y establecidas. Es el mundo de **relaciones orgáni-**

65. Chuang-Tzu y Lie-Tzu. Fuente: Racionero Luis, “Textos de Estética Taoísta”, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p.33



49. Apunte de los cuadernos de Klee. Crecimiento y ramificación vegetal.



50. Estudio de nervaduras similares con diferentes siluetas de hojas.

cas interminables, nacidas de encuentros reales y medido por la eficaz fuerza que cada imagen revela en su particular condición de espacio y tiempo.<sup>66</sup>

Continúa explicando cómo Klee, elimina toda distinción entre un objeto real y otro imaginario, para llegar a la conclusión de que cada imagen, siendo un momento de experiencia y de vida, no es ya una simple representación fija y neutra, sino que conserva una **vivacidad física**. La transición de formas bajas o pasivas, tradiciones, hábitos o recuerdos que obstaculizan la libertad del hombre para formas superiores, en las cuales la libertad tiene la máxima expresión (lo que se llama creación) que es alcanzada en la imagen.<sup>67</sup>

Vemos como sus teorías están llenas de alusiones especulativas y analogías subjetivas. También, como nos pasó con los autores anteriores, aparecen constantes paralelismos entre los problemas de la forma y los de la vida. Para Klee, la imagen continuará viviendo en el mundo como una representación del momento de una existencia auténtica e individual, un vínculo vital entre los miembros de una comunidad. Nunca pierde de vista la comunidad; siempre trata de considerar la sociedad como un sólo y multiforme individuo, con su particular historia de vida, su propia vivencia.

Aparece, de nuevo, el problema de la relación entre los sentidos y el espíritu, entre lo externo y lo interno, que también vimos con Kandinsky. Las fórmulas de Klee quieren profundizar e integrar al artista en la naturaleza. La idea de acceder a la naturaleza, dar nuevas formas a las formas fenoménicas, para poder crear nuevos mundos, nuevas realidades, nuevos fenómenos. Cuando el artista acepta los fenómenos de la naturaleza y su propia condición, y cuando, confía en que la realidad circundante no es la única que conforma este mundo, accede a la esencia misma de la naturaleza, a la imagen de la creación como génesis. Para Klee las relaciones entre arte y naturaleza son más bien de tipo metafísico.<sup>68</sup>

En una declaración, de 1916, Klee habla de su postura ante el mundo y el arte:

“[...] Mi amor es lejano y religioso. Todo lo «fáustico» queda lejos de mí. Yo represento un punto de vista creador más distante, primitivo... Y como no muchos llegan hasta él, impresiona a muy pocos. El hombre de mi obra no es una criatura, sino un *punto cósmico... el arte es una imitación de la creación.*”<sup>69</sup>

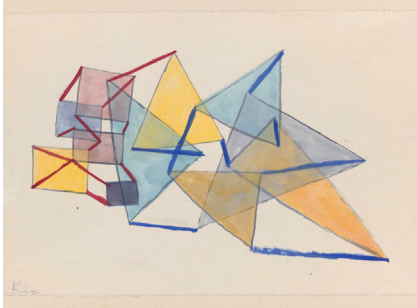
Más tarde, escrito en 1918 aunque publicado en 1920 en una aportación de Klee a la obra *Schöpferische Konfession*, encontramos la ya famosa frase:

66. Spiller, Jürg, *Paul Klee notebooks, Vol. 1. The thinking eye*, op. cit. 1973, p 16.

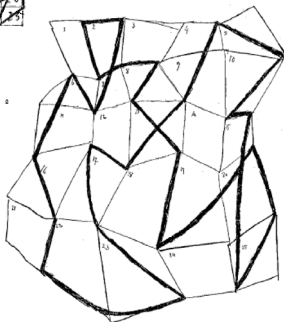
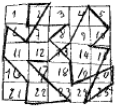
67. Íbidem.

68. Urvina Savelli, Ana Vanessa “Correspondencias Arte - Literatura: una visión panorámica en el siglo XX” Proyecto Final de Máster Dirigido por Dr. Dn. José Saborit disponible en <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/13306/TESISPDF.pdf?sequence=1> p92

69. Wick Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, Madrid, Alianza editorial, 1998, p 205-206.



51. Torsión angular en grupos de dos, 1930.



52. Proyección en plano sobre retícula regular y proyección sobre superficie irregular.

“El arte no refleja lo visible, sino que lo hace visible. Antes se representaban objetos que se podían ver sobre la tierra, que gustaba o que habría gustado ver. Ahora se da a conocer la relatividad de los objetos visibles y, con ello, se expresa la creencia de que lo visible en relación con el universo es sólo un ejemplo aislado y de que lo más frecuente son otras realidades latentes.”<sup>70</sup>

Según Klee, la función del arte no consiste en imitar la realidad terrestre, sino en crear un orden nuevo, cósmico-trascendental. El arte como instrumento que permite ir más allá del aquí y el ahora y desviarse de la realidad cotidiana, del «gris del día de trabajo», y llevar un consuelo al hombre, elevarle. Reivindica una huida de la realidad histórica y un estatus especial autónomo, socialmente limitado del arte. Curación a través del espíritu.

Sin embargo, según Klee, lo que se puede aprehender racionalmente, lo que se manifiesta en lo formal, no se puede entender como algo independiente de lo ideológico. En su introducción a la *Bildnerische Formlehre* subraya:

“Somos artistas, prácticos activos, por lo que nos movemos por naturaleza en un ámbito preferentemente formal. Sin olvidar, que antes del comienzo formal o, dicho de otro modo más simple, antes de la primera línea existe toda una pre-historia, no sólo el anhelo, el deseo del hombre de expresarse, no sólo la necesidad exterior de ello, sino también un estado general de la humanidad, cuya orientación se denomina ideología, que aparece aquí y allá con la necesidad interna de manifestarse.”<sup>71</sup>

Similitudes con Kandinsky, que nos dice que el objetivo del arte no consiste en una mimesis de una realidad exterior visible, sino en hacer visible una realidad interior. Klee, como músico (violinista), realiza comparaciones entre la estructura en el ámbito de la pintura con el compás en el ámbito de la música, y piensa cómo se puede representar pictóricamente lo musical como ocurría con Kandinsky. Klee establece paralelismos entre la música y el arte figurativo porque ambos comparten el factor tiempo. La creación de una forma implica tiempo.

“Se aprecia una concepción del arte como un proceso temporal, [...] Klee no sólo reconoce que el acto de pintar implica un movimiento del artista, sino que además en el cuadro ya concluido las huellas de este acto de pintar dan testimonio del proceso de creación de la obra de arte, de su *génesis*. Esta idea de la génesis del cuadro, aquí expresada en el acto de pintar va unida –en opinión de Klee– a la idea del arte como imitación de la creación, esto es, a la idea de que la génesis de la naturaleza del arte son análogas.”<sup>72</sup>

70. Íbidem, p206

71. Íbidem, p 218.

72. Íbidem, p.208



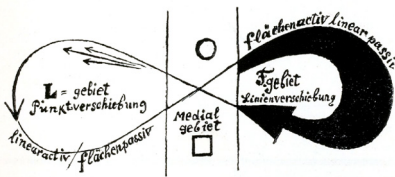
53. Líneas activas, superficies pasivas; energía lineal (causa); efecto lineal (resultado) con efectos secundarios de superficie.



54. Líneas intermedias. Energía lineal (causa), efecto de superficie (resultado).



55. Superficie activa, línea pasiva; energía superficial (causa), efecto de superficie y efecto lineal secundario.



56. Definición de los conceptos activo, intermedio y pasivo.

### 1.3.1. Movimiento. Actividad vs pasividad

Klee comienza, según su propia lógica, con caos, para él es algo de lo más natural, dice, porque al principio él mismo es un caos.<sup>73</sup>

Caos es un estado de desorden, de confusión. Hablando 'cosmogénicamente' es el primer estado mítico del mundo, de donde arranca el cosmos ordenado, paso a paso o repentinamente, por sí mismo o de la mano del creador.

El estudio de la creación tiene que ver con los modos de conducir la forma. Es el estudio de la forma, pero haciendo hincapié en la formación de ésta, en las fuerzas que la han configurado como estructura más que en la forma externa, de nuevo utiliza esa palabra alemana que no existe en nuestra lengua, *Gestaltung*, que en su amplio sentido, contiene la idea subyacente de movilidad. Es algo más vivo, es una forma con la idea de acción vital. Una acción hecha de acciones, más o menos. Una acción puramente espiritual; la necesidad de expresión la sustenta.

Gestalt = living being – ser vivo

Form = nature morte – naturaleza muerta

En *Bosquejos pedagógicos* comienza por la línea **activa**, que pasea libremente sin meta alguna, dice. El agente es un punto que va deslizándose. Esboza diferentes tipologías de líneas y las va presentando así con esa misma literatura, como si de un álbum ilustrado para niños se tratara, sacando un tema de esos pequeños elementos de la forma, la línea como acción, nos recuerda a Saul Steinberg, cómo utilizaba la línea y sus capacidades expresivas, para esbozar diferentes personalidades y formas de enfrentarse al mundo y a los otros. Los movimientos expresivos del pincel, la génesis del efecto.

Las líneas **pasivas**, cuadradas y circulares, que enmudecen detrás del plano, otorgando todo el protagonismo al cuadrado y al círculo.

Líneas **intermedias**, con efecto superficie, porque describen un plano, pero no pierden el carácter de línea.

Para reforzar el aspecto de cuentecito infantil, vuelve a definir los conceptos mediante analogías con acciones verbales.

-Activo: yo talo (el hombre taló un árbol con el hacha)

-Intermedio: Yo caigo (el árbol cayó bajo el hachazo del hombre)

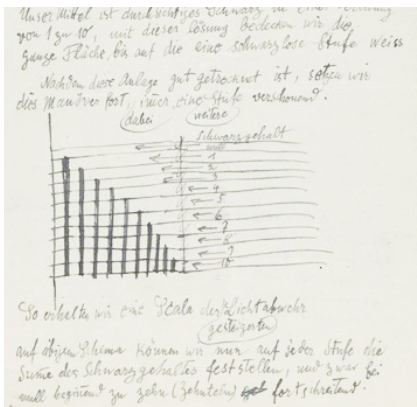
-Pasivo: Yo estoy talado (el árbol yace caído en el suelo)

Gráficamente queda claro y entendemos que entramos en una dimensión donde la apariencia final no es la base de la teoría, y comprendemos lo que quiere decir con "génesis de la forma".

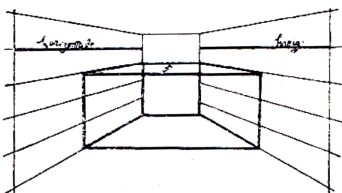
Rápidamente pasa a la idea de **estructura** y hace una clasificación entre, **estructuras divisibles**, aquí abren todo un universo de repeticiones a partir

73. Spiller, Jürg, Paul Klee notebooks, Vol. 1. The thinking eye, op. cit. 1973, p.9.

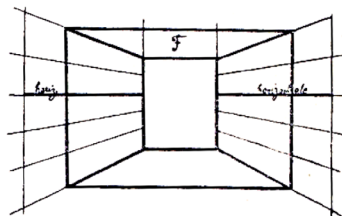




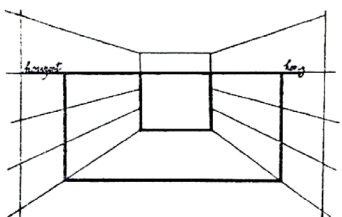
57. Cuaderno de Klee. Estudio de estructuras y series de repetición.



58. El espacio construido proporciona al sujeto una visión por encima de la superficie superior, o sea, esta superficie está por debajo de su punto de vista.



59. El espacio construido proporciona al sujeto una visión por debajo de la superficie superior, o sea, esta superficie está por encima de su punto de vista. De hecho la horizontal se encuentra abajo.



60. En este caso la superficie superior no puede reconocerse como tal, ni desde arriba ni desde abajo, sino que aparece como una línea horizontal. Se encuentra pues, exactamente a la altura de los ojos. En efecto, esta línea de superficie superior coincide con la horizontal.

de pares del tipo: izquierda  $\rightarrow$  derecha; arriba  $\rightarrow$  abajo. De las cuales extrae la estructura de tablero de ajedrez y todo tipo de series de repetición a los que añade dimensión y peso, creando ritmos que van asociados a movimiento. Después están las **estructuras individuales** basadas en esquemas de proporciones, como puede ser la áurea, que son dinámicas por definición. **Estructuras materiales**, presentes en la naturaleza y para los que pone ejemplos de huesos, músculos y tendones... motor humano.

Reconoce el papel productivo y receptivo, en el proceso de la obra. Tan importante es hacer como ver, comprobar. La obra como génesis, proceso y el acto de ver como un recorrido, "el ojo recorre los caminos indicados en la obra".<sup>74</sup> Una vez más nos hace conscientes del movimiento como parte inherente al proceso perceptivo. A partir de esto llega a la conclusión de que la tarea del artista es facilitar el proceso de percepción tanto mediante el establecimiento de caminos en el cuadro como mediante una «cierta sencillez visible» en la composición de la obra, lo que no es equivalente a pobreza.

En el segundo apartado habla de dimensión y a partir de un punto que se desplaza tenemos:

izquierda  $\rightarrow$  derecha, 1ª dimensión

arriba  $\rightarrow$  abajo, 2ª dimensión

detrás  $\rightarrow$  delante, 3ª dimensión

dimensiones, elementos naturales, movimiento, etc.

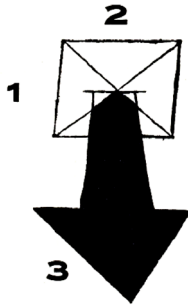
De modo sencillo presenta las bases para entender la tridimensionalidad, como un plano bidimensional, descrito por dos líneas paralelas; luego cambia para que se vean desde un lateral y así presenta la tridimensionalidad. Lo curioso es la manera como expone la problemática de forma extremadamente práctica y focalizando la atención en el punto de vista del observador.

Distingue entre la perspectiva lógicamente falsa y la psicológicamente falsa. Y una vez más, nos presenta relaciones esenciales para entenderlo echando mano a un ejemplo muy orgánico: "la vertical representa la vía recta y la posición erguida o la posición del animal. La horizontal equivale a su estatura, a su horizonte. Ambas situaciones son estáticas".<sup>75</sup>

Asimismo, Klee habla de pesos, medida y carácter, parámetros que utiliza para introducir el equilibrio, que de forma práctica y aparentemente objetiva los utiliza para hablar de perturbaciones y restablecimiento del equilibrio. Klee nos dice que la característica del elemento lineal es la medida, la dimensión, la del elemento del clarooscuro es el peso y la del color es la calidad; presentándonos así los elementos formales de la medida, del peso y de la calidad, que están relacionados entre sí, a pesar de sus diferencias. El color es calidad, peso y medida; la línea sólo medida.

74. Klee, Paul, op. cit, 1974, p23.

75. Íbidem, p31



61. 1ª dimensión: izquierda - derecha; 2ª dimensión: arriba - abajo. 3ª dimensión: delante - detrás. *Bosquejos pegagógicos.*

Además discute los problemas de la fuerza de gravedad terrestre y el movimiento en el cosmos, donde reina el «movimiento original, el movimiento como norma». Introduce símbolos que ayudan a ilustrar el fenómeno del movimiento: **peonza, péndulo, espiral y flecha.**

-Espiral hacia fuera. Espiral de la vida

-Espiral hacia dentro. Espiral de la muerte.

-Espiral como metáfora de la vida y de la muerte (la dirección la marca la flecha).

Somete a la flecha a un profundo análisis. La flecha como símbolo del movimiento. Pero es, además, una metáfora de la división de la existencia humana en espíritu y materia.



62. Cuadernos de Klee. Estudio para esquema de círculo cromático.

### 1.3.2. El movimiento infinito en colores

La teoría de los colores de Klee se basa en las ideas de Goethe, Delacroix y Kandinsky. Pero está muy lejos de ser una simple amalgama de distintos principios teóricos.

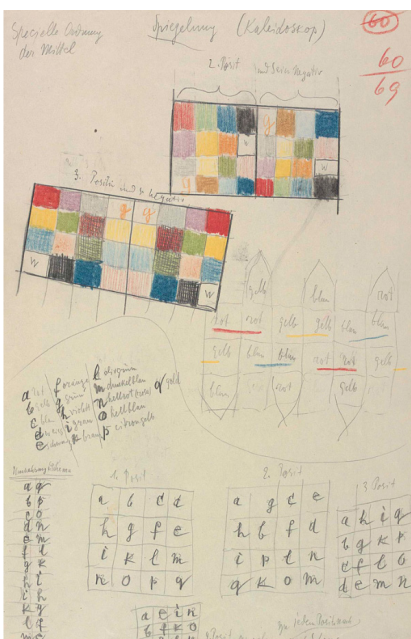
La contribución en particular de su principio del movimiento es importante. Comienza estableciendo con los colores una linealidad que considera molesta y la abandona por su carácter finito. Seguidamente los dispone en analogía con el movimiento pendular, retirando más tarde la fuerza de la gravedad para que se convierta en el movimiento cósmico giratorio de peonza. De este modo llega al círculo cromático y precisamente este modo de llegar a él le da el carácter novedoso, ligado al concepto de movimiento.

Diferencia entre **colores periféricos** (movimiento de los colores en la periferia del círculo) y **colores diametrales** (movimientos de los colores siguiendo el diámetro del círculo).

Los diámetros enfrentan complementarios, cuya tonalidad disminuye progresivamente hacia el centro y se extingue en el punto gris central. Gris neutro (equilibrio), en esto es similar a la teoría de Runge. Klee lo ilustra con el modelo del péndulo. Y también, con dos triángulos isósceles contrapuestos y situados uno sobre el otro.

Existen tres diámetros básicos y junto a ellos otros tantos como se deseen; se trata de pares de colores auténticos que, según él, se *originan* mutuamente en la retina del ojo (contraste simultáneo o sucesivo) y se pueden mezclar hasta conseguir un gris medio. Cuando los colores no están diametralmente enfrentados se trata de pares de colores no auténticos, que no se unen por un diámetro sino por un segmento. A los que Goethe denominó «característicos». El resultado de su mezcla es un gris que conserva algo de color.

Otra particularidad del estudio de los colores de Klee es que no los somete a un estudio psico-físico de manera individual, sino que realiza un estudio del alcance de los tres colores fundamentales y llega a la conclusión de que cada uno de ellos ocupa dos tercios del perímetro del círculo. (Ejemplo del rojo).



63. Cuadernos de Klee. Teoría de la configuración pictórica. Orden especial.

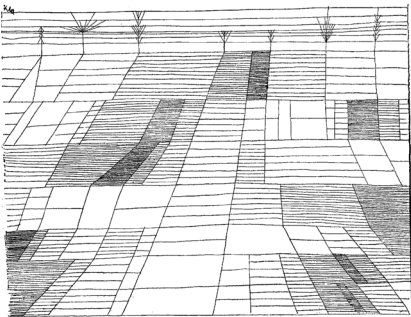


64. Klee. *Caminos principales y caminos laterales*, 1929.

Existiendo un «punto culminante del rojo» y dos extremos: «el extremo cálido del rojo» y el «extremo frío del rojo».

Para hablar de estos movimientos de colores recurre a terminología musical. Un *crescendo* y un *diminuendo*. Y va más allá diciendo que en el círculo, los colores no suenan al unísono, sino en una especie de canto a tres voces, y en cada uno de los tres puntos principales, dice, culmina en una voz.<sup>76</sup> A esta relación polifónica la denomina canon de la totalidad cromática.

También vio la necesidad de incorporar el blanco y el negro, adquiriendo forma de estrella y más tarde fue más allá de la topografía bidimensional para lo que partió de la esfera de los colores de Runge.



65. Klee. *Árboles jóvenes en tierra despejada*, 1929.

76. Wick Rainer, op. cit, 1998, p 227.

#### 1.4. BRUNO MUNARI. *Diseño y comunicación visual*, 1968



66. Munari. Edición italiana de *Diseño y comunicación visual*, 1968.

Conocer las cosas cuando se están formando supone comprenderlas mejor. Munari es consciente del cambio de la metodología didáctica, que transforma el tipo de artista subjetivo y romántico en un tipo lógico creativo, que es el diseñador. Y esto es muy importante porque aparece un nuevo modo de entender las cosas introduciendo el término *comunicación visual*. Aparecen imposiciones prácticas y económicas. La máquina sustituye el trabajo manual pero esto no supone una pérdida de creatividad, es un instrumento más.

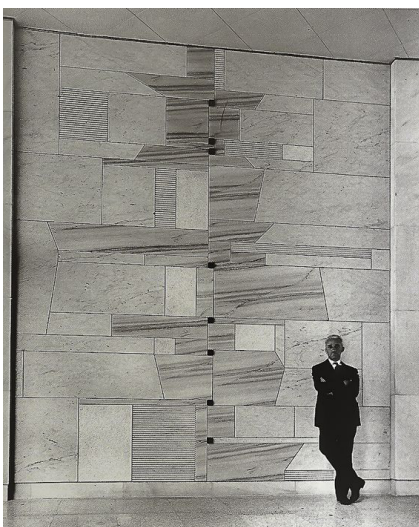
Ives Zimmermann en el Prólogo del libro dice que Munari no se consideraba artista sino un profesional que facilita las cosas “[...] es muy fácil complicar; lo difícil es simplificar.”<sup>77</sup>

Munari desmitifica las confusiones diseñador-artista y las posturas “comercializantes”. Y propone un nuevo enfoque desde el conocimiento de las bases del diseño mediante una paciente investigación a partir de la materia prima del diseño y de la comunicación visual: texturas, módulos, movimiento, ilusión óptica, etc.

Munari nos muestra en el libro los métodos de enseñanza de los elementos básicos del diseño y del lenguaje visual, donde se impone el principio de coherencia formal por encima del concepto de belleza. Parte de la premisa de que el arte no se puede enseñar. “[...] Es precisamente la técnica lo que se puede enseñar, no el arte. El arte, o existe o no existe. Es como intentar explicar el Zen.”<sup>78</sup> Y defiende las nuevas tecnologías como un instrumento más, siempre que ayuden: “yo no creo que hoy, con todos los medios que están a nuestra disposición, sea necesario aprender a dibujar lo que se puede fotografiar.”<sup>79</sup>

Todos estos estudios de los elementos básicos del diseño tienen como fin conseguir la **objetividad** para facilitar la comunicación visual, el objetivo es claro: que sea legible y evitar la confusión visual. La base está en estudiar porqué algunas imágenes se entienden y otras no, porqué hay imágenes en las que todos están de acuerdo y otras no. Está hablando de “comunicación visual”, de “imagen objetiva” y de la masa de imágenes que uno lleva dentro de sí (“Almacén de imágenes”) que forma parte del mundo propio y que se ha ido formando durante toda la vida del individuo, imágenes conscientes e inconscientes, y junto a esas imágenes y estrechamente ligadas a ellas, las **emociones**.

Porque “cada uno ve lo que sabe”<sup>80</sup>, nos dice Munari, casi enlazando con el título de este trabajo, porque entre saber, conocer, hacer y ser hay conexiones. Los tres saberes: saber ser, saber conocer y saber hacer se retroali-



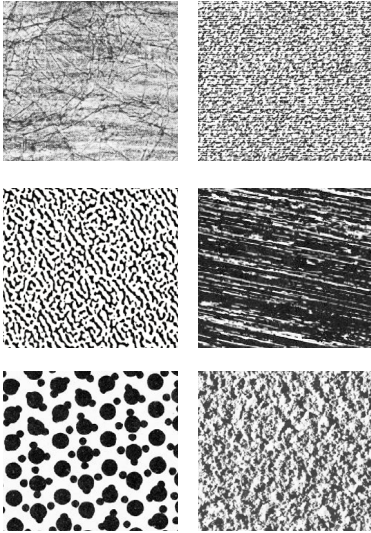
67. Munari delante de mosaico de la calle Corso Magenta, Milan, 1957.

77. Munari, Bruno, *Diseño y comunicación visual*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980. p.8.

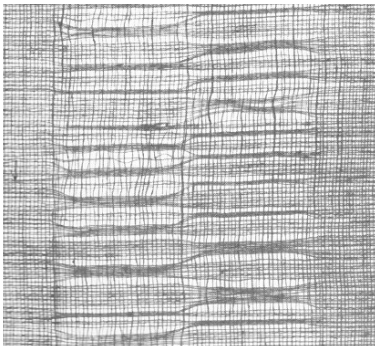
78. Íbidem p.16.

79. Íbidem p.17.

80. Íbidem p.22.



68. Diferentes texturas que sensibilizan superficies. *Diseño y comunicación visual*, 1968.



69. Densificación y rarefacción de la textura de un visillo. *Diseño y comunicación visual*, 1968.



70. François Morellet. Muestra de la combinación aleatoria de cuarentamíl cuadrados, dispuestos siguiendo el orden de los números pares e impares de un listín telefónico. *Diseño y comunicación visual*, 1968.

mentan unos a otros. En el **saber ser** está la motivación, los valores, actitudes y normas. En el **saber conocer** la interiorización y la comprensión de un problema dentro del contexto. Y en el **saber hacer** las destrezas técnicas y procedimentales. Las teorías de la Gestalt ya están consolidadas, y establecido que en el proceso de percepción, la cultura y el lenguaje juegan un papel fundamental porque en las imágenes vemos lo que sabemos, completamos lo visto con lo sabido, e interpretamos los datos para darles significado. El proceso es inverso al que se podía suponer, porque vemos las cosas desde el significado, y no vemos las cosas para luego interpretarlas. Con la mirada cogemos sólo los datos de la realidad que nos interesan, guiada, como está, por deseos y proyectos.

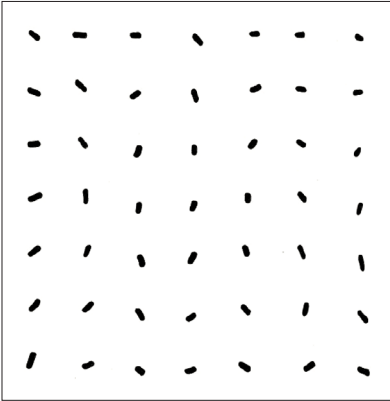
#### 1.4.1. Superficie sensibilizada

Conocer las imágenes que están a nuestro alrededor significa ampliar nuestra relación con la realidad; ver y comprender más. A Munari le interesa la estructura superficial, porque cualquier tipo de signo, de granulación, de estriado aporta significado y además, dice, que el significado es bien claro. Está haciendo referencia al efecto táctil para una comunicación visual precisa. Mientras con los anteriores autores se enfatizaba la estructura y la interrelación de los elementos, él hace hincapié en la forma y también en la apariencia.

“Sensibilizar la superficie”, lo llama, dándole una característica gráfica visible, hacer que las formas dejen de ser anónimas y tengan carácter propio utilizando las información táctil de la vista (cualidades hápticas), las referencias a otros sentidos (sinestesia) y a ese almacén de imágenes que cada individuo posee, porque el individuo y su mirada importa, pero siempre vinculándolo a una comunicación visual precisa.

Busca comprender cómo se construye una forma orgánica determinada, aproximarse a ella con ejercicios que se pueden definir como involuntarios, es decir, aprovechando el proceso, con automatismos y escasa intervención personal en la creación; admite la interpretación pero lo deja para más tarde, para que no interfiera con ideas preconcebidas. Munari propone varios ejercicios rápidos, sin espacio para pensar, buscando estrategias desde la intuición prescindiendo de la razón. Generar pruebas y a partir de ellas sacar ideas y conclusiones, para estimular la fantasía, haciendo correr la tinta por el papel como si de un río se tratara, atravesando montañas rugosas después de hacer una bola con el papel.

Munari, en su método proyectual, enumera las cuatro reglas del método cartesiano: reflexión crítica, análisis, síntesis, comprobación. Un método científico e universal que pueda aplicarse a cualquier saber y que excluye la subjetividad como criterio. Pese a esa metodología de estructura lineal, racional, dónde la eficacia y eficiencia priman y los objetivos son claros y precisos, pese a ello, es consciente del peligro de la razón. De forma consciente y



71. Bruno Munari, Movimiento aparente de una textura, obtenido por la orientación secuencial de los elementos. 1960.



72. Bruno Munari, cubierta de la revista que fundó junto a Gilo Dorfles *Arte Concreta* #10. Capas texturadas por superposición de papeles transparentes y tintas opacas 1952

pautada utiliza técnicas creativas en las que pone freno a esas cuatro reglas. Aplica los principios fundamentales de la **pedagogía activa** que defiende la idea de *learning by doing* (Dewey), y en la que la búsqueda, y la experimentación son fundamentales. Está inspirada en principios orientales; del filósofo chino Confucio recoge en este proverbio: “oigo y olvido/ veo y recuerdo/ hago y entiendo.”

Plantea el problema del diseño como una respuesta adecuada a una necesidad y al artista con una responsabilidad social ineludible: “Un artista útil a la sociedad para que ésta encuentre de nuevo su equilibrio y no tenga un mundo falso en que vivir materialmente y un mundo ideal para refugiarse moralmente.”<sup>81</sup> Condena el lujo como elemento contrapuesto a la cultura, triunfo de la apariencia sobre la sustancia y forma de opresión por las clases económicamente superiores, ostentación de lo material. Estamos ante una declaración del diseño como una cuestión de justicia social y del diseñador como profesional con una **conciencia social** que defiende el **ser** por encima del **tener**.

“Munari advierte del peligro que entraña el entender la creatividad como una cuestión de improvisación, de expresión personal, que puede llevar al diseñador poco experimentado a la visión de sí mismo como un artista. Para Munari la fantasía, la invención y la creatividad son capacidades con una finalidad en común: generar pensamientos y elementos, realizables o no, que antes no existían. La imaginación es la capacidad de visualizar todo lo que la fantasía, la invención y la creatividad piensan.”<sup>82</sup>

Quedan, así, contextualizados esos experimentos con el material y sus posibilidades, jugando, aparcando la razón dentro de la creatividad.

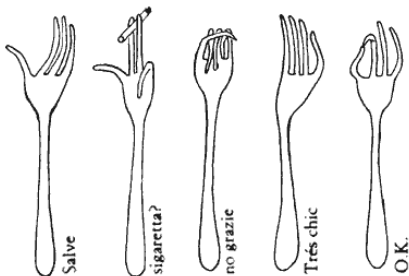
### La importancia del juego, del espíritu crítico y libre

Bruno Munari, retomando los juguetes de la vanguardia, desarrolló el método “jugar con el arte”, para enfrentarse a métodos de aprendizaje con directrices cerradas y sin espacio para la más mínima creatividad. Su principio didáctico era: “no decir qué hacer sino cómo hacerlo.”<sup>83</sup> Aprender jugando, con informaciones técnicas de cómo hacer las cosas y sin dar temas preconcebidos. Se les ofrece el método, no las ideas, el método para que cada uno construya objetos, produzca imágenes, observe, comprenda y así proyecte

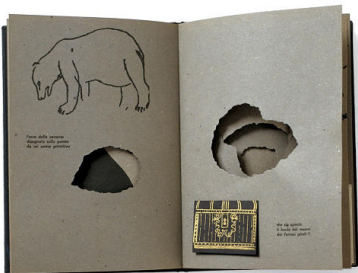
81. Munari, Bruno, *El arte como oficio*, Barcelona, Editorial Labor, 1968, p.3.

