

El dibujo

en la

Colección de Arte Contemporáneo
de la Universidad de Granada

TEXTOS

AGUILAR PEÑA, David

Rector de la Universidad de Granada

CABEZAS GELABERT, Lino

Universidad de Barcelona

GÓMEZ MOLINA, Juan José

Universidad Complutense de Madrid

JÓDAR MIÑARRO, Asunción

Universidad de Granada

LÓPEZ VILCHEZ, Inmaculada

Universidad de Granada

LLORET FERRANDIZ, Carmen

Universidad Politécnica de Valencia

SEGARRA LAGUNES, Silvia

Diseñadora industrial

DIBUJOS

BAÑOS, Francisco Luis

BORREGO, José María

CASTILLO, Omar-Pascual

CONDE, Jesús

DE TONI, Sonia

DEL POZO, Jesús

FAJARDO LAZO, Macarena

FERRER PÉREZ-BLANCO, Ignacio

FRESNEDA, Eduardo

GALLI, María Cristina

*El Dibujo
en la
Colección de Arte Contemporáneo
de la Universidad de Granada
Carpeta Música y Danza 2006*

JUNIO JULIO DE 2007
CARMEN DE LA VICTORIA



José María Borrego [Sin título] 2006. 21 x 29,6 cm. Grafito sobre papel

LA CARPETA *MÚSICA Y DANZA 2006* Y LOS DIBUJOS DE LA COLECCIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA

Este catálogo reúne una importante selección de los dibujos que forman parte de la Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada.

La mayoría corresponden a la Carpeta *Música y Danza*, compuesta por dibujos del natural realizados por un grupo de alumnos y profesores de la Academia de Bellas Artes de Brera (Milán) y de la Universidad de Granada, durante los ensayos y actuaciones de los grupos que participaron en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada en 2006. El conjunto de estos dibujos, resueltos con técnicas ágiles y rápidas sobre papeles de pequeño formato, no había sido expuesto hasta ahora, aunque una pequeña selección pudo ser disfrutada en la exposición *El retablo de las maravillas*, que tuvo lugar en el Cruce del Hospital Real durante los meses de marzo y abril de 2007.

Junto a la Carpeta *Música y Danza 2006*, se han reunido otros dibujos de estilos y técnicas mucho más plurales que dan idea de la amplitud de intereses de la Colección de Arte Contemporáneo: los correspondientes a los premios *Alonso Cano* de arquitectura que anualmente convoca nuestra Universidad, las ilustraciones de poemas y textos literarios del *Fondo Antonio Carvajal Milena* y de la Carpeta *Elsa y Marc Galle*, y los donados por los artistas con motivo de su participación en actividades culturales organizadas por la Universidad.

En torno a todas estas obras se presentan seis textos, escritos por especialistas de diferentes universidades españolas, que reflexionan en profundidad sobre los sentidos del dibujo y del dibujar, así como de su enseñanza y aprendizaje, en el complejo marco de las artes y culturas contemporáneas.

Todo ello contribuye a que este catálogo constituya una singular aportación a la permanente actualidad de la clásica disciplina del dibujo.

DAVID AGUILAR PEÑA, Rector

Omar-Pascual Castillo, *Juguetes domésticos I*, 2004. 114 x 97 cm. Café, grafito y lápiz acuarela sobre papel



NOMBRAR EL DIBUJO – DIBUJAR LA PALABRA

Aproximación a una definición del dibujo

JUAN JOSÉ GÓMEZ MOLINA, Universidad Complutense de Madrid

Hace ya años, cuando iniciábamos la primera publicación sobre el dibujo, planteábamos la dificultad de definir aquello que determinaba su identidad, observábamos el hecho que su reciente valoración como *obra final*, como una práctica más del arte, había difuminado todas las acepciones, todos los matices que la práctica de taller había ido formulando a través de los siglos. Desde su formulación a comienzos del renacimiento el dibujo había ido nombrando todos los lugares, todas las estrategias desde las que era posible dibujar. La sobrevaloración de cada uno de sus ámbitos como elementos de reflexión capaces de establecer esa significación simbólica con la que el arte determina el imaginario colectivo, le había hecho aflorar a un primer plano de la escena pública, le había hecho convertirse en un elemento transparente de significación, cada uno de los lugares que habían definido sus nombres y sus técnicas, se habían convertido en elementos capaces de ser tematizados en el proceso de convertirse en obra gráfica.

Quedaba ya lejos ese valor *privado, íntimo, misterioso* que sólo estaba al alcance de los propios dibujantes y su entorno cercano de concedores expertos, un elemento que se transmitía de taller en taller, de gremio a gremio, de persona a persona, como manera secreta de nombrar aquellas operaciones de conocimiento con las que se definían las imágenes de la pintura o la escultura, incluso predominantemente aquellas otras que se practicaban en el ámbito oculto de ciertos oficios como la platería, la carpintería o la cantería¹. Un conocimiento esotérico, propio de cada una de las prácticas que definían los objetos y las imágenes ejemplares de los oficios. Un mundo fas-

cinante que era el origen de todos los inicios de la obra artística, la piedra clave que nombraba todas las posibles reencarnaciones del proceso de creación, un material al mismo tiempo casi despreciable que deambulaba hasta su desgaste físico en los rincones del taller.

Papeles plegados, punteados, cuadriculados, manchados por las grasas de la pintura, que se pasaban de maestros a discípulos, para ser utilizados como calcos, copias o modelos maravillosos de un repertorio desde el que construir la escena, un mundo amplísimo de repertorios gráficos que definían las operaciones diversas que la práctica gremial había ido diferenciando en su intento de construir las imágenes y los objetos en que se materializaba la producción práctica y simbólica del poder. Un cuaderno del viaje interior que el artista llevaba siempre con él mismo, para recordar, anotar, una página misteriosa en la que se superponían los garabatos, los trazos para poner apunto el instrumento de dibujo, un afilalápices de la imaginación sobre el que sobremontaban los estratos del pensamiento, en un espacio indiferenciado, abstracto, minimal, de un recorrido en zizaj en busca de un horizonte infinito. Un instrumento que permitía una diferenciación conceptual que posibilitaba construir el entramado de la profesión, de tal manera que cada una de sus prácticas podía delegarse en personas y oficios diferentes, una especialización de funciones que permitía la eficacia productiva de los talleres artesanales que se articulaban alrededor del maestro.

El dibujo se convertía en la clave de todas estas operaciones, en el hilo conductor de todo el proceso, pero sobre todo era y es, el arma fundamental para organizar el pensamiento del dibujante, tanto sea este un artista, un artesano o un científico. Es la acción que moviliza el conocimiento. Si el arte es definido como²: *ARTE, 'conjunto de preceptos para hacer bien algo', del lat. ARS, ARTIS, f., 'habilidad', 'profesión, arte'. (1ª doc: art en el Cid, arte, 1144)* que se contrapone a: *Inerte [h. 1530, Garcilaso], tomado del latin iners, -tis, 'sin capacidad, sin talento', inactivo, inerte'; inercia;* el dibujo en la medida que es



Omar-Pascual Castillo, *Juguetes domésticos II*, 2004. 114 x 97 cm. Café, grafito y lápiz acuarela sobre papel

la acción por excelencia, aquella que moviliza nuestro pensamiento mediante una línea que se traslada sobre el papel dejando huella del tiempo en que se realiza, es el origen mismo de la actividad artística, de ese buen hacer, de esa habilidad para resolver en una imagen el conflicto simbólico de la representación. El dibujo es esa línea con memoria del que nos hablaba Matisse, esa acción que como un soplo del espíritu, es el aire que ocupa los vacíos, las carencias desde las que se moviliza la acción de conocer. En nuestra última publicación: *Los nombres del Dibujo* tratamos de establecer esos lugares privilegiados que definen la manera con la que el dibujo nombra la acción de dibujar, que siempre es la principal función que él puede desarrollar.

Para toda persona que se inicia en el dibujo, el nombre que reconoce en su acción es un factor determinante de su proyecto. Porque este no sólo precisa su relación con el objeto representado, sino también su relación con el proceso de representación. El dibujante Saúl Steinberg decía: *lo que dibujo es el dibujar, dibujar procede del dibujo*. Podemos nombrar las líneas que aparecen como un concepto que determina la idea de la cosa que formalizamos: árbol, casa, mesa... pero también el gesto que se determina: trazo, raya, línea... y con ello el valor proyectivo de nuestro grado de implicación con ese fenómeno, el valor real y las características de esa acción en el entorno de nuestros comportamientos; podemos también nombrarlo a él mismo y a su sentido como instrumento de conocimiento: dibujo, diseño, traza...; pero también definirlo por el papel que representa en el proceso de formalización de la idea: boceto, esbozo, apunte...; con la estructura que determina: forma, imagen, estructura...; o con el movimiento interior que modifica nuestra conducta o con la que establece nuestra relación y que conforma el lenguaje por el que lo reconocemos: imagen, símbolo, índice... pero también el entorno de socialización de todos ellos en la medida que lo calificamos como una operación: artística, artesanal, o científica, e incluso que lo definamos por el material con el que está realizado: plumilla, sanguina, aguada.



Omar-Pascual Castillo, *Juguetes domésticos III*, 2004. 114 x 97 cm. Café, grafito y lápiz acuarela sobre papel

Ciertas operaciones artísticas transforman su valor, se apaciguan o radicalizan según cuáles de estos factores evidencien; una obra que se defina por su procedimiento o por su tendencia estilística: acuarelistas o impresionistas, está estableciendo un entorno de interpretación de difícil comparación.

A título de pequeño inventario podíamos establecer provisionalmente la siguiente taxonomía (base de nuestro último trabajo: *Los nombres del Dibujo* para la editorial Cátedra, en la que el trabajo de investigación fundamental de Lino Cabezas permitió desarrollar este argumento inicial) que puede ayudarnos a comprender, más si cabe, la complejidad del entramado desde el que tratamos de explicarnos cuando nos referimos a él. En esta aproximación hay que tener en cuenta que muchas de ellas pueden modificarse al pasar de uno u otro apartado en la medida que consideremos su papel de homónimos o sinónimos de algunos de sus términos.

1.- Nombres que definen la identidad y el sentido del dibujo:

1a.- Dibujar; diseñar; trazar; gráfico.

1b.- Idea; concepto; diseño interno; pensamiento; imaginación; invención; capricho; disparate; fantasía; ocurrencia; improvisación; hurtado; fusilado; sensación; sentimiento; emoción; impresión.

2.- Nombres vinculados a las formas de conocimiento y sus aplicaciones: dibujo analítico; descriptivo; naturalista; realista; conceptual; abstracto; esquemático; poético; científico; técnico; lineal; artístico; artesanal; ornamental; decorativo; dibujo animado.

3.- Nombres de las formas que estructuran los dibujos y de sus relaciones:

3a.- Forma; diseño externo; punto; línea; mancha; contorno; dintorno; fondo; silueta; perfil; textura; píxel.

3b.- Composición; disposición; configuración; ordenación; estructura; simetría; articulación; armonía; euritmia; ritmo; equilibrio; tensión; unidad; fragmento; encuadre; viñeta; trazado regulador; proporción; sección áurea; divina proporción; número de oro; canon.



Jesús Conde, *Ilustración para Silvestre de sextinas*, 1991. 15,7 x 11,4 cm. Tinta y acuarela sobre papel
Fondo Antonio Carvajal Milena (donación temporal)

- 4.- Nombres referidos a lo que representan los dibujos:
 - 4a.- Representación; imagen; figura; icono; mimético; antropomorfo; antropometría; anatomía; desollado; maniquí; retrato; fisonomía; efigie; caricatura; monigote; signo; símbolo; señal; ideograma; diagrama; pictografía.
 - 4b.- Tema; motivo; asunto; historia; narración; guión; ilustración; storyboard; repertorio; iconografía; iconología; tipología; alegoría; emblema; empresa; arquetipo.
- 5.- Nombres referidos a lo que expresan los dibujos: expresión; carácter; afecto; animación; gesto; movimiento; bizarría; morbidez; esbeltez; decoro.
- 6.- Nombres de las estructuras de simulacro:
 - 6a.- Simulacro; ilusión; fingido; figurado; apariencia; verosimilitud; virtual; trampantojo (*trompe-loeil*); anamorfosis; anaglifo; holograma.
 - 6b.- Perspectiva; perspectiva militar; perspectiva caballera; fugar; punto de vista; horizonte; scenographia; gradiente; degradación; escorzo; término; primer plano; profundidad; relieve; panorama; diorama.
 - 6c.- Sombreado; claroscuro; valoración; adumbración; volumen; sciographia; esfuminado; lavado; plumeado.
- 7.- Nombres relativos a los modelos y proyectos que orientan sus acciones:
 - 7a.- Proyecto; esbozo; boceto; “bosquejo”; apunte; croquis; esquicio; borrón; borrador; rasguño; tanteo, garabato; garrapato; nota; esquema; estudio, síntesis.
 - 7b.- Copia; contrahacer; imitación; réplica; reproducción; facsímil; plagio; pastiche; modelo; ejemplar; muestra; prototipo; maqueta.
- 8.- Nombres de las operaciones técnicas que se realizan: delineación; cuadrícula; pauta; encaje; calco; tomar perfiles; contornear; cartón; picado; estarcido; plantilla; molde; contramolde; collage; frottage; grattage, fumage; replanteo; levantamiento; restitución; reprografía; escanear; digitalizar:
- 9.- Nombres relacionados con los trazos realizados y con las estructuras en donde se desarrollan:



Teatro Isabel Católica 8.7.2006

Sonia De Toni [Sin título. Teatro Isabel Católica] 2006. 14,3 x 10,5 cm. Barra Conté sobre papel

- 9a.- Grafía; trazo; lineamiento; marca; raya; incisión; esgrafiado; huella; vestigio; rasgo.
- 9b.- Ornamento; adorno; orla; historiado; grotesco; rocalla; filigrana; arabesco; lacería; tracería; caligrafía; rúbrica; caligrama.
- 10.- Nombres relacionados con el concepto de medida y su control gráfico: Geometría; geometría descriptiva; sistemas de representación; axonometría; estereotomía; escala; pitipié; acotación; normalización; módulo; modulator; trama; diagramar; estereometría; planimetría; fotogrametría; proyección; vistas; planta; iconographia; alzado; ortographia; montea; sección; corte; despiece.
- 11.- Nombres que describen la fenomenología de su acción: ejecución; factura; hechura; acabado; mano alzada; virtuosismo; preciosismo; efectismo; soltura; arrepentimiento; tocar; matizar; entonar; acordar; modelar; lamido; recargado; abigarrado; rompimiento; realce; apagar; contraste; suavizar; estilizado; amanerado; estereotipado; detallado; idealización; precisión.
- 12.- Nombres relacionados con la actitud y el estado con que se realizan: inspiración; introspección; subjetivismo; automatismo; azar; sueño; de repente; de pensado; de retentiva; de memoria; cadáver exquisito.
- 13.- Nombres vinculados a los estilos, épocas y géneros:
- 13a.- Estilo; manera; clasicista; barroco; manierista; expresionista; neoclasicista; dibujo politécnico; cubista; naïf; pintoresco; hiperrealista; cinético.
- 13b.- Género; de figura; academia; pose; postura; actitud; contrapuesto; tres cuartos; serpentiforme; de retrato; de paisaje; vedutismo; aleluya; figurín; escena; bambalina; tramoya.
- 14.- Nombres de sus materiales, técnicas y procedimientos: técnica; procedimiento; lápiz; portaminas; pluma; carboncillo; clarión; bistre; piedra negra; sanguina; aguada; punta metálica; sinopia; fotografía; fotocopia; cad; dibujo digital; infografía.
- 15.- Nombres de instrumentos: compás; transportador de ángulos; escuadra; cartabón; plantilla de curvas; regla; regla de t; paralex; escala gráfica; escala



ASTAD DEBEO Teatro José Tamayo 2.7.2006 *J. Tamayo*

Sonia De Toni [Sin título. Teatro José Tamayo] 2006. 14,3 x 10,5 cm. Grafito y cera sobre papel

volante; escalímetro; pantógrafo; tiralíneas; estilógrafo; plancheta; velo; por-ticón; cámara oscura; cámara clara; cámara lúcida; perspectógrafo; fisono-trazo; hialógrafo; diágrafo; plotter.

16.- Nombres de soportes: plano; papel; papiro; pergamino; vitela; carta; lienzo; álbum; cuaderno; pizarra; encerado; pantalla; lámina; formato; apai-sado; recuadro; estampa; fotograma; paspartú (*passe-partout*).

Pero todo este entramado nos vuelve a situar en el origen de nuestros trabajos y nos lleva a redefinir la acción de dibujar en el origen de aquello que le da sentido, lo que sobrepasa su valor de *objeto artístico* y lo remite una y otra vez a toda esa serie de conocimientos que hemos tratado de sistematizar. Perdemos con ello cierta aura, cierta mistificación de su sentido social, aquella que determina su *valor de cambio* pero recuperamos la simplicidad, la humildad con la que se entroncaba en el proceso de conocer a través de ese deambular primigenio, desde donde uno se lanza a la acción de conocer la realidad por medio de un elemento tan elemental como es la línea, avanzando desde un perfil incierto a un cierre que es capaz de categorizar un pensamiento; el ensimismamiento desde el que el dibujante, sea artista o no, trata de lanzar un lazo al fantasma de las imágenes.

Decíamos entonces: el Dibujo es una de esas palabras que sobrepasa el ámbito del discurso artístico para instalarse en un marco más amplio de referencias; otras palabras como, *escultura*, también penetran en el lenguaje cotidiano, enriqueciéndolo de aquellos valores que la práctica artística le proporciona, pero la palabra Dibujo se introduce en él con un valor que parece exceder el uso de esa disciplina, para nombrar una serie de valores que pertenecen al fundamento de una actividad esencial, en el hecho mismo de comprender y nombrar las cosas. Es este valor excesivo, el que proporciona al término su riqueza y la dificultad de su comprensión.

El dibujo es un término que está presente como concepto en muchas actividades, en lo que determina el valor más esencial de ellas mismas, en el



Sonia De Toni [Sin título. Derviches 1] 2006. 21 x 28,2 cm. Sanguina sobre papel

hecho mismo de establecerse como conocimiento. Está siempre relacionado con movimientos, conductas y comportamientos, que tienen de común el ser sustento ordenador de una estructura, a través de gestos que marcan direcciones generativas o puntuales que sirven para establecer figuras sobre fondos diferenciados. Está referido también a los procedimientos que son capaces de producir esos trazos definidos, y al uso y a las connotaciones que estos procedimientos han adquirido en su práctica histórica.

El dibujo se establece siempre como la fijación de un gesto que concreta una estructura, por lo que enlaza con todas las actividades primordiales de expresión y construcción vinculadas al conocimiento a la descripción de las ideas, las cosas y a los fenómenos de interpretación basados en la explicación de su sentido por medio de sus configuraciones.

El estructuralismo trató de reconstruir ese esfuerzo primario del pensamiento a través de unas ideas madre que explicasen el mundo como un proceso de creación de sentido. Enlazaba con una tradición ancestral por explicar la estructura de los fenómenos por medio de sus gestos y las trazas de sus huellas. Cualquier acción humana terminaba por ser huella de ella misma, cualquier comportamiento formaliza su estructura y nos crea una imagen análoga de su razón más profunda. Las estructuras que determinan los gestos, marcan las propiedades con las que percibimos y reducimos el mundo entrópico de la percepción.

Gesto y trazo

Llegados a este punto nos colocamos en una situación límite, de la que avisábamos al principio, la de un dibujo sin dibujo, aquello que los clásicos diferenciaban entre dibujo interno y dibujo externo. Lo importante es que valoremos que el dibujo, nunca puede ser reducido, exclusivamente, ni a la técnica ni a la acción de dibujar, aunque ella como dibujo *externo* en palabras de Zucari o *práctico* en las de Palomino sea el vehículo imprescindible de la materia-



Sonia De Toni [Sin título. Derviches 2] 2006. 21 x 28,2 cm. Sanguina sobre papel

lización de la idea. Los materiales y los procesos orientan y predisponen la aparición de ciertas cualidades de la representación, creando la estrategia que va a hacer visibles los problemas de la obra. En el arte contemporáneo este predominio de la idea puede ser tan radical que puede llevar a afirmar, como hacia Joseph Beuys, que: *pensar ya es la plástica.. las ideas tienen un efecto en el mundo más fuerte que una plástica que se ha iniciado y que en cierto modo se ha materializado en el objeto*, o con Bruce Nauman *dibujar es equivalente a pensar. Algunos dibujos se hacen con la misma intención que se escribe: son notas que se toman. Otros intentan resolver la ejecución de una escultura en particular, o imaginar cómo funcionaria. Existe un tercer tipo, dibujos representacionales de obras, que se realizan después de las mismas, dándoles un nuevo enfoque. Todos ellos posibilitan una aproximación sistemática en el trabajo, incluso si a menudo fuerzan su lógica interna hasta el absurdo.* Ideas recurrentes que insisten en la ya clásica de Zuccari:

Bien es cierto que con este nombre de diseño interno yo no entiendo solamente el concepto formando en la mente del pintor, sino también aquel concepto formado en cualquier intelecto, aunque para mayor claridad y comprensión de mis colegas haya referido desde el principio este nombre de diseño interno sólo a nosotros; pero si queremos explicar el nombre de este diseño interno más íntegra y generalmente diremos que el concepto y la idea que cualquiera se forma para conocer y quienquiera bajo el nombre específico de diseño y prescindo del nombre de intención, que adoptan los lógicos y los filósofos, o de ejemplar o idea, que utilizan los teólogos, lo hago para tratar de ello como pintor y porque me dirijo principalmente a pintores, escultores y arquitectos, a los cuales es necesario el conocimiento y guía de este diseño para conseguir obrar bien. Y todos los entendidos saben que los nombres deben utilizarse de acuerdo con las profesiones que se están tratando.

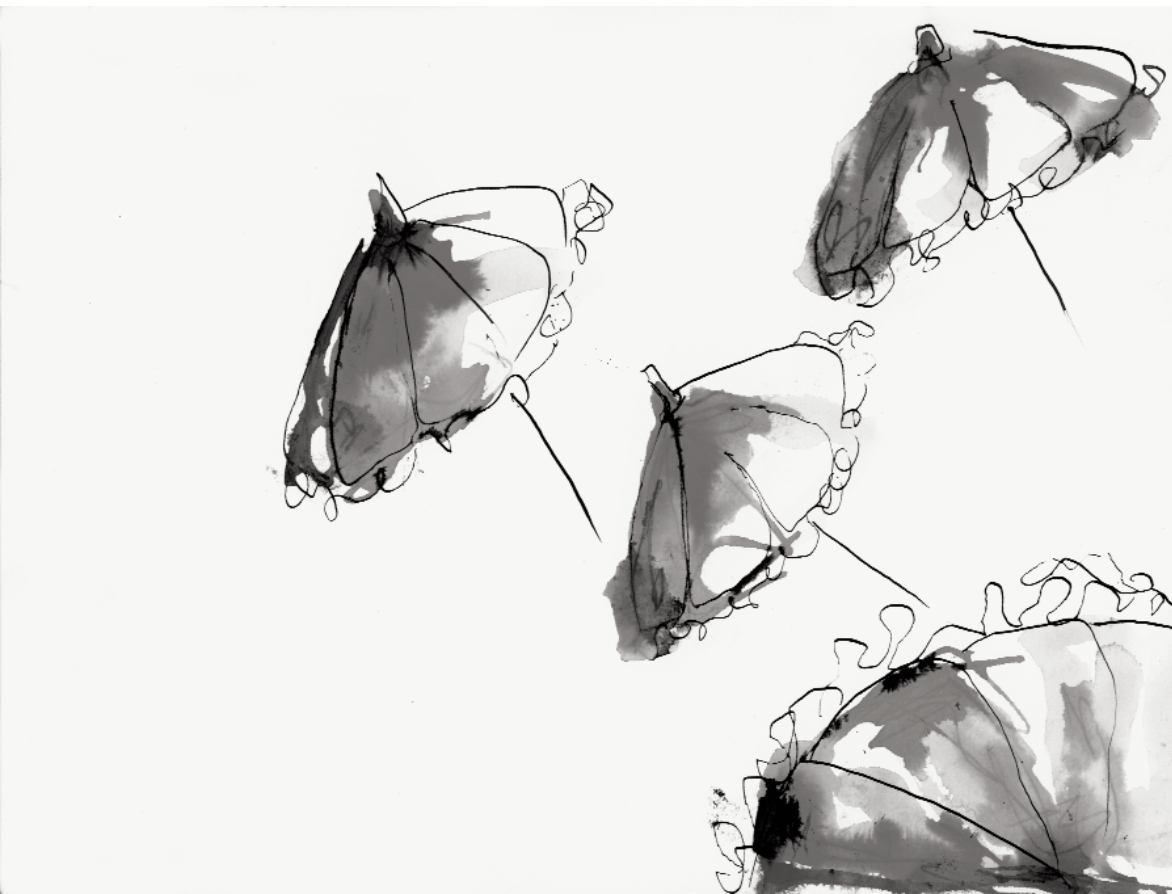


Jesús Del Pozo [Sin título] 2001. 100 x 300 cm. Acrílico y purpurina sobre papel continuo

En esa situación, en ese dibujo desmaterializado, quedarían incluidas todas aquellas operaciones que sin llegar a concretarse activan nuestro pensamiento hacia la idea. Estaríamos situando en un territorio tan extraño a nuestra práctica artística como es el campo del pensamiento científico, en donde el que lo realiza ni siquiera tiene conciencia de ello, y actúa en un territorio tan resbaladizo como es el de la acotación taquigráfica, la escritura, o el diagrama. Un dibujo que se expande y que no está sometido a los límites del papel, un tipo de dibujo que puede también perder la transparencia que le da el pensamiento científico y convertirse él mismo en el tema del dibujo, como ocurre en Beuys en sus famosas pizarras, pero que también está presente en la escritura cuando esta reflexiona sobre la acción que la concreta y se convierte en una caligrafía, en donde lo importante no es lo que se nombra sino el hecho de nombrar.