82. Fernández, A. Luis, Sánchez, M. Dolores, «Proyectar es decidir. Ética y pedagogía del proyectar», *Sociedad y Utopía, Revista de Ciencias Sociales* #43. Julio de 2014 (pp.392-411), [fecha consulta: 24/06/16], disponible en [https://www.academia.edu/11958720/Proyectar\\_es\\_decidir.\\_%C3%89tica\\_y\\_pedagog%C3%ADa\\_del\\_proyectar](https://www.academia.edu/11958720/Proyectar_es_decidir._%C3%89tica_y_pedagog%C3%ADa_del_proyectar).

83. Nieto López, Emilio, Callejas Albiñana, A. Isabel, Jerez García, Óscar, (coord) *Las competencias básicas. La competencia emocional*, Ciudad Real, Facultad de Educación, Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, p.310.



73. Bruno Munari, *Tenedores habladores*, 1958.



74. Bruno Munari, interior del libro *Nella notte buia*, (*En la oscura noche*) 1956.



75. Bruno Munari, *bedbook ilegible* (*libro de cama ilegible*) 1962.

algo propio, en un ambiente rico y estimulante. Las técnicas y reglas se transmiten sin explicaciones, a través de ejemplos visibles, con acciones-juego muy perceptibles.

Como nos dice María Serrano en su artículo *Los libros de Bruno Munari: hibridación contra el pensamiento lineal*, Bruno Munari fue un negacionista de lo imposible, un militante por la preservación de la elasticidad mental de la infancia, un defensor de la investigación como experimentación lúdica, un visionario y un verdadero hombre orquesta de la comunicación visual.<sup>84</sup>

Munari entendía el diseño como una operación de comunicación visual, regida por la funcionalidad. Abogaba por un proceso lineal, lógico y racional desterrando la subjetividad artística. Los elementos visuales —color, forma, tensión espacial, ritmo visual— y su valor narrativo, se tenían que conocer con el objetivo de obtener una comunicación sensorial que creía objetiva y universal.

#### 1.4.2. La capacidad narrativa de los elementos visuales

Munari explota la capacidad de contar historias a través del lenguaje visual, y que parecía que se había ido reduciendo por la abstracción de Kandinsky y Mondrian, quedándose relegada al campo literario y cinematográfico.

María Serrano<sup>85</sup> enfatiza la particular reivindicación de Munari por la forma expresiva de los elementos visuales, que le lleva a la búsqueda de un lenguaje de símbolos que sirva como lengua común internacional. En este lenguaje, los símbolos funcionarán como palabras en un poema, con varios significados, que variarían dependiendo de su ubicación. Centrando su atención en el marco visual y el material que ha envuelto tradicionalmente a las formas de narración escrita: **el objeto libro**. Munari desarrolló durante toda su vida una larga exploración del potencial comunicativo de los elementos materiales formales y paratextuales de los libros. Una línea de investigación que no entendía como alternativa a la comunicación escrita, sino como algo íntimamente vinculado a esta, una forma de ampliar su alcance.

Así, Bruno Munari aportó contribuciones fundamentales en la literatura infantil, siendo autor de una treintena de obras infantiles y premio Hans Christian Andersen en 1974. Fue uno de los primeros en teorizar sobre las posibilidades narrativas de los elementos visuales y sobre el potencial comunicativo de los aspectos materiales del objeto libro, incluso sin texto. En la década de 1940 empezó a elaborar sus Libros ilegibles, en los que experimenta con la forma, el material, el color, las texturas y la encuadernación.

Analizando y descubriendo diferentes posibilidades expresivas y comunicativas de distintos tipos de papeles. “Porque si un papel es transparente

84. Serrano, María, «Los libros de Bruno Munari: hibridación contra el pensamiento lineal» *Publishing Lab. Retórica visual, Materiales y formatos*, 2013, [consulta 25/06/2016] disponible en: <http://the-publishing-lab.com/es/features/view/135/bruno-munaris-books-hybridization-against-linear-thinking>.

85. Íbidem.



76. Bruno Munari, *libro ilegible*, 1962.

comunica transparencia, si es áspero, comunica aspereza, el papel vegetal da un sentido de niebla (...) En fin, cada papel comunica su cualidad. Y esto ya es algo que puede ser utilizado como elemento comunicante.”<sup>86</sup> Experimenta con la temporalidad, sacando partido a la acción de pasar página, introduciendo juegos rítmicos, superposiciones, troqueles y con ilustraciones sencillas. El papel como transmisor de sensaciones. Los troqueles de diferentes tamaños y formas que abren ventanas a páginas siguientes, caminos llenos de sorpresas y miles de detalles en los que detenerse. Juegos que van más allá de un relato, que nos hacen reflexionar sobre cómo funciona un libro y los diferentes tipos de expresión que pueden contener. Como objeto que se explora con la vista, el oído, pero también con sensaciones táctiles, térmicas, matéricas y olfativas.

“Un libro elaborado así, sin texto, es un libro que comunica a través de formas y colores, de secuencias, de materiales [...]. Es un libro de comunicación plurisensorial más que visual. Así nacieron los ‘libros ilegibles’, llamados así porque en ellos no hay nada que leer, pero hay mucho que conocer a través de los sentidos. Como un paseo por un espacio silencioso en el que abundan los reclamos para los diversos receptores sensoriales”.<sup>87</sup>

Como lo ha expresado Giorgio Maffei: “El libro [infantil] de Munari recoge la herencia de la ‘Boîte surréaliste’, supera su rol tradicional de narrador de historias para convertirse en objeto-juego.”<sup>88</sup>

Munari no quería enseñar a los niños a “leer” un libro, sino a que entendieran cómo funcionan los libros como objeto, de qué formas pueden expresarse con ellos, a través de sus cualidades táctiles, visuales o formales, cosas que se escapan y complementan al ámbito de las palabras. En contraposición a la narración clásica de historias cerradas con moraleja, fábulas que condicionan enormemente al niño en un modo repetitivo y nada creativo Munari está dispuesto a modificarlo a partir de la *experiencia*. La cultura como caja de sorpresas, prepara al individuo para recibirlas salvando miedos. Y aquí podría enlazar con lo que Donald Judd entiende como una experiencia psicológica y física que se produce a través de la percepción de nuestra mirada.

### 1.4.3. Textura y estructura

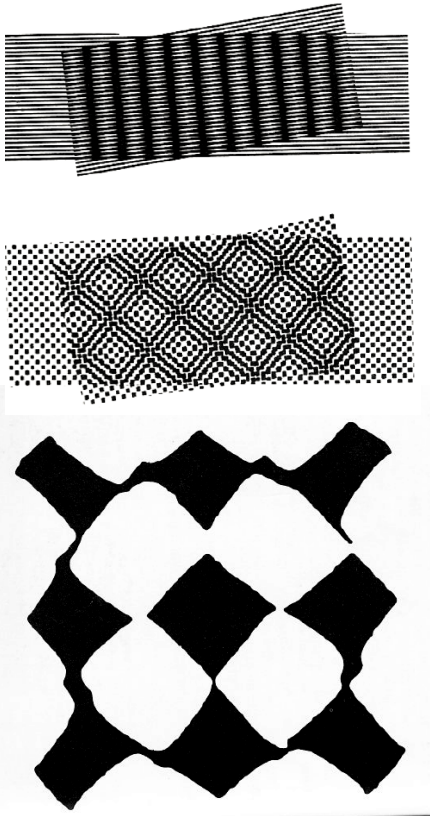
Para Munari, entre las texturas y las estructuras hay sólo una diferencia de escala, de manera que si en vez del ojo humano utilizamos otros instrumento

86. Juan-Cantavella, Anna, «Dans le brouillard de Milan de Bruno Munari», *La coleccionista. Apuntes sobre lecturas de libros-álbum*, 12 sept. 2014, [fecha consulta: 24/06/2016], disponible en <http://lacoleccionista-libroalbum.blogspot.com.es/2014/09/dans-le-brouillard-de-milan-de-bruno.html>.

87. Serrano, María, op. cit.

88. Íbidem.





77. Para Bruno Munari, la diferencia entre textura y estructura es una cuestión de escala. *Diseño y comunicación visual*, 1968.

para ampliar las texturas veremos la forma de los elementos que la componen. Y esto le sirve para presentar las formas básicas, que lo son porque a partir de ellas se forman otras más complicadas. Hablamos, del círculo, cuadrado y triángulo equilátero.

Citando a Einstein “la casualidad tiene unas leyes que aún no conocemos”<sup>89</sup> nos hace reflexionar sobre todas aquellas cosas que consideramos sin estructura, porque no se aprecia a la vista pero que no significa que no la tenga. Nos presenta las estructuras como un equilibrio de fuerzas; en la naturaleza todo es un equilibrio de fuerzas, todo está estructurado. Es importante ser consciente del instrumento físico que obtiene la información de la realidad. Nuestro ojo no es un instrumento perfecto y siempre nos dará una información limitada y a veces engañosa.

De nuevo nos encontramos con que lo importante es la imitación de los sistemas constructivos de la naturaleza, en contraposición a la imitación de las formas sin comprender la estructura que las determina. Comprender para conocer; reproducir sin más no tiene sentido, hay herramientas que lo hacen, destacando así el valor del individuo en la acción de comunicar visualmente, el mundo propio de esa cabeza pensante.

Se requiere un esfuerzo de intervención y colaboración para intentar poner un poco de orden en el caos de imágenes simultáneas en el que estamos inmersos.

El caos, dice, es fruto a menudo del uso constante y simultáneo de todas las posibilidades comunicativas, bien sea por prisa o por ignorancia: **prisa** por hacer algo que otros podrían hacer en perjuicio nuestro, para adueñarse de cualquier manera, de un medio de comunicación, y por **ignorancia** de todas las posibilidades que la prisa no nos deja conocer. La monotonía de esa ansiedad trasciende al espectador generando desazón con consecuencias graves.

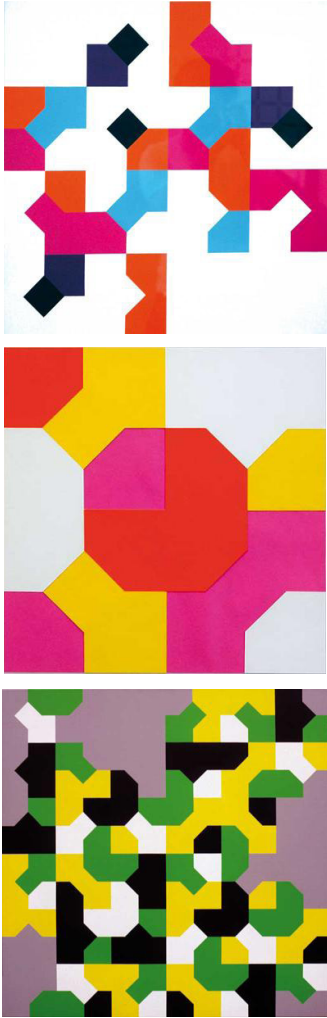
Así pues, la necesidad de poner un orden en el caos de las imágenes, también a nivel social es un imperativo. Pero y ¿qué hacer? se pregunta, y ésta es una constante en Munari.

Munari trasciende lo establecido en la docencia del lenguaje visual, no empieza con elementos sencillos como el punto, la línea, la superficie, la tercera dimensión o volúmenes, sino que él propone pasar de la estructuración rígida de las formas, de orden modular, a las formas orgánicas. De las relaciones geométricas a las orgánicas. “El mundo visible no se puede captar sólo por medio de la geometría: una parte del mismo es orgánica, y nosotros hemos de intentar comprender también a ésta, al menos hasta donde alcancen nuestra capacidades.”<sup>90</sup>

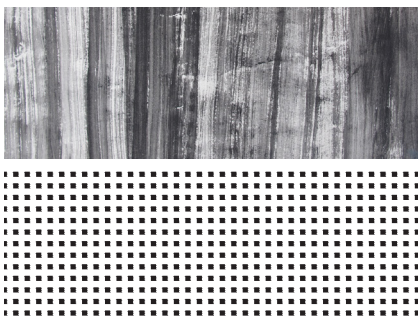
Hace una reflexión muy interesante respecto a cómo percibimos aquello que da la sensación de haber costado mucho trabajo, a las cosas hechas a mano, que nos producen una profunda desazón: “un buen acróbata no deja

89. Munari, Bruno, *Diseño y comunicación visual*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p.35

90. Íbidem p.68



78. Bruno Munari. Composiciones de módulos y submódulos basados en una estructura de cuadrados y sus diagonales, curva de Peano.



79. Las dos grandes familias de texturas: orgánicas e inorgánicas.

que se note nunca el esfuerzo. La clave está en hacer que lo complicado parezca sencillo". Porque es increíble, cómo el sufrimiento o el disfrute, cuando se está realizando alguna obra, se hace visible en ella misma; el proceso de fabricación trasciende, evidencia estos hechos en su forma, en su acabado.

Munari quiere conseguir la máxima objetividad en ese proceso de comunicación visual, para lo que se centra, a partir de datos objetivos, en la relación entre información y soporte.

Se trata de un problema de claridad, de simplicidad. Se ha de trabajar mucho para quitar en lugar de añadir. Quitar lo superfluo para dar una información exacta, en lugar de añadir para complicar la información.

El lenguaje visual es un lenguaje, Munari es consciente de que es más limitado que el hablado, pero más directo. Un lenguaje que comunica y a partir de las comunicaciones visuales extraemos información y por tanto conocimientos. Se incluyen comportamientos de una persona, modos de vestir, orden y desorden de un ambiente, la manera que caminamos, la forma en que usamos herramientas, las materias y colores que utilizamos... Todo es comunicación visual, amplia y rica. Añade que igual que hay frases confusas también hay comunicaciones visuales que no están bien definidas, con cualidades expresivas inadecuadas.

"Un estudio sobre este tipo de imágenes, se ha de hacer teniendo en cuenta los valores expresivos que contiene cada imagen y el fondo sobre la cual figura. Las modalidades de percepción visual han sido ampliamente estudiadas en psicología: el límite de percepción de una imagen elemental, los efectos del moiré, las ilusiones ópticas, la permanencia de una imagen en la retina, el movimiento aparente, las imágenes que se forman en el ojo..."<sup>91</sup>

Para Munari el soporte visual es el conjunto de los elementos que hacen visible el mensaje, todas aquellas partes que se toman en consideración y se analizan para poder utilizarlas con la mayor coherencia respecto a la información. Son: la textura, la forma, la estructura, el módulo, el movimiento.

### Texturas

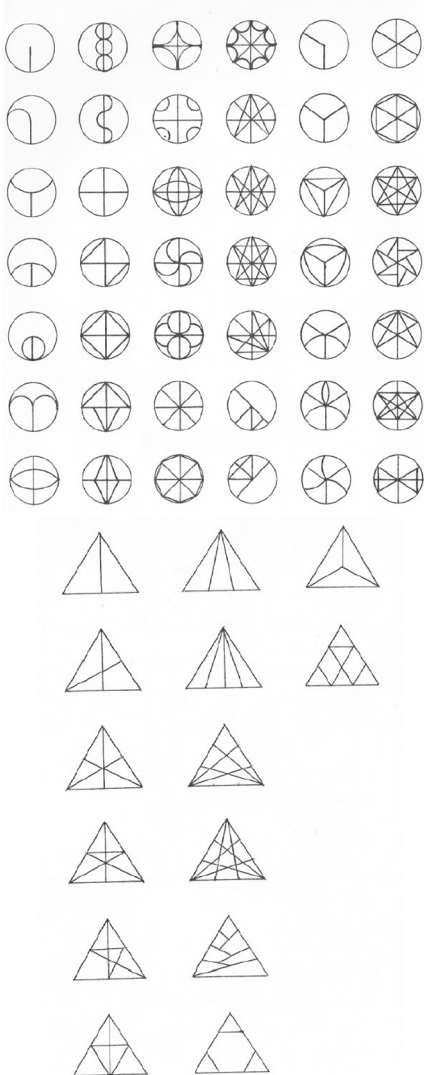
Según Munari, existen diferentes maneras de sensibilizar una superficie. Divide las texturas en orgánicas y geométricas. La característica de las texturas es que por su uniformidad el ojo humano las percibe como superficies. Si se altera la condición de uniformidad, aparecen fenómenos de rarefacción y de densificación. También hace experimentos de mimetismo, es decir, distintos grados de visibilidad de una textura dentro de otra.

La orientación secuencial de los elementos (módulos) que componen una textura puede sugerir ritmo y el ritmo supone movimiento. También se simula movimiento con la superposición de dos retículas iguales con un giro de pocos grados, son variaciones de una misma textura.

91. Íbidem p.76



80. Bruno Munari, libros dedicados a formas básicas: *El cuadrado*, *El círculo* y *El triángulo*.



81. Bruno Munari, Algunas divisiones del círculo. Obtenidas con las mismas medidas que determinan la figura total, o con partes de éstas subdivididas de una manera uniforme, *Diseño y comunicación visual*.

## Formas

Si la palabra textura es difícil de utilizar, definir; la palabra “forma” está repleta de ambigüedades. Munari también hace la distinción entre formas geométricas y formas orgánicas. Para Munari el paso de texturas a estructuras es una cuestión de escala.

Parte de las formas esenciales que son las formas básicas y señala que éstas pueden engendrar todas las demás formas por medio de variaciones de sus componentes.

Círculo, cuadrado y triángulo equilátero. Cada una de estas formas nace de una manera distinta, tiene unas medidas interiores propias y se comporta de una forma diferente. Al parecer, nos dice Munari, estas formas básicas tienen muchas características concernientes a la misma naturaleza de la forma, a los ángulos, a la curva. Es importante explorarlas siguiendo un método que ellas mismas nos pueden sugerir. De hecho, Munari tiene un libro dedicado a cada una de esas formas básicas, donde desgrana su estructura formal, interrelaciones formales y combinaciones.

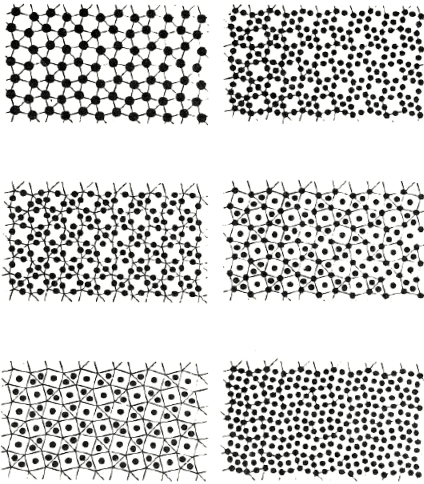
La reunión de varias formas iguales produce formas a menudo distintas, nacen grupos de forma con otros caracteres, efectos negativo-positivo, imágenes dobles, ambiguas (doble percepción), figuras topológicas increíbles, figuras imposibles. Fenómenos de crecimiento de ramificación, de descomposición y de recomposición, fugas visuales, ritmos visuales, formas neumáticas, formas en los líquidos, formas inmóviles y formas que ya llevan en sí mismas una indicación de movimiento.

## Estructuras

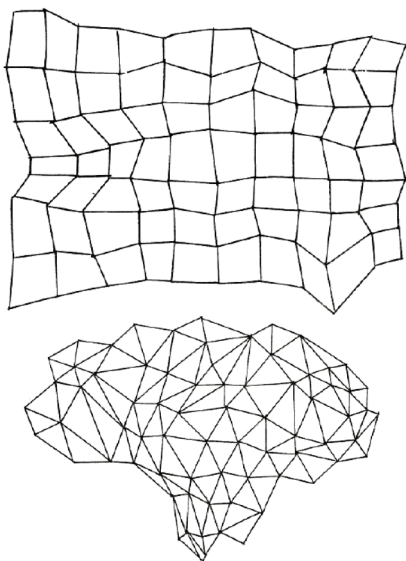
Después de examinar la naturaleza de las texturas y de las formas, con todas sus características para poder llegar a las formas orgánicas y a sus distintos aspectos, considera oportuno pasar a la exploración de las estructuras, es decir, a aquellas construcciones que son generadas por la repetición de formas iguales o semejantes en estrecho contacto entre sí.

La principal característica de una estructura es la de modular un espacio, dando a este espacio una unidad formal y facilitando el trabajo del diseñador que al resolver el problema básico del módulo, resuelve todo el sistema. El ejemplo más común de una estructura modulada es el alveolo, pero podemos hallar estructuras en todas las actividades humanas, desde la lengua a la política. Pero centra la atención en las estructuras de formas que es lo que le interesa, lo que significa que se centra en los módulos.

Busca las estructuras básicas de las cuales derivan todas las demás, por medio de alteraciones de dimensión y de ángulos, También la manera de ocupar el espacio en las estructuras con módulos y submódulos, tomando en consideración las diagonales o bien cortando uno o varios módulos. Y determinar qué son las formas coherentes y los cuerpos coherentes, de acuerdo con un determinado principio formativo, así como el mejor método para comprobar una estructura según un modelo.



82. Escuela de Ulm, ejemplo de texturas obtenidas distribuyendo puntos de distinto diámetro en un mismo tipo de reja o de estructura bidimensional, *Diseño y comunicación visual*.



83. Bruno Munari, Deformación de una estructura bidimensional de módulo cuadrado y de módulo triangular, *Diseño y comunicación visual*.

### Contrastes simultáneos

Se trata de una regla de comunicación visual muy antigua, según la cual, la proximidad de dos formas de naturaleza opuesta se valoran entre sí e intensifican su comunicación. Estos contrastes no se limitan a elementos formales matéricos sino que pueden ser utilizados también como contrastes semánticos, como por ejemplo el acercamiento de dos imágenes que representan un rayo y un caracol. Ésta regla de comunicación visual, ya se encontraba entre las leyes que vimos con Ruskin.

Contrastes cromáticos por complementarios, positivo-negativo, geométrico-orgánico, entre cubo negro y línea ligera y flexible, entre lo estático y lo dinámico, entre lo sencillo y lo complejo. El contraste entre grande y pequeño, grueso y delgado siempre ha hecho reír al público infantil; el contraste entre convergente y divergente o entre centrífugo y centrípeto. Contrastes entre orden y caos, entre sencillo y complejo, entre estable e inestable, entre estático y dinámico, entre regular e irregular, entre suspendido y apoyado, entre creciente y decreciente, entre normal e insólito, entre evidente y mimético, entre real y aparente,... todos ellos se pueden combinar fácilmente. Todo el mundo puede haber notado que en la arquitectura, para valorizar el conjunto arquitectónico, se utilizan los contrastes entre vacío y lleno, anguloso y redondeado, estrecho y largo, continuo y a trozos, liso y rugoso, claro y oscuro, vertical y horizontal, paralelo y cruzado. Se pueden expresar otros contrastes entre ligero y pesado, preciso y vago, cóncavo y convexo, opaco y transparente, sólido e informe, uniforme y mezcla, natural y sintético...

Entre forma pura y forma decorativa, entre anticipación y retraso, entre cerrado y abierto, entre vaciado y relleno, entre elemental y difícil, entre infantil y adulto, entre secreto y público...

Munari parte de los elementos formales y los hace dialogar e interactuar al servicio de la comunicación visual, en esa búsqueda hacia una gramática universal del lenguaje visual. En la comunicación **casual** se pueden realizar interpretaciones libres pero en la **intencional** la información debe de ser recibida por el receptor con el significado y la correspondiente a la interacción del emisor, sin ruidos ni distorsiones en el mensaje. Una objetividad en la comunicación visual que radica en que el emisor, en el momento de diseñar el mensaje visual, conozca y se ajuste al receptor.

## 1.5. GREENBERG. ABSTRACTO vs REPRESENTACIONAL

De todos los autores escogidos en este trabajo Greenberg es el único que no produce obra artística propia, su labor se reduce a la de crítico de arte. Construye la historia del arte moderno desde la reducción esencial del mismo, en busca de una especie de *tabula rasa* respecto al arte anterior, hasta llegar a un lenguaje puro, sin una gramática que lo arruine. Greenberg asocia la labor de crítico a la de simplemente *mirar*, y su mirada nos presentó a las vanguardias y a la abstracción no-representacional, como un proceso inevitable de la modernidad, y no como un movimiento de ruptura ni novedoso.

Greenberg abre el apartado de «*Cultura en general*» de su libro *Arte y cultura* exponiendo la gran diversidad de producción cultural, y se pregunta, si esa pluralidad y diversidad es algo nuevo y característico de la época, o si forma parte del orden estructural de las cosas. Entonces, se cuestiona cómo es posible la comunicación con el público siendo éste tan variado. Nos habla de un distanciamiento de la sociedad, como característica de la vanguardia, y que hizo que el arte repudiara la política, fuese ésta revolucionaria o burguesa. Nos dice que la verdadera función de la vanguardia no era tanto «experimentar», como encontrar un camino que mantuviese en *movimiento* la cultura, a pesar de la confusión ideológica.

“Retirándose de lo público, el poeta o el artista de vanguardia buscaba mantener el alto nivel de su arte estrechándolo y elevándolo a la expresión de un absoluto en el que se resolverían, o se marginarían, todas las relatividades y contradicciones. Aparecen *el arte por el arte* y la *poesía pura*, y tema o contenido se convierten en algo de lo que huir como de la peste.”<sup>92</sup>

Con Kandinsky había una realidad espiritual detrás de las formas corpóreas que conectaban el arte con la vida y que evidenciaban la insuficiencia de lo óptico. Con Greenberg y los artistas defensores del *arte por el arte*, sin embargo, abandonan cualquier misión social o espiritual, quedándose con la esencia de la pintura que es la planitud, **la pintura pura**. Es decir, mientras que para Kandinsky la obra abstracta era una forma de trascender el exterior para llegar al interior espiritual, para Greenberg y el resto de los partidarios de un arte puro, de *l'art pour l'art*, renuncian a cualquier referencia exterior.

“Pero lo absoluto es lo absoluto, y el poeta o el artista, por el mero hecho de serlo, estima algunos valores relativos más que otros. Los mismos valores en cuyo nombre invoca lo absoluto con valores relativos, valores estéticos.”<sup>93</sup> Por lo que acaba imitando, dice, no a Dios, sino a las disciplinas y procesos

92. Greenberg, Clement, *Arte y cultura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002. p.17-18

93. *Ibidem*,. p.18

del arte y la literatura. Una vez se ha renunciado al mundo de la experiencia común y extrovertida, sólo es posible encontrar esa restricción en las disciplinas o los procesos mismos por los que el arte y la literatura han imitado ya lo anterior, convirtiéndose ellos mismos el tema del arte y la literatura. La imitación del imitar, como dice Aristóteles.<sup>94</sup>

La cultura de vanguardia como la imitación del imitar, una especialización de la vanguardia en sí misma, que dificulta la conexión con la gente, hasta con la clase dirigente. Dice que la élite se está retirando, con lo que la supervivencia de la cultura, está amenazada a corto plazo.

### 1.5.1. El lastre de la representación

En el artículo «Abstracto y representacional» de *Arte y cultura*, Greenberg afirma que el arte es estrictamente una cuestión de experiencia, y que lo que cuenta en el arte es la calidad, todo lo demás es secundario. Parece que Greenberg se vuelve un poco más suave con el tiempo, porque estamos ahora en 1954. Esa necesidad de crear una categoría absoluta que englobe todo el arte no deja de ser sorprendente, también Ruskin nos hablaba de una característica que definía el arte: “todo el gran arte es *delicado*,”<sup>95</sup> decía.

En este artículo, que como hemos dicho es de su última etapa, nos dice que no se puede demostrar que lo representacional aumente o disminuya el mérito de un cuadro o una estatua. Porque no es tanto la presencia o ausencia de imagen identificable lo que decide la calidad de una obra de arte como la escala, el color, la calidad del material, el diseño..., etc.

“Está claro, que una imagen identificable añadirá significado conceptual al cuadro, pero la fusión del significado conceptual con el estético no influye en la calidad. [...] El mayor o menor carácter artístico, no depende del número de variedades de significación presentes, sino de la intensidad y profundidad de tales significaciones, sean éstas pocas o muchas.”<sup>96</sup>

Es por eso que no tiene sentido pensar, ni decir, que una clase de arte es superior o inferior a la otra, sería lo mismo que juzgar antes de experimentar; “y toda la historia del arte está ahí para demostrar la futilidad de las reglas de preferencia establecidas de antemano: es decir, la imposibilidad de anticipar el resultado de la experiencia estética.”<sup>97</sup>

La producción artística ahora, como siempre, tiene la labor de romper paradigmas sobre lo que es posible o no en el arte. El argumento de Greenberg es que desde Giotto a Courbet, la primera tarea del pintor era excavar una

94. Parfraseando a Greenberg, Clement, *Arte y cultura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002. p.19.

95. Ruskin, John, *Técnicas de dibujo*, Barcelona, Laertes, 1999, p18.

96. Greenberg, Clement, 2002. op. cit. p.156.

97. Íbidem.

ilusión tridimensional en una superficie plana. El observador miraba a través de la superficie plana como a través de un escenario. La modernidad disminuye la profundidad de dicho escenario más y más hasta que el telón de fondo ha llegado a coincidir con el de delante. Habla de sensación de pérdida, de pérdida de la ilusión espacial, más que de las imágenes que solían llenarla.

“El espacio pictórico ha perdido su «interior» y se ha hecho todo exterior, pertenece ya al mismo orden de espacio que nuestros cuerpos. El espectador ya no puede escapar de su espacio real para penetrar en ese otro espacio.”<sup>98</sup> Si ahora su vista es engañada, lo es por medios ópticos más que pictóricos: interrelaciones de color y forma liberadas de las connotaciones descriptivas y, con posibilidades de que arriba y abajo, primer plano y fondo sean intercambiables. El cuadro abstracto ofrece una experiencia más física y menos imaginativa que el cuadro ilusionista, pero además el ojo tiene problemas para ser guiado, incapaz de localizar los acentos centrales y quedando a la deriva frente a un todo indiferenciado.

¿Qué está ocurriendo? para Greenberg esa inevitable exploración hasta el límite de la planitud del cuadro hace replantear el cuadro en occidente como objeto que se cuelga en la pared abriendo esa dimensión ilusionista, nos recuerda que no es así en otras culturas como la persa o la oriental. La pintura de caballete de occidente, nos dice, subordina lo decorativo al efecto dramático, crea en la pared la ilusión de una cavidad en forma de caja y dentro de ésta organiza apariencias tridimensionales. Cuando el artista reduce esa profundidad para obtener mejores efectos decorativos y organiza su contenido en términos de planitud y frontalidad, la esencia de la pintura de caballete, que no su calidad, se ve comprometida.<sup>99</sup>

Con el impresionismo se atacaron los principios esenciales de la pintura de caballete mediante la coherencia con que aplicaban los colores independientes; todo el cuadro y cada parte de éste se trataba con la misma intensidad. El resultado fue un rectángulo de pintura texturada homogénea, con contrastes debilitados. Seurat, con el divisionismo, se daba cuenta de la tendencia del color así aplicado hacia una superficie indiferenciada, y aplicó contrastes de luz y sombra de otro modo. La profundidad del cuadro se reducía, pero lo compensaba estructurándolo en formas dominantes. Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Bonnard, Matisse siguieron reduciendo la ilusión de profundidad. Pero ninguno de ellos violó tanto los principios tradicionales de la composición como Monet. Porque, aunque se disminuya la profundidad en el cuadro, si sus formas están lo suficientemente diferenciadas con claroscuro y desequilibrio dramático: seguiremos ante una pintura de caballete.