Cuando el dibujo es pura acción o puro pensamiento, el gesto mismo puede llegar alcanzar las propiedades del trazo, incluso en ciertas prácticas orientales el conocimiento, la acción que transforma, no estaría en la huella que el gesto determina en su trazado sino en el movimiento interno que él modifica en la conducta del sujeto, lo que permanece no es el dibujo generado que debe ser destruido sino la alteración del conocimiento que esa acción está interiorizando en el sujeto.

El dibujo en un científico es un elemento misterioso que le ayuda a establecer rutas en el discurrir del pensamiento, mojones taquigráficos desde los que remontarse a abstracciones imposibles de ser nombradas con palabras, demarcación de territorios que como en una geometría topológica sólo habla de conceptos, de dentro y fuera, de inclusión o exclusión, conectadas por líneas de fuerza que unen los puntos fuertes de su argumentación, gestos previos o paralelos a su enunciado de ecuación. Trazos nemotécnicos a los que recurrir posteriormente para armar los conceptos. Jeroglíficos del pensamiento desde donde deducir las ideas madre. Dibujos diagramáticos que realizan tienen también un valor fundamental para la transmisión de ideas al



Macarena Fajardo Lazo [Sin título A] 2006. 23 x 23,1 cm. Tinta china y acuarela sobre papel

resto de la comunidad científica pero que también son las huellas con las que jalona su propio conocimiento. Esquemas relacionales que permiten verificar acontecimientos que serían imposibles de comprender sin su visualización espacial que los trazos establecen de forma nítida sobre el papel. Una estructura infográfica que permite comprender el desarrollo de una pandemia sobre los perfiles geográficos de un territorio.

Las estructuras de los gestos

Los trazos que reconocemos, son los rastros fijos de esos gestos que nos ayudan a comprender el proceso conque las personas representan los conceptos de las cosas. Los fenómenos visuales permiten establecer el orden jerárquico de aquello que se valora. La enseñanza ha desarrollado a través de estos componentes, gestos y estructuras, los instrumentos para la interpretación de las ideas que en ellos se concretan. A través de esto, el dibujo, al mismo tiempo que configura una idea, comunica e informa la estructura conque cada persona capta el fenómeno, reflejando al mismo tiempo el valor simbólico conque lo asume

Todo sistema compositivo estructurado es reductible a un análisis de sus partes, proporciones, ritmos, etc., y cada persona puede nuevamente traducir un orden estilístico por medio de su apropiación en un gesto personal, de la misma manera que las nuevas Escuelas de Diseño, basándose en la creencia de un principio básico y común de la forma, desarrollaron un proceso de reducción formal por encontrar los elementos y las leyes interdisciplinarias que sustentasen el auténtico estilo moderno. Un estilo que sería la superación de todos aquellos otros, atávicos y parciales. En sí mismo, anti-estilo, en cuanto rompía con la evolución histórica de ellos, y daba paso a la llegada de la nueva era, imperfectible, final de todas las utopías. Estilo, que surgía directamente del gesto íntimo, como afirmación personal y por tanto carecía del valor negativo, y coercitivo del anterior sistema académico.



Macarena Fajardo Lazo [Sin título B] 2006. 38,8 x 28,5 cm. Acuarela sobre papel

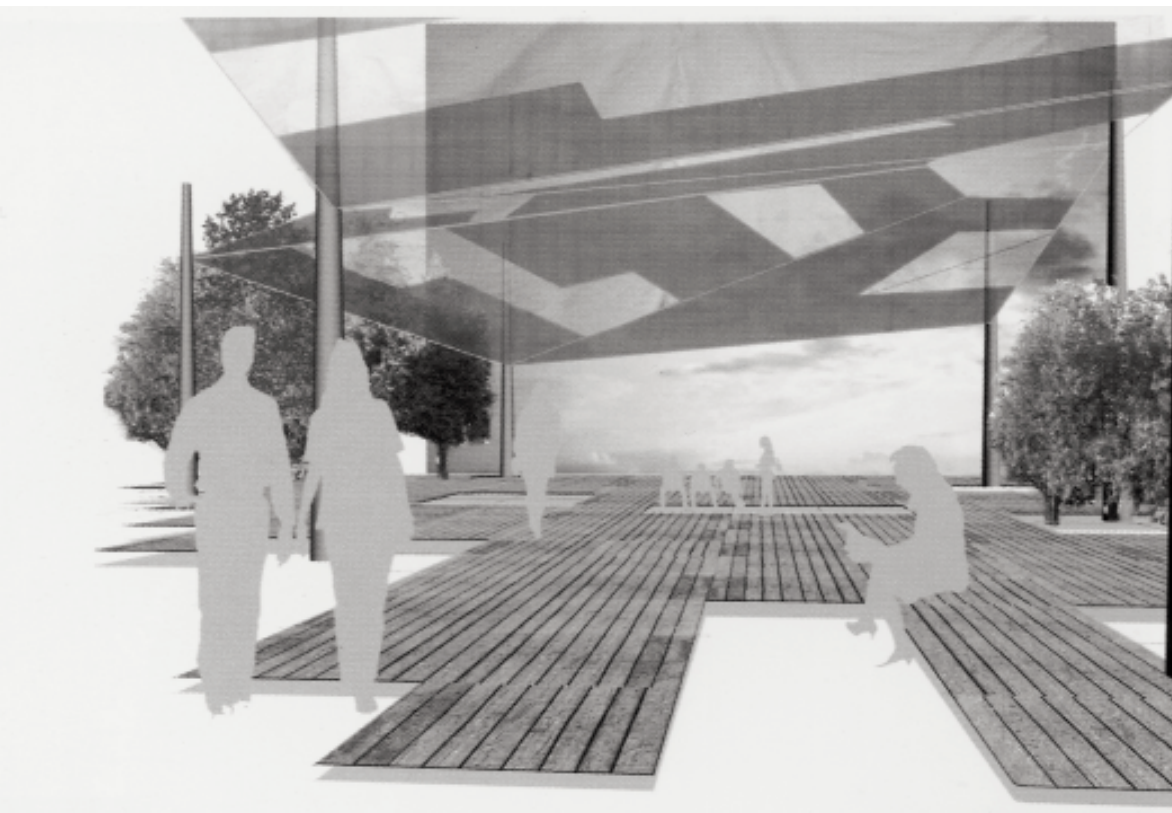
La práctica legal ha avalado desde Roma esta aseveración, convirtiendo a la escritura y sobre todo la firma, por lo que tiene de gesto personal, en el elemento fundamental de identidad. El gesto prototipo de este signo expresivo ha sido comparado con las antiguas prácticas mágicas, que los etnólogos conocen muy bien, según las cuales, gracias al vínculo místico que une la persona con el nombre que porta, bastaba perforar la firma para que la persona que lo llevaba resultase perjudicada. Mientras que la estructuración del dibujo lo dirige a la objetivación, el gesto lo reintegra con la individualidad y retoma el valor animista de interrelación unívoca entre el signo de la persona y la persona misma.

Descripción y representación

Este carácter interdisciplinar y el sentido de nudo entre los fenómenos objetivos y subjetivos son los que determinan el valor más sugestivo del dibujo, al que hay que añadir su papel clave en los fenómenos de descripción y representación. Un campo difícil, un equilibrio complicado entre fenómenos muy diversos, en donde la menor ambigüedad puede romper ese hilo mágico que hace que cada representación sea un universo preciso en el que se instala el sentido del dibujo.

En los textos orientales de estética podemos encontrar, con mayor profusión, esta relación entre las cosas, naturaleza, gesto, estado de ánimo y la propia persona.

Una composición nace como encarnación de muchos gestos vivos. Es, como el acto del Tao, la materialización sin fin. Alcanzar el Significado, depende de la aprehensión de lo sutil. Si un poeta domina el secreto del cambio y del orden, los encauzará como corrientes dirigiéndose a una fuente, pero un falso movimiento conduce al tropiezo atolondrado y se confundirá el fin con el comienzo. Confundidos el amarillo terreo y el azul celestial, el lado



Ignacio Ferrer Pérez-Blanco, *Temporalidad urbana* 2006. Imagen infográfica

opaco y las heces retornaran al caos. Las expresiones profusas pueden contener verdad en abundancia pero fracasan al dirigir y conducir el Significado. Un dicho enérgico en un punto crucial unirá las partes en un todo, aunque las palabras estén dispuestas en buen orden se necesita este 'látigo aglomerador' para hacerlas obedecer. En aquellos momentos en que la mente y la materia mantienen una comunión perfecta, vendrán con fuerza irresistible y se irán, nadie podrá detener su partida, pero hay momentos en que los seis sentidos parecen embotados, el corazón perdido y estancado el espíritu. Uno permanece inmóvil como un tronco petrificado, seco, como el lecho de un río exhausto. El alma se ha interiorizado en busca del laberinto oculto, tras un velo tembloroso parece relucir la verdad, más evasiva que nunca. El pensamiento girando y retorciéndose, como seda hilada en una rueda. Entonces todas las fuerzas vitales se dispersaran en lastimero fracaso y sin embargo otra vez un libre juego de impulsos puede lograr una hazaña sin dificultad pero sin embargo esta más allá del poder de cada uno para dominarlo. (Lu-Chi, 261-303 d. C.)

Si el carácter estructural remite a los valores más objetivables de lo percibido y los gestos que los definen, con los impulsos que los justifican, remiten al yo más íntimo desde donde se formaliza el dibujo, unos y otros se transforman en representaciones que trascienden sus ámbitos particulares y sitúan su explicación y su sentido en el campo de las convenciones culturales.

Las representaciones

El carácter de *representaciones* de los dibujos es lo que establece su mayor complejidad. El valor que adquieren como forma de aprehensión sensible de las ideas y de los objetos es el que les confiere la multiplicidad de sentidos, y su papel clave en el conocimiento de las cosas.



EL ÁGUILA
DESCANSA EN SU NIDO

ESTE poema puede servir de ejemplo para el estudio de la técnica de la ilustración. El autor ha utilizado un tipo de técnica que se llama "técnica de la ilustración" y que se caracteriza por el uso de la técnica de la ilustración.

Milena ha sido una gran artista y ha sido una gran artista. Ha sido una gran artista y ha sido una gran artista. Ha sido una gran artista y ha sido una gran artista.

La técnica de la ilustración es una técnica que se caracteriza por el uso de la técnica de la ilustración. La técnica de la ilustración es una técnica que se caracteriza por el uso de la técnica de la ilustración.

Las técnicas de la ilustración son técnicas que se caracterizan por el uso de la técnica de la ilustración. Las técnicas de la ilustración son técnicas que se caracterizan por el uso de la técnica de la ilustración.

El uso de la técnica de la ilustración es una técnica que se caracteriza por el uso de la técnica de la ilustración. El uso de la técnica de la ilustración es una técnica que se caracteriza por el uso de la técnica de la ilustración.

Eduardo Fresneda [El águila. Poema ilustrado de Antonio Carvajal], s.f. 64,2 x 49 cm. Técnica mixta sobre papel. Fondo Antonio Carvajal Milena (donación temporal)

El dibujo como representación marca el intento más radical del ser humano por vencer la necesidad de los acontecimientos, en el deseo de volver a hacer presente por medio de la imagen, la idea que tenemos de ella misma. Aprehendiendo al objeto, de un modo obsesivo, para tratar de comprender nuestro ser y las relaciones que mantiene con el entorno a través de las cosas. Aprehensión intuitiva, conceptualizada o ideal, por medio de la cual lo concreto y lo diverso es pensado bajo una forma categorial.

Hegel escribió:

El ser allí reflejado sobre la sustancia, es transferido, por una primera negación al elemento en sí mismo. El saber se vuelve contra la representación (el ser allí, reflejado sobre la substancia). [...]

La cultura es un proceso de superación de la forma desde su ser conocido. Descomponer una representación en sus elementos equivale a retrotraerla a sus movimientos que, por lo menos, no poseen la forma de representación ya encontrada, sino que constituye el patrimonio inmediato del ser mismo. [...]

Lo representado, a través del desgarramiento se convierte en el patrimonio de la pura autoconciencia.

La representación aparece como un fenómeno de objetivación, un volver a presentar, en la que el dibujo sólo parece como un intermediario del objeto o la idea evocada, lo que se representa parece algo exterior a quien lo representa, al dibujante o al dibujo, incluso cuando este parece representar las emociones internas del artista; pero como dice Saúl Steinberg: *lo que dibujo es el dibujar, dibujar procede del dibujo, y esa línea con memoria* de la que nos habla Matisse nos hace ver un hecho fundamental: que el dibujo dibuja siempre, fundamentalmente el hecho de dibujar, la acción de definir el trazo que se movilizó en el gesto original, su representación más radical, aquella que involucra a todas las otras representaciones, la que establece sobre ese soporte conceptual el *tiempo* y *las dudas* de su desarrollo, a través

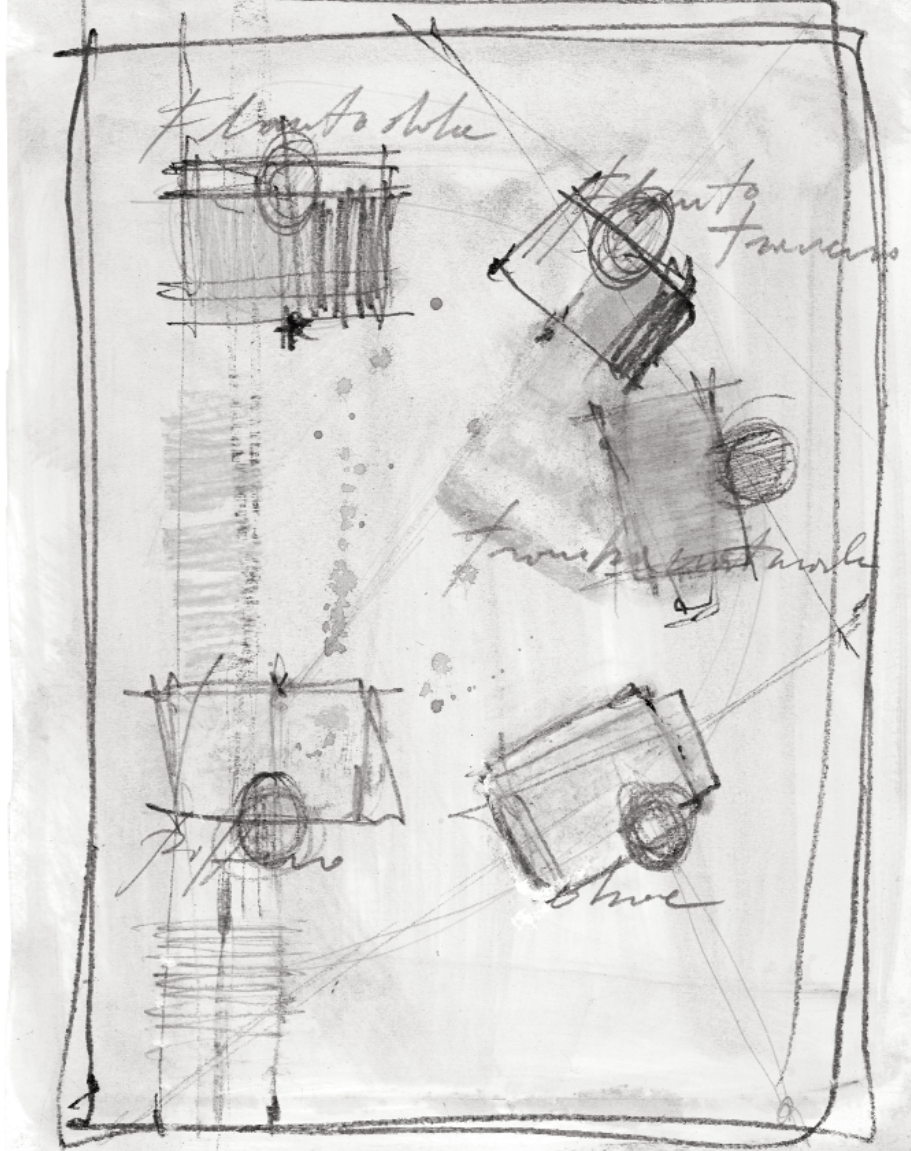


Diego Gadir [Una rosa para Antonio Carvajal] 1999. 29,5 x 42 cm. Lápiz grafito y guache sobre papel
Fondo Antonio Carvajal Milena (donación temporal)

de la cual entendemos la intención de su acción, los extravíos en búsqueda, las vacilaciones y los aciertos, la suspensión de su desarrollo y la alocada proliferación de trazos en el tanteo final de la imagen representada, que no puede ser otra que aquella determinada como posible en la técnica del procedimiento elegido. No hay dibujo abstracto, todos representan la acción que les dio origen. De la misma manera que no podemos prescindir de la sombra que nos ilumina, tampoco podemos prescindir de la autorepresentación que el dibujo establece en el hecho de representar aquello que de alguna manera objetivamos. Podemos saltar mentalmente, como podemos hacerlo físicamente, y tener la sensación momentánea de que la sombra se aleja de la figura, pero después del salto nuevamente quedamos atrapados en nuestra sombra, de la misma manera podemos separar la representación de la autorrepresentación del propio dibujo, pero esta vendrá siempre a primer plano para recobrar el tiempo y la memoria de la acción que se hace, esa que le conferirá al dibujo un presente eterno. De la misma manera que ciertas culturas no se entienden como un acontecer histórico y permanecen siempre en el instante del tiempo desarrollándose en el propio presente, así el dibujo nos retrotrae al instante mismo de su formalización. El dibujo ilumina así la acción de dibujar en la sombra que se presiente del astro que organizó su instante, el que determina las horas del cielo estrellado que sirvieron de guía a nuestro deseo.

El Dibujo y los dibujos

Los dibujos, por ello, además de representaciones, de esquemas o de conceptos de lo real, son ante todo, aunque parezca una obviedad, *dibujos*, un tipo de imágenes que se definen en el contexto de unas prácticas determinadas, científicas, técnicas o artísticas que le dan valores muy concretos, vinculados a las categorías de sus conocimientos. Sus valores están también relacionados con las facilidades y destrezas de sus prácticas. Trazar un cami-



María Cristina Galli [Sin título. Corral del Carbón] 2006. 30 x 22,4 cm
Carbón prensado y tinta sobre papel preparado con gesso

no, dibujar con precisión un circuito, delinear una sección, son acciones muy distintas, valoradas de forma diferente en el contexto de sus profesiones. Es ahí, donde empiezan la mayor parte de los problemas a la hora de dibujar y a la hora de exponer cuáles son o han sido históricamente sus conceptos más fundamentales.

La historia del Dibujo es también la historia de aquello que se ha entendido como tal, la evolución de las prácticas en las que se le ha inscrito y el orden jerárquico al que ha sido sometido en las diferentes taxonomías de estos conocimientos. Su campo, es pues, un terreno de arenas movedizas, cambiantes según sea entendido como perteneciente a uno u otro sistema.

André Malraux dice que el dibujo, y en general todas las artes, no surgen de la necesidad de contar algo, sino de imitar otros dibujos, primero queremos ser dibujantes porque hemos visto otros dibujos y nos sentimos fascinados por ellos, es después cuando intentaremos que esos recursos gráficos, esas unidades sintácticas con las que ellos organizaban su materialidad puedan extrapolarse y establecer nuevos sentidos, transmitir experiencias diferenciadas dentro de la estructura de sus géneros. Recuperar el estadio inicial, el que se produjo en el mundo previo a la existencia del primer dibujo es una tarea que supera nuestras posibilidades, a lo único que podemos acceder es al mundo que conocemos, un territorio invadido por sus herederos, a un ámbito construido con sus imaginarios, estabilizado en unas prácticas que son ya parte de ellos mismos.

La visión del artista es irreducible a la visión común, porque desde su origen está ordenada por los cuadros y las estatuas, por el mundo del arte, es revelador que ninguna memoria de gran artista conserve el recuerdo de una vocación nacida de algo que no sea la emoción sentida ante una obra. Representación teatral, lectura de un poema o de una novela para los escritores: audición para los músicos: contemplación de un cuadro para los pintores. No se encuentra un hombre con-



María Cristina Galli [Sin título. Palacio Carlos V] 2006. 22,4 x 30 cm
Grafito y tinta sobre papel preparado con gesso

movido por un espectáculo o un drama, y que de pronto se sienta obsesionado por la voluntad de expresarlo y lo consiga. 'Yo también seré pintor' podía ser la expresión rabiosa de todas las vocaciones.. No hay pintor que haya pasado de los dibujos de niño a su obra. Los artistas no se originan en su infancia, sino en el conflicto con la madurez de otros; no en su mundo informe sino en la lucha contra la forma que otros han impuesto al mundo; cuando jóvenes, Miguel Ángel, el Greco, Rembrandt, imitan; Rafael imita; imitan Poussin, Velásquez y Goya; Delacroix y Manet y Cézanne... desde que los documentos nos permiten remontarnos al origen de la obra de un pintor, de un escultor –de todo artista– encontramos, no un sueño o un grito ordenados luego, sino los sueños o la serenidad de otro artista

El dibujo: método, y proyecto

Pero ese situarse en el campo del dibujo le abre al dibujante un horizonte desconcertante desde donde debe planificar su acción: el territorio del proyecto. Un espacio complejo en el que debe articular el método y la improvisación mediante una estrategia que definirá en el futuro el sentido de la obra.

Ferrater en su definición de método nos establece la siguiente reflexión: Se olvida que incluso un método es también, no sólo: *un camino, sino que puede abrir otros de tal modo que se alcanza el fin propuesto más lentamente que por medio del azar... o se alcanza inclusive otros fines que no se habían precisado, otros conocimientos a otro tipo de conocimientos, de los que no se tenía idea o se tenía solamente una idea sumamente vaga.* Parece añorarse un método, el científico, el cual no solamente tiene sus reglas, sino que puede contener, a sí mismo, las razones por las cuales tales reglas son adoptadas. Hay en todo ello una cierta añoranza de una edad de oro que nunca ha existido. Un deseo cartesiano de obtener un sistema *generalizable* aplicable a todo, y cuya bondad no dependiese de la particular capa-



José Francisco García Sánchez y Juan Antonio Serrano García, *Entre las cuerdas* 2007. Imagen infográfica

cidad intelectual del que las usara. Algo que nos protegiese del azar y quien sabe si de la propia necesidad de reflexionar. Pero ni nuestro mundo contemporáneo, ni el arte que produce, está tan carente de normas como ciertos predicadores de la pereza mental parecen indicar, ni existió nunca una época dorada donde hubiese más seguridades que en la nuestra, sobre aquello que se debería de hacer.

Sólo el tiempo apacigua la incertidumbre y hace aflorar las convenciones desde las cuales esas decisiones parecían dramáticamente incorrectas. Toda época se percibe a sí misma como un sistema sin fronteras, como un abismo en el que cada decisión lleva implícita la incertidumbre de su propuesta. Sólo la continuidad de la acción vista como algo que ya ha sucedido, parece allanar dichos problemas y establece una cierta línea que después es leída como una cadena lógica de causalidades necesarias. Algo por otro lado bastante parecido a lo que sucede en el proceso de dibujo asumido como una secuencia de tematizaciones que luego expondremos con detenimiento. *Las lecciones del Dibujo* fue ante todo una recopilación intencionada de materiales, que debía favorecer la apertura de los términos del debate, organizados ellos mismos como un todo fragmentado que ayudase a entender la continuidad de los temas del conflicto y la discontinuidad de sus posibles reconstrucciones. Los límites que el lenguaje impone a sus propias prácticas y los modelos que estos establecen en la acción del artista.

Frente a la doble distinción inicial que establecimos en el segundo capítulo *Los dibujos del Dibujo* de creación de sentido y establecimiento del valor con que Paul Valéry los había fijado en su *Teoría poética y estética*, nuestro primer libro hizo hincapié en explicitar las categorías que a lo largo de la historia, el arte ha establecido para valorar dichas producciones y el aspecto conflictivo que estas imponían al propio desarrollo del dibujo en la medida que éstos ayudaban a conformar las configuraciones realizadas y delimitaban la aparición de otros no incluidos en dicha definición. Pero este



Sergio García Sánchez, *Sin título*
(página de título del álbum *Mons Olimpus* de la serie *Geografía marciana*, publicado en 1997)
1996. 36 x 25 cm. Lápiz, tinta y acuarela sobre papel

KPS/O
96

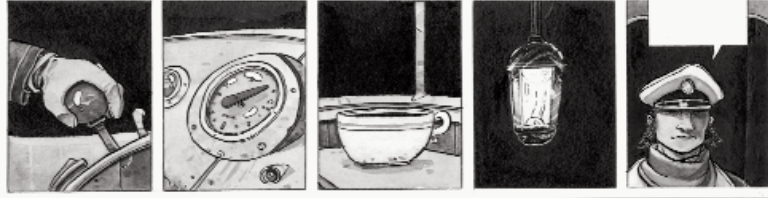
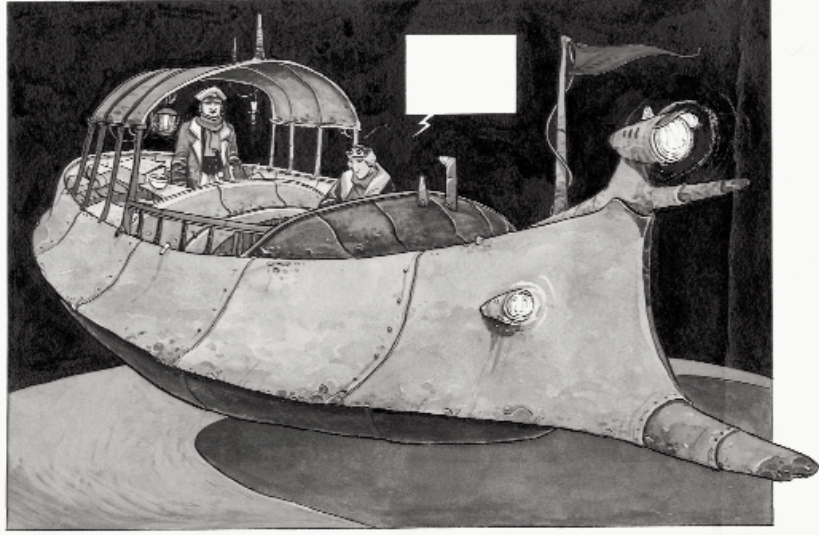
repertorio de conceptos son en definitiva *los materiales* desde los que el artista establece sus diferencias, en la creación de lo que Michael Baxandall ha definido como: *modelos de intención*.