Sólo se trasciende la pintura de caballete con el cuadro «polifónico», «descentralizado», repetitivo *all-over*, que se basa en un superficie estructurada a base de elementos idénticos o muy parecidos que se repiten sin

98. Íbidem, p.159

99. Parfraseando, Íbidem, p.177.

84. Jean Debuffet, *Paisaje grande y negro*, 1946.85. Marc Tobey, *Al filo de agosto*, 1953.

variación apreciable desde un extremo al otro. “Es una clase de cuadro que aparentemente renuncia a tener un comienzo, una mitad y un final.”<sup>100</sup> Aunque el cuadro *all-over* cuelgue de la pared se aproxima mucho a la decoración que vemos en los empapelados domésticos que se repiten indefinidamente, creando una ambigüedad fatal. Esta ambigüedad es la que permite huir de la lectura guiada con una línea y una dirección que lleva a una narrativa.

Utiliza de argumento la variedad de geográfica en dónde aparecen los ejemplos de pintura *all-over* después de la guerra para defender que la evolución a ese tipo de pintura no es una excentricidad ni argucia extraña sino algo inevitable cuando se renuncia a la ilusión de la caja tridimensional. En París la pintura polifónica de Debuffet o el uruguayo Joaquín Torres García. Estados Unidos con Mark Tobey, Jackson Pollock..., los monótonos paisajes del palestino Mordecai Ardon-Bronstein.

Explica el porqué de utilizar el término «polifónico» propio de la música y, como hemos visto ya en otras ocasiones, ve un paralelismo, especialmente se apoya en Schönberg, que hace que cada sonido de la composición tenga la misma importancia (que sea diferente pero equivalente) así también el pintor de *all-over*, dice, hace que todos los elementos y todas las zonas del cuadro sean equivalentes en su acento y su énfasis, con discretas variantes que no impiden que a primera vista sólo percibamos uniformidad y que sirven para intensificar el resultado final.

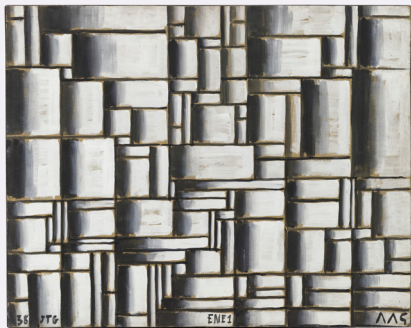
Es consciente de que la noción de uniformidad es antiestética. Pero es esa pura monotonía, esa disolución de lo pictórico en mera textura, en acumulación de repeticiones, en una sensación cruda, lo que parece hablar en nombre de algo profundo en la sensibilidad contemporánea. Y ahora es cuando aparece el Greenberg marxista que ve en esa solución formal la idea de que las distinciones jerárquicas son invalidadas, agotadas en esa nueva era; de que ningún orden es superior a cualquier otro.

Para él la sociedad moderna, moldeada por el mercado, está liderada por la burguesía, que frena la fecundidad y dinamismo de la cultura. El papel de la vanguardia artística, es primero, evitar la cultura miope y represiva de la clase dominante, y segundo, librarse del riesgo de sometimiento ideológico a la izquierda revolucionaria. “Y así Greenberg traza fronteras con dos direcciones entonces potentes del arte norteamericano: **el regionalismo** de Grant Wood y Thomas H. Benton, que diseña una visión afirmativa (amable y heroica, y sobre todo aislacionista) de la cultura americana [...] y **el realismo social** que experimentó un fuerte impulso durante la Gran Depresión [...].”<sup>101</sup> Y marca una clara oposición entre el arte moderno y las masas. La autonomía del arte no es una mera cuestión formal, sino consecuencia del papel que corresponde

100. Íbidem, p.178.

101. Díaz-Urmeneta, Juan Bosco, «Clement Greenberg y la Abstracción Pictórica», 6ª edición de *Transformaciones. Arte y estética desde 1960. De Greenberg a Kosuth. De la idea de abstracción al arte como idea*. Centro Andaluz de Arte contemporáneo, Sevilla, 2012. [consulta 20/06/2016] Disponible en [http://www.caac.es/descargas/transf12\\_01.pdf](http://www.caac.es/descargas/transf12_01.pdf). Negrita mía.





86. Joaquín Torres García, *Construcción en blanco y negro*, 1938.



87. Joaquín Torres García, *Construcción*, 1944.

al arte en la cultura dividida, en una sociedad a la que el marxista Greenberg atribuye un futuro utópico. A pesar de todo Greenberg era optimista, porque albergar esperanzas de futuros utópicos tiene dosis importantes de optimismo ¿qué queda de ese optimismo en nuestros días? La sociedad materialista del capitalismo no es opción, es una realidad ineludible que arrastra hasta tierra todas esas vaporosas esperanzas. Pero continuemos.

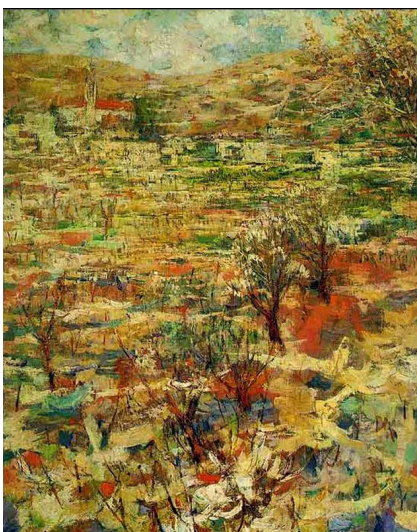
El contenido de la obra en la tradición artística podía ser la historia, un sentimiento o una idea que el cuadro vehiculaba. Greenberg nos habla del cuadro como objeto:

“No es transparente, no remite a nada fuera de él, sino que por sí mismo produce el sentir poético en el espectador. Ese es su contenido que surge, por tanto, del lienzo, el pigmento y las formas visuales. Por eso no debe extrañar la sorprendente declaración de Greenberg cuando en el ensayo diferencia entre tema (*subject-matter*) y contenido (*content*) del cuadro. El tema es algo que alienta en la mente del pintor; el contenido no es sino el medium, esto es, la pintura por sí misma que si conmueve, no lo hace por la emoción que intenta expresar ni por la historia que trata de narrar, sino por cuanto pueda despertar en virtud de su pureza.”<sup>102</sup>

### 1.5.2. La pureza de la forma como objetivo del arte

Maurice Denis ya nos decía que “un cuadro –antes de llegar a ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o una anécdota cualquiera– es esencialmente una superficie plana cubierta con colores organizados de acuerdo con cierto orden”<sup>103</sup> y Greenberg nos habla de una evolución *purificadora* de toma de conciencia de la *planitud* y superficialidad del soporte, que se instala en la base de su reflexión y mediante un proceso reductivo de los fundamentos de la pintura, nos conduce a una inevitable abstracción.

Como expone muy bien Miguel A. Hernández-Navarro en su artículo *El cero de las formas. El cuadrado negro y la reducción de lo visible*,<sup>104</sup> si hacemos una lectura a vista de pájaro sobre el arte moderno vemos que ha tenido dos maneras esenciales de abordar la abstracción: una **visible** y otra **invisible**; y ambas, surgen del intento de justificar uno de los movimientos más relevantes y contradictorios del arte del siglo XX: el Expresionismo Abstracto. Estas dos lecturas las ejemplifica en dos figuras esenciales de la crítica de arte del siglo XX: Clement Greenberg y Robert Rosenblum.



88. Mordechai Ardon-Bronstein, *Ein Karem*, 1944.

102. *Íbidem*.

103. Hernández-Navarro, Miguel Á. *El cero de las formas. El 'Cuadrado negro' y la reducción de lo visible*. *Imafrontera* #19-20, 2007-2008, p.121.

104. Hernández-Navarro, Miguel Á, «El cero de las formas. El Cuadrado negro y la reducción de lo visible», *Imafrontera* nº19-20 -2007-08 p.119-140, consulta [20/06/2016], disponible en <http://revistas.um.es/imafrontera/article/viewFile/42121/40491>.



89. Jackson Pollock en plena acción, 1950. Foto: Hans Namuth.

Por una parte, Greenberg busca en Manet y la pintura francesa los orígenes de esa toma de conciencia de la planitud y autonomía del cuadro frente al mundo exterior. Desde una crítica formalista nos lleva a creer que la reducción, esencia de la abstracción y del arte moderno, se produce como “un proceso de reflexión formal sobre las disciplinas, un proceso de atrincheramiento del arte en sus límites y de reflexión sobre las fronteras del arte.”<sup>105</sup> Esta reflexión va unida a una exaltación de **lo visible**, la glorificación de la mirada, y el «estar presente». El imperio de la vista como motor del modernismo.

Paradójicamente, en ese recorrido histórico también encontramos indicios de que, el impulso que llevó a la abstracción no fue sólo el triunfo de la opticalidad pura, de la forma y del color, sino también una presunción de la insuficiencia de lo visible, un descrédito de lo aparente. Robert Rosenblum enfatiza esta idea, y arranca, no en Francia, sino en el romanticismo nórdico, con Friedrich y la idea de lo sublime romántico, como la representación de lo irrepresentable, la belleza más allá de la razón, dónde siempre hay algo que se le escapa al espectador. El poder de expresar la experiencia espiritual y religiosa, que la Ilustración dejaba al margen, y que vino unido a la divinización de la tierra, de la naturaleza, y su vinculación son lo sagrado. Un componente espiritual, invisible, y no sólo formal o aparente. Algo que se escapa a la lectura cerebral y «científica» del arte del siglo XX, pero presente siempre en el arte moderno, aunque a veces bajo las formas aparentemente racionales, formalistas y puramente visibles como, por ejemplo, la retícula.

La abstracción relacionada con la pureza, con la pureza en el sentido kantiano de Greenberg y su voluntad de llevar al límite las particularidades formales de la pintura, y con una pureza que nos dice Rosenblum, más espiritual, porque los dos estadios de pureza no son del todo contradictorios. Estamos viendo esta aparente contradicción a lo largo de todo el estudio y una vez más se nos aparecen como complementarios. De hecho, Kandinsky consideraba dos formas de experimentar un fenómeno: desde el **exterior** o desde el **interior**, desde el exterior, con enfoque objetivo, a lo visible, eliminando cualquier significado que vaya asociado a esa forma; y desde el interior, a lo invisible. Y una no excluía a la otra sino que se complementaban.

105. Íbidem, p.122.

## 1.6. DONALD JUDD

Con Donald Judd continuamos con el mismo argumento, en contra de la representación del espacio ilusionista propio del arte occidental, en contra de una visión centralizada de la representación y en una reafirmación del valor del arte norteamericano. Greenberg y Judd aparecen como abanderados del arte norteamericano, que tiene la misión de liberar a la pintura del ilusionismo occidental y de la composición jerárquica y relacional. La clave diferencial está en que, mientras que para Greenberg la pintura se hace abstracta buscando una autonomía que exalte su cualidad específica bidimensional, plana, *flatness*; para Donald Judd, y el pensamiento *minimal*, lo hace tratando de eliminar lo representacional.

A su vez, Donald Judd pertenece al sector del panorama artístico que se posiciona en contra de una subjetividad excesiva y de la condición *painterly* del expresionismo abstracto, que hemos visto en el punto anterior.

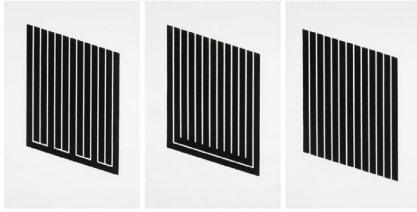
Frente a la subjetividad y las asociaciones románticas atribuidas al color y la materia del expresionismo abstracto, surge, por un lado el Pop Art, que sustituye dicha subjetividad por la más objetiva banalidad; y por el otro el arte *minimal* cuestionando la esencia misma de la pintura, sus problemas formales y compositivos. Ambos buscando el anonimato y la neutralidad, sin el empleo de la ilusión ni ningún rasgo que se pueda asociar al simbolismo.

Para Judd no es tanto una oposición directa al ilusionismo, como una independencia o un alejamiento definitivo y específico de todo lo hecho anteriormente, no se trata de una negación, sino una reinención. Aunque establecen una conexión con los constructivistas rusos y el dadaísmo, y pueden ver precedentes en Ad Reinhardt por su cercanía a la nada, en Jasper Johns por el manejo de la existencia del arte en la mínima expresión del objeto cotidiano y en Barnett Newman por la brevedad de sus obras; pero la actitud es totalmente novedosa, defienden.

Como dice Judd “No hay una re-presentación de una idea que hay que desvelar, es simplemente la presentación del objeto en sí,”<sup>106</sup> sin ningún mensaje iconológico ni ningún trasfondo metafísico. Y lo hacen con un aparente empobrecimiento o una reducción de la experiencia visual con la consecuente simplicidad de sus formas y con una factura industrial, rehuyendo del gesto para evitar cualquier tipo de emoción o anécdota.

Como en los *readymades* de Duchamp, el arte minimal se despoja del trabajo hecho a mano del artista y la subjetividad asociada a él; el artista asume ahora un papel más cercano al del arquitecto que dirige un equipo que se encarga de plasmar sus ideas. Porque lo importante es la idea, el proceso no tiene nada que aportar y las constantes son la simplicidad, serialidad, austeridad y la geometrización de las propuestas.

106. Padrón, Juan Carlos, «En busca del objeto específico. Minimal Art», *Cromacultura*, 12 agosto, 2014. [Consulta 21 de junio 2016], disponible en <http://www.cromacultura.com/minimal-art/>

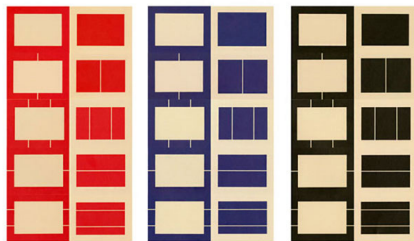


90. Donald Judd, *Untitled (three works)*, 1974.

La idea de que los elementos utilizados no son elaborados por los artistas, sino que fueron fabricados para otro uso de forma industrial evita cualquier alusión a su vida interna (una piedra erosionada, por ejemplo, como ya nos enseñaron Ruskin y los románticos nos remite a las fuerzas internas de las cosas y perturban su exterioridad). Los elementos han que ser obstinadamente externos, objetos de uso y nunca vehículos de expresión. Como los elementos *readymade* transmiten simple exterioridad. Para Judd, son materiales en sí mismos, sin implicaciones ni referencias cotidianas que puedan condicionar al espectador.

A pesar de que Judd reconocía la importancia de los *readymades*; le molesta aquello que significa el objeto formal en sí mismo, por la carga simbólica que aporta y quiere únicamente su condición matérica, sin emociones.

En contraposición a la espontaneidad y la visceralidad de los *action painters*, en los artistas minimal aparece una actitud flemática de indiferencia y posturas totalmente negativas. Irving Sandler denominó al movimiento *The New Cool Art*.<sup>107</sup>



91. Donald Judd, set de 10 planchas de xilografía impresas en papel Japonés con tinta roja, azul y negra, 1988

### 1.6.1. Color-espacio

Judd, que consiguió un reconocimiento en el panorama artístico también como crítico, marca una diferencia entre las pinturas de Pollock, Rothko, Still y Newman y el resto de pintores abstractos anteriores al '46, "porque empiezan a romper la relación de las partes dentro del rectángulo que las contiene; [...] la pintura busca la unicidad a través del manejo de la simplicidad y subordinación de sus partes al máximo, que hace que se comporten como una totalidad."<sup>108</sup> Pero considera que no se puede hacer mucho más dentro del campo de la pintura y describe los diferentes grados de espacialidad e ilusionismo presente en las diferentes propuestas y que él quiere erradicar.

Judd tampoco ve una respuesta, en su búsqueda por la eliminación total del ilusionismo y la espacialidad, en el trabajo de Klein, Stella, Reinhardt y Rothko que aún siendo los más cercanos a la no espacialidad del lienzo, siguen siendo ilusionistas; Pollock es para Judd el menos descriptivo e ilusionista. Luego continúa analizando la escultura, llegando a la conclusión que incluso la escultura está compuesta como la pintura y cae en el mismo juego compositivo que ella.

En esa búsqueda poco a poco se dirige cada vez más a las tres dimensiones, y parece que le fue de gran utilidad su afición a la realización de obra gráfica, por el proceso mecanizado donde no cabe la mano del artista ni su evocación expresiva. Es probable que también fuera por los bloques de ma-

107. Lourdes Peñaranda, *El espacio expansivo en la obra de Donald Judd*, Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, Volumen 9 - Número 2 / julio - diciembre de 2014, Colombia, p178. Disponible en <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/viewFile/8480/10406>.

108. Lourdes Peñaranda, *Donald Judd ilusionista*, Tesis de doctorado, Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona, 2010, p.xiv.

92. Donald Judd, *Untitled*, 196993. Donald Judd, *Untitled* (detalle), 1969

dera, las planchas metálicas o las impresiones en papel, como objetos en sí mismos, que después de la impresión aparecen como independientes. Esa reiteración de trabajo seriado, totalmente indiferente al contexto y la relatividad de su orden, y que son el inicio de sus trabajos de *progresiones*, que inicia en 1964.<sup>109</sup>

En sus trabajos de progresiones va más allá de la composición relacional y equilibrada de las partes. Buscando soluciones que las muestren como un todo, en un *impasse* entre el orden y el desorden. En *Untitled*, de 1969, el espacio y la materia parece que se conjugan, en la búsqueda de un equilibrio asimétrico “a través de la presentación y el reconocimiento de la interconexión entre la materia y el espacio que, sin establecer jerarquía o valor entre uno y otro, simplemente se comportan como un todo, como una unidad en la que la materia crea espacio y el espacio crea materia.”<sup>110</sup>

Establece relaciones, «una cosa detrás de otra», y progresiones aritméticas que determinan el tamaño de los elementos, y el de los espacios negativos entre los elementos. Un interpenetración visual de volúmenes y la de los vacíos que generan un diálogo que hace que funcione como un todo la pieza y la no pieza. Un desdoblamiento en un continuo circular que, realiza un juego de desaparición o reaparición.

El color, el reflejo y la transparencia constituyen en sí mismos las cualidades y características intrínsecas del material; en ningún momento el material intenta ser o representar otra cosa que lo que es u otra realidad, Judd sabe como mostrar la posible espacialidad de una superficie bidimensional, la ilusión. Una ilusión que no trata de engañar a través de lo que no existe, sino de revelar aquello que el pensamiento racional se encargó de erradicar. El pensamiento racional es el verdadero reduccionista. Lo que Judd nos presenta sale del mundo que conocemos para ofrecernos la oportunidad de mirar aspectos de ese mundo que, quizás, no habíamos vislumbrado anteriormente.

No se trata de un espacio absoluto, cartesiano, sino, más bien, de una experiencia psicológica y física del espacio que se produce a través de la percepción de nuestra mirada.<sup>111</sup> Una percepción fenomenológica, el espacio es percibido en movimiento y con todos los sentidos. En el límite entre contemplar y percibir. Indagando en el fenómeno de la recepción mientras se desmascaran los mecanismos de la percepción, transformando la experiencia total del espectador. Para Judd, la obra produce ese algo más *que mirar* y *que pensar*, y que es inherente a ella.

“La desmaterialización o multiplicación de la obra es parte de su propia y rigurosa definición.”<sup>112</sup> Para Judd, los trabajos se plantean como una indagación de sorpresas posibles a descubrir dentro de las cualidades. Una percepción única y múltiple, que evidencia su interés por la experiencia del espec-

109. Íbidem, parafraseado de p. 152

110. Íbidem, p.152

111. Íbidem, parafraseado de p.207

112. Íbidem, p.208



94. Donald Judd, *Untitled, (Progressions)*, 1965.

tador con las piezas, que le obsesiona e intenta controlar aunque considera que las condiciones externas son sólo un accidente.

El arte y el contexto se construyen, existen y perduran en la relación del uno con el otro. Judd abre un nuevo camino entre pintura, escultura y arquitectura, diluyendo las fronteras entre las distintas disciplinas y abriendo el camino a lo que hoy conocemos como instalaciones, al mostrar todo el poder del espacio real.

### 1.6.2. Reducción de los elementos formales a la mínima expresión.

Judd reduce los elementos a la mínima expresión estructural, con superficies de distintos materiales. Y trasciende lo que Judd denomina la *segunda superficie*, como desafío a nuestra percepción, que logra su definición a través de su propia indefinición, la indefinición que produce la propia definición detallada del material. Y que hace que como unicidad se expanda en el espacio arquitectónico, creando visiones oblicuas de dicho espacio expandido mediante los reflejos propios de la superficie que trascienden y multiplican ese espacio.<sup>113</sup>

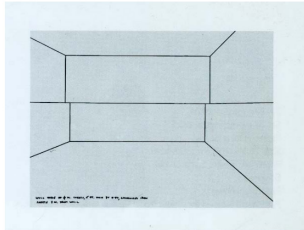
En esa reducción formal, sin embargo, los esmaltes rojo cadmio y el plexiglás de colores lo distinguen de la monocromía imperante en otros artistas mimalistas. Judd, reconoce que es a través de la obra gráfica, que el color empieza a tener protagonismo y, sobre todo en los últimos años, acaba convirtiéndose en elemento principal de sus propuestas. El color se presenta con sus calidades, su densidad, textura sedosa o brillante, transparente o mate y no como algo superficial superpuesto que encubre y niega el soporte. Y la reflexión del color hace que una pieza aparentemente austera, se expanda, no solo en su interioridad, sino hacia el exterior para sorprender. La simplicidad y la complejidad juntas.

Los materiales, como el vidrio, el metacrilato y el metal, aportan su inmediatez y propiedades intrínsecas. Su capacidad de contener y admitir luz, así como de revelar y colorear a través del reflejo y la refracción resaltan y preservan la sensualidad propia de su materialidad. Esas características reflectantes o transparentes, presentan un espacio reflejado e ilusorio, que se logra desde sus posibilidades de presentación no de re-presentación.

También la producción en masa de estos elementos garantiza tamaño y forma idénticas, eludiendo relaciones jerárquicas y demandando órdenes compositivos de repetición o progresión serial, sin focos lógicamente determinados ni límites externos impuestos desde dentro. A los minimalistas les atraía la repetición pura y simple, como una manera de eludir las interferencias de la composición relacional. La idea de una reducción del arte a la vacuidad, y ¿cómo trasciende de su condición de mera cosa?<sup>114</sup>

113. parafraseando, Íbidem, p.113

114. Parafraseando a Krauss, Rosalind E, *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal, 2002, p248.



95. Donald Judd, Arriba: serigrafía *Untitled*. Abajo: Fotografía de vaso con agua y lápiz, 1970.

Para Judd no necesitan de la contemplación, simplemente son, y se presentan con esa rotundidad, no es una superficie pintada, es un objeto único, una unidad, un todo sin mensaje oculto, ni truco. Pero sí ilusión.

El espacio ilusionista ya no es un problema, porque es el resultado de la experiencia de la misma profundidad de los objetos, sus reflejos y transparencias. En su texto *Objetos específicos*, Judd nos dice que no es necesario tener muchas cosas para mirar, para comparar, para analizar una a una, para contemplar. Lo interesante es que la cosa sea un todo, su cualidad como un todo. Las cosas importantes se aíslan para ganar intensidad, claridad y poder, y no se diluyen en el formato estándar de variaciones de forma, contrastes suaves y composición. Ahora la forma, el color y la superficie son un todo y no hay dispersión. Ya no son superficies planas sino cajas, objetos profundos por sí mismos, no por simbolismos añadidos.<sup>115</sup>

La ilusión utilizada por Judd se basa en la perspectiva, en las calidades atmosféricas logradas por los materiales de las superficies y su color, y en las progresiones matemáticas. También en la repetición y el uso de la escala. La ilusión, como verdad comprobable.

La escala y la ficidad de su obra van enfocados, como hemos dicho, a la percepción del espectador, a la experiencia. Judd nos enseña el grado de intimidad generado por un objeto pequeño, y el grado de lo público que adquiere otro más grande, siempre en relación a la escala humana. También el tamaño influye en los detalles, que se refuerzan a medida que se reduce el tamaño. Robert Morris en *The Mind/Body Problem*, nos dice que el uso de grandes escalas busca eliminar relaciones de intimidad que aparecen cuando se utilizan colores intensos, acabados finos, materiales sensuales, el rastro de la mano del artista y el uso de relaciones matemáticas y progresiones entre las partes. Evidenciando las contradicciones de Judd por el uso que hace del color, los acabados, los materiales sensuales y el uso de las relaciones matemáticas. Para Morris, los nuevos trabajos comienzan a sensibilizarse al absorber las variaciones producidas por la luz, el espacio y el espectador mismo cuando éste cambia de posición para percibir la obra.<sup>116</sup>

Aunque Judd, rehuye de cualquier implicación emocional y conceptual, las cualidades ligadas a la experiencia de las obras, la intangibilidad de la luz, del reflejo, la materialización y desmaterialización de los elementos, dan como resultado es el descubrimiento del espacio circundante y el papel indispensable del espectador como pieza insoluble de la obra.<sup>117</sup>

115. Íbidem, parafraseado de p.156

116 Parafraseado de Peñaranda, Lourdes, *Donald Judd ilusionista*, Tesis para obtener el grado de Doctora, Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona, 2010, p.xxi.

117. A partir de, Papic, Cora, «El movimiento minimal y la fenomenología de la percepción», *El gran otro*, [consulta 10/6/2016] disponible en <http://elgranotro.com.ar/index.php/el-movimiento-minimal-y-la-fenomenologia-de-la-percepcion/>

La presencia que irradia el objeto, atrapa al espectador que carece de elementos formales para poder describir dicha presencia, ya que su importancia radica en que ésta es sentida y, por consiguiente, nos arroja a una experiencia que evoca la conciencia del propio cuerpo dentro del espacio compartido. Porque el arte para Judd se presenta para ser mirado, no ofrece conocimiento, no comunica y no enseña, simplemente se muestra, se presenta, se evidencia, nos deleita a través de la sorpresa, nos ilusiona.

Judd, paradójicamente, en una búsqueda por una obra no-ilusionista llega a la creación de ilusiones, logra la unidad a través de la multiplicación y se aleja de la escultura antropomórfica tradicional calculando la obra de acuerdo con las medidas del cuerpo humano del espectador, que percibe la obra dentro de un espacio determinado que le afecta emocionalmente como cuerpo-mente indivisible que es. Nos ofrece así, no sólo objetos reales, sino también sus efectos y afectos. “Los objetos se convierten en otro a través de la mirada que se revierte en objeto de deseo.”<sup>118</sup> Al no representar, sino presentar, se muestra la existencia, de los objetos, pero también la nuestra, porque apela a nuestra razón con una experiencia perceptiva que evidencia la dificultad para diferenciar y relacionar entre la extensión y la expansión de la materia.

---

118. Íbidem.



## 1.7. JOHN BERGER Y SU MIRADA QUE DA SENTIDO

Hablando de la mirada no podíamos dejar fuera a John Berger por las distintas reflexiones sobre la conciencia de la mirada que contienen sus ensayos, consciente como es de la velocidad a la que, esa mirada, puede captar información de la realidad circundante. Una velocidad mayor que cualquiera de los otros sentidos, porque aquello que podemos captar a través de los ojos, nos llega antes que la palabra hablada. El poder de mirar y de observar.



96. Jean François Millet, *Las espigadoras*, 1957.



97. Jean François Millet, *Campesino trabajando la tierra*. 1871-1873.



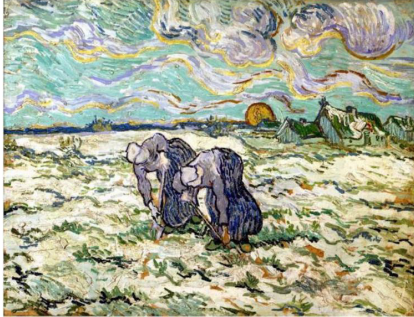
98. Jean François Millet, *Campesino regando la vaca*. 1871-1873.

Utiliza una prosa poética y narrativa y se mueve suavemente entre la narratividad y el irracionalismo. Lo que más puede llamar la atención es el mapa autobiográfico que va trazando en cada uno de sus libros, y su capacidad para arrastrarnos con él para mirar con sus ojos aquello que creías haber contemplado. El libro de base para este escrito es el de *Mirar* y muy especialmente cogeremos las partes en la que vuelve a visitar a Millet, Lowry y Fassanella arrojando sobre ellos una mirada que explora los espacios y las luces conectados con las corrientes y pensamientos, proyectando una cercanía humana.

Partiendo de una reflexión sobre las convenciones de la representación relativas a composición, perspectiva, claroscuro, anatomía, símbolos... y la estrecha relación que guardaban con las convenciones sociales de la clase a la que el arte servía. Pero que, por supuesto, no se consideraban convenciones sino que más bien era la única manera de registrar y preservar las verdades eternas. Sin embargo, para las clases sociales más bajas, esa pintura quedaba totalmente alejada de su experiencia y veían sólo formas, vestimentas y el estatus de la clase dominante, lo que fundamenta, según Berger, que en tiempos de revuelta fueran normalmente destruidas.

Nos presenta el arte primitivo y concluye diciendo que su torpeza es la precondition de su elocuencia. Por eso, este arte, no puede decirse mediante las técnicas convencionales, porque dentro del sistema cultural de clases no estaba previsto un espacio para él.

Seguidamente Berger se pregunta por qué Millet se pone a pintar campesinos como nunca antes se había hecho y nos conduce a la causa que hizo que su mirada cambiara, y es que en los años 1948-51 la reivindicación de la democracia suscitó cierto optimismo y esperanza paralelo a la reivindicación de los derechos humanos que llevó al realismo. Un realismo que revelaba unas condiciones de vida de los campesinos, antes ocultas y que posibilitaba su reconocimiento. La mayor parte del público que visitaba los salones donde se exhibían los cuadros desconocían las penurias de la gente en el campo y el objetivo de Millet era perturbar su placer y ocio. Haciendo una revisión cronológica analiza que el campesino va saliendo de las sombras, que es el lugar que la tradición reservaba a la pintura de género, pero poco a poco fueron avanzando al primer plano y convirtiéndose en el centro. Y todas, dice Berger, en mayor o menor medida son un fracaso, porque no se establece unidad



99. Van Gogh, *Campesinas cavando en la nieve*. 1890.



100. Seker Ahmet, *El leñador en el bosque*. Siglo XIX.

entre las figuras y su entorno. Porque la pintura rechaza la monumentalidad de las figuras quedando rígidas y teatrales, sin embargo en los bocetos y grabados funcionan.

Para Berger, Millet no alcanzó su objetivo como pintor, porque la pintura tradicional al óleo no se adaptaba al tema que él quería representar, la historia de las formas revela también su incompatibilidad, había fórmulas iconográficas para la integración de las figuras en el paisaje, figuras distantes como notas de color, figuras mitológicas, figuras dramáticas, todas ellas colocadas para ser contempladas desde el punto de vista del viajero; pero no había fórmula para representar la fisicalidad, profunda, valiente y paciente del trabajo de los campesinos *en* la tierra y no *delante de* ella. Inventar una nueva fórmula significaba destruir el lenguaje tradicional para paisajes escénicos. Años más tarde Van Gogh lo consigue fusionando la figura que trabaja la tierra con su entorno, liberando una gran empatía por la temática. Pero a consecuencia de esto la pintura acababa convirtiéndose en una cuestión personal dónde se desvelaba la “caligrafía,” porque el testigo ganaba protagonismo frente al testimonio. De donde saca la conclusión de que sin modificar radicalmente sus valores sociales y culturales Millet no podía llegar nunca a resolver el conflicto.