En el segundo libro, en *Estrategias del Dibujo en el arte contemporáneo*. tratamos de plantear bajo la denominación de estrategias, una reflexión sobre el otro lado complementario del sistema: el de la *creación de sentido*; tratamos de hacer una lectura de los dibujos, no tanto de sus producciones, como de sus procesos desde los materiales desde los que el artista trata de conformar nuevos valores.

Hemos utilizado la palabra estrategia para evitar con claridad cualquier confusión de considerar nuevamente nuestro trabajo como un material que rebaje el *conflicto* del dibujante, porque pensamos que la obra surge siempre como una formalización del caos; que es la incertidumbre y no las seguridades la que da origen a la creación. Hemos elegido esta palabra por lo que tiene también de terminología militar, tan cara a las primeras vanguardias y a los primeros intentos renovadores de los artistas de este siglo.

Frente a la idea de *métodos de trabajo* que parece conllevar siempre una cierta seguridad y generalidad de los resultados, hemos elegido estrategias para hablar de ese lado oscuro que es el momento de la creación, en la que la obra no es todavía lo que será, porque la palabra lleva implícita también ese carácter de particularidad, esa necesaria concreción a los términos de un conflicto irrepetible, siempre perentorio, donde es preciso organizar provisionalmente los materiales, en función de la contradicción mayor que es posible que se produzca. Hemos utilizado esta palabra también, porque parece resaltar más las cualidades de astucia y oportunidad, frente a otras como conocimiento y racionalización, que planean en la acción del artista y con las que el arte contemporáneo mantiene un mayor distanciamiento.

Tanto el método como la estrategia son reglas *para la dirección del espíritu* o como decía Descartes: *un arte de bien disponer una serie de diversos*



Sergio García Sánchez, *Sin título* (prueba para el álbum *Domus* de la serie *Geografía marciana*, publicado en 1998)
1996. 36 x 25 cm. Lápiz, tinta y acuarela sobre papel

L. GARCÍA
1996

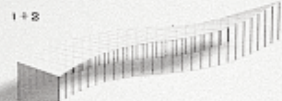
pensamientos, ya sea para descubrir la verdad que ignoramos, ya sea para probar a otros la verdad que conocemos, ...como un medio de investigación de la verdad..., una verdad particularizada que parece reclamar un método adecuado al objeto de su investigación, que se pliegue a las características del hecho artístico, a las singularidades del tema que abordamos: el dibujo. Pero mientras que el primero parece exigir una mayor formalización y un conocimiento preciso de los elementos del proceso, la segunda mantiene una mayor adecuación con las formas de incertidumbre que envuelven las decisiones del sujeto; aunque en ambos sea también fundamental la experiencia previa, y el conocimiento extraído de las actuaciones anteriores.

La estrategia parece llevar implícita una escenificación del lugar de conflicto, un conocimiento *visual* detallado de los elementos que intervienen en la batalla. La pre-visión precisa de los puntos débiles del enemigo al que nos enfrentamos. Su valor está en ser interpretada como líneas de fuerza, como un movimiento a realizar en función de los problemas presentados.

El método aparece por el contrario, más bien como un conjunto de acciones controladas basadas en la experiencia de hechos acontecidos, que es posible analizar y volver a repetir sistemáticamente, aislando los valores perniciosos que pudiesen mermar su eficacia.

El arte occidental ha mantenido una tendencia a interpretar, a proponer para la formación del artista la visión más restrictiva del método. Los manuales del dibujo han estado obsesionados por su *eficacia*, pero sobre todo, han estado orientados a la *configuración*, a la idea previa de un modelo formal de representación (de los que ya hablamos en nuestro anterior trabajo), en la obsesión por enseñar *cómo hacer, cómo estructurar, cómo construir, cómo organizar, cómo componer*. Los métodos fueron y son todavía un intento de desarrollar una *vía segura, corta y eficaz*, que pudiera establecer un atajo del conocimiento. Y cuando decimos esto, no sólo nos referimos a los manuales y cartillas de la Academia, sino sobre todo a los textos programáticos de las

GARABATO



- 1 PLACA A 60. 40. 4
- 2 ESTRUCTURA PLEGABLE
- 3 APLICATIVO
- 4 CÁMARA DE AIRE
- 5 PLACA REVESTIMIENTO INTERIOR
- 6 CERRERA VERTICAL
- 7 REVESTIMIENTO EXTERIOR
- 8 DISEÑO
- 9 ENTAMBIADO EN MATERIA DE MATA
- 10 BOMBILLO FOTO VIGILANTE
- 11 BASTIDORES DE MADERA DE FINO
- 12 LÁMINA ADHESIVA DE VIDRIO
- 13 PAÑOS BOMBILLO DE FIBRA DE VIDRIO
- 14 LÁMINA DE ENTAMBIADO
- 15 INDECOMBIBILIZANTE
- 16 EMPAQUETADO
- 17 VIDA Y AÍR. 40. 4
- 18 ILUMINACIÓN DE FIBRA ÓPTICA
- 19 PANELES DE POLICARBONATO
- 20 SILLONITO
- 21 PEROS, MANDRILS DE VENTILACIÓN
- 22 CARRILLOS DE CARRERA
- 23 SELLADOS ELÁSTICOS
- 24 L. ANILLO MUESTA SIMPLE
- 25 ANILLO A 60. 40. 4

PRECIOS LISTO.

- ACERO ESTRUCTURAL: 2500 €
- POLICARBONATO TRIPLEXADO ANTO ULTRA
- VIDRIO CURVADO: 2000 €
- MATERIAL MONTAJE COMPLETO: 1500 €
- LAMPILLO: 100 €
- APLICATIVO: 700 €
- PLACA REVESTIMIENTO INTERIOR: 1000 €
- PLACA ALTA REVEST. PLASMA: 1000 €
- TERMINAL: 1000 €
- PANTERA DE VIDRIO: 10 UNIDADES: 1000 €
- LUMEN DE VIDRIO: 15 UNIDADES: 1700 €
- RED DE BOMBILLO: 200 €
- RED DE ABASTECIMIENTO: 200 €
- BOMBILLO: 500 €
- PANTERA DE MADERA: 400 €
- INSTALACIÓN DE FIBRA ÓPTICA, CABLES CONECTORES,
- RECEPTOR LEE FIBRA ÓPTICA, CABLES Y AP. OPT. 1.400 €
- IMPRESIÓN: 100 €
- INSTALACIÓN ELÉCTRICA: 2 UNDS. (UN 10 €) 200 €
- 4 PARTES IGUA COMPLETO: 400 €

TOTAL: 15000 €



Mónica García Vargas y Jorge Gómez Rodríguez, *Garabato*, 2004. Imagen infográfica

vanguardias normativas, a las nuevas gramáticas defendidas por su carácter racional y científico de sus proposiciones y también aquellas otras basadas en la tradición heterodoxa, dadaísta, o conceptual que bajo la idea de un conocimiento inefable, inenarrable, se han transformado en un modelo de actuación bajo el modelo del prestigio del gurú de turno y que son actualmente una inducción estricta a una práctica formal, moderna, adecuada a aquello que se lleva, a los estilos que homologan su práctica contemporánea.

El dibujo del que venimos hablando, el que no queda limitado a su valor como obra de arte, el que se expande alrededor de todo el proceso de creación, es la clave de aquello que entendemos como proyecto, el concepto alrededor del cual surgieron la totalidad de los nombres que enumeramos al principio.

Para proyectar, para dibujar a mano, es necesario establecer el camino eficaz para dar término a la acción que la origina, el proyecto *de* se realiza en el contexto de unas prácticas que ya han probado su eficacia, en la determinación de los objetos que reconocemos. Los objetos que delineamos son el producto de un proceso de conocimiento mediante el cual nos integramos en el universo simbólico reconocido, en el que determinamos nuestra conciencia de ser.

Anton Ehrenzweig³, nos hablaba del proceso de vivir como un proceso permanente desde la in diferenciación a la diferenciación. Partimos desde una vivencia indiferenciada de lo interior y lo exterior, de una percepción indivisible del mundo y nuestro yo, vivir es un acto doloroso por el que vamos reconociendo nuestra identidad como el resultado de una pérdida permanente de realidades que se objetivan, que se sitúan como objetos arrojados ante nuestra presencia, que solo unos momentos antes eran una parte fundamental de nuestra extensión. Toda diferenciación es una pérdida de experiencias que inicialmente determinaban el territorio indefinido de nuestro ser. Cuando nacemos comienza un proceso indefinido de amputaciones mediante las cuales se va determinando el mundo objetual de nuestro universo simbólico.

Alejandro
García Vico



Alejandro García Vico [Sin título. Serie A 1A-Anverso] 2006. 21,5 x 15,5 cm. Grafito sobre papel

Todo proceso de proyectación implica una acción de autoproyección, pero ese proyecto que nos completa, que define la complejidad de nuestra experiencia, sólo es posible, paradójicamente, desde un vaciamiento, desde una pérdida de nuestra sustancia que se objetiva. El reconocimiento de lo exterior lleva siempre una autolimitación, el viaje iniciativo que se inicia con el trazo de esa línea con memoria que es el dibujo, produce una determinación de nuestro límite, una focalización sucesiva de nuestra imagen que se proyecta en la representación, para que nuestra imagen ofrezca resistencia a la luz, para que produzca la opacidad suficiente para que la luz no la atraviese, para que establezca un perfil preciso en el que se focalice como una sombra, como un espacio negativo, es preciso que se produzca una determinación angustiosa que nos priva de esa satisfacción indefinible que nos une al mundo extenso de lo percibido. Toda percepción de mis límites, todo reconocimiento del perfil que permite mi dibujo se produce siempre como un reconocimiento de mis carencias.

El niño tiene que enfrentarse al hecho de que sus excrementos, aquello que expulsa fuera de él, no es parte de él, se reconoce a sí mismo al mismo tiempo que no se reconoce en lo que está fuera de él. Diferenciarse culturalmente es asumirse en los límites representacionales que nos excluyen de nuestra pertenencia al todo indiferenciado de nuestras vivencias infantiles. La percepción de nuestras limitaciones se realiza en la medida que siento la carencia de esa extensión en la que me reconocía como ilimitado. Cuando proyecto trato de establecer el equilibrio inicial del seno materno, dentro del cual se establecía una indiferenciación total entre deseo y realidad. Pero en la medida que mi proyecto me proyecta, mi sombra reafirma la herida inicial que dio origen a ese deseo. La acción de dibujar, en lo que tiene de proyectar que me proyecta, establece en la representación de una forma luminosa las contradicciones que establece ese símbolo que trataba de completar mi existencia.



Alejandro García Vico [Sin título. Serie A 1B-Reverso] 2006. 21,5 x 15,5 cm. Grafito sobre papel

En ese sentido el dibujo coincide plenamente con ese *proyectarse* en la medida que se realiza y existe cuando se moviliza en la acción de la mano que lo proyecta sobre el soporte, cuando se desplaza en el tiempo dejando ver la, presencia del movimiento que determina su poder ser. Frente a la idea del proyecto *de* como plan previsible que se determina por la adaptación a las prácticas que le dieron origen, mediante su identificación con las imágenes que establecen sus convenciones académicas, el *Dibujo* es siempre una acción ontológica que se establece como problema de sí mismo. En ese sentido tanto la vida como el quehacer del dibujo se establecen en lo que hay que hacer, en la necesidad de su propia definición, en la medida que aquello que problematiza, es lo que establece el sentido de su acción, redefiniendo en ello la propia condición de aquello que entendemos como dibujo. Por el contrario el dibujo instrumental hace transparente su presencia, nos informa sólo de las variables establecidas por el código, necesita de una convencionalización cerrada, univoca, su efectividad está ligada a ese no dejarse ver, para evidenciar sólo aquella operación para la que existía el acuerdo, se establece como un todo indiferenciado con el entorno de su cultura productiva, al claustro materno de su origen.

Al asumirlo como proyecto de dibujo y no como dibujo de proyecto surgía también el hecho inquietante de la ineludible necesidad de establecer la propia proyección, pero para realizarla es preciso tener conciencia del límite que establece la sombra, tener conciencia de nuestra imagen y para ello es preciso determinar una cierta estrategia del yo, y para definirla es necesario establecer un cierto discurso fundacional que de origen al desarrollo de mi acción.

Para representar un objeto es necesario objetivar aquello que considero real, diseccionar, separar de mí aquello que pongo delante de mí, ¿pero si para proyectar necesito proyectarme, donde está la charnela sobre la que pivotan ambos términos? La línea con memoria que va determinando el dibujo establece el eje de doble referencia desde es posible la separación del



Alejandro García Vico [Sin título. Serie A 2A-Anverso] 2006. 21,5 x 15,5 cm. Grafito sobre papel

objeto y la configuración del yo. La doble representación que establece de lo que nombra y del itinerario que establezco para nombrarlo permite clarificar las relaciones del conflicto entre ambos en la medida que establezco los modelos creíbles de mi realidad.