### 1.7.1. En la proximidad de la distancia

Berger nos descubre un cuadro de Seker Ahmet (*El leñador en el bosque*), un pintor turco de finales del XIX que trabajó durante un tiempo en París, recibiendo influencia de Courbet y la Escuela de Barbizon, y a su vuelta a Turquía introdujo la óptica europea en el arte turco.

Poco a poco, nos va desvelando los motivos de su interés por el cuadro y nos dice que a pesar de que los colores, la textura, la tonalidad de la pintura recuerdan a un Rouseau o un Courbet, y a primera vista es simplemente un paisaje preimpresionista hay algo que no encaja, hay una ambigüedad espacial, que en términos académicos son errores, pero errores convincentes que Berger desgrana volviendo a Millet y el problema que se le planteó. Y nos presenta al horizonte como un resumen del problema. El viajero mira hacia el horizonte, mientras que para el campesino que trabaja con la espalda curvada el horizonte es invisible o simplemente el límite que delimita el cielo que es de donde viene el buen o el mal tiempo. “El lenguaje de la pintura paisajística europea no podía expresar esta experiencia.”<sup>119</sup>

Seker Ahmet con la influencia europea se enfrentaba a otra concepción del mundo, del hombre, de la historia completamente diferente, no sólo a una técnica nueva. En este cuadro trató de conciliar dos modos de ver, por un lado la tradición pictórica turca consistía en ilustración de libros y miniaturas y su lenguaje se basaba en signos y embellecimiento: “se trataba de un **espacio**

119. Berger, John, *Mirar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2013, p 87.

**espiritual**, no físico. La luz era una emanación y no algo que cruza el vacío.”<sup>120</sup> Y por el otro lado en el sistema tradicional de perspectiva paisajística europea el camino se aleja y se pierde en el horizonte. Establece una relación entre la perspectiva y el tiempo, y por lo tanto entre las representaciones pictóricas y la manera en que son narrados los cuentos. Las primeras formas narrativas son más bidimensionales pero no por ello menos reales, todos los acontecimientos son apremiantes e inevitables. “Los acontecimientos aparecen como el genio de la lámpara de Aladino. Son por igual irrefutables, esperados e inesperados.”<sup>121</sup>

Seker Ahmet pintó el bosque como lo miraba, “[...] como algo importante en sí mismo, como una presencia tan apremiante que no podía distanciarse de ella.” La perspectiva europea que había aprendido en París, sin embargo, miraba el bosque desde la distancia.

Para Berger este cuadro ilustra perfectamente la frase de Heidegger “el claro del bosque es la apertura a todo lo que está presente y ausente”.<sup>122</sup>

La perspectiva europea equivale al tiempo unilineal, sin embargo, para Heidegger el presente es una presencia, no una unidad de tiempo, y está ligado a la atención perceptiva del momento. En el cuadro de Ahmet el leñador y la mula avanzan pero no se mueven, lo que se mueve es el bosque “El bosque con su presencia se mueve en dirección contraria al leñador, es decir, hacia nosotros y hacia la izquierda.”<sup>123</sup>

### 1.7.2. La soledad y la exterioridad en la ciudad

Berger habla de primitivismo cuando introduce a Lowry y Fasanella, miradas limpias del poder de las clases preponderantes, que según Berger son las que establecen las convenciones en el arte. Nos arrojan su mirada sobre el norte de la Inglaterra industrial y sobre la abarrotada Nueva York. Pero no se queda en esa visión, porque ese primitivismo nos aporta también la huella de la soledad y el rastro del tiempo por un lado y por el otro la exterioridad como constante en la gran ciudad.

Lowry, inglés y muy arraigado a su tierra de *Nordlands*, se vanagloriaba de no haber salido nunca al extranjero y de no haber tenido nunca ni teléfono ni coche. Trabaja de forma intuitiva, sin aparentes objetivos fijos, su única meta es terminarlos. En cierto modo él es consciente de que lo que tiene que decir como artista es relevante por alguna razón pero que ello no implica que busque conscientemente el significado que después vemos en sus cuadros. Son escenas específicamente inglesas, la luz no es natural, las figuras se mueven en una “laguna lechosa” y en general es un ambiente más inglés del siglo XIX que del XX. Posiblemente se han congelado en el tiempo desde la primera



101. Laurence Stephen Lowry, *Escaleras de Irk*. 1928.



102. Laurence Stephen Lowry, *Escaleras de Wick*. 1930.

120. Íbidem, p.88. Negrita mía.

121. Íbidem, p.89.

122. Íbidem, p.90.

123. Íbidem, p.91.

103. Laurence Stephen Lowry, *parque* 1945.104. Ralph Fassanella, *Family supper*, y visualización de la exterioridad, 1972.105. Ralph Fassanella, *New York*, 1957.

época en que Lowry empezó a pintar, y toda su obra se centra en el carácter de un lugar y ese periodo en concreto.

Ilustra la decadencia industrial y económica después de la Guerra Mundial pero también es algo más, su tema real, como apunta Berger, posiblemente sea la soledad, que la trata con humor, un humor que Berger compara con el de Samuel Beckett: “el humor que se encuentra en la contemplación del tiempo que pasa sin sentido alguno.”<sup>124</sup> Su mirada hablaba del desgaste de las ropas usadas, de la sensación de humedad que sube del suelo, de la extraña supresión de la distancia provocados por el humo y la bruma, de la relaciones entre las personas que son más perceptibles desde la soledad, de lo obstinado de la vida a pesar de la decadencia. Berger nos apunta que si Lowry hubiera sido un gran artista hubiera puesto mucho más de sí mismo en su obra, y que probablemente su ingenuidad le sirvió para ocultar su propia experiencia.

Fassanella, nació en Nueva York, en 1914, hijo de inmigrantes italianos, a pesar de las experiencias duras de su infancia, nos llama la atención que sus cuadros no son trágicos en absoluto, “Porque la tragedia, para que sea sentida como tal, requiere una exención temporal de la vida cotidiana, un permiso compasivo, que la ciudad moderna no suele conceder.”<sup>125</sup>

El carácter de Nueva York, lo registra con el cielo muy alto y lejano, con las luces que a pesar de ser brillantes aparecen como con un filtro de bruma, con el desgaste de los colores de las tiendecitas y los edificios más humildes y con la densidad de población, su abarrotamiento. Y logra transmitir ese carácter mediante una perspectiva que se mueve de un lado a otro, nada que ver con los estándares profesionales. Representa las cosas tanto de frente, como desde la acera, o desde arriba, desde la azotea. A la gente, a pesar de que esté lejos, siempre la ve de frente; el tráfico desde arriba; las ventanas de la casa siempre a su mismo nivel; el puente de Brooklyn desde abajo pero el río desde arriba. “Así, lo que ofrece cada cuadro no es una vista instantánea, una postal, sino una amalgama de experiencia visual, una secuencia de recuerdos.”<sup>126</sup> Esto es lo que hace reconocible las escenas, especialmente a las personas que han vivido las calles, no tanto al turista con la mirada contemplativa de la distancia.

Las ventanas en Fassanella son un elemento esencial, la ciudad habla a través de ellas, son repetitivas pero sin embargo cada una de ellas es distinta, hay personas que se asoman, enmarcadas por el rectángulo de la ventana. Ventanas que enmarcan y a su vez están enmarcadas, entremezcladas con vallas publicitarias que a su vez se enmarcan y se entremezclan. “La ciudad ha crecido como una colmena; pero, a diferencia de ésta, cada celda, cada ven-

124. Íbidem, p.98.

125. Íbidem, p.99.

126. Íbidem, p.100.



106. Ralph Fasanella, *Empire State Building*, 1976

tana, es distinta de las demás.”<sup>127</sup> Esas diferencias tienen detrás recuerdos, esperanzas, que son sustituidas por otras cuando mueren o desaparecen.

Las ventanas muestran los interiores de una forma que muestra que nunca fueron interiores. “Nunca hay interiores. Todo es exterioridad. En este sentido la ciudad entera es como un animal sin vísceras.”<sup>128</sup>

Es un buen observador de caracteres y a las personas de la calle, les brinda una silueta y un carácter propio aunque las personas que representa enmarcadas en las ventanas las trata de modo más neutro, como meros signos. Como le ocurría a Lowry sus pinturas se pueden asociar a la lucha social, Fasanella con más razón porque estuvo vinculado a sindicatos y reivindicaciones sociales de forma activa, pero su forma de lucha es evidenciar desde dentro, desde la ciudad que tanto amaba y la vida que había dentro. Nueva York lo era todo, en la ciudad había un extenso inventario de gente que retratar, y no se dejó atrás ni un solo problema por el que la clase obrera tuviera que luchar, pero lo hizo sutilmente en pinturas y letreros escritos que hablaban de la falta de espacio y de la gran capacidad de olvido. Para él era importante recordar de dónde venimos, porque es lo que nos hace ser lo que somos.

La mirada de John Berger tiende puentes entre el arte y la vida en un exhaustivo análisis que nos sirve para alimentar la pasión por la representación del espacio dentro y fuera de las convenciones y enmarcadas por quien somos y de dónde venimos. Sabe dar todo el significado a la mirada cotidiana disfrutando de todo tipo velocidades, pero sobre todo es un narrador de historias, que consigue arrastrarnos en su pasión por el arte y por la vida. Frente a una sociedad que lo mide todo con números, cantidad de copias de discos/libros vendidos, cantidad de visitantes a una exposición, cantidad de seguidores en redes sociales... Berger defiende los datos que quedan al margen de esas cifras quedándose con la persona que queda afectada, emocionada, por lo que ha visto, escuchado, leído, vivido y esa persona deja de ser la que ha sido para pasar a ser y actuar de modo diferente. Y eso es cultura, no sólo números. Traspasando la cultura de la eficiencia para llegar a la cultura de la reflexión y del crecimiento personal.

127. *Íbidem*.

128. *Íbidem*, p.101.

## 2. LISTADO DE ILUSTRADORES. Análisis de sus recursos formales

Como podemos deducir del punto anterior, y aunque ya sospechábamos, el análisis de los elementos formales desvinculado de todo lo que se encuentra detrás de esas señales objetivas, pierde su fundamento, su esencia. Porque no es posible una forma sin un contenido, porque aun en aparente ausencia de contenido le proyectaremos nosotros uno. Porque no es tan importante lo que se mira como la mirada que proyectamos, todo aquello que proyectamos sobre objetos, experiencias..., en una actitud que como la misma palabra indica es activa.

Trataremos de ver de qué manera los elementos de la forma son importantes y van ligados a la personalidad, a la mirada de los ilustradores-as que hemos escogido como referentes, cómo acompañan a lo que se busca comunicar, al proceso y cómo dejan entrever la personalidad del autor, porque ser profesional no significa cerrar herméticamente nuestras inquietudes sino que ellas afloran y dan la visión global a los temas y problemas de partida que pueden ser y son variados. Intentaremos, también, buscar las constantes en el trabajo de esos referentes a pesar de una aparente variedad formal, las constantes en cada uno de ellos en particular y las constantes de todos ellos como conjunto.

## 2.1. VIOLETA LÓPIZ



107. Violeta López, interior del álbum *les poings sur les îles* (*Manos en las islas*) que en francés suena como *Les points sur les î* (*Los puntos sobre las ies*), 2014.



108. Violeta López, dobles páginas del álbum *les poings sur les îles*, 2014.

Violeta López es una joven ilustradora nacida en Ibiza, criada en Madrid y que desde 2006 reside en Berlín, aunque la verdad es que no para de viajar. Violeta estudió historia de la música, y cuando se puso a ejercer como profesora se dió cuenta de que no estaba preparada, así que decidió estudiar Ilustración. En una entrada del blog *el elefante lector*, Violeta se pregunta a sí misma por qué se separan los sentidos, y que aunque sea una cuestión de supervivencia, como dicen, si pudiéramos continuar con la sinestesia propia del recién nacido, seríamos capaces de dibujar tranquilamente la música y de escuchar los dibujos. Y añade “No obstante, creo que si uno pega bien la oreja a los dibujos puede escuchar cosas, y si no que le pregunten a Kandinsky.”<sup>129</sup> Recorridos con los ojos vendados, despertar los otros sentidos que la vista oculta, adormece. El dibujo y sus calidades como instrumento para volar, para evadirse, que te permite, en un *flow* mágico, transportarte, ser diminuta y poder hablar con una piedra, recorrerla y perderse en ella, o ser tan poderosa como para crear partituras con signos gráficos para que se interpreten por un grupo de ilustradores magníficos con piedras como instrumentos. También dibujar sonidos y olores. Esas son las vivencias que me llevo de un taller que hice con Violeta, un taller amarillo, fresco con mucha luz y mucha agua, con la película *The Stalker* de fondo que te recuerda otras velocidades de percepción. Sacar el máximo partido a nuestros sentidos sin olvidar que todos ellos residen en el cerebro y que las interconexiones deben despertarse. Disfrutar y provocar de velocidades inusuales y en resumen motivación, curiosidad, atención, sueños, concentración y capacidad de trabajo.

Para este apartado intercalaremos dos entrevistas una de ellas está sacada del blog del Reino Unido, *Picturebook Makers*, llevado, desde el anonimato, por un pequeño grupo de profesionales de la industria del álbum ilustrado. En ella Violeta habla de un proyecto concreto, el álbum ilustrado *Amigos do Peito*;<sup>130</sup> la otra entrevista que utilizo se la hace su amigo Roger Omar,<sup>131</sup> es un poco más genérica y también más antigua. Lo haremos así para tratar de llegar a ciertas constantes en su trabajo.

### 2.1.1. Amigos Do Peito / Close Friends

El proyecto arranca de un encargo de la editorial portuguesa Bruaá, y consiste en ilustrar un poema de Cláudio Thebas. De entrada a Violeta le seduce la idea porque es un poema sencillo y lo podrá hacer rápido. Esa mente

129. Arnau, Arancha, «Entrevista Violeta López», *El elefante lector* blog, 4 de marzo de 2013, [consulta 5/07/16], disponible en <http://elefantelector.blogspot.com.es/2013/03/entrevista-violeta-lopez.html>.

130. López, Violeta, *picturebook makers* blog, edit. anónimos, consulta [7/07/16], disponible en <http://blog.picturebookmakers.com/post/103458831991/violeta-l%C3%B3piz>, tr. propia.

131. Omar, Roger, «Entrevista a Violeta López», *soy un perro blanco*, blog, [consulta 05/07/16] disponible en <https://soyunperroblanco.wordpress.com/2008/12/28/violeta-lopez>.



109. Violeta Lópiz, portada y contraportada del álbum *Amigos do Peito (Close friends)*, 2015.



110. Violeta Lópiz, bocetos para el álbum *Amigos do Peito (Close friends)*.

eficiente en acción. Ella se describe como lenta pero los que la hemos visto trabajar sabemos que tiene una mente rápida, simplemente es del tipo de personas a las que les gusta perderse y transitar por caminos nuevos y difíciles en lugar de coger el camino recto. “Mi lentitud es algo que mi cerebro necesita para resetearse cada vez que se enfrenta a un nuevo proyecto, olvida todo lo que ha hecho hasta el momento y necesita bastante tiempo para recuperarse para ser capaz de producir algo nuevo.”<sup>132</sup>

Para ello lo primero, ir a Lisboa y lo segundo leer y releer el poema sin cesar, que se reveló menos sencillo de lo que aparentaba, porque no daba ni pistas ni argumento. Atascada en un silla “dediqué la mitad del tiempo a tratar de descifrar qué me decía el texto de Cláudio Thebas y la otra mitad a tratar de entender qué era lo que yo quería transmitir.”<sup>133</sup> Encontrar la idea, combinarla con el texto, el estilo, el contenido, la técnica, la secuencia de páginas, el ritmo, la intención, los personajes, los tamaños, la composición y su relación con el ritmo del texto, la ambientación del texto... toda la cantidad de piezas de este difícil puzzle.

“Mi proceso es muy caótico, sólo me guío por la intuición”<sup>134</sup>, curiosamente, ésta es una constante en todos los ilustradores que he escogido. Se definen como caóticos pero no lo parecen, en realidad son muy disciplinados y sobre todo muy trabajadores. Probablemente se refieren a que no utilizan una metodología con unos pasos cerrados sino mas bien que siguen una dirección sin saber muy bien a dónde les va a llevar, para lo que evidentemente la intuición les guía. También para Klee el caos era algo de lo más natural.<sup>135</sup>

Violeta Lópiz nos confiesa:

“Lo que me cuesta no es tanto el dibujo sino el empuje, el coraje para empezar. Doy vueltas y más vueltas, no me atrevo... lo que hago me aburre, no me gusta, no me dice nada... y llamo a mi amigo, que me recuerda que eso siempre me pasa y que sólo necesito tiempo. Entonces me fastidio y espero, pero sin dejar de intentarlo.”<sup>136</sup>

Investiga para documentarse y cuando se cansa dibuja y escribe, y cuando ya ha agotado ideas vuelve a investigar otra vez. Es un truco antibloqueos que le enseñó en un taller Linda Wolfsgruber.

Para documentarse utiliza Internet, la casualidad, preguntas que realiza a la gente que le rodea, la biblioteca del Reina Sofía de Madrid y mira libros al azar... “el diccionario de lengua española me es muy útil, y a veces el de campos semánticos me da ideas.”<sup>137</sup> Lee un libro, busca pistas en las palabras y así consigue ir tirando del hilo hasta que una de ellas parece más brillante que

132. Lópiz, Violeta, op. cit.

133. Lópiz, Violeta, íbidem.

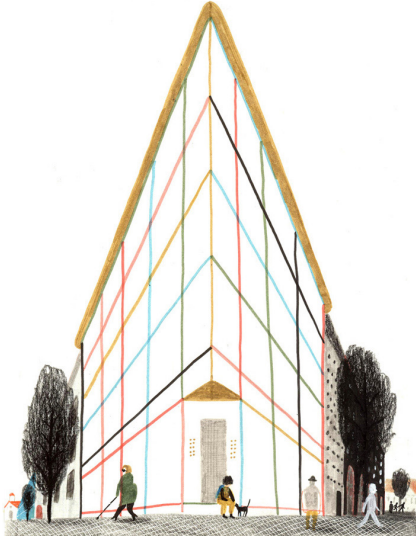
134. Violeta Lópiz, op. cit.

135. Spiller, Jürg, Paul Klee notebooks, Vol. 1. The thinking eye, op. cit. 1973, p.9.

136. Omar, Roger, op. cit.

137. Omar, Roger, op. cit.

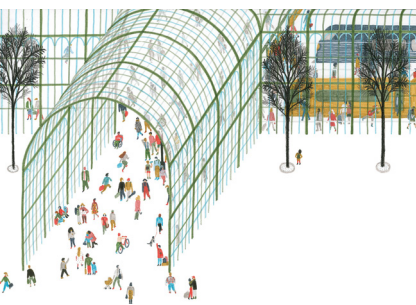




111. Violeta Lópiz, dibujo clave para dar forma al álbum *Amigos do Peito (Close friends)*.



112. Violeta Lópiz, ilustración para doble página del álbum *Amigos do Peito (Close friends)*, 2014.



113. Violeta Lópiz, ilustración para doble página del álbum *Amigos do Peito (Close friends)*, 2014.

las demás y le ayuda a entender mejor el concepto, el mensaje que quiere ilustrar. “Dibujar está muy conectado con mi parte matemática del cerebro. Bailar y tocar el piano están claramente en el otro lado. Tengo que entrenarme más en esto de dejarme llevar cuando dibujo.”<sup>138</sup>

Para Violeta todos los proyectos tienen un punto de inicio, un germen interior, que en este caso era el explorar la relación entre espacios y personas, arquitectura y sentimientos, mapas mentales, lugares en el cuerpo, en la mente, en la calle... Las memorias que viven en esos lugares y los lugares de la memoria. Inmersa en la arquitectura y la cartografía, coleccionando casas, tejados, chimeneas, tiendas, muros, ventanas, plazas, mercados y rutas. “Estaba preparada para hacer dos cosas que no había hecho nunca antes, dibujar edificios y pintar con rotuladores.”<sup>139</sup>

“Mis vivencias cambian mis dibujos y mis dibujos cambian mis vivencias. Es mi forma de hacer magia con el mundo exterior,”<sup>140</sup> es su forma de comunicarse con las ‘Violetas’ que viven dentro de ella, que salen del papel y le descubren cosas y le hacen cambiar, “las imágenes se llenan de sentimientos y mis manos se encargan de decir lo que todavía no sé.”<sup>141</sup> El dibujo como herramienta para pensar, que nos decía Munari, es práctica habitual en la parte creativa de los ilustradores.

Para este proyecto en particular, Violeta nos dice, que sentía la necesidad de contar una historia con las imágenes, una historia que la vinculara emocionalmente con el proyecto, y parte de un descubrimiento que hizo de pequeña sobre lo que existe a pesar de que ya no está. “Gracias a pasar tanto tiempo sola, me dí cuenta de que había cosas de las que no me daba cuenta cuando alguien estaba conmigo, una de esas cosas era el placer y la necesidad de tener amigos.”<sup>142</sup> Con este concepto claro comienza a ilustrar aquello que sentía sobre la amistad, alejándose un poco del texto, lo que provocaría un contraste entre texto e imágenes, a pesar de hablar de lo mismo.

Planifica la historia para que la protagonista aparezca siempre sola, y los lugares donde antes estaban sus amigos. Reemplazando los niños por espacios vacíos crearía una tensión y un contraste que se resolvería con un final emotivo. “Abordándolo de esta manera, sentí que invitaba al lector a buscar el lugar donde Cláudio Thebas dice que los amigos de la protagonista viven.”<sup>143</sup>

Bocetando y definiendo imágenes, realiza todo tipo de pruebas hasta que llega a la ilustración de la izquierda (nº 102). Había abierto muchos caminos y ahora había que elegir uno, la señal fue esa ilustración que le gustaba, y que continuaba gustándole después de varios días. Una vez elegido el camino, el

138. Omar, Roger, op. cit.

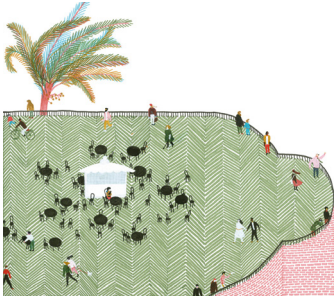
139. Violeta Lópiz, op. cit.

140. Omar, Roger, op. cit.

141. Íbidem

142. Violeta Lópiz, op. cit.

143. Íbidem.



114. Violeta Lópiz, ilustración para doble página del álbum *Amigos do Peito (Close friends)*, 2014.



115. Violeta Lópiz, ilustración para doble página del álbum *Amigos do Peito (Close friends)*, 2014.

resto del trabajo va saliendo. En este punto planeó las páginas del libro, la composición y demás elementos. El *story* lo hizo del tamaño de una caja de cerillas para enseñarlo a la editorial. Poco a poco las páginas se fueron rellenando. “Disfruté muchísimo pintando la gente y escondiendo a todos mis amigos dentro de las ilustraciones.”<sup>144</sup>

En esa faceta suya de recuperar las conexiones entre sentidos, esas conexiones que vamos perdiendo de mayores nos revela un secreto del libro, que huele a las calles húmedas de Lisboa y la tinta del estudio del maestro Marçal. Sabe a membrillo, requesón y estofado portugués y que está asociado al libro “maps of the imagination: the writer as cartographer” de Peter Turchi. La música es José Afonso y el tema es el viento loco de la calle de las industrias. La mente inquieta de Violeta reivindica las conexiones intermodales como una forma de nutrir su parte gráfica y viceversa. Reconoce que la comunicación tiene un poder inmenso. “El truco está en las gafas, no en los ojos. ¿Has visto *Big Fish*?”<sup>145</sup>

Hasta hablando de la parte económica de su carrera como ilustradora nos ofrece una imagen de lo más visual, nos dice que cuando dibujas por amor te toca desnudarte, mientras que el dinero y los horarios van vestidos de traje. “Yo siempre ando en pelotillas, no sé cómo me las apaño, pero he aprendido que es así como me gusta y que tengo que buscar clientes que vayan por lo menos en traje de baño.”<sup>146</sup>

144. Íbidem

145. Omar, Roger, op. cit.

146. Íbidem.

## 2.2. JOOHEE YOON

JooHee Yoon es una ilustradora de Brooklyn que utiliza técnicas de impresión tradicionales, realiza sus ilustraciones a mano, disfrutando todo el proceso y reconoce que hacerlas con Photoshop sería como hacer trampa para ella. Es un proceso que le lleva mucho tiempo, de planificación pero el resultado vale la pena.<sup>147</sup> Trabaja básicamente con litografía, serigrafía y linóleo. Le enamoraron estas técnicas por las calidades transparentes y opacas, las texturas que pueden generar, muchas veces fruto del azar. También por la rotundidad, especialmente el linóleo, que aporta otro tacto, más crudo, menos delicado. Con esas técnicas cultiva la paciencia, otra velocidad, rompe con la inmediatez predominante hoy en día. Ahí coincide con Isidro Ferrer como veremos más adelante y probablemente sea una parte importante en esa mirada que valora los pequeños detalles de la cotidianidad y le permita poner atención en aquello que el resto del mundo no percibe, además de disfrutar de las pequeñas historias que se imagina y nos muestra en las escenas.

Le gusta centrarse en personajes raros, esos que no encuentran sitio para ser protagonistas en un mundo que busca la perfección desde la apariencia y no desde la experiencia. Sus ilustraciones son visualmente enérgicas y dinámicas, con todas esas superposiciones de tintas y calidades táctiles; también son formas sintéticas y compactas. Aportan una experiencia que se desborda más allá de los márgenes en esa explosión de color y de juegos de fondo y figura que hace que la vista se entretenga en ese deleite por el color de la superficie plana del papel, sin ninguna otra intención que explotar su propia bidimensionalidad. Porque, como dice en una entrevista,<sup>148</sup> le gusta el arte medieval por la parte más bizarra de su representación espacial.

Nos interesa hablar de HooJee Yon, aparte de por lo brillante de su trabajo, por formar parte de una corriente de ilustradores, muy jóvenes, que están revitalizando las técnicas propias del grabado y la fotocomposición antiguas. De manera que hay veces que ante un libro nuevo nunca sabes si es una reedición de los años '50 ó '60, si es actual o un tributo a alguno de esos ilustradores-as que pasaron prácticamente inadvertidos en su época. Una generación que se crió con ese tipo de libros o que los descubría ya como especiales en rastros y librerías de viejo. Esas limitaciones técnicas que tenían en su época los sistemas de reproducción y que ahora que lo podemos tener todo nos damos cuenta de que las limitaciones nos ayudan, pero antes tuvimos que sufrir una indigestión de degradados multicolores con la aparición de las primeras fotocomposiciones hechas totalmente por ordenador, allá por los



116. JooHee Yoon, Cuaderno, foto publicada en Tumblr de la autora en Nov. 2004.



117. JooHee Yoon, Ilustración para aiCIO Europe Magazine, *The backward process of banking* (El proceso del retroceso de la banca).

147. Dennis, Philip, «Talking printing techniques with joohee yoon», *Ape on the moon. The best in contemporary illustration and animation*, Parafraseado de disponible en <http://apeonthe-moon.com/2011/10/18/talking-printing-techniques-with-joohee-yoon/>

148. Lieu, Clara, blog, «Thursday Spotlight: JooHee Yoon», [consulta: 08/07/16], disponible en <https://claralieu.wordpress.com/2012/05/17/thursday-spotlight-joohee-yoon-2/>, tr. propia.



118. JooHee Yoon, página interior del libro a dos tintas, *The tiger who would be a king* (*El tigre que quería ser rey*).



119. JooHee Yoon, Portada y guardas del libro a tres tintas, *Beastly verse* (*verso bestial*).

años '90. Son ilustradores que dan rienda suelta al color, que reivindican esas limitaciones en la paleta de color y la superficie plana del papel. Que aman el objeto libro, que los coleccionan, los confeccionan, piezas manufacturadas, que exaltan la estética del color como experiencia visual y la gráfica en general como experiencia táctil.

Dentro de esa tendencia, la editorial Nobrow, que fue fundada por ilustradores y creativos gráficos que compartían ese amor por los libros, consiguieron abrir mercado y crecer mucho más de lo que pudieron imaginar en sus inicios. Los primeros libros de su colección fueron tiradas cortas impresas por ellos mismos en serigrafía, consiguiendo un carácter cuidado pero no relamido y frío. Ahora siguen cuidando mucho la edición, pero detrás de ese aspecto manufacturado hay un equipo que busca la manera de darle la vuelta a los avances tecnológicos, para que todo ese potencial técnico no despliegue toda su frialdad, consiguen libros con un componente lúdico y formativo importante pero no descuidan su parte emotiva, que consiguen con los papeles y la cuidada impresión del color, resultando cálidos. "Queremos que los libros digan algo a los chavales, que los conmuevan y los impliquen."<sup>149</sup>

En plena crisis del libro ellos estaban convencidos de que los libros tenían un futuro, mientras el resto sólo veía futuro en las nuevas tecnologías, "hacer libros preciosos que la gente quiera coleccionar."<sup>150</sup> También existen apuestas de este tipo e incluso más antiguas, en una editorial alemana<sup>151</sup>, MeMo editorial, Planeta Tangerina, de la que hablaremos luego con Bernardo Carvalho, y por supuesto la más conocida por todos nosotros, la valenciana Media Vaca.

Después de este breve inciso que intenta contextualizar el trabajo de Joo-Hee Yoon, llega el momento de destacar que la idea no deja de ser la parte más difícil del proceso, todos esos caminos que se abren y se cierran hasta llegar a la solución redonda que necesitará unos acabados u otros, siempre cuidados pero acordes a aquello que se decida potenciar. Y a propósito de esto Joo-Hee Yoon, nos dice "Para mí el concepto es la parte más importante, es la base de todo lo demás.[...] Lo mejor de tener un trabajo creativo es que tengo que crear un montón de mundos basados en mi imaginación."<sup>152</sup> El proyecto que vamos a exponer es *Beastly Verse* y utilizaremos el material cedido por la autora al blog *picturebook makers*.

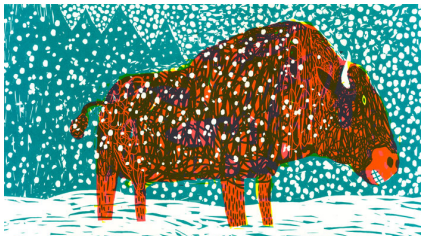
***Beastly Verse*** parte de sus ganas de juntar en un libro su interés por la naturaleza y por la poesía. Con la intención de hacer más cercana la poesía a los niños, con sus ritmos, juegos y todo su sentido del humor. Todo un reto,

149. Seoane, Andrés, «Volver a leer como un niño», *impedimenta*, publicado en *El Cultural*, 01/04/2016, visita [08/07/16], disponible en <http://impedimenta.es/prensa.php/volver-a-leer-como-un>.