La idea de un deber ser, anterior a su propia definición, obliga a la línea a deambular entre el contorno de la sombra y la imagen deducida del objeto, mientras que la idea de un ser haciéndose, del dibujo como autoproyecto, obliga a la mirada vigilante que se autorreconoce en el trazo que realizo y en la distancia que él establece con lo que expulsa y delimita. La confianza en la idea de un deber ser reafirma los modelos que proponen estructuras preexistentes de coherencia, en esa situación el dibujo aparece como un equilibrio ponderado entre lo que delimito y aquello que debería delimitar, en esa situación los modelos lingüísticos profesionales, las imágenes en las que se concreta su existencia, adquieren un valor de ejemplo de elemento de referencia prefijada sobre la que reconstruir el camino, pero en la adaptación a él desaparece la diferencia y la construcción del yo se limita a posicionarse sólo dentro de las variables del sistema.

La idea de un dibujo como un ser haciéndose que se determina en su propia autorreflexión, obliga a un proceso constante de extrañamiento con los modelos que deberían establecer mi equilibrio con la realidad, el dibujo libre de calificativos está obligado a recrear la medida de mi cuerpo, la escala de mi mirada en la medida que se proporciona con los modelos de un imaginario impreciso en que los modelos gráficos de las otras disciplinas se convierten en los nuevos límites de mi acción.

Iniciar el recorrido de una línea para proyectar un dibujo exige tener una idea de los modelos de referencia que han definido el universo imaginario de su existencia al mismo tiempo que una voluntad de ser, que esté vinculada a la necesidad de la representación, una especial necesidad de sentirse representación. Proyectarse en el dibujo nos obliga a definir nuestra forma de



Alejandro García Vico [Sin título. Serie A 2B-Reverso] 2006. 21,5 x 15,5 cm. Grafito sobre papel

aparición en él, como el actor que irrumpe en la escena, debemos determinar nuestra procedencia, optar por qué lado del teatro aparecemos, desde el patio de butacas, desde el fondo, desde lo alto... para indicar al espectador nuestra relación con el tiempo y el espacio de la representación.

El proyecto y los nombres que orientan sus acciones:

En esta consideración final queremos terminar con una pequeña reflexión sobre algunas operaciones que son fundamentales para organizar tanto la acción del dibujo como la estrategia del proyecto; son los términos de: garabato, tanteo, borrón, esbozo; boceto; bosquejo; apunte; croquis; nota; esquema; estudio, síntesis... Ellos marcan una cierta fenomenología del dibujo y condensan las operaciones fundamentales que el dibujante realiza para concretar el dibujo.

Lino Cabezas en nuestro último libro recogía algunas de las definiciones del diccionario⁴ antes de comentar en algunos textos el valor que ellos han asumido en el proceder de algunos grandes artistas.

Quisiéramos completar ahora un poco la fenomenología de estos términos en el proceso de la idea, invirtiendo un poco su orden y centrándome en algunos de los principales: *esbozo*, *bosquejo*, *boceto*... porque ellos definen muy bien ese recorrido interior a través del cual se reconoce el entorno representado y el equilibrio entre cada uno de los procesos de conocer y sentir.

Cuando el dibujante se encuentra ante un papel en blanco se inicia una operación que podíamos calificar de un dibujo ciego: el esbozo; es algo invidente que trata de presentir los límites de lo que prevé mediante el movimiento de la mano hacia aquello que es el objeto de su deseo, es una maniobra diferente del *garabato*, que es una acción descontrolada sin finalidad, a la espera de que algo suceda en el interior de la maniobra que se realiza: esa acción fundamental del desarrollo cognoscitivo del niño, en donde todavía no existe una separación fundamental entre él y su entorno, en el garabato,



Alejandro García Vico [Sin título. Serie A 3A-Anverso] 2006. 21,5 x 15,5 cm. Grafito sobre papel <Ninguno>

el dibujante como el niño, actúa de una forma indiferenciada, en un auto-control de los gestos de su propia mano para limitar el cerco de la aparición de lo otro, de lo exterior a él, lo indiferenciado. No representa nada que no esté incluido en las posibilidades del gesto de la mano, pero como en el pensamiento sagrado, ejercita una operación fundamental de exclusión de los fenómenos imprevisibles a los fenómenos posibles; se delimita una acción y se delimita un territorio, en donde debe dar lugar la aparición del fenómeno, el hecho extraordinario.

En ese acto incontrolado como en el acto convulso del médium, que realiza el chaman, los límites de la acción están constreñidos y contenidos en un espacio preciso, en un lugar privilegiado que previamente se ha seleccionado, y que es objeto de la mirada vigilante de los espectadores, aunque este quede limitado al propio dibujante, al médium, o al poseso de la aparición mística. Existe una cierta transfiguración y transmutación de la persona que lo realiza, la acción lo traslada a un plano mental diferente, se establece una conexión con otro plano de la realidad que lo separa de lo cotidiano, en el garabato hay un ensimismamiento fundamental que lo aísla de la realidad cotidiana y lo trasporta a otro mundo, el dibujante está absorto, desconectado de su entorno inmediato. Su acción se remite a un control sensorial de la presión y el desplazamiento que funciona como esos tic de reequilibrio que inician ciertos deportistas antes de desencadenar el ejercicio definitivo.

En el *esbozo* en cambio la aproximación se realiza desde un presentimiento imaginario, desde una cierta hipótesis previa de lo que se trata de aprehender, existe una imagen anticipada de aquello que es posible asir, pero se efectúa desde un espacio ciego, blanco, donde la mano trata de alcanzar un contorno impreciso que produce cierto temor de tantear, las líneas como las manos, circunvalan la periferia hasta percibir un punto de contacto, desde donde aproximarse al origen de una forma que no es posible delimitar en su totalidad. Es un dibujo excitante, táctil, lleno de percepciones equívocas que



Alejandro
García
Vico

obliga a cambios de rumbo permanente. A medida que se van registrando los datos parecen ir recuperando cierta estructura, pero el espectador sólo percibe el temblor de la emoción que va dejando el recorrido. Hay, y ha habido, materiales más idóneos que otros para navegar por ese laberinto desconcertante de trayectorias errantes, las diferentes respuestas del lápiz o el carboncillo y la sanguina parecen ideales para transmitir la fluidez y la intensidad del tacto, la presión en la que se intensifica y desgastan, establecen una imagen análoga al contacto de los dedos sobre la piel de la persona que se evidencia en el reconocimiento. Cuando se desbasta una piedra ocurre un fenómeno similar, hay que limpiar los contornos y adentrarse con respeto hacia el interior del material donde parece preexistir la forma del deseo originario, salvo que en la escultura, el *esbozo* de la escultura no tiene marcha atrás, y esta acción requiere ya, boceto mental, el que es posible en el modelado del barro, para evitar el error. El dibujo en cambio, tantea y cierra hipótesis pero deja abiertos todos los caminos de interpretación, a la espera que una sola línea final sea capaz de dar cuenta del descubrimiento luminoso, pero esto es el papel del que se encargará el boceto y sobre todo el estudio que dará lugar al dibujo acabado. La satisfacción del *esbozo* es que permite vislumbrar el éxito sin arriesgar la decisión final con las que tendremos que comprometernos definitivamente; en él siguen enterrados para siempre todos los sueños posibles de la imagen por venir. Hay en él un cierto sueño inocente que está más allá del compromiso con el estilo en que concretará la representación de una forma irrevocable. Es un deambular entre la ensoñación y la anticipación de un gozo que el éxito debería satisfacer. Un anticipo de un posible equilibrio que ahora se dilata en la imprecisión de todos los caminos que genera el paseo tranquilo y la marcha atolondrada. Requiere cierta velocidad, cierta instantaneidad, como si se tratara de evitar que durante el tanteo con el que palpamos la realidad esta modificase su estructura, o su movimiento nos permitiese unir erróneamente, elementos que armaríamos en un puzzle equivocado.



Alejandro García Vico [Sin título. Serie B 1A-Anverso] 2006. 21,5 x 15,5 cm. Grafito sobre papel

Extendidos todos los *esbozos* ante nuestra vista, es necesario ya comprometerse con algunas de las formas vislumbradas, prever un *bosquejo* es determinar ese conjunto de fenómenos todavía imprecisos en su interior, pero delimitados en su entorno. Estamos situados ante un bosque donde finaliza la interminable llanura de caminos abiertos por los que hemos ido deambulando, y se nos abre ante nosotros el bosque infranqueable de la nueva forma, la complejidad de fenómenos que este límite nos acarrea. Es el momento de una cierta previsión que podemos realizar, y tenemos que planear el esfuerzo que nos va a llevar a desbastar los elementos accesorios de la maleza, para permitir que se desarrollen los árboles del nuevo territorio. Hemos efectuado una cierta reducción del paisaje, el *bosquejo* tiene ese algo entrañable de lo conocido-desconocido, lo que nos presenta la cosa como elemento abarcable, persiste todavía la ensoñación y un cierto grado de posibles extravíos, pero en el peor de los casos, siempre podemos retroceder hacia la llanura para orientarnos.

En el *boceto* ya existe un plano de todo el territorio, están delimitadas las líneas del sendero que tendremos que convertir en caminos, pero previsualizamos ya todas las estructuras fundamentales, repentizamos ante nosotros la figura, a cuya búsqueda habíamos iniciado el tanteo del primer dibujo a ciegas; de todos los seres conocidos reconocemos la cara de aquel que estaba situado a nuestro frente y comenzamos la labor paciente de su reconstrucción. Preparamos los materiales y tratamos de encontrar qué relaciones analógicas son pertinentes para evocar el tacto de la piel que recubre la estructura esencial de su representación, establecemos *notas* alrededor de los trazos que le darán origen. Tendremos que establecer ciertos *esquemas* operativos, determinar ciertas imágenes más analíticas, para comprender aquello que tratamos de realizar hasta el punto que podamos simplificar en un croquis demostrativo nuestra forma de actuar. Quizás habrá que realizar ciertos *tanteos* previos, distintos de aquellos iniciales porque ahora ya sabemos que buscamos y esta vez establecemos un ahorro de esfuerzos que no eran necesarios antes. Haremos un

Alejandro
García
Vico



Alejandro García Vico [Sin título. Serie B 1B-Reverso] 2006. 21,5 x 15,5 cm. Grafito sobre papel

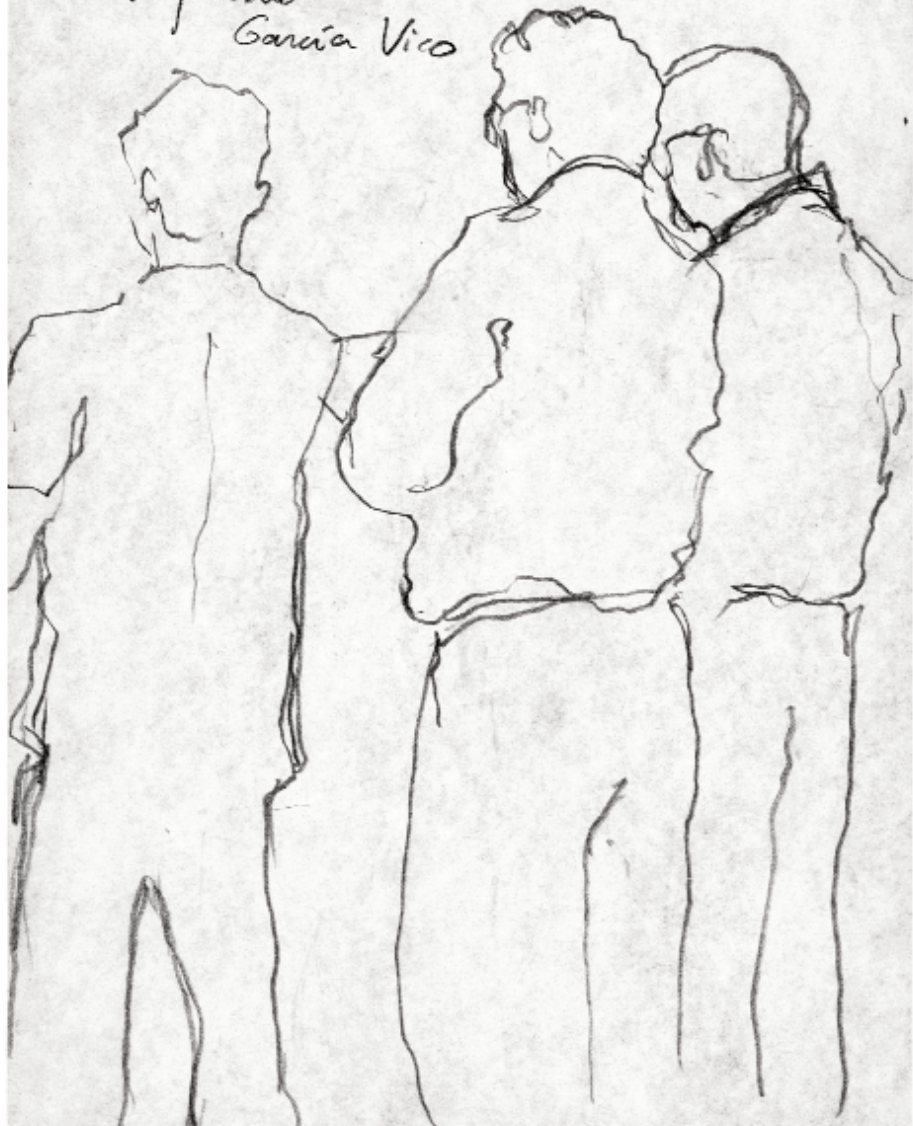
borrador y nos dispondremos al trabajo, en algunos casos será preciso realizar ciertos *apuntes* sobre las *hojas de trabajo*, se sobremontarán otra vez *trazados* dispersos, pero con un aspectos muy diferentes a los formalizados en el *esbozo*, no tendrán ese carácter unitario de una determinación formal a la búsqueda de la imagen, sino por el contrario se encabalgarán unos sobre otros como cortes imaginarios de un escáner diferenciado de las estructuras de nuestro pensamiento. Frente a la escala única del *bosquejo* y del *boceto*, la *hoja de trabajo* está compuesta por estratos de dibujos que se articulan alrededor de estructuras de conocimiento a veces antagónicas, en las que se alternan *apuntes* elementales con *estudios* pormenorizados que se resolverán en otros posteriores de *síntesis* hasta llegar a los *acabados* definitivos. La *hoja de trabajo* es el territorio más fascinante del dibujo, en ella se ponen en juego toda la capacidad que el dibujo tiene como *invención*, un *conocimiento* cercano al que Savater nos define como propio de la filosofía y que debería acercarnos a la misma sabiduría en la medida que el dibujo siempre se plantea como un saber práctico que altera nuestra conducta.