150. Seoane, Andrés, op.cit.

151. *Die Tollen Hefte* (los cuadernillos prodigiosos) [http://www.tolle-hefte.de/tolle\\_hefte.htm](http://www.tolle-hefte.de/tolle_hefte.htm)

152. Lieu, Clara, op.cit.

120. JooHee Yoon, bocetos para *Beastly verse*.121. JooHee Yoon, ilustraciones para dobles páginas del libro *Beastly verse*.122. JooHee Yoon, doble páginas con solapa del libro *Beastly verse*.

pero tenía claro, que no quería el tipo de publicación que embute los poemas y no deja apenas espacio para las ilustraciones. Por supuesto quería “un libro donde las ilustraciones y el texto tuvieran la misma importancia e incluso, en ocasiones, las imágenes tuvieran un papel destacado en el relato.”<sup>153</sup> Y añade: “Mis primeros bocetos fueron líneas de contorno sencillas capturando mis ideas, que fueron sufriendo varios cambios, debido básicamente a mi insatisfacción. Pero desde el principio tenía claro que el elemento sorpresa iba a ser la fuerza impulsora del libro.”<sup>154</sup>

Cada poema contaría una historia en una o dos dobles páginas, en vez de una historia continua donde cada imagen conecta con la posterior y construye una narrativa, en este libro cada poema es una historia separada, 16 historias en un álbum ilustrado. Para jugar con el antes y el después utiliza el hecho de pasar las páginas, la escala de los objetos y los despleables para algunos de los poemas más largos. Para juntar las distintas narrativas utilizó un mundo en el que los habitantes pudieran habitar a través de los dibujos. Un lugar donde todos los protagonistas pueden imaginarse viviendo juntos. Donde la hienas tocan el acordeón en sus días libres y los pelícanos se multiplican sin cesar.

Le gusta trabajar con tintas planas, no mezcla colores en la paleta para ponerlos en el papel sino que al superponer los colores planos surgen los colores secundarios. Le fascinan los libros de mitad del siglo pasado, con sus tramas y separaciones de tinta caseras y todas las posibilidades que le sacaban. Ella lo utiliza ahora pero no por necesidad sino por opción, y por las calidades luminosas y brillantes que se obtienen trabajando así.

Con sólo tres tintas: rosa, amarillo y azul, este libro tiene un colorido impensables a pesar de lo reducido de la paleta. Cada color por separado es un sinsentido de formas, pero cuando se superponen una sobre la otra adquiere todo el sentido. “Me gusta el reto de entender hasta donde el color puede llegar para que la imagen sea legible. Para mí es como resolver un puzle.”<sup>155</sup>

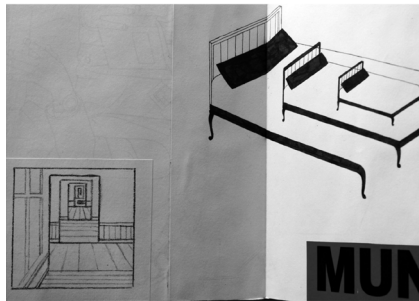
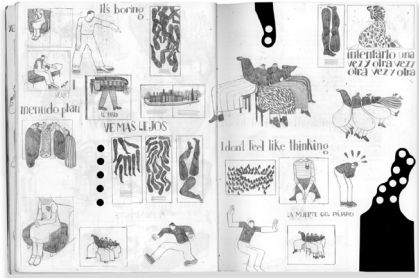
La intención era crear un libro que no sólo contara historias bonitas sino que fuera un objeto bonito. El diseño del libro para ella es tan importante como el contenido y son indivisibles. Todos los elementos, desde la tipografía, la disposición del texto respecto a las imágenes, la encuadernación, el tamaño, el peso del libro, contribuyen a la experiencia de la lectura. Resultando al final un libro con una ingenuidad dada en parte por ese carácter artesanal. Transmite emociones caleidoscópicas, construye mundos con sus recursos formales muy reducidos, al igual que la poesía lo hace con unas pocas palabras, pero bien escogidas y bien compuestas.

153. Yoon, JooHee, picturebook makers blog, editores anónimos, consulta [7/07/16], disponible en <http://blog.picturebookmakers.com/post/116379961701/joohee-yoon>

154. Yoon, JooHee, op.cit.

155. Yoon, JooHee, op.cit.

## 2.3. PABLO AMARGO



123. Pablo Amargo, doble página y detalle de su cuaderno.



124. Pablo Amargo, ilustración para artículo de la publicación Jot Down.

Con sede en Oviedo es un reconocido ilustrador a nivel internacional, a lo largo de su carrera profesional ha recibido importantes premios de Ilustración entre otros el Premio Nacional de Ilustración 2004, Premio Lazarillo de ilustración en 1999, y un largo etcétera. Además su álbum CASUALIDAD ha recibido el prestigioso CJ Picture Book Awards (Corea 2011) y el Gold European Design Awards 2012 (Helsinki 2012), Premio Motiva 2012 al mejor libro ilustrado (España 2012), el Laus de Bronze (España 2012) y el Premio Junceda Iberia (España 2012), además de ser seleccionado para la Bienal de Ilustración de Portugal 2011 y en los American Illustration 2012.

Para este apartado de Pablo Amargo vamos a partir de declaraciones suyas, la mayoría descargadas de su misma web, e intercaladas con pequeñas reflexiones que lanzan hilos conectores con puntos anteriores. Voy a empezar hablando de esa pequeña sorpresa que ha surgido, a raíz de la breve incursión en el universo de Donald Judd, que hicimos en la primera parte de este estudio, y que he de confesar, en un principio no conseguí entender de qué manera iba a conseguir enlazar con mis referentes. Después de releer los artículos de Pablo Amargo, porque ya los había leído antes, pero sus textos son como sus ilustraciones, que cada vez que te acercas a ellas se desvela una de las que parecen infinitas capas semánticas. Pues eso, después de releerlas comencé a encontrar conexiones con Judd. Muchas más de las que podía imaginar.

La conexión obvia es su capacidad sintética, la reducción de los elementos a la mínima expresión, pero veremos que aparecen más. Isidro Ferrer hablando de Pablo Amargo dice: “En Pablo el principio de la forma es el vacío. [...] Su mirada se deposita en el espacio mínimo que espera un momento de otro momento.”<sup>156</sup> y continúa: “[...] de sus dibujos me gusta lo que no está, la ausencia, lo que se muestra de una manera sugerida sin el encadenamiento de la representación. Pablo trabaja con el blanco y en sus ilustraciones el blanco adquiere carácter de continente, dimensión y geografía.”<sup>157</sup>

Pablo Amargo, huye de los detalles para centrarse en las formas de lo concreto, de la esencia. Consigue hacer de la ausencia una virtud. En sus trazos hay una renuncia a cualquier demostración de virtuosismo. No quiere representar el mundo sino revelarlo a través de la esencia de las formas puras, porque como él mismo dice “Mi manera de trabajar tiene que ver con la memoria, y con su parte negativa, la desmemoria. Acudo a mi recuerdo.[...] Voy pensando en el texto y los detalles se desvanecen [...].”<sup>158</sup>

156. Ferrer, Isidro, «Habitar en los márgenes», *Lazarillo*, nº15, 2006.

157. Ferrer, Isidro, op.cit.

158. Amargo, Pablo, «El día menos pensado», Congreso de Ilustración en el MUVIM, Valencia, 3 de marzo, 2011.



125. Pablo Amargo, ilustración para artículo de la publicación Jot Down.



126. Pablo Amargo, Cartel para la semana ilustrada de la Biblioteca Insular de Gran Canaria, 2013.

Al igual que Donald Judd, creo que sabe mostrar en la ausencia un espacio lleno, una ilusión que no trata de engañar a través de lo que no existe, sino de revelar aquello que el pensamiento racional se encargó de erradicar. Lo que nos presentan ambos sale del mundo que conocemos para ofrecernos la oportunidad de mirar aspectos de ese mundo que, quizás, no habíamos vislumbrado anteriormente. Presentándola en toda su rotundidad.

Donald Judd nos decía, que no es necesario tener muchas cosas para mirar, para comparar y que las cosas importantes se aíslan para así ganar intensidad, claridad y poder, y que no se diluyan en el formato estándar de variaciones de forma, contrastes suaves y composición. Es evidente que Pablo coincide.

Pablo Amargo, se define como lento, pero para él “lentitud es sinónimo de solidez.”<sup>159</sup> Las ideas llegan dibujando, va registrando minuciosamente, en su cuaderno, pequeños *microgramas*, los compara, los desecha, los recupera, los monta, los va puliendo, “Es un proceso algo largo y tedioso porque las piezas no siempre encajan, así que hay que volver a insistir.”<sup>160</sup>

No hay una sola línea o forma en las ilustraciones de Pablo que no haya sido realizada tras un largo proceso hasta llegar a lo que llama «cosificación de la línea».<sup>161</sup> No hay gestualidad, ni pinceladas sueltas, ni líneas adelgazadas. Consigue un aspecto muy neutro. Nada vibra, todo encaja y conforma objetos reconocibles no hay pretensión de imitación. Su forma de dibujar se acerca al brochazo de Lichtenstein que nos habla del *action painting* pero alejando toda la retórica emocional que conlleva. “Llegar a la síntesis es sin duda uno de los retos más difíciles para cualquier creador.”<sup>162</sup> Como decíamos con Munari “[...] es muy fácil complicar; lo difícil es simplificar.”<sup>163</sup>

Como ejercicio, escoge fotografías de personas para dibujarlas de la manera más fiel posible. No le interesan mucho las sombras ni las texturas. Los hace a línea para comprender la figura. “Defino, por ejemplo, los pliegues de la ropa, cómo se entrelazan los dedos, la posición de las piernas[...].”<sup>164</sup> Y es realizando estos dibujos, dice, que se da cuenta de la cantidad de **convenciones de los dibujantes**. “La línea cuando se cierra determina una forma. Una forma queda interrumpida en un punto para dar paso a otra distinta, y entendemos que una está por delante y otra por detrás, aunque en realidad, en un papel, no haya delante ni detrás.”<sup>165</sup> Ignorar o manipular estas convenciones hace que se produzcan errores en el dibujo: paradojas visuales. “Podemos

159. Amargo, Pablo, 2011, op.cit.

160. Amargo, Pablo, 2011, op.cit.

161. Amargo, Pablo, «La palabra de la imagen. La ilustración contemporánea en España», entrevista realizada por David Urbón dentro del programa de doctorado, 2007.

162. Amargo, Pablo, “Casualidad” [consulta 30/06/16] disponible [http://www.pabloamargo.com/datos/dossier\\_prensa\\_casualidad.pdf](http://www.pabloamargo.com/datos/dossier_prensa_casualidad.pdf)

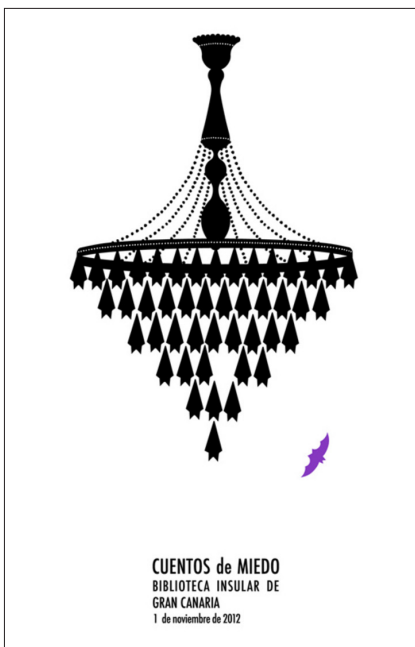
163. Munari, Bruno, *Diseño y comunicación visual*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980. p.8.

164. Amargo, Pablo, 2011, op.cit.

165. Amargo, Pablo, 2011, op.cit.



127. Pablo Amargo, Cartel para exposición del autor *El día menos pensado*, 2011.



128. Pablo Amargo, Cartel *Cuentos de miedo*, Biblioteca Insular de Gran Canaria, 2012.

utilizar un sistema para interpretar el mundo visible, como puede ser el dibujo, pero cuando éste decide volverse sobre sí mismo, para interpretarse y reivindicarse a sí mismo, se produce un bucle extraño, una paradoja.”<sup>166</sup> Hace como los humoristas que emplean las ambigüedades de las palabras, dobles sentidos, deslizamientos en la narración, para provocar sorpresa e hilaridad, él lo hace con las convenciones de la representación bidimensional.

Se obliga a buscar estas situaciones paradójicas, estos contrasentidos. No son metáfora de nada, sino que es la propia paradoja la que se convierte en metáfora. La ilusión utilizada por Judd se basa en la perspectiva, en las calidades atmosféricas logradas por los materiales de las superficies y su color, y en las progresiones matemáticas, logra jugar con el espacio vacío que se materializa provocando la sorpresa en el espectador. Pablo Amargo, parte de las convenciones del dibujo para evidenciarlas y en esa evidencia está la sorpresa en el espectador, también crea una ilusión negando la ilusión y hace que adquiera forma lo que no está. Consigue delatar esas convenciones, como también nos decía Berger, y probablemente así, llega a la creación de imágenes de impacto rápido y digestión lenta.

El aspecto comunicativo y la búsqueda de interacción con el receptor es importante y lo hace apelando a su ingenio. No le gusta que las imágenes queden demasiado pegadas al texto. Le gusta establecer distancias entre ambas, no tanto como para que el lector se caiga entre ellas, pero sí, dice, lo suficiente como para que pueda establecer algún puente. Cada texto lo ve como un acertijo, un problema con una solución oculta, y piensa en que cuanto mayor sea su agudeza, mayor será la satisfacción intelectual del receptor.

También en Judd la escala y la ficidad de su obra van enfocados, como hemos dicho, a la percepción del espectador, a la experiencia. Rehuye de cualquier implicación emocional y conceptual, sólo las cualidades ligadas a la experiencia de las obras y el papel indispensable del espectador son pieza indisoluble de la obra. Nos arroja a una experiencia, que evoca la conciencia del propio cuerpo dentro del espacio compartido. Porque el arte para Judd simplemente se muestra, se presenta, se evidencia, nos deleita a través de la sorpresa, nos ilusiona.

En las ilustraciones de Pablo, es tan importante lo que se representa como la manera que tienen de representarse. Si con el dibujo es muy claro, con las ideas se esfuerza en sorprender al espectador. Así, sus ilustraciones pretenden ser propiciatorias antes que reveladoras.<sup>167</sup>

“Que esas cosas transmitan emociones no es mi intención. Prefero una imagen fea a una imagen tonta. Las ideas con las que trabajo no tienen que ver con la política, o con el medio ambiente. Tampoco con ideas sociales o biográficas. Las ideas que me gusta

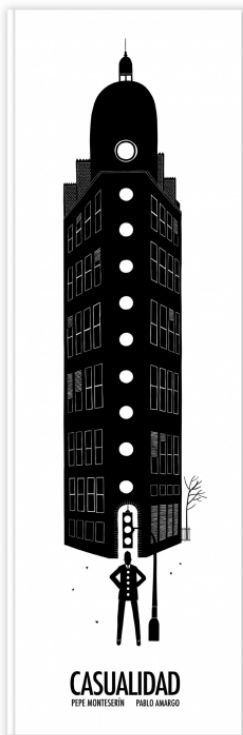
166. Amargo, Pablo, 2011, op.cit.

167. Amargo, Pablo, «Solución a los problemas», Encuentro transnacional de ilustradores, Valencia, 17 febrero 2007.





129. Pablo Amargo, Cartel *Cuentos de miedo*, Biblioteca Insular de Gran Canaria, 2013.



130. Pablo Amargo, Portada de su álbum *Casualidad*, 2011.

dibujar son sorpresas visuales: siempre hay algo en la imagen que contradice el sentido común. Son paradojas visuales.”<sup>168</sup>

Ilustrar es una forma de leer. Todo lo demás es superficie, y esta forma de leer va unida a nuestra personalidad. Hay tantas lecturas como personas. “Mi forma de leer determina mi estilo. El estilo de un ilustrador no es la técnica que emplea, si trabaja con papeles pegados o con trozos de pincel. [...] Las imágenes que realizo son una respuesta a esas interpretaciones.”<sup>169</sup> De lo que deduce que un ilustrador es un autor y no un intermediario, es destino y no puente, es contenido y no continente.

En el espacio entre el texto y la imagen existe lo que Pablo llama un *territorio fronterizo*, y ahí es donde se sitúa la ilustración y espera ser habitado por el lector. “Mis imágenes quieren propiciar un espacio fronterizo. Para mí las ilustraciones no iluminan el texto sino que se iluminan con el texto. Si antes de leer el texto sorprenden al ojo, tras leerlo asombran al intelecto.”<sup>170</sup> Y es en el álbum ilustrado donde ese espacio fronterizo entre texto e imagen se expanden en toda su extensión, y por eso nos interesa especialmente.

### El álbum ilustrado

Pablo Amargo reconoce que aunque los pedagogos, editores, maestros, especialistas, críticos, reseñistas, correctores, animadores... han intentado justificar, una y otra vez, la utilidad del álbum ilustrado principalmente para el público infantil; realmente los autores no han tenido en cuenta, en el momento de crearlos, ninguna de sus justificaciones.<sup>171</sup> Como hemos visto que pasaba con las reglas y principios de composición, no se tienen en cuenta en el momento de la creación sino que, *a posteriori*, nos servían para analizar las obras.

Nos dice, que un álbum ilustrado es una propuesta literaria dónde lo visual tiene tanta o más importancia que lo escrito, y en lo visual entran: la elección de sus colores o la ausencia de ellos, el formato del volumen, el tipo de letra, la distribución de los textos, la forma de repartirlos, la composición de sus ilustraciones, el ritmo de lectura, la manera en el que finalmente se leerá... y atención, también, la personalidad del autor ilustrador, todo ello forma parte de la historia desde los visual. Y según él lo que mueve a los autores a realizarlos es el deseo de conocer los límites de nuestro asombro.<sup>172</sup>

“Yo sigo aquella máxima de Baudelaire que dijo que «La irregularidad, es decir, lo inesperado, la sorpresa o el estupor son elementos esenciales y característicos de la belleza».”<sup>173</sup>

168. Amargo, Pablo, «Lugares comunes», Escuela de Diseño portuguesa por Joana Figueiredo, 2008.

169. Amargo, Pablo, 2008, op. cit.

170. Amargo, Pablo, 2007, op. cit.

171. Amargo, Pablo, «Alquimia», diciembre, 2009, disponible en <http://www.pabloamargo.com/datos/alquimia.pdf>

172. Amargo, Pablo, 2003, op.cit.

173. Amargo, Pablo «Cubiertas de libros». Entrevista a Pablo Amargo, Francesca Pannone,

## 2.4. ISIDRO FERRER

Isidro Ferrer, al igual que Pablo Amargo, tiene en su haber un número de premios suficiente para consolidarlo como figura destacable a nivel internacional, aunque probablemente del que está más orgulloso es del de Premio Nacional de Diseño del Ministerio de Ciencia y Tecnología y la Fundación BCD, que recibió en el año 2002.

En este breve texto voy a intentar desvelar las claves que definen a Isidro, que le hacen ser lo que es y que por supuesto influyen en lo que hace. Aunque a él le gusta distinguir entre el ser y el hacer, pero sólo porque somos algo más de lo que hacemos. **El hacer** tiene que ver con una actividad, hay que hacer para ser, y **el ser** tiene que ver con la construcción global, que es *el hacer* y muchas cosas más. Pero es precisamente *el hacer* lo que se identifica más fácilmente, lo que nos identifica.<sup>174</sup>

Y esto enlaza con el concepto de estilo, que tal y como mucha gente lo entiende es una trampa, “El estilo es una cárcel, el estilo construye una individualidad basada en la forma no en el lenguaje y lo asociamos al reconocimiento de ciertas formas.”<sup>175</sup> A él le gusta más hablar de voz o identidad, y lo conecta con el concepto de caligrafía, que hemos visto antes en Berger, es tu mano, tus propias limitaciones, puedes expresarte de distintas maneras, tu caligrafía es lo que te hace reconocible. “Al final siempre eres tú el que estás sobre las cosas, y esa propia carcasa ese propio cuerpo el que encierra la manera de expresar.”<sup>176</sup> La objetividad, nos dice, es la acumulación de muchas subjetividades juntas. Y que todos vivimos en conflicto constante, nos traicionamos constantemente. “El conflicto me parece un punto de partida indispensable, no hay nada peor que alguien que tiene las cosas extremadamente claras, porque es inflexible, porque no evoluciona, porque no hay matices, todas las personas dogmáticas los que tienen un una percepción de la vida inamovible que les imposibilita ponerse en el lugar del otro.”<sup>177</sup> El lugar del otro requiere un desplazamiento, otro punto de vista, un conflicto que sólo es posible gracias a la flexibilidad.

Isidro Ferrer ha defendido siempre el trabajo manual, el artesanal, porque el tiempo de ejecución es un tiempo de reflexión, porque es un tiempo lento, un tiempo que evoluciona y posibilita la reflexión. “Cuando el tiempo es inmediato y la realización es inmediata ese tiempo de reflexión desaparece y



131. Isidro Ferrer, interior de sus cuadernos.



132. Isidro Ferrer, Portada del *Libro de las preguntas* de Pablo Neruda e Isidro Ferrer.

Accademia di Belle Arti di Napoli, diciembre 2013.

174. Parafraseado a partir de: Ferrer, Isidro, Jornadas de ilustración de la EASD de Corella, entrevista realizada por Anselmo del Barrio, publicado el 16 de marzo de 2016, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=hZOcbmLSaEs>

175. Ferrer, Isidro, La Metro - Córdoba, Publicado el 18 oct. 2013, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8rcLnED01QI>

176. Ferrer, Isidro, 2013. Op. cit.

177. Ferrer, Isidro, 2013. Op. cit.



133. Isidro Ferrer, interior de sus cuadernos.

entonces te quedas únicamente con las soluciones formales.”<sup>178</sup> Esto enlaza también con lo que Ruskin pregonaba, y *El artesano* de Richard Sennet. Cuando trabaja la madera, manipulándola, puliendo... el esfuerzo se ve recompensado por un montón de emociones que le transmite la materia prima. Nos advierte del problema que tiene esa trivialización de la forma, que hace posible que se revise cualquier tendencia únicamente desde la perspectiva estética. Las vacía de contenido, el lenguaje desaparece, sólo queda la estética, la belleza. Nos hemos convertido en consumidores de ‘pornografía visual’. Colores, formas, texturas, que nos conducen a una ebriedad dulce y plácida, descontextualizamos las imágenes, les desproveemos de su historia. Sólo queda pura exterioridad.

No suele hacer una reflexión analítica sobre sus aspectos plásticos. “Lo que intento es propiciar el azar, propiciar que sucedan cosas inesperadas, cosas insospechadas que me resultan muy nutritivas; con el desorden procuro potenciar la sorpresa y mantener vivo el asombro.”<sup>179</sup> En lo inesperado sucede el hallazgo, Nos dice. Trabajar con procesos inusuales le conduce a respuestas inesperadas. “Hay muchos procesos y resultados que podría solucionar digitalmente pero prefiero salir fuera a buscar.”<sup>180</sup> Provoca la parte manual en los procesos de trabajo, la parte táctil y física. La piel de las cosas, a la que hacía también referencia Munari.

“La idea permanece la técnica es un modismo, una buena idea tiene una capacidad de perdurabilidad muchísimo mayor que algo que está argumentado única y exclusivamente sobre valores estéticos.”<sup>181</sup>

Y como base de todo está **la curiosidad**, es el motor, lo que te permite buscar, y precisamente la búsqueda implica una actitud que dibuja distintos caminos, la curiosidad te permite descubrir y en el descubrimiento también está la sorpresa, la emoción y tenemos que vivir emocionadamente para sorprendernos constantemente y no matar la parte fundamental de la existencia que es el asombro.<sup>182</sup> Esa capacidad de asombro la muestra desviando la mirada hacia ámbitos muy variados que la enriquecen, también la revela en sus cuadernos donde vemos una mirada inquieta hace listas interminables y cuenta historias, con texto y con imágenes que dejan un rastro de emociones, que va coleccionando en sus viajes.

Sus cuadernos son la prueba de que no existe frontera entre el espacio sobre el que construye su vida privada y su vida profesional, todo fluctúa. Los utiliza especialmente en sus viajes porque “en los viajes la retina está

178. Parafraseado a partir de: Ferrer, Isidro, 2013. Op. cit.

179. David Heras, Entrevista a Isidro Ferrer, *Abierto todo el día, Los cuadernos de Isidro Ferrer & Pep Carrió*, Valencia, Unit, UPV, La imprenta CG, 2013, p228

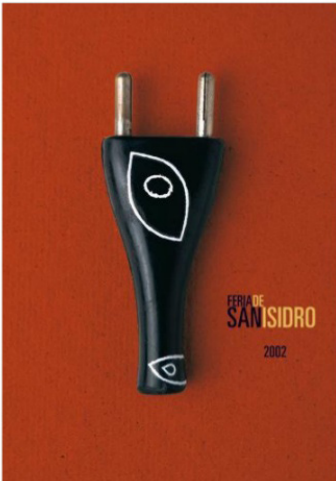
180. Íbidem.

181. lacaffe vídeo magazine, Publicado el 16 nov. 2012, entrevista a Isidro Ferrer para la web [www.lacaffe.es](https://www.lacaffe.es) disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ikm6Nh8ALW8>

182. Parafraseado a partir de: Ferrer, Isidro, *Jornadas de ilustración de la EASD de Corella*, 2016, op. cit.



134. Isidro Ferrer, ilustración para el libro de *Los sueños de Helena* de Eduardo Galeano. 2011.



135. Isidro Ferrer, cartel de la Feria de San Isidro. 2002.

más sensible y el asombro activo. [...] No existe una única realidad existen diferentes realidades subjetivas, en mis cuadernos doy forma a esa realidad interior.”<sup>183</sup> Frente a la exterioridad imperante, que denuncia defiende la parte invisible, la más espiritual.

Al igual que en su libro *Los sueños de Helena*, que trabaja sobre el recuerdo de los sueños, Isidro en sus cuadernos trabaja sobre el recuerdo de lo recordado. “Sobre mis cuadernos yo trabajo elaborando los estímulos visuales que recibo y la memoria de lo vivido, en ese sentido, una de las múltiples funciones del cuaderno es la de diario, pero también la de cajón de sastre.”<sup>184</sup> te puedes encontrar el registro más trascendente con lo más anecdótico. “[...] Pero mi memoria que trabaja con imágenes, es propensa a construir recuerdos falsos, recuerdos prestados, o recuerdos imaginarios.”<sup>185</sup>

La palabra es importante para Isidro, heredero de Brossa, Mallarmé, Magritte, y lector empedernido. Parte de la base de que “Cada cosa necesita ser nombrada para existir, necesita ser nombrada para poder ser contada.” Porque el asombro de que hablamos se debe de transmitir al resto, porque es, ante todo, un comunicador.

“El verbo nace a la vez que nace el gesto, el gesto que indica, que explica o bautiza. Cada sonido que nombra las cosas por vez primera viene acompañado del baile que lo señala. Ese gesto primigenio que ilustra la palabra es la representación física de la experiencia de existir, de la experiencia de mirar, y de la necesidad de compartir lo que se mira, lo que se siente.”<sup>186</sup>

183. David Heras, Entrevista a Isidro Ferrer, 2013, op. cit.

184. Íbidem.

185. Íbidem

186. Pep Carrió & Isidro Ferrer, *pensar con las manos*, Valencia, Sala de exposiciones Josep Renau, Facultad de BBA, AUPV, 2013, p77.



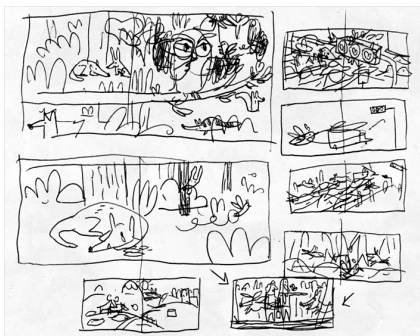
136. Bernardo Carvalho, Portada del álbum *El mundo en un segundo*, Planeta Tangerina.



137. Bernardo Carvalho, Portada y doble página del álbum *Dos carreteras*, Planeta Tangerina.



138. Bernardo Carvalho, Dos portadas para un mismo álbum *Perdona, has visto a la luciérnaga parpadeante/Corre conejo corre*, Planeta Tangerina.



139. Bernardo Carvalho, bocetos para álbum *Perdona, has visto a la luciérnaga parpadeante/Corre conejo corre*, Planeta Tangerina.

## 2.5. BERNARDO CARVAHLO

Nacido y formado en Lisboa, es además de ilustrador co-fundador de la editorial Planeta Tangerina. Esto le permite concebir otro tipo de libros, se aproxima a ellos, los explora y los amasa con toda su inquietud, de izquierda a derecha, de derecha a izquierda y también desde los dos lados a la vez. Todo está permitido menos hacer plegados, troqueles y pop-ups, porque sería como hacer trampa, nos dice, y también porque encarece el producto.

De Carvahlo nos interesa, precisamente, esa forma de abordar los álbumes ilustrados, cómo es capaz de contar historias y multiplicar el espacio del libro, la mayoría de las veces sin utilizar texto. En cuanto al uso de los recursos formales, no les da mucha importancia porque la narración manda, pero suelen ser muy variados y experimentales. Nos centraremos en dos de sus álbumes: *Excuse me, have you seen a tiny light blinking? / run, rabbit, run!*, un libro de dos direcciones, circular, que va y vuelve y *High-tigh, (Marea Alta)*, que discurre a una velocidad completamente diferente, que explota las sensaciones de un día en la playa con una mirada despierta y curiosa. La información se extrae tanto de la experiencia de la lectura de los álbumes citados, como de las declaraciones del autor en el blog *Picturebook Makers*<sup>187</sup> y en la misma página de la editorial *Planeta Tangerina*.<sup>188</sup>

***Excuse me, have you seen a tiny light blinking? / run, rabbit, run!*, (Perdone, ¿has visto la luciérnaga parpadeante? ¡corre, conejo, corre!)**

Para hablar de este libro debemos empezar citando otros dos libros de Planeta Tangerina y que también ilustra Bernardo: el primero es el libro *The World in a Second*<sup>189</sup> que congela el mundo en un segundo y echa un vistazo a la gran cantidad de cosas que pasan en un preciso segundo en todo el mundo. Y el segundo es *Two Roads*<sup>190</sup> que es un libro con dos historias que discurren paralelas, de modo similar a 'Follow the Firefly / Run, Rabbit, Run', se mueven en dos direcciones opuestas pero en este caso texto y dibujos aparecen superpuestos e invertidos.

En este sentido, este libro es una extensión de la misma idea de contar historias superpuestas, dos historias que comparten escenario, o una historia que genera otra u otras historias que se enlazan unas a otras en un bucle infinito. Cuando una termina la otra empieza o cuando empieza la otra acaba de terminar.

187. Bernardo P. Carvalho, editores anónimos, consulta [7/07/16], disponible en: <http://blog.picturebookmakers.com/post/105266575511/bernardo-p-carvalho>, diciembre, 2014. tr propia.

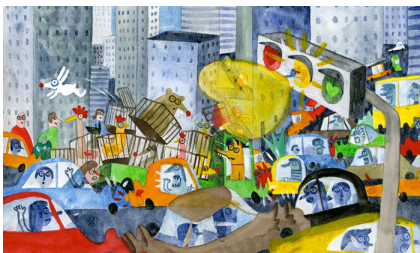
188. Bernardo P. Carvalho, Praia Mar, *The world in a second*, <http://www.planetatangerina.com/en/books>, tr propia.

189. Planeta Tangerina, 2006

190. Planeta Tangerina, 2009



140. Bernardo Carvalho, bocetos para álbum *Perdona, has visto a la luciérnaga parpadeante/ Corre conejo corre*, Planeta Tangerina.



141. Bernardo Carvalho, dobles páginas del álbum *Perdona, has visto a la luciérnaga parpadeante/ Corre conejo corre*, Planeta Tangerina.

Lo importante es que el lector siga una historia sin darse cuenta de la otra, o, por lo menos, que la segunda historia no estorbe a la primera y viceversa.

Empieza como siempre trabajando la idea dibujando multitud de pequeñas secuencias en sus cuadernos, “en papeles sueltos de todo tipo, servilletas... que iba perdiendo porque soy muy caótico y nunca encuentro nada.”<sup>191</sup>

Bernardo nos dice que por culpa de esa falta de disciplina, aunque probablemente es porque le gusta experimentar, no utiliza la misma técnica de un libro para otro. Esta vez decidió hacerlo con acuarelas aunque no las había utilizado jamás. En este libro se enfrenta a dos retos, primero la técnica, porque nos dice que las técnicas que exigen disciplina y precisión no son su fuerte y el segundo es sobrecargar la página, “suelo contenerme mucho en utilizar escenas confusas con demasiada carga de dibujo.”<sup>192</sup> Pero, para este proyecto entendía que podía encajar para así ayudar a camuflar una de las historias.

Con colores planos y menos detalles, como suelo trabajar, hubiese sido difícil distanciar una historia de la otra, ponerlas en niveles separados. Es decir, que para este trabajo era importante que las dos historias fueran legibles y autónomas, a pesar de compartir espacio: páginas y escenas. Para ello el reto estaba más en la organización y en cómo mostrar las imágenes en la estructura de la página que en el proceso técnico de la ilustración en sí mismo.<sup>193</sup>

Las dos historias de este libro viajan en direcciones opuestas: una del bosque a la ciudad y la otra de la ciudad al bosque.

### ***Seguir la luciérnaga***

En la primera historia, que empieza en una parrilla en torno a una fogata en el bosque, seguimos la luciérnaga que se encuentra triste porque no tiene una luz parpadeante para que le haga compañía. Así que sale a un largo viaje, preguntando a los otros animales si han visto “una lucecita parpadeante” todas las indicaciones que recibe le llevan a la gran ciudad, donde finalmente conoce y se enamora de una luz que parpadea: un semáforo.

### ***Corre, conejo, corre***

Este amor recíproco entre una luciérnaga y un semáforo, en un exceso de pasión y luces parpadeantes, causa un gran accidente en el cruce, con varios vehículos involucrados. De entre todos ellos hay un camión que pertenece a un cazador de animales exóticos (como gallinas y conejos).

Del impacto del choque, la jaula de uno de esos conejos blancos se abre y el conejo se escapa. El perro guardián del cazador se da cuenta y empieza una épica carrera que los lleva de la ciudad al bosque. En el bosque el conejo encuentra cobijo en la espalda de su amigo el gorila y entonces el perro se encuentra solo y perdido, lejos de casa y sin saber como volver.

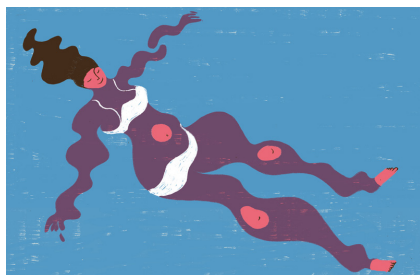
191. Bernardo P. Carvalho, op.cit.

192. Bernardo P. Carvalho, op.cit.

193. Parfraseado de Íbidem.



142. Bernardo Carvalho, bocetos para álbum *Marea Alta*, Planeta Tangerina.



143. Bernardo Carvalho, dobles páginas del álbum *Marea Alta*, Planeta Tangerina.

Afortunadamente para el perro, nuestro conejo es un buen conejo y lo invita a una parrillada con sus amigos, uno de los cuales es la luciérnaga que se encuentra triste porque no tiene una luz parpadeante que le haga compañía.

### ***Marea alta***

Este también es un libro sin palabras, porque como nos enseña Bernardo hay muchas maneras de contar una historia y esta es una de ellas, en silencio, escuchado el mar. Un libro sin palabras puede ser un objeto desconcertante, porque normalmente es el texto el que nos lleva de la mano. Los lectores estamos acostumbrados a leer el texto pero no tanto a darnos el tiempo necesario para leer las imágenes, y eso descoloca “como cuando vamos a la playa y buscamos el mejor sitio para sentarnos”<sup>194</sup> nos dice Bernardo. También es consciente de que es posible que al abrir el libro muchos lectores se pregunten un poco enfadados, “¿qué podemos hacer con este libro?”

Nos advierte de ir descalzos porque la marea viene y también que mientras estemos en la arena respiremos el aire del mar, así el sentimiento incómodo no tardará mucho en evaporarse, y la atmósfera de la playa se tragará todas nuestras preocupaciones.

Poco a poco, las olas se encargan, incluso a aquellos lectores a los que les molesta la arena en los dedos de los pies, de que sintamos un deseo repentino de bucear sin mirar atrás y de sumergirnos dentro de las páginas azules. De este modo el libro cumple su cometido.

Un libro para dejarse llevar y que invita a una contemplación calma, como se debe contemplar el mar, ya sea verano o invierno. Una contemplación que acompaña con un libro de tamaño grande, sin cartóné, sin etiqueta, con chanquetas, con un papel de tacto agradable ligeramente rugoso, con 3 tintas planas y transparentes y la velocidad de lectura extremadamente lenta, disfrutando del tacto y el contacto con el agua, fijándonos en los cuerpos que se diluyen y refractan dentro del agua. Sencillamente creo que es delicioso.

194. Bernardo Carvalho, consulta [7/07/16] disponible en <http://www.planetatangerina.com/en/books/high-tide>.

### 3. ANÁLISIS FORMAL de la producción artística propia

Llegados a este punto, después de esta revisión de algunas de las teorías y reflexiones sobre la forma, su estructura y su relación con el espacio y con el espectador, y teniendo en cuenta que hemos utilizado sólo una pequeña muestra para ello, se nos revela que tenemos una gran herencia relativa al tema y que vinculado a él siempre viene asociado una particular concepción del mundo y de la vida, un orden que da sentido enmarcado en un contexto cultural determinado. Este legado inestimable, nos permite que transitemos consciente e inconscientemente por los caminos que otros abrieron. Los ilustradores que hemos incluido conocen, reflexionan, trabajan en este tipo de preocupaciones y también comparten esos tránsitos, vemos como siguen abriendo nuevas bifurcaciones o avanzando un poco más en alguno de los caminos. No podemos menos que agradecer todo ese estudio sistemático, ese registro de reflexiones, esa labor investigadora, porque exige mucha dedicación, esfuerzo y valentía enfrentarse a nuevos retos y reflexionar sobre pequeños y grandes errores y pequeños y grandes triunfos, y ahora es cuando nos toca aportar nuestro granito de arena.

Porque es fundamental tanto el papel de productor como el de receptor, ese aprender a mirar es tan importante como el de aprender a mirarse. Vamos a hacer un giro y voy a empezar a mirarme, a mirar mi trabajo y compararlo no sólo con los referentes estudiados, sino también relacionando los trabajos entre sí, porque en la aparente variedad hay constantes y esas constantes están hablando de mí, como persona que realiza cada una de las propuestas en un espacio-tiempo y con objetivos concretos.

En esa batalla por analizar y encontrar las constantes formales en la producción propia nos encontramos, porque no olvidemos que es uno de los objetivos principales de este trabajo, para así poder llegar a una toma de consciencia de esas constantes que nos ayude a discernir el cómo y el porqué tomamos ciertas decisiones, si lo hacemos de forma consciente o inconsciente en el momento de la realización de la obra, bien sea ésta personal o de encargo.

Conscientes de lo difícil de la tarea, y para no caer en un pastiche sin estructura, hemos acordado elaborar unos puntos que nos ayuden a establecer un orden, porque el orden ya hemos visto que es condición imprescindible para dar forma a los pensamientos y sobre todo para que éstos se puedan transmitir. A partir de esos puntos intentaremos realizar el análisis a una selección de obras, con especial atención a las realizadas durante el master.



Ese orden lo vamos a establecer en base a unas variables a partir de técnicas que se repiten, entendiendo técnicas que llevan implícito unas constantes en los procesos de trabajo. Como primer punto y como es evidente una tendencia a la utilización de sistemas de reproducción varios, hemos partido del concepto amplio de estampa, dónde hablaremos de procesos que utilizan algún mediador entre la mano y el soporte, que distancia la obra del autor; como segundo punto vemos, también, la constante de la utilización del dibujo tanto como forma de aprehender la información del exterior, como una herramienta para generar pensamiento, poniendo especial atención al trazo; por último analizaremos la importancia del color en dicha obra.

### 3.1. ESTAMPA

La técnica reproductiva confiere actualidad y le quita la envoltura a cada objeto, tritura su aura, nos dice Walter Benjamin.<sup>195</sup> Los efectos de la ruptura del aura van vinculados, entre otras cosas, a una proximidad a la sociedad mediática, frente a la lejanía, la solemnidad, del acto contemplativo. Yamandú Canosa utiliza el término de “técnicas interpuestas”<sup>196</sup> y las define como procedimientos en los que algún elemento hace de mediador entre el dibujo y el soporte. Estos procedimientos, nos dice, facilitan un distanciamiento con el trabajo final, al tiempo que introducen el azar y lo no pautado en el proceso creativo.

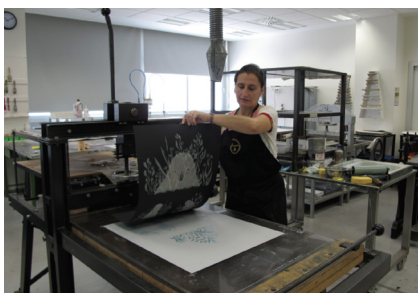
Este efecto distanciador lo veíamos con Berger mediante la perspectiva, que se alejaba en un acto contemplativo en la medida en que se hacía más profundo el espacio del cuadro, con las fugas de las líneas de convergencia y se convertía en pura exterioridad con la exaltación de la planitud del soporte, la ausencia de horizonte y de líneas de convergencia. Y estos son dos temas que reconozco me obsesionan, la perspectiva y los procesos de reproducción, tal vez porque busco y valoro esa exterioridad, esa cercanía con el espectador. Siempre me ha atraído la representación de los espacios planos y he intentado huir de perspectivas con puntos de fuga, lo que me recuerda aquello que comentaba JooHee Yoon de que le gustaba el arte medieval por lo bizarro de su representación espacial. Siempre he tenido esa afición a los medios de reproducción pero nunca antes sabía de esa relación con esa parte comunicativa. Pero, mejor no precipitarse con las conclusiones y pasemos a definir la palabra «estampa».



144. Secado de impresión con serigrafía.



145. En el carro de secado. Impresión con tipos móviles.



146. La autora en el taller de litografía

**“ESTAMPA.** Según la etimología, una estampa resulta de una deformación impuesta a una materia por una presión calculada. [...] Para el público instruido, una estampa es una imagen inscrita sobre soporte por la presión reproducible de un molde.

Los estudios de estética e historiadores del arte reservan el término «estampa» a depositar, sobre el papel, tinta que cae desde una placa que contiene agujeros, o relieves, o zonas de conservación de colorante (en el caso de la litografía), placa elaborada por un artista que no reproduce ningún modelo.

[...] El arte de la estampa, arte en el doble sentido de «oficio» y de «creación artística», expresa, mediante técnicas específicas, sobre una pequeña superficie, las relaciones indistintamente naturales y artificiales del hombre y del mundo.”<sup>197</sup>

195. Parafraseado de, Benjamin, Walter, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, , Taurus, 1989.

196. Canosa, Yamandú, Taller “Dibujos breves” [visita 07-06-16] disponible en <https://hangar.org/es/news/espanol-taller-con-yamandu-canosa-dibujos-breves/>

197. Etienne Souriau, *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, Akal, 1998, p534.



147. Matrices con goma de carvar.



148. Fitolitos y planchas de litografía.



149. Planchas de PVC expandido.

Partiendo de la definición etimológica de la palabra «estampa», vemos asociados los conceptos de matriz o molde, que lleva implícito el de reproducción, que asociamos a multiplicación, a repetición, que como hemos visto, especialmente con Munari, produce texturas y ritmos, y abre las puertas al juego de las estructuras y al azar. Y estos son los puntos que veremos ahora. Por otro lado partimos de la creencia de que estas técnicas, a su vez, influyen en el proceso creativo, y trataremos de analizar a su vez el campo conceptual y la poética de cada una de ellas.

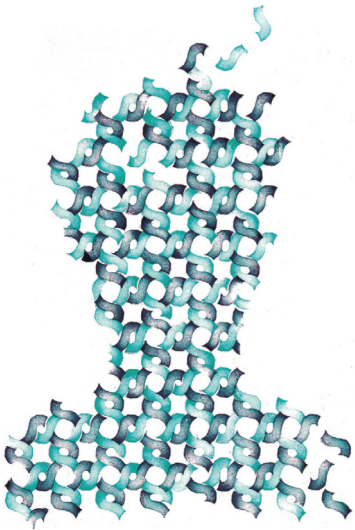
### 3.1.1. Matrices

Descubrimos un uso continuado de técnicas que requieren en cierto modo de matrices, como la serigrafía, el grabado calcográfico, la xilografía, las gomas carvadas, plantillas (*stencil*), monotipos, frottage, calcos, transferencias y también el collage a partir del recorte de diferentes papeles 'sensibilizados' (utilizando el término de Munari) con distintas texturas. También, por supuesto, incluimos el uso de técnicas digitales que permiten la reproducción tanto de los fotolitos o bocetos a tamaño para la realización de dichas matrices como de las obras finales o de parte de ellas, porque la imagen digital permite manipular, combinar, materializar gran cantidad de elementos.

Especialmente me interesan las matrices modulares que se pueden combinar de diferentes maneras para construir de forma más o menos controlada las obras. Tal vez sea por ese carácter inconformista y de experimentación, lo que me interesa muchas veces no es tanto el trabajo acabado sino las distintas pruebas para ir analizando las pequeñas historias que cuentan esos pequeños cambios, cambiando la posición en el soporte, o el soporte mismo, la relación entre las partes, ahora con fondo, ahora sin fondo, cambiando de combinación de color y al final por el camino se quedan muchísimas pruebas que tal vez alimentan mi parte docente. Porque, tal vez, de esta manera se mantiene cierta frescura a la hora de producir y abre el abanico de posibilidades que brindar al alumnado.



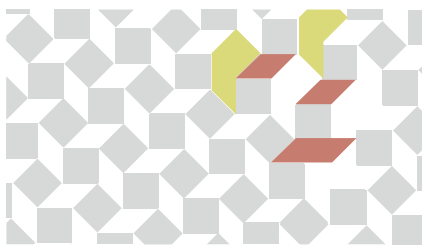
150. Mesa de trabajo con ilustración a partir de monotipo.



151. *La Jaula de mis pensamientos*, composición a partir de textura creada con un mismo módulo (con un giro) y dos tintas.



152. *Ansiedad*, composición a partir de textura creada a partir de un giro concéntrico de dos módulos, resuelto a dos tintas.



153. *Construcciones*, composición realizada a partir de estructura generada por un cuadrado módulo, con giro de 45° que construye espacios negativos que dibujan rombos, resuelto a tres tintas.

### 3.1.2. Repetición y ritmo

Hay un uso continuado de elementos de repetición en algunas de mis obras, A veces es el mismo elemento el que se repite y otras son varios elementos más o menos similares o que guardan alguna relación. Busco imágenes sencillas que sean fáciles de leer, no me interesa el claroscuro porque en ocasiones aporta demasiado dramatismo, pero sin embargo la textura es un elemento que me gusta explotar y que a veces he de controlar porque tiene demasiado peso. Las matrices se utilizan como módulos que se repiten de acuerdo con una estructura que ayudan a crear imágenes compactas sin claroscuro y a resaltar la bidimensionalidad del soporte, también me atrae la plasticidad que aportan al resultado final, porque considero que es una manera de utilizar un lenguaje más visual y que no trata de traducir el lenguaje escrito y que crea sus mensajes de una forma más abierta, que cada uno saque sus propias conclusiones, no me gusta decirle a la gente lo que tiene que pensar, como tampoco me gusta que lo hagan conmigo.

Esa combinación de módulos acaba construyendo una textura plana con un ritmo concreto y cualquier cambio en ese ritmo conseguirá captar la atención. Digamos que consigue una melodía bastante neutra que deja espacio a que cualquier desvío focalice la atención. Construyen una forma, una silueta cuanto más sencilla mejor y normalmente suspendida sobre fondo blanco. El uso de texturas condiciona toda la obra y hace que los otros elementos de la forma otorguen a la textura todo el protagonismo, de lo contrario se convertiría en un pastiche donde los distintos elementos lucharán por la atención y terminara creando confusión y repulsa por parte del espectador.



154. Bolsa de tela *Construcciones*, Bolsa con estampación de composición realizada a partir de estructura generada por un cuadrado módulo, con giro de 45° que construye espacios negativos que dibujan rombos, resuelto a tres tintas.

### 3.1.3. Textura

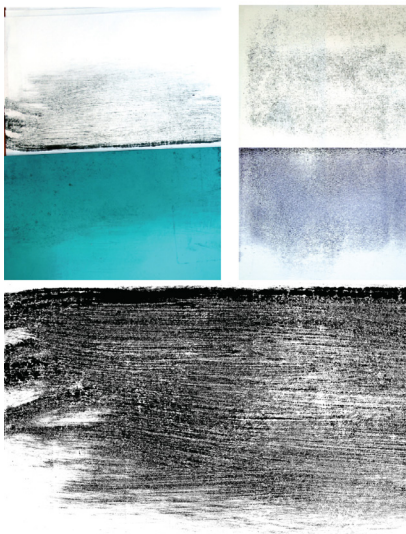
La característica de la textura es que es percibida como superficie uniforme, es decir, que no se distingue una figura sobre un fondo. Normalmente para mi trabajo utilizo texturas tanto con una estructura evidente como hemos visto en el apartado anterior como otras con apariencia más orgánica, lo que Klee llamaba **estructuras materiales**, presentes en la naturaleza. Estas texturas se convierten en una piel con las que construyo las formas, y las utilizo porque creo que aportan cierta narrativa, nos cuentan una historia, porque tienen como un pasado que viene dado, tal vez, por el factor tiempo que aporta el desgaste, los accidentes, el azar. Esto también lo vimos con Munari y las superficies sensibilizadas.

Las realizo tanto analógicamente por medio de estampación de matrices físicas, como con rodillos, monotipos y también digitalmente; con materiales van desde el acrílico, el gouache o la tinta calcográfica, como digitalmente con las distintas opciones para imágenes de mapa de bits o colores indexados en programas de edición de imágenes.

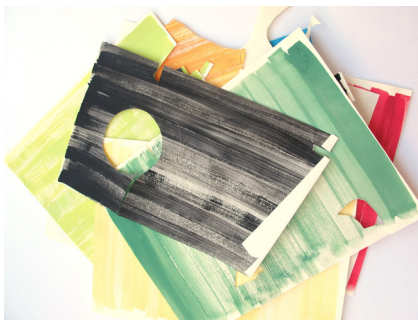
Estas texturas a veces las escaneo y las utilizo digitalmente o las recorto y las pego a modo de collage en los originales, en los bocetos o en los fotolitos porque en ocasiones las realizo directamente sobre papeles o acetatos transparentes que hacen las veces de fotolitos.



155. *Construcciones*, composición realizada a partir de texturas de variadas.



156. Texturas varias y matriz utilizada.



157. Papeles sensibilizados con texturas para collage.



158. Papeles sensibilizados con texturas y estencil con forma de piedras. Realizado en el taller de Violeta Lópiz.

### 3.1.4. Collage

Trabajar con collage está entre construir con piezas más o menos buscadas y dibujar con tijeras: Probablemente mi trabajo esté, casi siempre, más cercano a la construcción.

Pensar en collage es estar abierto a que ocurran cosas fuera de lo programado, implica una actitud despierta y lúdica. Supone reflexionar sobre los cortes y las continuidades, los contrastes y las analogías, las diferencias y las coincidencias, las separaciones y los enlaces, el lleno y el vacío. Las posibilidades plásticas que ofrece son muy ricas y eclécticas, ese es precisamente el problema, porque, aunque, el collage permite cierto alejamiento al poder mover las distintas piezas antes de fijarlas, lleva implícito el concepto de reciclaje, que abre a veces demasiados caminos. Hay que valorar y saber aparcarse algunos de estos caminos hasta que les llegue su momento, y no olvidar la jerarquía de la lectura, de lo contrario el mensaje final será muy confuso. Para ello conviene alejarse, por ejemplo colgando el trabajo, fotografiándolo o dejándolo reposar un tiempo, hasta conseguir verlo con la mirada del receptor y así poder ser capaz de evaluar y valorar, comprobar que no haya nada que sobre o que esté interfiriendo, gritando demasiado.

Especialmente interesante del collage son los saltos semánticos que provocan las imágenes contiguas, los utilizamos para emitir mensajes abiertos y potentes. Reconstruir la realidad a partir de trozos de más o menos afinidad simbólica o formal. Requiere un entrenamiento perceptivo importante, que mantenga la mirada comparativa y de contrastes de cualidades.



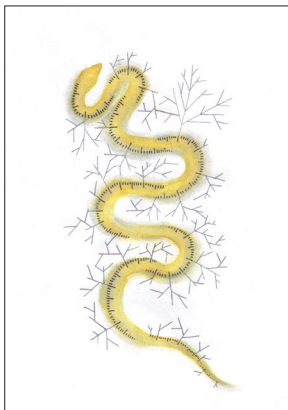
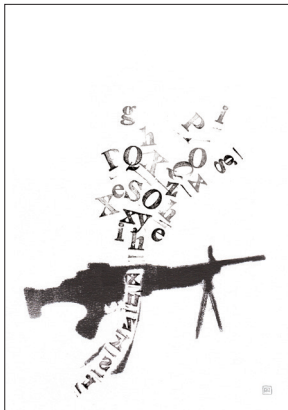
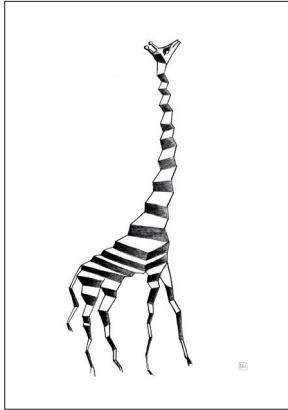
159. Dibujos a partir de varios conceptos que al final se conectan formalmente. Limitación de colores. Expuestos en Ilustratour 2014, Valladolid, taller de Susanne Rotraut.



160. Dibujos a partir de varios conceptos previos y con collage que ayuda a construir la idea. Tal vez soy como esos de la imagen de abajo que se esconden con mirada curiosa detrás de las plantas marinas.



161. Ilustración a partir de una serie de palabras vinculadas a sensaciones, vacaciones y verano. sensaciónes compuesta a partir de trozos de papel que iban sugiriendo la forma final. Suelo incluir el fondo como parte de la ilustración, hacer que algo que no está tome forma me interesa.

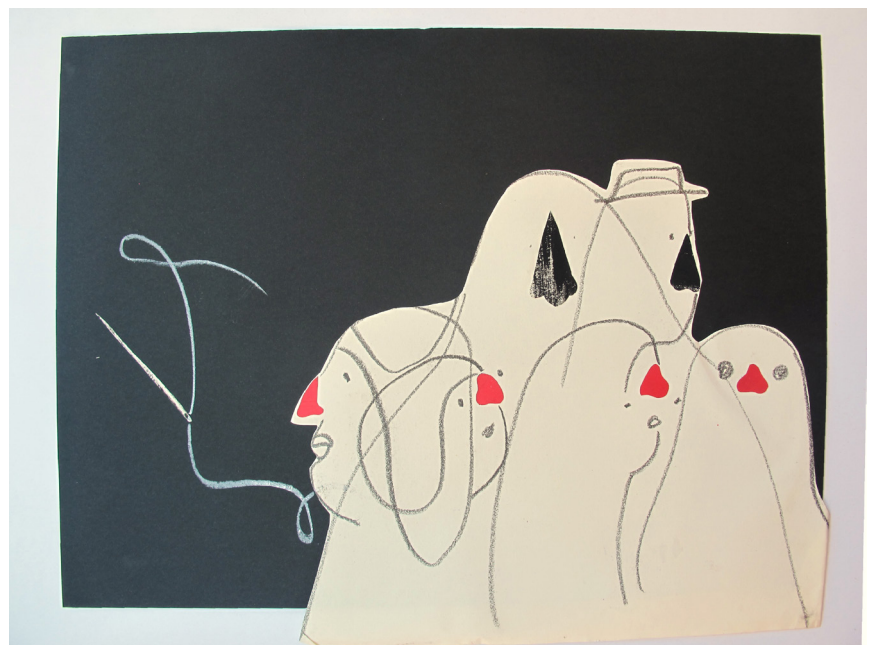


162. Ilustraciones para las greguerías de Ramón Gómez de la Serna.

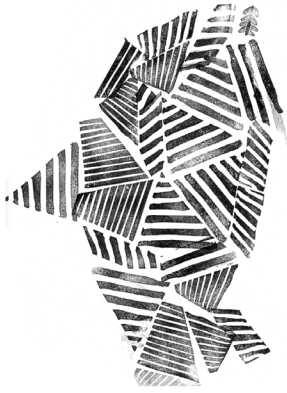
### 3.1.6. El azar que construye

Por experiencia sabemos que **la intención** es necesaria para llevar a cabo un proyecto, pero lleva trampa porque es opaca y se encierra demasiado, es decir, que puede llevarnos a coger el camino más efectivo, el esperado, dejando poco espacio para que ocurran cosas que ayuden a la sorpresa, y como consideramos que este factor sorpresa es fundamental para que la imagen salga hacia el espectador y viceversa, introducimos el factor el azar en nuestro trabajo, el accidente, lo imprevisto. Está claro que nos enmarcamos en el ámbito de la ilustración y que el oficio persigue objetivos específicos porque está enmarcado en las artes aplicadas, pero también hemos visto que esos objetivos debemos de hacerlos nuestros, debemos buscar el vínculo emocional porque somos autores. En esta parte, el collage, las técnicas gráficas de reproducción, una lista de conceptos claros en los que podemos incluir aquello que nos gusta dibujar o aquellas inquietudes personales ayudan a que entre en juego lo imprevisible. A escapar a todo orden lógico y causal, a trabajar con el azar que se produce de forma caprichosa.

El escritor Ramón Gómez de la Serna es referente y nos sentimos especialmente atraídos por sus Greguerías, las cuales ilustré hace unos años. Ramón inventa la “Cosología”, acumulación arbitraria que hacía que las cosas tuvieran significados múltiples, por capricho del azar. Estamos entre el surrealismo porque enlaza cosas aparentemente inconexas y el cubismo por la composición fragmentaria. Por supuesto él no pretende representar la realidad sino



163. Ilustración *Hilbanados*. Construido a partir de los recortes de las narices.



164. Dibujo a partir formas de módulos de goma de carvar. *Añoro la tierra.*



165. Dibujo a partir formas de módulos de goma de carvar. *Mundofútbol.*



166. Dibujo a partir de mancha amarilla.

perderse en otras realidades menos superficiales, que intuye, y que le da forma con estos juegos. Ésta es la intención, darme espacio y tiempo para jugar, para probar, para investigar con material distinto que voy acumulando, palabras e imágenes. Tal vez después de tantos años llevando a cabo proyectos de diseño en los que el margen para perderse era tan pequeño por una cuestión de tiempo/dinero ahora tengo necesidad de hacer por hacer, acumulo pruebas y más pruebas sin prisa para acabar, porque acabar es parar, congelar, y noto cierta reticencia por mi parte, de momento. Pero ahora con este trabajo me doy cuenta de que tal vez también me falte el arrojo necesario para ir más allá o tal vez tengo que encontrar la manera de dar forma a un proyecto que vaya más allá de piezas sueltas, una forma abierta también, que encierre el juego en sí misma, que no riña a mi dispersión pero que la haga redonda. No puedo exigirme, no pueden haber intenciones rígidas, simplemente debo dejarme llevar un poco más allá por ese camino desconocido, dejarme llevar por la intuición, no por las autoexigencias.



### 3.2. DIBUJO

La definición de dibujo es una de las más variadas y complicadas, para mí el dibujo es una manera de dar forma a pensamientos, que me ayuda a poner orden, pero a su vez también el dibujo genera pensamientos que antes no existían, una retroalimentación más o menos continua. Un proceso de comunicación con el mundo y conmigo misma. Y esto me recuerda a lo que decía Violeta Lópiz “Mis vivencias cambian mis dibujos y mis dibujos cambian mis vivencias. Es mi forma de hacer magia con el mundo exterior,”<sup>198</sup> porque es verdad que las vivencias generan pensamiento, o aún más, el pensamiento no se puede desvincular de las vivencias, también la declaración de Richard Serra apunta al mismo tema cuando nos dice que “el dibujo es mi manera de ver y de pensar las cosas.”<sup>199</sup>

El dibujo es básico es el inicio, el juego, la terapia, la disciplina, la medicina, la tensión y la calma. Con el dibujo escapamos a la ceguera que, por una cuestión de inercia y operatividad, tenemos hacia aquello que nos es familiar, a lo cotidiano. Nos ayuda a preciar la trivialidad y la cotidianidad, nos estimula y fomenta una conciencia más crítica del entorno, también, por supuesto, nutre nuestra memoria visual que es fundamental par el dibujo de la imaginación que nos ayuda a tender puentes visuales.



167. Dibujo con collage, extraído de cuadernos de la autora.



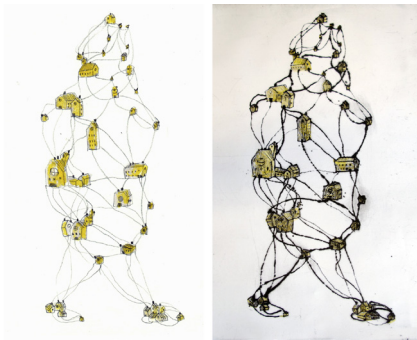
168. Composición de espacio paisajístico a partir del dibujo de las líneas de la mano.

198. Omar, Roger, op. cit

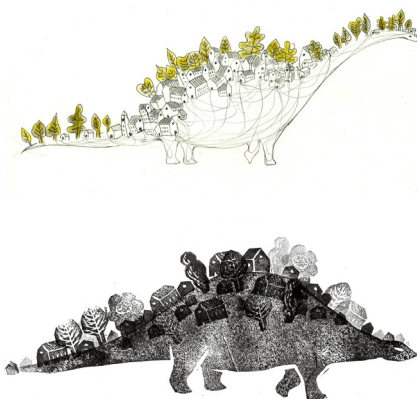
199. Grau, Anna, ABC cultural, “Richard Serra: *Dibujar es mi manera de ver y de pensar.*” 12/04/2011 [visita 16-07-16], disponible en <http://www.abc.es/20110412/cultura/abcp-richard-serra-dibujar-manera-20110412.html>.



169. Dibujo a partir de material encontrado en la playa. Dibujar después de ver la obra de Isidro Ferrer cambia tu percepción de las cosas.



170. Dibujo y grabado correspondiente. Explorando técnicas que aporten otro tipo de líneas me doy cuenta de que el grabado me apasiona pero no dispongo del tiempo necesario para invertir en el proceso. Necesito una técnica que me de más versatilidad. *Recorridos I*.