En una palabra, no queremos más información sobre lo que pasa sino saber qué significa la información que tenemos, cómo debemos interpretarla y relacionarla con otras informaciones anteriores o simultáneas, qué supone todo ello en la consideración general de la realidad en que vivimos, cómo podemos o debemos comportarnos en la situación así establecida. Éstas son precisamente las preguntas a las que atiende lo que vamos a llamar filosofía. Digamos que se dan tres niveles distintos de entendimiento:

a) la información, que nos presenta los hechos y los mecanismos primarios de lo que sucede;

b) el conocimiento, que reflexiona sobre la información recibida, jerarquiza su importancia significativa y busca principios generales para ordenarla;

Alejandro
García Vico



Alejandro García Vico [Sin título. Serie B 2A-Anverso] 2006. 21,5 x 15,5 cm. Grafito sobre papel

c) *la sabiduría, que vincula el conocimiento con las opciones vitales o valores que podemos elegir, intentando establecer cómo vivir mejor de acuerdo con lo que sabemos.*

Creo que la ciencia se mueve entre el nivel a) y el b) de conocimiento, mientras que la filosofía opera entre el b) y el c). De modo que no hay información propiamente filosófica, pero sí puede haber conocimiento filosófico y nos gustaría llegar a que hubiese también sabiduría filosófica. ¿Es posible lograr tal cosa? Sobre todo: ¿se puede enseñar tal cosa? (Fernando Savater)

El dibujo también se situaría entre el nivel b) y c), y se construye en la manera en la que al representar nombra las operaciones desde las que lo circunscribe. No siempre desde el orden del discurso que hemos desarrollado en este final, o dicho de otra manera, no siempre se hace explícito en el *dibujo externo* del que nos habla Zuccari, cada uno de estos elementos, o partes de ellos, están previamente interiorizados, modificando el orden inductivo sobre el deductivo, y otras veces cada uno de ellos realiza un bucle insospechado y recuperan un orden insólito para llegar a la obra final, en donde alguna de sus operaciones queda definida como el hecho ejemplar desde donde es posible repensar la acción que se hace; pierde la transparencia que le daba el proceso donde estaba inmerso y se convierte él mismo en un imaginario simbólico que adquiere un nuevo sentido en el sistema que llamamos arte. Puede ser un diagrama, un icono, una imagen, un símbolo... pero ante todo es un dibujo *artístico*, se ha diferenciado de su valor instrumental del proceso profesional, para convertirse en algo que reflexiona sobre su propia existencia, sobre el sentido que su nombrar adquiere dentro de un orden universal, a través del cual indagamos sobre las cosas, y sobre las operaciones conceptuales o instrumentales sobre las cuales armamos nuestra comprensión de la realidad en un cierto universo simbólico. Desde él, accedemos a una cierta sabiduría práctica que modifica nuestra conciencia y nos induce a



Alejandro García Vico [Sin título. Serie B 2B-Reverso] 2006. 21,5 x 15,5 cm. Grafito sobre papel

obrar de una manera distinta, al transformar nuestro entorno imaginario y al obligarnos a un comportamiento ritualizado mediante el cual nos reconocemos y nos reconocen como algo diferente a lo que existía con anterioridad.

Construimos nuestro ser histórico, nos entendemos nosotros mismos como historia, por esta razón no es que el arte represente una realidad, sino que es el medio que construye esa realidad; entendemos una época u otra como algo diferente porque percibimos la diferencia de nuestras representaciones, no hay un antes de la visión que definen los dibujos, algo preexistente que ellos deban representar, es su dibujo lo que concreta el universo simbólico a través del cual diferenciamos las épocas y los individuos. Cuando hablamos de una determinada época, o siglo; cuando dividimos el tiempo por conceptos tales como *medieval*, *renacentista*, *ilustrado* lo hacemos mediante las relaciones que las prácticas artísticas establecen en sus representaciones. Esos conceptos nunca existieron antes que sus representaciones, fue la voluntad de representación la que determinó su existencia. Un proceso que se articula entre dos territorios complejos que hemos enunciado antes citando su terminología clásica de *dibujo interno* y *dibujo externo*, pero también entre razón y sentimiento, entre conocimiento y descubrimiento, que está presente en la declaración de principio que cada artista se dice a sí mismo cuando inicia el proceso de dibujo.

Pessoa demuestra que cualquier artista conoce las bases desde las que se construye su diferencia. La definición inicial: *Cuando nació la generación a la que pertenezco, encontró al mundo desprovisto de apoyos para quien tuviera cerebro, y al mismo tiempo corazón...* Es esa declaración de parte la confesión necesaria que va a determinar los límites, la actitud, y el talante de su trabajo, el corte que justifica su despegue. *Pertenezco, sin embargo, a esa especie de hombres que están siempre al margen de aquello a lo que pertenecen, no ven sólo la multitud de la que son, sino también los grandes espacios que hay al lado... no sabiendo creer en Dios, y no pudiendo en la*



Alejandro García Vico [Sin título. Serie B 3A-Anverso] 2006. 21,5 x 15,5 cm. Grafito sobre papel

suma de animales, me he quedado, como otros de la orilla de las gentes, en esa distancia de todo a la que comúnmente se llama decadencia, la decadencia es la pérdida total de la inconsciencia, porque la inconsciencia es el fundamento de la vida, para inmediatamente establecer los elementos de su estrategia, el material de su escritura: los clásicos y su percepción vital del mundo en la calle Bordadores. Una doble referencia construida desde una cierta paradoja: dar un nombre que no le corresponde, y luego soñarlo, desde una situación particular, la de establecer su vida como diferencia, sé bien que, si ese pasado que no fue hubiese sido, yo no sería capaz de escribir estas páginas, en todo caso mejores, por algunas, que las ningunas que en mejores circunstancias no hubiese hecho más que soñar. Es que la trivialidad es una inteligencia y la realidad, sobre todo si es estúpida y áspera, un complemento natural del alma. Un contrapunto que se construye desde las relaciones complejas que él establece con el lenguaje,

*todo se penetra, la lectura de los clásicos que no distinguen los oca-
sos, me ha vuelto inteligible todos los colores. Hay una relación entre
la competencia sintáctica, por la que se distinguen los valores de los
seres, de los sonidos y de las formas, y la capacidad de comprender
cuando el azul es realmente verde, y que parte del amarillo existe en
el verde azul del cielo.*

*En le fondo es lo mismo: la capacidad de distinguir y la de sutili-
zar, sin sintaxis no hay emoción duradera, la inmortalidad es una fun-
ción de la gramática.*

Por ello Pessoa neutraliza ese entorno de la calle Bordadores desde la pasión por la *retórica* del Padre Figueiredo. Esa doble referencia en la que cualquier artista establece su dibujo en determinaciones sucesivas de su trazo, siguiendo la lógica interna de sus procedimientos, para organizar una gramática interna, una lógica que prevea la aparición de toda acción futura. Un orden continuado, previsible en sus fronteras que delimita el caos y la

Alejandro
García
Vico



Alejandro García Vico [Sin título. Serie B 3B-Reverso] 2006. 21,5 x 15,5 cm. Grafito sobre papel

entropía del gesto. Una competencia sintáctica dice él: por la que se distinguen los valores de los seres, de los sonidos y de las formas.

Un diálogo desde el acto crítico, en la que el concepto agudiza la percepción del objeto, y el objeto agudiza la referencia de la palabra. Una doble acotación del territorio, un cerco desde el que establecer analogías imprevisibles en la búsqueda del sentido, un cerco que determina la experiencia de los límites de *la calle Bordadores* y el orden de la palabra establecida por sus textos.

La mirada del otro

Frente a esto que el dibujante se dice así mismo existe algo que a veces se olvida y que es la causa de cierto autismo del dibujo contemporáneo, es, la mirada del otro, los espejos que se interponen en nuestro dibujar y los que nos dan nuestra imagen como seres humanos:

Neruda nos ofrece un bello ejemplo de cómo construir la obra desde esa situación, en sus *Odas Elementales*, la que dedica al hombre sencillo:

Voy a contarte en secreto / quién soy yo, / así, en voz alta, / me dirás quién eres, / cuanto ganas, / en qué taller trabajas, / en qué mina, / en qué farmacia, / tengo una obligación terrible / y es saberlo, / saberlo todo, / día y noche saber / cómo te llamas, / ese es mi oficio, / conocer una vida / no es bastante / ni conocer todas las vidas / es necesario, / verás, / hay que desentrañar, / rascar a fondo / y como en una tela / las líneas ocultaron, / con el color, la trama, / del tejido / yo borro los colores, / y busco hasta encontrar / el tejido profundo / así también encuentro / la unidad de los hombres, / y en el pan / busco / más allá de la forma de la / primavera, / las raíces, el agua, / por eso / más allá del pan, / veo la tierra, / la unidad de la tierra, / el agua, / el hombre, / y así todo lo pruebo, / buscándote / en todo, / ando, nado, navego / hasta encontrarte, / y entonces te pregunto / cómo te llamas, / calle y número, / para que tú recibas / mis



Alejandro García Vico [Sin título. Serie bailaora 1] 2006. 21,5 x 15,5 cm. Grafito sobre papel

*cartas, / para que yo te diga / quién soy y cuánto gano, / dónde vivo,
/ y cómo era mi padre. / Ves tú qué simple soy, / qué simple eres, /
no se trata / de nada complicado, / yo trabajo contigo, / tú vives, vas
y vienes / de un lado a otro, / es muy sencillo: / eres la vida, / eres
tan transparente / como el agua, / y así soy yo, / mi obligación es esa:
/ ser transparente, / cada día / me educo, / cada día me peino / pen-
sando como piensas, / y ando / como tú andas / como, como tú
comes, / tengo en mis brazos a mi / amor / como a tu novia tú, / y
entonces / cuando esto está probado / cuando somos iguales, / escri-
bo, / escribo con tu vida y con la / mía, / con tu amor y los míos, /
con todos tus dolores / y entonces / ya somos diferentes / porque, mi
mano en tu / hombro, / como viejos amigos / te digo en las orejas: /
no sufras, / ya llega el día, / ven, / ven conmigo, / ven / con todos /
los que a ti se parecen, / los más sencillos, / ven, / no sufras, / ven
conmigo, / porque aunque no lo sepas, / eso sí yo lo sé: / yo sé hacia
dónde vamos, / y es ésta la palabra: / no sufras / porque ganaremos,
/ ganaremos nosotros, / ganaremos, / aunque tú no lo creas, / gana-
remos. (Oda al hombre sencillo. Odas Elementales, 1954)*

En ese texto la indagación de la identidad se inicia desde el reconocimiento del otro dentro de la estructura de las palabras, para encontrar la realidad más profunda, la que surtiste en su propio entramado, el que dio origen al conocimiento de lo que ahora entendemos.