171. Dibujo y estampa correspondiente. Los cuñíos me dan una versatilidad y una ligereza de resultado que hace que mis dibujos tengan un aspecto más lúdico.

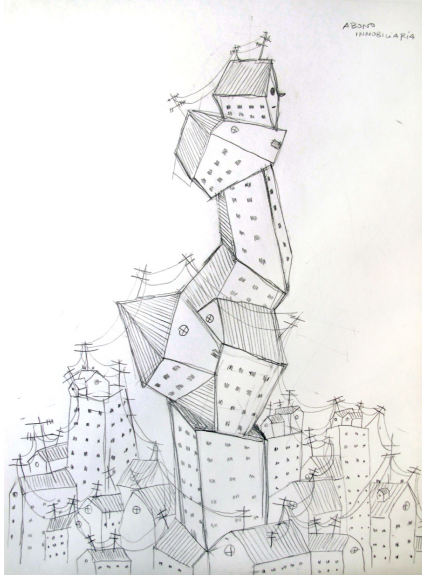
No concibo el dibujo ni la ilustración como una traducción de un texto a imágenes, no creo que nadie lo haga. Mi forma de dibujar es posible que aporte una visión más coreográfica, es decir, cuando voy a dibujar, suelo partir de palabras, de lista de palabras, pero asociadas a esas palabras pienso en si tiene que ser pesada o ligera, si tiene ser muy terrenal o si debe volar, si tiene que chisporrotear o si tiene que ser muy neutra, sólida, si se mueve o si es estática, también a veces utilizo aquello de “Y si fuera...” si fuera una película, si fuera un animal, si fuera una persona famosa... pero al final siempre acabo pensando en caracteres: dinámico, chistoso, burbujeante. Toda una serie de conceptos que me ayudan a pensar en qué sensación quiero que dé la imagen. Me parece fascinante el verbo «dibujar» en inglés, «*To draw*», que implica un movimiento y dibuja una acción, porque también significa: desenvainar, atraer, provocar, sacar, acercarse, arrastrar, obtener y si empezamos con *phrasal verbs* no terminamos.

Según Seymour Sarason hay un vínculo crucial entre la mano y la acción inteligente.<sup>200</sup> Y por eso los niños no aprenden pensando, sino que aprenden jugando con las manos y con las cosas. Esa es la actitud que tengo cuando dibujo, porque igualmente nosotros aprendemos tanto pensando como dibujando, sobre todo porque cuando llegas a un punto en que piensas en dibujos, en el lenguaje visual. Pensar con su propia gramática, utilizarla, entender sus convenciones y separándolo y comparándolo del lenguaje verbal dominante, ese es mi objetivo.

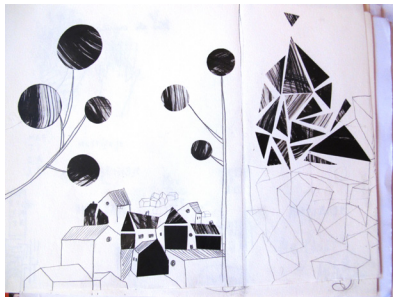


172. Ilustración realizada para calendario solidario para la investigación del cáncer infantil. Una vez más la textura dibuja una forma que recorta sobre fondo blanco.

200. Valderrama Aparicio, Luz Fdez, *La construcción de la mirada: tres distancias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, 2004, p216



173. Boceto en el que las construcciones adquieren crecimientos orgánicos, que les hacen ir tomando vida.



174. Bocetos en cuadernos. Cuando los bocetos son para un proyecto concreto, el texto invade los dibujos (abajo).

### 3.2.1. Bocetos

“Construir una distancia sujeto-objeto en el proyecto es crear un espacio del deseo: construir un objeto con las manos es materializar un objeto en el que, poco a poco se vaya prendando nuestro deseo.”<sup>201</sup>

Tengo muchas libretas y cuadernos de dibujo que uso para bocetar, donde voy tomando conciencia de diferentes problemáticas, o donde observo, aprendo y entiendo estructuras a partir del natural o puede que simplemente disfrute y juegue con el dibujo. Muchas se pueden seguir por fechas y proyectos y son muy variadas, pero otras tienen limitaciones como, por ejemplo, hay una en la que siempre parto de manchas de monotipia, en otras sólo hay texturas dibujadas, estas dos son totalmente opuestas, la primera empieza con mucho arrojo y son imágenes con fuerza, en la libreta de texturas no ocurre nada, es como un mantra que me ayuda a poner en orden mis pensamientos cuando estoy muy cansada. Sobre todo, todas son una forma de exteriorizar, de expresar, de sacar fuera y para ello de damos forma, no importa la herramienta, no importa el soporte, lo compartimos a veces, otras no, porque las censuramos o porque no tienen valor, son parte del proceso y ese valor a veces aparece después, se lo otorgamos porque vemos otras cosas en los dibujos que no habíamos visto antes. Conforme voy dibujando una cosa me lleva a otra, porque es cierto que en ocasiones los dibujos hablan. Y a veces hablan entre ellos y se van conectando.

En los bocetos utilizo mucho la línea, grafito, lápiz de color, ceras, también pincel con color con gris, con tinta negra. También el collage, son muy variados, según la técnica que me apetezca o tenga en el momento, voy cambiando hasta alguna me atrapa. Últimamente mis dibujos son más de línea, contorno y construcción porque estoy trabajando mucho con plantillas y con piezas de goma-eva que transfieren tinta que me permiten movilidad de piezas, reutilizar, me estoy dando cuenta de que huyo de todo lo rígido.

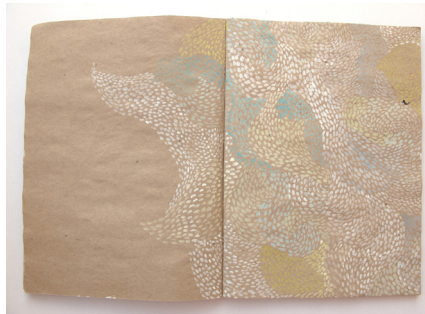
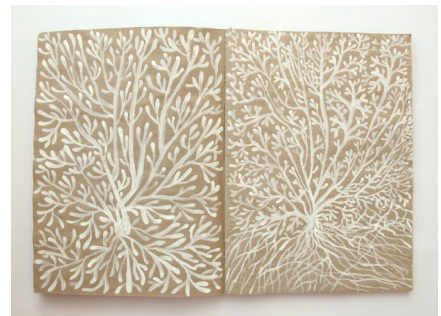
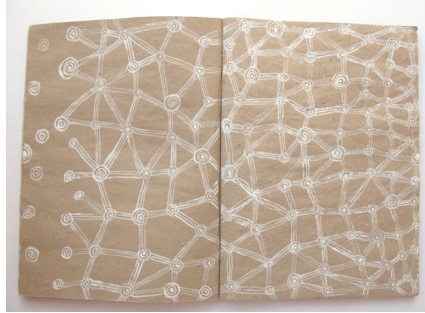
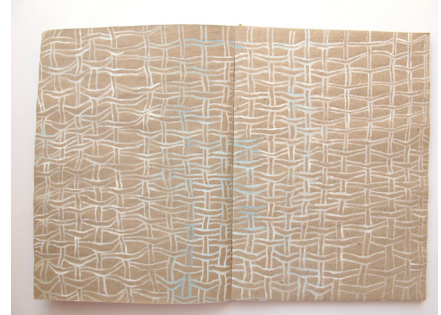
Cuando empiezo un proyecto genero mucho material, me dejo llevar, bocetos y más bocetos, a veces alrededor de sólo un par de conceptos, y sus opuestos. Porque igual que en el espacio vacío hay forma, los opuestos definen tanto o más que el propio concepto. A veces necesito partir de dibujos que sean bellos... otras parto de conceptos e imágenes extrañas... “La belleza y la extrañeza, dos acciones tan comunes en los proyectos como recíprocas en el hacer.”<sup>202</sup>

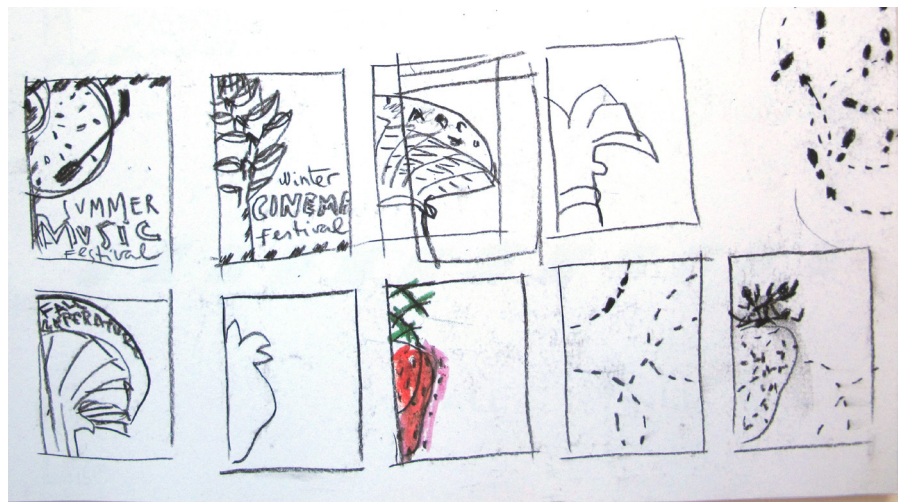
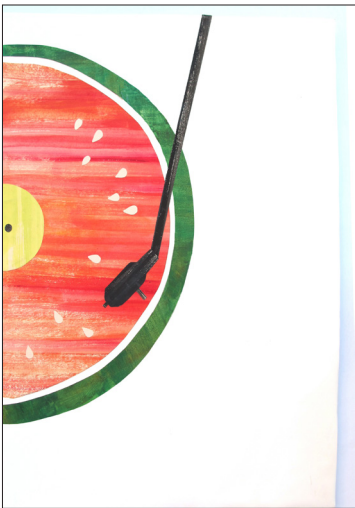
Empezar a dibujar me resulta fácil, pero arrancar un proyecto necesita tiempo y también mucho coraje. Me disperso mucho, me pierdo, me doy tiempo pero no el suficiente y sobre todo necesito fuerza para apostar por una idea hasta el final. Sin ir de puntillas ni pedir perdón. Necesito un encargo y una fecha de entrega, aunque sea para saltármela.

201. Valderrama Aparicio, Luz Fdez, op.cit. p216-17.

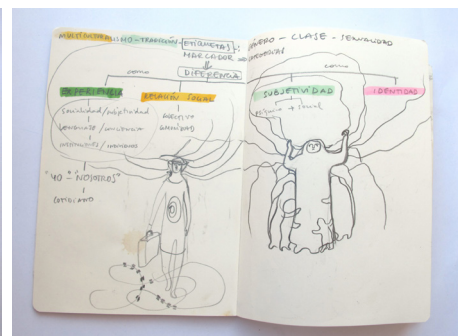
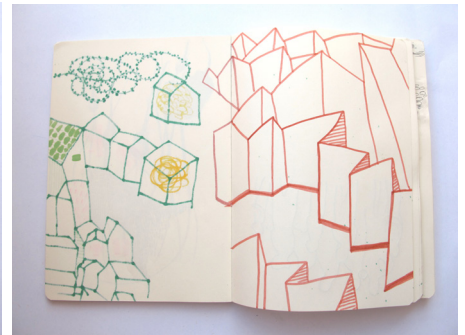
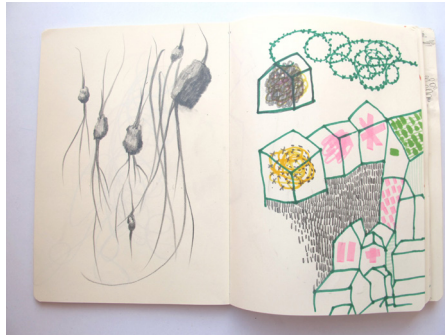
202. Íbidem, p217.

175. Cuaderno de texturas. Con este cuaderno descubrí el placer de ir acumulando, registrando puntos, líneas. No hay composición, no hay figura que emerge del fondo, no hay espacio o más bien todo es espacio pero sin perspectiva. Como en un mantra voy dibujando, como dando vueltas en un baile Sufi libero la mente de pensamientos inútiles. Una ceremonia, mi espacio, mi tiempo. En esa época encontré una vecina que me enseñó a hacer bolillos. Nunca hubiese pensado que hubiese sido capaz de hacer semejante *sinsentido* labor de paciencia.





176. Proceso de ideación para unas propuestas de ilustraciones con el fin de utilizarlas en carteles de festivales de cine (invierno), música (verano), baile (primavera) y literatura (otoño). Una vez más se proyecta una figura sobre fondo blanco. Se parte de la fusión de dos componentes, las verduras de cada temporada y algún elemento que hable de la actividad.



177. Bocetos y trabajo final para la exposición "Refugiats/des: entre el taüt i la maleta" - APIV 2016



178. Pruebas de trazo libre. En ocasiones, a partir de este tipo de dibujos construyo espacios, al igual que hice con las líneas de la mano que hemos visto antes.



179. Bocetos para proyectos diferentes.

### 3.2.2. Gesto dinámico

Como ya hemos visto en el punto anterior el carácter único del dibujo no me interesa, pero sin embargo su carácter íntimo sí. Normalmente no están pensados para exhibirse, son espontáneos y suele haber variaciones sobre un mismo tema. Van evolucionando, mezclándose entre ellos. En ocasiones abordo el dibujo cambiando velocidades, posturas y actitudes del cuerpo además de las herramientas, pero sobre todo me siento cómoda con trazos dinámicos que dan un poco apariencia pero pocos detalles. Me parece que así capto mejor un elemento vivo, me resulta difícil conseguir algo parecido con línea más lenta, a veces con línea ciega, pero la línea ciega requiere una velocidad que no siempre soy capaz de llevar, es fácil que me traicione la parte más práctica del cerebro.

Adoro los pinceles pero poco a poco he prescindido de ellos porque no se muy bien como gestionarlos para una obra final, tal vez tengan demasiado protagonismo y mucha información adherida que hace que vibre todo.

Suelo empezar muy en crudo y poco a poco empiezo a establecer algún tipo de orden o restricción para que visualmente se entienda mejor. Poco a poco se va puliendo, pero nada que ver con Pablo Amargo, esa capacidad de ir borrando, corrigiendo poco a poco no la tengo. Cuando he considerado que para un trabajo en concreto era importante que las formas fueran muy sencillas y que no vibraran lo he hecho, pero, he de reconocer que me suelen perder las calidades del papel, las tintas, las texturas, pueden ser una trampa. Se deben combinar ambas cosas.

El dibujo es un proceso, un movimiento que hace que algo suceda que convivan el significado, la forma y la materialidad. Son un montón de tiempos presentes juntos, cada instante se toma una decisión atenta y firme, y si no, te delata, se desmorona todo.



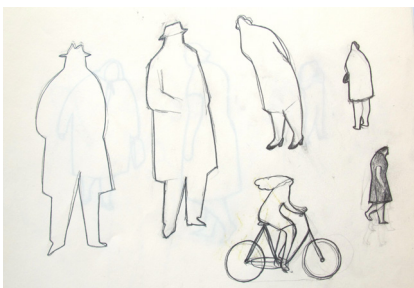
180. Dibujo que se genera con los módulos de goma de carvar como herramienta. Hay más herramientas para dibujar que no sólo el lápiz.

### 3.2.3. Línea.

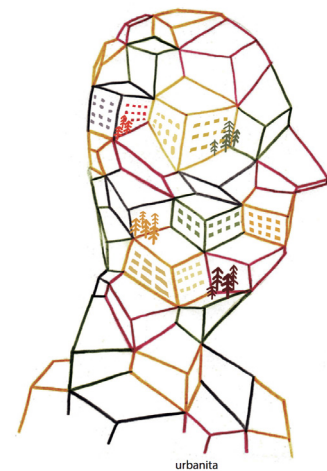
Su capacidad de registro inmediato es precisamente lo que le da ese carácter tan franco que tiene, no hay manera de esconderse detrás de ella. Como decía Ruskin<sup>203</sup> la forma es absoluta, de manera que en el mismo momento de trazar una línea ya sabes si es correcta o no. Su rastro habla de movimiento como nos enseña Klee y ese movimiento nos habla de actitud y esa actitud guarda una relación con la mente (concentración) y también está vinculada a la posición del cuerpo (tensión).

La línea cuando se cierra describe una forma y toda la actividad que tenía en su estado libre se empieza a perder. Si además esa forma se llena, la línea debe que saber dar todo el protagonismo a dicha forma o entrará en conflicto con ella. La línea es pura convención, como cuando una línea se interrumpe para dar paso a otra y entendemos que se oculta detrás.

El trazo de una línea está ligado a la respiración, como en el libro de Albert Espinosa, *El mundo amarillo*,<sup>204</sup> que conecta el caminar con la respiración y nos invita a dedicar un rato a sentir cómo entra y cómo sale el aire de nuestros pulmones. Una vez que encuentras tu respiración debes pensar cómo esa respiración puede mover, en el caso de Albert las piernas, pero en el nuestro se trataría de que la respiración haga mover la mano o cualquier otra parte del cuerpo para trazar una línea. Porque respiración y movimiento están totalmente relacionados. Finalmente un andar diferente, como un trazo nuevo y diferente, hace que algo nazca en nosotros, una especie de sentimiento, parecido a una alegría.



181. Las figuras humanas habitan en prácticamente todos los cuadernos, con línea de contorno con trazos, línea que crea una forma cerrada. Con diferentes velocidades e intensidades.



182. En este caso del grabado surge la idea para el dibujo posterior (derecha). La línea en la xilografía adquiere mucha importancia, tanto en positivo como en negativo.

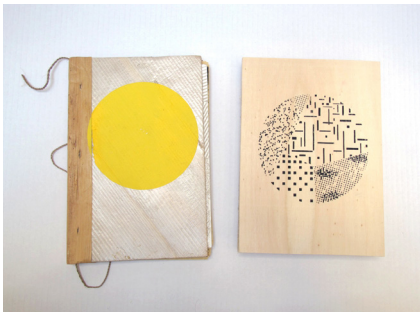
203. Parafraseado de Ruskin John, *Técnicas de Dibujo*, Barcelona, Laertes, 1999, p 138.

204. Espinosa, Albert, *Un mundo amarillo*, Barcelona, debolsillo, 2007. [visita 15-07-16] disponible en <http://estudent7.esy.es/wp-content/uploads/2014/10/El-Mundo-Amarillo.pdf>

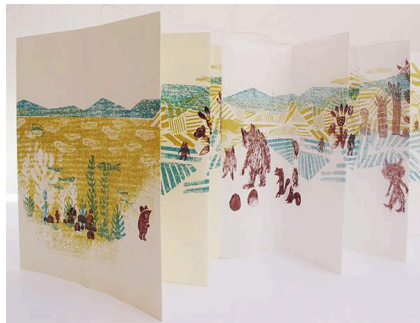




183. Código de color en el que cada muestra de color y forma concreta equivale a una letra.



184. Cuaderno a partir de trabajos de serigrafía. Iba despedazando la libreta y estampando trozos, de manera que el trabajo del cuaderno estaba vinculado a los trabajos finales pero narraba una historia diferente.



185. Cuaderno circular. *Miradas*.



186. Ilustración para banner que habla de empresas cooperativas.

### 3.3. COLOR

El color siempre ha sido un elemento importante para mí pero viendo las obras que he ido seleccionando creo que tengo que dosificar mucho el color para conseguir imágenes contundentes, cuando tienen mucho color no lo consigo, tal vez si utilizara estructuras modulares más sencillas o una línea negra o blanca que diera consistencia y vehiculara toda la obra haría que funcionara mejor.

#### 3.3.1. Colores planos

Suelo partir de una paleta limitada y generalmente trabajo por separación de tintas, tal vez por mi formación en grabado o también puede ser, una vez más, por evitar la rigidez que supone lo contrario. Me cuesta cerrar las cosas. Estos colores se aplican a siluetas o texturas con formas concretas que, casi siempre, remiten a formas de la realidad exterior. El espacio, sin embargo suele quedar más ambiguo, normalmente flotan en una especie de ausencia de espacio de color blanco. Las tintas se superponen unas a otras dando lugar a colores que resultan de esa superposición y descubriendo en esas zonas calidades más brillantes. Y finalmente crean algo parecido a una textura que remite más al espacio de la memoria y el recuerdo que al de la realidad.

Teniendo esta separación de tintas consigo resaltar huir de la profundidad del espacio representado. En el cuento circular *Miradas*, por ejemplo, parto de varios tipos de miradas, por un lado está la del adulto, que mira al horizonte y así piensa en el pasado y en el futuro; la de los niños que viven el presente con una percepción activa y que inventan historias de cada cosa que ven porque aplican su mundo sobre esos objetos; y la del turista que descontextualiza todo lo que encuentra a su paso, lo contempla y le confiere la calidad de absoluto. Las tres miradas conviven en el cuento pero al no haber texto muchas veces la lectura es difícil.



187. Parte de la ilustración para cuento un circular. *Miradas*.



188. Estampación de ilustración sobre la superficie rugosa de una bota. *La bota redundante*.



189. Trabajo preparatorio para serigrafía.



190. Calidades de la serigrafía sobre un papel esponjoso con un porcentaje alto de algodón.



191. Trabajo realizado en litografía con distintos papeles.

### 3.3.3. Calidades

Me gusta el olor a tinta de grabado, del gouache, tocar el papel, , hacer con las manos, mancharme. Experimentar las transparencias y el brillo resultante cuando dos tintas se superimprimen. También me gusta imprimir tintas claras sobre papel negro. Tal vez porque hay un aparte mágica en todo ello, porque es inusual, porque despierta asombro. Huyo de la parte, que para otros es mágica, de la representación que abre una escena estática con espacio profundo de perspectiva cónica, tal vez sea por eso, porque es estática. También evito el claroscuro porque conlleva una parte dramática que me sobra, me molesta, aunque a veces me traiciona la formación académica que recibí y todo lo que ello conlleva. Aunque no introduzca perspectivas el espacio de mis figuras, a veces ese espacio adquiere profundidad, probablemente provocada por los colores más apagados frente a los más brillantes, la escala de los elementos, el tamaño de los módulos de las texturas, etc.

En resumen, sigo teniendo problemas similares a los que tenían la mayoría de la gente que he incluido en este estudio. Hay que discernir y tomar decisiones, pero no siempre mandamos sobre lo que representamos, porque enseguida suena a *falsete*. Parar y reflexionar sobre los elementos que utilizamos para trabajar, ser consciente de ello y tratar de llegar a conclusiones ha sido como un salto al vacío desnuda, tiene algo de liberador.

## 4. CONCLUSIONES

Como ya dijimos al principio, esto no pretendía ser un *Tratado de la Forma*, sino un recorrido por la documentación escrita y gráfica de varios autores que se han detenido en la problemática de los elementos de la forma y su representación. Analizando dicho material hemos podido reconstruir sus miradas, que nos han llevado más allá de su trabajo y nos han conducido en primera persona a momentos históricos concretos y problemáticas también concretas, que con el enfoque particular de cada uno de ellos nos han reconstruido toda una manera de concebir entender, ordenar el mundo.

Hemos visto como **Ruskin**, entre la razón y el espíritu, extrapolaba su exhaustivo análisis de la forma a la sociedad, considerando arte y sociedad como un todo indivisible y aconsejándonos liberarnos de las convenciones tanto artísticas como de esa misma sociedad.

A **Kandinsky** sistematizando la subjetividad con sus resonancias y advirtiéndonos de los peligros de las formas estilizadas, ornamentales o experimentales. Defendiendo la forma pura, que nos conduce hacia una inmaterialidad, a la espiritualidad, una negación a la sociedad y al materialismo. Un arte que no esté supeditado a una demanda del mercado, ni a fortalecer una ideología, sino a la propia creación, y que ésta no sea sólo el lamento de una personalidad ni la manifestación de un problema personal o social, sino la mediación simbólica hacia lo espiritual.

También hemos visitado a **Klee**, que aborda el análisis de la forma, no como un valor inmutable, sino como génesis. Su teoría expone conceptos como espacio, tiempo; fuerzas de gravedad, fuerzas centrífugas y centrípetas; de creación y de destrucción; de individuo y de cosmos. Hemos visto cómo aparecen constantes paralelismos entre los problemas de la forma y los de la vida, y como Klee y Kandinsky nos dicen que el objetivo del arte no consiste en una mimesis de una realidad exterior visible, sino en hacer visible una realidad interior.

Ambos, Kandinsky y Klee, parten del hecho de que detrás de las formas corpóreas (visibles) hay una realidad espiritual (invisible). Sin embargo, **Greenberg** y los artistas defensores del arte por el arte, abandonan cualquier misión social o espiritual, quedándose con la esencia de la pintura que es la planitud, un todo indiferenciado, la pintura pura. El espacio pictórico pierde «su interior» y pasa a ofrecer exterioridad, en una exaltación de lo visible.

**Donald Judd**, llega también a la abstracción tratando de eliminar lo representacional. Queda fuera la re-presentación de una idea y queda simplemente la presentación del objeto en sí. Los elementos han que ser obstinadamente externos, objetos de uso y nunca vehículos de expresión. Materiales en sí mismos, sin implicaciones ni referencias cotidianas que puedan condi-

cionar al espectador. Se muestra la existencia de los objetos, pero también la nuestra, la del observador porque apela a nuestra razón con una experiencia perceptiva que evidencia la dificultad para diferenciar y relacionar entre la extensión y la expansión de la materia.

Y para recordarnos que también podemos contar historias a través del lenguaje visual, recurrimos a **Bruno Munari**, que parte de los elementos formales y los hace dialogar e interactuar al servicio de la comunicación visual, en una búsqueda hacia una gramática universal del lenguaje visual, señalando que hay que quitar lo superfluo para dar una información exacta. Estamos ante una declaración del diseño como una cuestión de justicia social y del diseñador como profesional con una conciencia social que defiende el ser por encima del tener.

La mirada de **John Berger**, vuelve a tender puentes entre el arte y la vida, en un exhaustivo análisis que nos sirve para alimentar la pasión por la representación del espacio dentro y fuera de las convenciones, enmarcadas por las preguntas constantes de quiénes somos y de dónde venimos.

Por parte de los ilustradores, **Violeta Lópiz** busca caminos formales nuevos y difíciles, se pierde y se encuentra buscando siempre el vínculo emocional entre intención y representación. **JooHee Yoon** con técnicas de impresión tradicionales cultiva la paciencia. Sus formas se desbordan más allá de los márgenes en esa explosión de color y de juegos de fondo y figura. **Pablo Amargo** y su capacidad de síntesis, habita el espacio entre el texto y la imagen, lo que llama un territorio fronterizo, y ahí es donde se sitúa la ilustración y espera ser habitado por el lector. Utiliza las convenciones para ofrecer paradojas visuales. **Isidro Ferrer** apela a lo interior y defiende siempre el trabajo manual, porque el tiempo de ejecución es un tiempo de reflexión. Y por último **Bernardo Carvalho**, que explota las superposiciones y multidirecciones narrativas con la intención de expresarlas con el lenguaje visual y el libro como objeto que contiene características propias.

La revisión de esta documentación nos sirve de base y precalentamiento para realizar un repaso de la obra propia y buscar en ella constantes formales que sabemos que nos hablan, como hemos aprendido en la parte anterior, de mi mirada, mi forma de enfrentarme a las cosas, a los otros; de mi forma de entender el orden en mi mundo. Encontramos, en una aparente dispersión, ciertas constantes, como el uso frecuente de técnicas de reproducción gráfica, que por un lado ponen cierta distancia entre la mano y el papel y por otro, permiten la repetición generando ritmo y la construcción de imágenes a partir de los módulos, proceso muy cercano al collage. Un uso recurrente de figuras sobre fondo blanco y que en ocasiones, ese mismo fondo entra a formar parte de la figura. Formas sintéticas, y un uso profuso de las texturas interiores. Una reducción importante en el uso color para conseguir imágenes más contundentes, con la intención de concentrar la imagen.

Se buscan métodos que huyan de la rigidez y que abran una distancia entre el sujeto y el objeto, con ejercicios de construcción donde el azar tiene la puerta abierta pero con cierto control del final. Para evitar que mi parte práctica me traicione y vaya a lo esperado, a lo hermético, cerrando la posibilidad de perderse, para representar una realidad que intuyo, pero no conozco, que cada trabajo, cada dibujo me haga aprender a ver a descubrir esa realidad oculta detrás del lenguaje visual, jugando con sus convenciones. Utilizándolas y también intentando discutir las y desnudarlas.

El dibujo es básico, observar para comprender y comprender para conocer. Escapar de la ceguera a la que nos lleva la inercia y la cultura de la eficacia. Redescubrir lo trivial y lo cotidiano que alimenta nuestra mirada y cómo también pasará esa mirada a ofrecer nuevas vías para el dibujo. Esa mirada me ha hecho consciente de mi relación amor-odio con la línea y ahora, esa relación es probable que cambie. Y el color, que considero tan importante, resulta, a pesar de todo, que no he encontrado un hueco para él. No es compatible con la forma de construir las imágenes. Seguiremos buscando, hay que encontrar un sitio para el color.

Este trabajo ha servido para hacerme preguntas sobre los elementos formales en mi trabajo, su conexión con mi mirada; y preguntándome sobre ellas he acabado preguntándome sobre mí misma. Esas preguntas creo que han bloqueado mi parte práctica, la del *hacer*, pero sin duda ayudarán a que este nuevo enfoque me haga más consciente, desde el *ser*, y a su vez enriquezca mi trabajo. Porque esa mirada íntima desnudándose se ha hecho más consciente, y eso la hace más fuerte, la hace diferente. Que seguro me dará el arrojo necesario para ir más allá de mi dispersión, aunque sea para encontrar el modo para que esa dispersión se vuelva redonda. No puedo exigirme, no pueden haber intenciones rígidas, simplemente debo dejarme llevar un poco más allá por ese camino desconocido, dejarme llevar por la intuición, no por las autoexigencias.

Desde la subjetividad de mi mirada he intentado haber llevado el trabajo de forma sistemática y rigurosa, pero reconozco que hay momentos en que mi propia mirada me ha traicionado. Es parte del proceso.

## 5. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES REFERENCIALES

- ARNHEIM, Rudolf: *El pensamiento visual*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971.
- BENJAMIN, Walter, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, , Taurus, 1989.
- BERGER, John, *Mirar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2013..
- De La Calle, Ramón: *En torno al Hecho Artístico*. Editorial Fernando Torres. Valencia, 1981.
- FERRER, Isidro, «Habitar en los márgenes», *Lazarillo*, nº15, 2006.
- GALENSON, David W, *Two Paths to Abstract Art: Kandinsky and Malevich*, NBER Working Paper No. 12403
- GÓMEZ Molina, Juan José, *Las Lecciones del Dibujo*. Cátedra, Madrid, 1995.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á. *El cero de las formas. El 'Cuadrado negro' y la reducción de lo visible*. Imafrente #19-20, 2007-2008..
- HENRY, Michel, *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*, Siruela, Madrid, 2008, p.144.
- AA. VV. *Abierto todo el día, Los cuadernos de Isidro Ferrer & Pep Carrió*, Heras, David Entrevista a Isidro Ferrer, Valencia, Unit, UPV, La imprenta CG, 2013, p228
- RUSKIN, John, *The Stones of Venice*, Da Capo Press, London, 2003.
- KANDINSKY, Vasili, *Punto y línea sobre el plano*, Paidós, Barcelona, 1996.
- AA.VV, «Conferencia de Colonia, 1914», *KANDINSKY, Origen de la abstracción*, Fundación Juan March, 2003.
- KLEE, Paul, *Bosquejos pedagógicos*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1974.
- MUNARI, Bruno, *Diseño y comunicación visual*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- MUNARI, Bruno, *El arte como oficio*, Barcelona, Editorial Labor, 1968.
- NIETO López, Emilio, Callejas Albiñana , A. Isabel, Jerez García, Óscar, (coord.) *Las competencias básicas. La competencia emocional*, Ciudad Real, Facultad de Educación, Universidad de Castilla-La Mancha, 2014.
- GREENBERG, Clement, *Arte y cultura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- PEÑARANDA, Lourdes, *Donald Judd ilusionista*, Tesis de doctorado, Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona, 2010, p.xiv.
- AA. VV, *Pensar con las manos, Pep Carrió & Isidro Ferrer*, Valencia, Sala de exposiciones Josep Renau, Facultad de BBA, AUPV, 2013, p77.
- RACIONERO, Luis, *Textos de Estética Taoísta*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- RUSKIN, John, *Técnicas de Dibujo*, Barcelona, Laertes, 1999.
- SENNETT, Richard, *El Artesano*, Anagrama Editorial, Barcelona, 2009.
- SOURIAU, Etienne, *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, Akal, 1998.
- SPILLER, Jürg, *Paul Klee notebooks, Vol. 1. The thinking eye*, London, Lund Humphries, 1973.
- STEIN, Gertrude. *Writings 1903-1932*. New York: Library of America, 1926."
- VALDERRAMA Aparicio, Luz Fdez, *La construcción de la mirada: tres distancias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, 2004
- WICK Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, Madrid, Alianza editorial, 1998.

## FUENTES CONSULTADAS EN INTERNET

- AMARGO, Pablo, «Alquimia», diciembre, 2009, disponible en <http://www.pabloamargo.com/datos/alquimia.pdf>
- AMARGO, Pablo, «Casualidad» [consulta 30/06/16] disponible [http://www.pabloamargo.com/datos/dossier\\_prensa\\_casualidad.pdf](http://www.pabloamargo.com/datos/dossier_prensa_casualidad.pdf)
- AMARGO, Pablo, «El día menos pensado», Congreso de Ilustración en el MUVIM, Valencia, 3 de marzo, 2011. [visita 07-07-16] Disponible en <http://www.pabloamargo.com/articulos-propios.php>
- AMARGO, Pablo, «La palabra de la imagen. La ilustración contemporánea en España», entrevista realizada por David Urbón dentro del programa de doctorado, 2007. [visita 07-07-16], Disponible en <http://www.pabloamargo.com/datos/urbon.pdf>.
- AMARGO, Pablo, «Lugares comunes», Escuela de Diseño portuguesa por Joana Figueiredo, 2008. [visita 07-07-16] Disponible en <http://www.pabloamargo.com/articulos-propios.php>.
- AMARGO, Pablo, «Solución a los problemas», Encuentro transnacional de ilustradores, Valencia, 17 febrero 2007. [visita 07-07-16] Disponible en <http://www.pabloamargo.com/articulos-propios.php>
- ARNAU, Arancha, «Entrevista Violeta López», *El elefante lector* blog, 4 de marzo de 2013, [consulta 5/07/16], disponible en <http://elefantelector.blogspot.com.es/2013/03/entrevista-violeta-lopiz.html>.
- CARVALHO, Bernardo P. editores anónimos, consulta [7/07/16], disponible en: <http://blog.picturebookmakers.com/post/105266575511/bernardo-p-carvalho>, diciembre, 2014.
- CARVALHO, Bernardo P., Praia Mar, The world in a second, <http://www.planetatangerina.com/en/books>.
- CANOSA, Yamandú, Taller “Dibujos breves” [visita 07-06-16] disponible en <https://hangar.org/es/news/espanol-taller-con-yamandu-canosa-dibujos-breves/>
- DENNIS, Philip, «Talking printing techniques with joohee yoon», *Ape on the moon. The best in contemporary illustration and animation*, Parafraseado de disponible en <http://apeonthemoon.com/2011/10/18/talking-printing-techniques-with-joohee-yoon/>
- DÍAZ-URMENETA, Juan Bosco, «Clement Greenberg y la Abstracción Pictórica», 6ª edición de *Transformaciones. Arte y estética desde 1960. De Greenberg a Kosuth. De la idea de abstracción al arte como idea*. Centro Andaluz de Arte contemporáneo, Sevilla, 2012. [consulta 20/06/2016] Disponible en [http://www.caac.es/descargas/transf12\\_01.pdf](http://www.caac.es/descargas/transf12_01.pdf).
- DIEGO de, Estrella, «somos como miramos» *Ciclo Libros, mujeres y feminismo*, salón de actos de la Biblioteca Nacional de España, 11 de febrero de 2014. [consulta 12 marzo 2016]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ZjhlFR8xYAY>,
- LACAFFE vídeo magazine, Publicado el 16 nov. 2012, entrevista a Isidro Ferrer para la web [www.lacaffe.es](http://www.lacaffe.es) disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ikm6Nh8ALW8>
- ESPINOSA, Albert, Un mundo amarillo, Barcelona, debolsillo, 2007. [visita 15-07-16] disponible en <http://estudent7.esy.es/wp-content/uploads/2014/10/El-Mundo-Amarillo.pdf>
- FERNÁNDEZ, A. Luis, Sánchez, M. Dolores, «Proyectar es decidir. Ética y pedagogía del proyectar», *Sociedad y Utopía, Revista de Ciencias Sociales* #43. Julio de 2014 (pp.392-411), [fecha consulta: 24/06/16], disponible en [https://www.academia.edu/11958720/Proyectar\\_es\\_decidir.\\_%C3%89tica\\_y\\_pedagog%C3%ADa\\_del\\_proyectar](https://www.academia.edu/11958720/Proyectar_es_decidir._%C3%89tica_y_pedagog%C3%ADa_del_proyectar).
- FERRER, Isidro, Jornadas de ilustración de la EASD de Corella, entrevista realizada por Anselmo del Barrio, publicado el 16 de marzo de 2016, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=hZOcbmLSaEs>
- FERRER, Isidro, La Metro - Córdoba, Publicado el 18 oct. 2013, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8rcLnED01QI>

- GRAU, Anna, ABC cultural, «Richard Serra: *Dibujar es mi manera de ver y de pensar*», 12/04/2011 [visita 16-07-16], disponible en <http://www.abc.es/20110412/cultura/abcp-richard-serra-dibujar-manera-20110412.html>.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á, «El cero de las formas. El Cuadrado negro y la reducción de lo visible», *Imafrontera* nº19-20 -2007-08 p.119-140, consulta [20/06/2016], disponible en <http://revistas.um.es/imafrontera/article/viewFile/42121/40491>.
- JUAN-CANTAVELLA, Anna, «Dans le brouillard de Milan de Bruno Munari», *La coleccionista. Apuntes sobre lecturas de libros-álbum*, 12 sept. 2014, [fecha consulta: 24/06/2016], disponible en <http://lacoleccionista-libroalbum.blogspot.com.es/2014/09/dans-le-brouillard-de-milan-de-bruno.html>.
- LACAFFE vídeo magazine, Publicado el 16 nov. 2012, entrevista a Isidro Ferrer para la web [www.lacaffe.es](http://www.lacaffe.es) disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ikm6Nh8ALW8>
- LANDOW P, George, «Ruskin», *A victorian web book*, Oxford Uniniversity Press, “Past masters” series, [consulta 12 mayo 2016], disponible en <http://www.victorianweb.org/espanol/autores/ruskin/pm/intro.html>, traducción 2011 de Montserrat Martínez García.
- LIEU, Clara, blog, «Thursday Spotlight: JooHee Yoon», [consulta: 08/07/16], disponible en <https://claralieu.wordpress.com/2012/05/17/thursday-spotlight-joohee-yoon-2/>, tr. propia.
- LÓPIZ, Violeta, picturebook makers blog, edit. anónimos, consulta [7/07/16], disponible en <http://blog.picturebookmakers.com/post/103458831991/violeta-l%C3%B3piz>, tr. propia.
- OMAR, Roger, «Entrevista a Violeta López», soy un perro blanco, blog, [consulta 05/07/16] disponible en <https://soyunperroblanco.wordpress.com/2008/12/28/violeta-lopez>.
- PADRÓN, Juan Carlos, «En busca del objeto específico. Minimal Art», *Cromacultura*, 12 agosto, 2014. [Consulta 21 de junio 2016], disponible en <http://www.cromacultura.com/minimal-art/>
- PAPIC, Cora, «El movimiento minimal y la fenomenología de la percepción», *El gran otro*, [consulta 10/6/2016] disponible en <http://elgranotro.com.ar/index.php/el-movi>
- PANNONE, Francesca, «Cubiertas de libros». Entrevista a Pablo Amargo, Diciembre 2013. Academia di Belle Arti di Napoli. [visita 12-07-16] disponible en [http://www.pabloamargo.com/datos/entrevista\\_f\\_pannone.pdf](http://www.pabloamargo.com/datos/entrevista_f_pannone.pdf)
- PEÑARANDA, Lourdes, *El espacio expansivo en la obra de Donald Judd*, Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, Volumen 9 - Número 2 / julio - diciembre de 2014, Colombia, p178. Disponible en <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/viewFile/8480/10406>.
- SERRANO, María, «Los libros de Bruno Munari: hibridación contra el pensamiento lineal» *Publishing Lab. Retórica visual, Materiales y formatos*, 2013, [consulta 25/06/2016] disponible en: <http://the-publishing-lab.com/es/features/view/135/bruno-munaris-books-hybridization-against-linear-thinking>.
- SEOANE, Andrés, «Volver a leer como un niño», *impedimenta*, publicado en *El Cultural*, 01/04/2016, visita [08/07/16], disponible en <http://impedimenta.es/prensa.php/volver-a-leer-como-un>.
- URVINA Savelli, Ana Vanessa “Correspondencias Arte - Literatura: una visión panorámica en el siglo XX” Proyecto Final de Máster Dirigido por Dr. Dn. José Saborit disponible en <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/13306/TEsISPf.pdf?sequence=1p92>
- YOON, JooHee, *picturebook makers* blog, editores anónimos, consulta [7/07/16], disponible en <http://blog.picturebookmakers.com/post/116379961701/joohee-yoon>



## 6. ÍNDICE DE IMÁGENES

01. Ruskin, *Ventana de Ca' Foscari, Venice*, 1855. Plancha VIII, de *Seven Lambs of Architecture*.
02. Ruskin, apunte del libro *The Stones of Venice* 1851–53.
03. Ruskin, Ejercicio VIII del libro *Técnicas del dibujo*, 1857.
04. Ruskin, *Estudio de roca*, 272 x 201mm, 1875.
05. Ruskin, *The Gates of Hills*, en *Pintores modernos*.
06. Ruskin, Boceto después de la lluvia *Part of St Mark's*, Venecia, 1846.
07. Ruskin, *Decoration by Disks: Palazzo dei Badoari Partecipazzi*, 1851, Vol. I de *The Stones of Venice*.
08. Ruskin, del libro *Stones of Venice*, 1886.
09. Ruskin, Ley de la principalidad en las hojas, del libro *Técnicas de dibujo*. 1857
10. Esbozo para ilustrar la ley de principalidad en base a *Coblenza*, de Turner. Del libro *Técnicas de dibujo*, 1857.
11. Ley de continuidad ilustrada con las torres del dibujo de *Coblenza*, de Turner. Del libro *Técnicas de dibujo*. 1857
12. Ley de continuidad ilustrada con las torres del dibujo de *Coblenza*, de Turner. Montaje autora.
13. Curvas que ilustran la ley de variación en la curvatura. Del libro *Técnicas de dibujo*. 1857
14. Ley de la curvatura ilustrada con las torres Ehrenbreitstein, de Turner. Del libro *Técnicas de dibujo*. 1857
15. Ley de la curvatura ilustrada con las torres Ehrenbreitstein, de Turner. Montaje autora.
16. El tipo de variación más simple en las formas de los árboles. *Técnicas de dibujo*. 1857
17. El tipo perfecto de variación en las formas de los árboles. *Técnicas de dibujo*. 1857
18. Diagramas que muestran el centro matemático de la curvatura. *Técnicas de dibujo*. 1857
19. Diagrama de los bloques de una hoja de milenrama. *Técnicas de dibujo*. 1857
20. Portada de la primera edición alemana de *Punto y línea sobre el Plano*. 1926
21. Relaciones entre forma color y temperatura de Kandinsky. 22. Ejemplos de formas puntuales, *Punto y línea sobre el Plano*.
22. Ejemplos de formas puntuales, *Punto y línea sobre el Plano*.
23. antes de dibujar la línea fina tenemos un punto pero al fibujarla ese que era punto se convierte en plano, *Punto y línea sobre el Plano*.
24. Kandinsky, *Primera acuarela abstracta*, 1911.
25. Kandinsky, ejemplos de traducción de lenguaje musical a puntos. *Punto y línea sobre el plano*.
26. Kandinsky en colaboración con el director General de Música, Franz v. Hoesslin. Ejemplos de traducción de lenguaje musical a puntos. *Punto y línea sobre el plano*.
27. Posición vertical, reposo cálido. *Punto y línea sobre el plano*.
28. Posición horizontal, reposo frío. *Punto y línea sobre el plano*.
29. Posición diagonal «inarmónica». *Punto y línea sobre el plano*.
30. Posición diagonal «armónica». *Punto y línea sobre el plano*.
31. Lirismo silencioso de las cuatro líneas elementales: expresión petrificada. *Punto y línea sobre el plano*.
32. Dramatización de los mismos elementos: complicados en expresión palpitante. *Punto y línea sobre el plano*.
33. Diagonal central. Horizontal-vertical acentral. Diagonal en la mayor tensión. Tensiones equilibradas de la horizontal y la vertical. *Punto y línea sobre el plano*.
34. Completamente acentral. Diagonal fortalecida por su repetición. Retención del sonido dramático en el punto del contacto superior. La estructura acentral sirve aquí al propósito de aumentar el sonido dramático. *Punto y línea sobre el plano*.
35. Ejemplos simples de ritmo. A: Repetición de recta con alternativas de peso. B: Repetición de una quebrada. C: Repetición simétrica de una quebrada. D: Repetición de una curva. *Punto y línea sobre el plano*.
36. Ejemplos simples de ritmo. A: Repetición simétrica de una curva, formación repetida de planos. B: Repetición rítmica central de una recta. C: Repetición rítmica central de una curva. *Punto y línea sobre el plano*.
37. Ejemplos simples de ritmo. A: Repetición de una curva libre y acentuada por otra curva acompañante. B: Repetición simétrica de una curva. *Punto y línea sobre el plano*.
38. Casos de repetición. A: Con ritmo primitivo, a distancias iguales. B: A distancias progresivamente mayores, de aumento uniforme. C: A distancias desiguales. *Punto y línea sobre el plano*.
39. Kandinsky, *La vida multicolor*, 1907.
40. Kandinsky, boceto para *Composición II*, 1910.
41. Kandinsky. Relación interior de un complejo de rectas con una curva (izquierda-derecha) para el cuadro «Schwarzes Dreieck» (*triángulo negro*, 1925), *Ilustración 23 (línea)*, *Punto y línea sobre el plano*.
42. Kandinsky. Complejo simple y homogéneo de algunas líneas libres, *Ilustración 18 (línea)*, *Punto y línea sobre el plano*.
43. Kandinsky. Las líneas delgadas se sostienen ante el pesado punto, *Ilustración 9 (línea)*, *Punto y línea sobre el plano*.
44. Kandinsky. Complejo simple y homogéneo de algunas líneas libres, *Ilustración 18 (línea)*, *Punto y línea sobre el plano*.
45. Portada de la primera edición alemana de *Bosquejos pedagógicos*, 1925-.

46. Apunte de los cuadernos de Klee. Estructura regular a partir de análisis y síntesis. Viendo estos dibujos recordamos a Karl Gerstner que continuó el camino trazado por Klee con las formas y el color.
47. Apunte de los cuadernos de Klee. Estructuras de interrelaciones orgánicas.
48. Descarga de tensión externa o sustractiva y descarga de tensión interna o acumulativa (bajo).
49. Apunte de los cuadernos de Klee. Crecimiento y ramificación vegetal.
50. Estudio de nervaduras similares con diferentes siluetas de hojas.
51. Torsión angular en grupos de dos, 1930.
52. Proyección en plano sobre retícula regular y proyección sobre superficie irregular.
53. Líneas activas, superficies pasivas; energía lineal (causa); efecto lineal (resultado) con efectos secundarios de superficie.
54. Líneas intermedias. Energía lineal (causa), efecto de superficie (resultado).
55. Superficie activa, línea pasiva; energía superficial (causa), efecto de superficie y efecto lineal secundario.
56. Definición de los conceptos activo, intermedio y pasivo.
57. Cuaderno de Klee. Estudio de estructuras y series de repetición.
58. El espacio construido proporciona al sujeto una visión por encima de la superficie superior, o sea, esta superficie está por debajo de su punto de vista.
59. El espacio construido proporciona al sujeto una visión por debajo de la superficie superior, o sea, esta superficie está por encima de su punto de vista. De hecho la horizontal se encuentra abajo.
60. En este caso la superficie superior no puede reconocerse como tal, ni desde arriba ni desde abajo, sino que aparece como una línea horizontal. Se encuentra pues, exactamente a la altura de los ojos. En efecto, esta línea de superficie superior coincide con la horizontal.
61. 1ª dimensión: izquierda - derecha; 2ª dimensión: arriba - abajo. 3ª dimensión: delante - detrás. *Bosquejos pedagógicos*.
62. Cuadernos de Klee. Estudio para esquema de círculo cromático.
63. Cuadernos de Klee. Teoría de la configuración pictórica. Orden especial.
64. Klee. *Caminos principales y caminos laterales*, 1929.
65. Klee. *Árboles jóvenes en tierra despejada*, 1929.
66. Munari. Edición italiana de *Diseño y comunicación visual*, 1968.
67. Munari delante de mosaico de la calle Corso Magenta, Milan, 1957.
68. Diferentes texturas que sensibilizan superficies. *Diseño y comunicación visual*, 1968.
69. Densificación y rarefacción de la textura de un visillo. *Diseño y comunicación visual*, 1968.
70. François Morellet. Muestra de la combinación aleatoria de cuarentamil cuadrados, dispuestos siguiendo el orden de los números pares e impares de un listín telefónico. *Diseño y comunicación visual*, 1968.
71. Bruno Munari, Movimiento aparente de una textura, obtenido por la orientación secuencial de los elementos. 1960.
72. Bruno Munari, cubierta de la revista que fundó junto a Gilo Dorfles *Arte Concreta* #10. Capas texturadas por superposición de papeles transparentes y tintas opacas 1952
73. Bruno Munari, *Tenedores habladores*, 1958.
74. Bruno Munari, interior del libro *Nella notte buia, (En la oscura noche)* 1956.
75. Bruno Munari, *bedbook ilegible (libro de cama ilegible)* 1962.
76. Bruno Munari, *libro ilegible*, 1962.
77. Para Bruno Munari, la diferencia entre textura y estructura es una cuestión de escala. *Diseño y comunicación visual*, 1968.
78. Bruno Munari. Composiciones de módulos y submódulos basados en una estructura de cuadrados y sus diagonales, curva de Peano.
79. Las dos grandes familias de texturas: orgánicas e inorgánicas.
80. Bruno Munari, libros dedicados a formas básicas: *El cuadrado, El círculo y El triángulo*.
81. Bruno Munari, Algunas divisiones del círculo. Obtenidas con las mismas medidas que determinan la figura total, o con partes de éstas subdivididas de una manera uniforme, *Diseño y comunicación visual*.
82. Escuela de Ulm, ejemplo de texturas obtenidas distribuyendo puntos de distinto diámetro en un mismo tipo de reja o de estructura bidimensional, *Diseño y comunicación visual*.
83. Bruno Munari, Deformación de una estructura bidimensional de módulo cuadrado y de módulo triangular, *Diseño y comunicación visual*.
84. Jean Debuffet, *Paisaje grande y negro*, 1946.
85. Marc Tobey, *Al filo de agosto*, 1953.
86. Juanquín Torres García, *Construcción en blanco y negro*, 1938.
87. Joaquín Torres García, *Construcción*, 1944.
88. Mordechai Ardon-Bronstein, *Ein Karem*, 1944.
89. Jackson Pollock en plena acción, 1950. Foto: Hans Namuth.
90. Donald Judd, *Untitled (three works)*, 1974.
91. Donald Judd, set de 10 planchas de xilografía impresas en papel Japonés con tinta roja, azul y negra, 1988
92. Donald Judd, *Untitled*, 1969
93. Donald Judd, *Untitled* (detalle), 1969
94. Donald Judd, *Untitled*, (Progressions), 1965.
95. Donald Judd, Arriba: serigrafía *Untitled*. Abajo: *Fotografía de vaso con agua y lápiz*, 1970.

96. Jean François Millet, *Las espigadoras*, 1957.
97. Jean François Millet, *Campesino trabajando la tierra*. 1871-1873.
98. Jean François Millet, *Campesino regando la vaca*. 1871-1873.
99. Van Gogh, *Campesinas cavando en la nieve*. 1890.
100. Seker Ahmet, *El leñador en el bosque*. Siglo XIX.
101. Laurence Stephen Lowry, *Escaleras de Irk*. 1928.
102. Laurence Stephen Lowry, *Escaleras de Wick*. 1930.
103. Laurence Stephen Lowry, *parque* 1945.
104. Ralph Fassanella, *Family supper*, y visualización de la exterioridad, 1972.
105. Ralph Fassanella, *New York*, 1957.
106. Ralph Fassanella, *Empire State Building*, 1976
107. Violeta López, interior del álbum *les poings sur les îles (Manos en las islas)* que en francés suena como *Les points sur les î (Los puntos sobre las îes)*, 2014.
108. Violeta López, dobles páginas del álbum *les poings sur les îles*, 2014.
109. Violeta López, portada y contraportada del álbum *Amigos do Peito (Close friends)*, 2015.
110. Violeta López, bocetos para el álbum *Amigos do Peito (Close friends)*.
111. Violeta López, dibujo clave para dar forma al álbum *Amigos do Peito (Close friends)*.
112. Violeta López, ilustración para doble página del álbum *Amigos do Peito (Close friends)*, 2014.
113. Violeta López, ilustración para doble página del álbum *Amigos do Peito (Close friends)*, 2014.
114. Violeta López, ilustración para doble página del álbum *Amigos do Peito (Close friends)*, 2014.
115. Violeta López, ilustración para doble página del álbum *Amigos do Peito (Close friends)*, 2014.
116. JooHee Yoon, Cuaderno, foto publicada en Tumblr de la autora en Nov. 2004.
117. JooHee Yoon, Ilustración para aiCIO Europe Magazine, *The backward process of banking (El proceso del retroceso de la banca)*.
118. JooHee Yoon, página interior del libro a dos tintas, *The tiger who would be a king (El tigre que quería ser rey)*.
119. JooHee Yoon, Portada y guardas del libro a tres tintas, *Beastly verse (verso bestial)*.
120. JooHee Yoon, bocetos para *Beastly verse*.
121. JooHee Yoon, ilustraciones para dobles páginas del libro *Beastly verse*.
122. JooHee Yoon, doble páginas con solapa del libro *Beastly verse*.
123. Pablo Amargo, doble página y detalle de su cuaderno.
124. Pablo Amargo, ilustración para artículo de la publicación Jot Down.
125. Pablo Amargo, ilustración para artículo de la publicación Jot Down.
126. Pablo Amargo, Cartel para la semana ilustrada de la Biblioteca Insular de Gran Canaria. 2013.
127. Pablo Amargo, Cartel para exposición del autor *El día menos pensado*, 2011.
128. Pablo Amargo, Cartel *Cuentos de miedo*, Biblioteca Insular de Gran Canaria, 2012.
129. Pablo Amargo, Cartel *Cuentos de miedo*, Biblioteca Insular de Gran Canaria, 2013.
130. Pablo Amargo, Portada de su álbum *Casualidad*, 2011.
131. Isidro Ferrer, interior de sus cuadernos.
132. Isidro Ferrer, Portada del *Libro de las preguntas* de Pablo Neruda e Isidro Ferrer.
133. Isidro Ferrer, interior de sus cuadernos.
134. Isidro Ferrer, ilustración para el libro de *Los sueños de Helena* de Eduardo Galeano. 2011.
135. Isidro Ferrer, cartel de la Feria de San Isidro. 2002.
136. Bernardo Carvalho, Portada del álbum *El mundo en un segundo*, Planeta Tangerina.
137. Bernardo Carvalho, Portada y doble página del álbum *Dos carreteras*, Planeta Tangerina.
138. Bernardo Carvalho, Dos portadas para un mismo álbum *Perdona, has visto a la luciérnaga parpadeante/Corre conejo corre*, Planeta Tangerina.
139. Bernardo Carvalho, bocetos para álbum *Perdona, has visto a la luciérnaga parpadeante/Corre conejo corre*, Planeta Tangerina.
140. Bernardo Carvalho, bocetos para álbum *Perdona, has visto a la luciérnaga parpadeante/Corre conejo corre*, Planeta Tangerina.
141. Bernardo Carvalho, dobles páginas del álbum *Perdona, has visto a la luciérnaga parpadeante/Corre conejo corre*, Planeta Tangerina.
142. Bernardo Carvalho, bocetos para álbum *Marea Alta*, Planeta Tangerina.
143. Bernardo Carvalho, dobles páginas del álbum *Marea Alta*, Planeta Tangerina.

#### A partir de aquí las obras son de la autora

144. Secado de impresión con serigrafía.
145. En el carro de secado. Impresión con tipos móviles.
146. La autora en el taller de litografía
147. Matrices con goma de carvar.
148. Fitolitos y planchas de litografía.
149. Planchas de PVC espandido.
150. Mesa de trabajo con ilustración a partir de monotipo.
151. *La Jaula de mis pensamientos*, composición a partir de textura creada con un mismo módulo (con un giro) y dos tintas.
152. *Ansiedad*, composición a partir de textura creada a partir de un giro concéntrico de dos módulos, resuelto a dos tintas.

153. *Construcciones*, composición realizada a partir de estructura generada por un cuadrado módulo, con giro de 45º que construye espacios negativos que dibujan rombos, resuelto a tres tintas.
154. Bolsa de tela *Construcciones*, Bolsa con estampación de composición realizada a partir de estructura generada por un cuadrado módulo, con giro de 45º que construye espacios negativos que dibujan rombos, resuelto a tres tintas.
155. *Construcciones*, composición realizada a partir de texturas de variadas.
156. Texturas varias y matriz utilizada.
157. Papeles sensibilizados con texturas para collage.
158. Papeles sensibilizados con texturas y estencil con forma de piedras. Realizado en el taller de Violeta López.
159. Dibujos a partir de varios conceptos que al final se conectan formalmente. Limitación de colores. Expuestos en Ilustratour 2014, Valladolid, taller de Susanne Rotraut.
160. Dibujos a partir de varios conceptos previos y con collage que ayuda a construir la idea. Tal vez soy como esos de la imagen de abajo que se esconden con mirada curiosa detrás de las plantas marinas.
161. Ilustración a partir de una serie de palabras vinculadas a sensaciones, vacaciones y verano. sensaciones compuesta a partir de trozos de papel que iban sugiriendo la forma final. Suelo incluir el fondo como parte de la ilustración, hacer que algo que no está tome forma me interesa.
162. Ilustraciones para las greguerías de Ramón Gómez de la Serna.
163. Ilustración *Hilbanados*. Construido a partir de los recortes de las narices.
164. Dibujo a partir formas de módulos de goma de carvar. *Añoro la tierra*.
165. Dibujo a partir formas de módulos de goma de carvar. *Mundofútbol*.
166. Dibujo a partir de mancha amarilla.
167. Dibujo con collage, extraído de cuadernos de la autora.
168. Composición de espacio paisajístico a partir del dibujo de las líneas de la mano.
169. Dibujo a partir de material encontrado en la playa. Dibujar después de ver la obra de Isidro Ferrer cambia tu percepción de las cosas.
170. Dibujo y grabado correspondiente. Explorando técnicas que aporten otro tipo de líneas me doy cuenta de que el grabado me apasiona pero no dispongo del tiempo necesario para invertir en el proceso. Necesito una técnica que me de más versatilidad. *Recorridos I*.
171. Dibujo y estampa correspondiente. Los cuños me dan una versatilidad y una ligereza de resultado que hace que mis dibujos tengan un aspecto más lúdico.
172. Ilustración realizada para calendario solidario para la investigación del cáncer infantil. Una vez más la textura dibuja una forma que recorta sobre fondo blanco.
173. Boceto en el que las construcciones adquieren crecimientos orgánicos, que les hacen ir tomando vida.
174. Bocetos en cuadernos. Cuando los bocetos son para un proyecto concreto, el texto invade los dibujos (abajo).
175. Cuaderno de texturas. Con este cuaderno descubrí el placer de ir acumulando, registrando puntos, líneas. No hay composición, no hay figura que emerge del fondo, no hay espacio o más bien todo es espacio pero sin perspectiva. Como en un mantra voy dibujando, como dando vueltas en un baile Sufi libero la mente de pensamientos inútiles. Una ceremonia, mi espacio, mi tiempo. En esa época encontré una vecina que me enseñó a hacer bolillos. Nunca hubiese pensado que hubiese sido capaz de hacer semejante *sinsentido* labor de paciencia.
176. Proceso de ideación para unas propuestas de ilustraciones con el fin de utilizarlas en carteles de festivales de cine (invierno), música (verano), baile (primavera) y literatura.(otoño). Una vez más se proyecta una figura sobre fondo blanco. Se parte de las fusión de dos componentes, las verduras de cada temporada y algún elemento que hable de la actividad.
177. Bocetos y trabajo final para la exposición "Refugiats/des: entre el taüt i la maleta" - APIV 2016
178. Pruebas de trazo libre. En ocasiones, a partir de este tipo de dibujos construyo espacios, al igual que hice con las líneas de la mano que hemos visto antes.
179. Bocetos para proyectos diferentes.
180. Dibujo que se genera con los módulos de goma de carvar como herramienta. Hay más herramientas para dibujar que no sólo el lápiz.
181. Las figuras humanas habitan en prácticamente todos los cuadernos, con línea de contorno con trazos, línea que crea una forma cerrada. Con diferentes velocidades e intensidades.
182. En este caso del grabado surge la idea para el dibujo posterior (derecha). La línea en la xilografía adquiere mucha importancia, tanto en positivo como en negativo.
183. Código de color en el que cada muestra de color y forma concreta equivale a una letra.
184. Cuaderno a partir de trabajos de serigrafía. Iba despedazando la libreta y estampando trozos, de manera que el trabajo del cuaderno estaba vinculado a los trabajos finales pero narraba una historia diferente.
185. Cuaderno circular. *Miradas*.
186. Ilustración para banner que habla de empresas cooperativas.
187. Parte de la ilustración para cuento un circular. *Miradas*.
188. Estampación de ilustración sobre la superficie rugosa de una bota. *La bota redundante*.
189. Trabajo preparatorio para serigrafía.
190. Calidades de la serigrafía sobre un papel esponjoso con un porcentaje alto de algodón'.
191. Trabajo realizado en litografía con distintos papeles.