*hay que desentrañar, / rasgar a fondo / y como en una tela / las
líneas ocultaron, / con el color, la trama, / del tejido / yo borro los
colores, / y busco hasta encontrar / el tejido profundo / así también
encuentro / la unidad de los hombres, / y en el pan / busco / más
allá de la forma de la / primavera, / las raíces, el agua, / por eso /
más allá del pan, / veo la tierra, / la unidad de la tierra, / el agua, /
el hombre, ...*



Alejandro García Vico [Sin título. Serie bailaora 2] 2006. 21,5 x 15,5 cm. Grafito sobre papel

Un esfuerzo por encontrar el orden que organiza el orden de la representación, el que subyace en el desorden de la búsqueda. Es necesario como en las propuestas del dibujante, perder el color que determina las representaciones convencionales de las cosas, la trama que organizó el tejido de lo conocido, para explorar el yo profundo de las cosas; pero Neruda descubre una estrategia diferente, se encamina a ese descubrimiento desde una indagación extraña: / *mi obligación es esa: / ser transparente*. No para que a través de él se vea el entramado de las cosas, sino las personas. El reconocimiento de que el lenguaje es al mismo tiempo el tejido que posibilita el conocimiento, y la representación que frena el nuevo conocimiento, no le lleva a abandonar su ambición por establecer una nueva realidad, sólo establece un nuevo reto para reconstruir las palabras: la de asumir *el disfraz del cazador* del que hablábamos en los anteriores trabajos.

/ pensando como piensas, / y ando / como tú andas / como, como tú comes, / tengo en mis brazos a mi / amor / como a tu novia tú, /.

Es entonces cuando en el intento de desentrañar la realidad uno se reconstruye en el tejido desde el que el otro se piensa; se identifica con él y camina con él, y es justo ese momento cuando él y el otro encuentran su diferencia.

y entonces / cuando esto está probado / cuando somos iguales, / escribo, / escribo con tu vida y con la / mía, / con tu amor y los míos, / con todos tus dolores / y entonces / ya somos diferentes.

Una diferencia hecha y construida en el lenguaje común que se construyó en el caminar juntos, no es ya, como en el nuevo entramado de los *mass-media*, un extrañamiento, un conocimiento escéptico, es fundamentalmente un conocimiento de esperanza, un acto vivo y entrañable desde donde caminar juntos: / *ven conmigo, / ven / con todos / los que a ti se parecen, / los más sencillos, / ven*. Un caminar juntos establecido en la palabra, en las preguntas realizadas desde el territorio de los lugares comunes:



Alejandro García Vico [Sin título. Serie bailaora 3] 2006. 21,5 x 15,5 cm. Grafito sobre papel

/ y entonces te pregunto / cómo te llamas, / calle y número, / para que tú recibas / mis cartas, / para que yo te diga / quién soy y cuánto gano, / dónde vivo, / y cómo era mi padre. / Ves tú qué simple soy, / qué simple eres, / no se trata / de nada complicado, / yo trabajo contigo, / tú vives, vas y vienes / de un lado a otro, / es muy sencillo: / eres la vida.

Esta publicación trata de eso, de contarnos cómo nos llamamos, como llamamos a las cosas, cuál es la calle por la que paseamos, para que podamos recibir nuestras cartas, los mensajes que desde años nos estamos mandando los dibujantes. No es sólo la ambición de desentrañar el origen, situado en ningún lugar, es ante todo un caminar juntos, andar como andamos, hablar como hablamos, para poder reconocer nuestra diferencia, desde la que es posible conocer que nuestro yo no se oculta en nuestro interior, sino en el espejo con el que construimos la imagen del otro y desde el espejo en el que el otro construye la nuestra.

El conocimiento que determina el dibujante es ante todo un conocimiento sensible, que se presenta de golpe, es un conocimiento instantáneo, es un golpe de luz desde el que modificamos nuestra percepción del otro. Los nombres del dibujo, no sus palabras, sitúan de una manera luminosa los *monumentos*, las representaciones colectivas, en las que se señalan las enfermedades, las anomalías que determinan nuestras diferencias, las representaciones de nuestra realidad como seres humanos. Los espejos desde donde establecemos el reflejo clarificador de nuestras conductas. Las imágenes desde las que nombramos las cosas y desde las que nos soñamos como creadores, desde las que nos asumimos como un principio eterno, de esa eternidad que nos contaba Unamuno, la única posible, la que reconstruye la eternidad en el sueño de pensarla. Saura decía que el artista es la persona que más decisiones toma por minuto cuando dibuja, cada época determina sobre qué campo de los enumerados es necesario focalizar la atención del



Alejandro García Vico [Sin título. Serie bailaora 4] 2006. 21,5 x 15,5 cm. Grafito sobre papel

trazo que ejecuta la mano, este será el que establezca el sentido principal, pero todo dibujo entierra, como vemos en el cuadro de *El rapto de las Sabinas* de Poussin, cientos de decisiones que serán los caminos de los nuevos dibujos.

Epílogo

Este texto se ha construido con las reflexiones que a lo largo de los últimos años hemos ido organizando en las publicaciones sobre el dibujo: *Las lecciones del dibujo*, *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, *El manual de dibujo del siglo XX*, *Maquinas y herramientas de dibujo*, y *Los nombres del dibujo*. Sintetizadas algunas de sus citas y ampliadas algunas de sus consideraciones para establecer una cierta definición del dibujo que pueda servir de guía para aquellos que no han tenido acceso directo, y recordatorio a los que de una manera parcial hayan seguido algunos de ellos.



Alejandro García Vico [Sin título. Serie baile 1] 2006. 28,7 x 27,1 cm. Grafito y lápiz de color verde sobre papel

Notas

- 1 En la reedición de 1773 de la *Varia Conmesuración* de Juan de Arphe y Villafañe, se dice: *Reconocí y advertí el provecho y utilidad que podía resultar de la lección y el estudio de este libro no sólo á los Profesores de la Arquitectura, sino también á los Plateros, Tallistas, Escultores, y Pintores, y todos los aficionados á las Ciencias Mathematicas, y con especialidad á los dados al estudio de la Geometría; y siéndolo yo tanto de estas admirables Ciencias, particularmente de Arquitectura, Geometría, Astrologia y Gnomica, me puse a discurrir que era lastima, que por no haberse acabado las impresiones que se hicieron en Sevilla y en Madrid...*
- 2 COROMINAS, J. y PASCUAL, J.A.: *Diccionario Crítico etimológico Castellano e Hispánico*. Tomo A-CA, p. 363. 3ª Reimp. Gredos, Madrid, 1991.

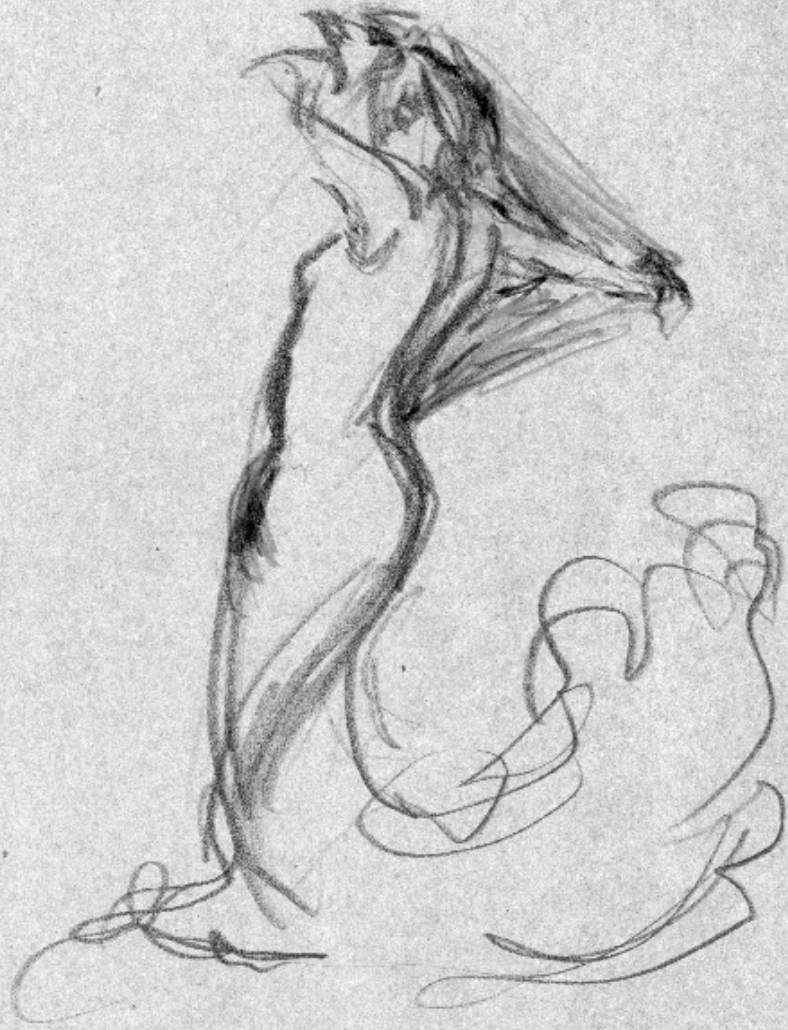


AG

siempre en claro y oscuro. Variante: **borroncillo**. (Derivado de *borra*, 'lana grosera', probablemente por la empleada para borrar lo escrito con la tiza). **BORRADOR**; dibujo de primera intención, destinado a sufrir las correcciones necesarias. El Libro en donde los artistas apuntan sus ideas. (De la misma raíz que **borrón**). **RASGUÑO**; ligeras hendiduras practicadas en una superficie. El Dibujo de apuntamiento o *tanteo. Deriv. **rasgo**; variante antigua: **rasguñar**. (Derivado de **rasgar**, del latín *rasicare*, 'afeitar, raer'; se utilizó en el sentido de arañar). **TANTEO**; comienzo de un dibujo trazando las primeras líneas. El Ensayo gráfico de una *composición para dar con la mejor solución posible. (De **tantear**, 'calcular, estimar, evaluar', del latín *tantus*, 'tan grande'). **GARABATO**; gancho para asir algunas cosas. El Escritura mal trazada. El En sentido figurado, acción descompasada con dedos y manos. Deriv. **garabatear**. (Probablemente del asturiano *gárabu*, 'palito'). **GARRAPATO**; *rasgo caprichoso e irregular hecho con un *instrumento de dibujo. (Derivado de la voz prerromana *caparra*, 'zarza'). **NOTA**; apuntación gráfica provisional. Deriv. **anotar, notación**. (Del latín *nota*, 'mancha, signo'). **ESQUEMA**; se dice de los *trazos simplificados, de carácter geométrico, útiles para una demostración. El *Representación gráfica de elementos conceptuales. El *Figura o conjunto de figuras simplificadas con trazos geométricos sencillos o líneas sucintas. Deriv. **esquematizar y esquemático**. Variante antigua: **schema**. (Del griego *schema*, 'forma, hábito'). **ESTUDIO**; dibujo o pintura que se hace como preparación o *tanteo para una obra principal. Deriv. **estudiar, estudioso y estudiante**. (Del latín *studium*, con el mismo significado). **SÍNTESIS**; *composición de un conjunto como resultado de la suma de diferentes elementos. Deriv. **sintetizar y sintético**. (Derivado del griego *synthesis*, con el mismo significado).

Textos citados

- GÓMEZ MOLINA, Juan José (director): (1992) **El dibujo, belleza, razón, orden y arteificio**. Diputación de Zaragoza y Mapfre Vida, Zaragoza.
- (1999) **Estrategias del dibujo en el Arte Contemporáneo**. Cátedra, Madrid.
 - (2001) **El manual de dibujo. Estrategias de su enseñanza en el siglo XX**. Cátedra, Madrid.
 - (2002) **Maquinas y herramientas de dibujo**. Cátedra, Madrid.
 - (2005) **Los nombres del dibujo**. Cátedra, Madrid.



[Handwritten signature]

Alejandro García Vico [Sin título. Serie baile 3] 2006. 28,7 x 27,1 cm. Grafito y lápiz de color verde sobre papel

Alejandro García Vico [Sin título., Serie C1] 2006. 21,5 x 15,5 cm. Grafito y lápiz amarillo sobre papel



EL DIBUJO Y EL DIBUJAR

CARMEN LLORET FERRANDIZ, Universidad Politécnica de Valencia

Afirmar que es preciso sentir la necesidad de dibujar para llevarlo a cabo; puede parecer arbitrario, sin embargo en lo cotidiano, es sencillo observar la diferencia de los resultados, entre el sentirnos obligados a *tener* que hacer algo, sea cual sea el motivo, y el *querer* hacerlo. Lo cierto es que una caricia sólo realmente la percibe el otro, si precisamos darla. Del mismo modo, porque de un sentir cotidiano y vital se trata, si el artista precisa transmitir lo vivido, si no tiene compromiso externo que le presione, sino que parte de una necesidad natural, su comunicado inequívocamente tendrá mayor alcance, ya que surgirá de su pura y nítida libertad de expresión. En este caso, se produce una inquietud interior que nos apercibe de la necesidad de expresarla, las conexiones no dejan de fluir y entrelazarse, de conjugarse o anularse, de destellar certidumbres que se desvanecen. Por momentos se entrevé la respuesta y crece la tensión que no persiste. La espera es fundamental, no conviene precipitarse, tenemos que sincronizar el momento clave para acertar en el lanzamiento, porque es único y su dirección y sentido han de ser precisos.

Es imprescindible contener la energía interior aún alborotada para no divagar, pues el deshilar trazos sobre una superficie sin idea determinada sólo conduce a camuflar lo sentido, a cifrar en la plasticidad de los medios el resultado vacío de intención. Vamos a dibujar, y dibujar es definir y concretar en imágenes, con claridad, precisión e integridad, aquello que partiendo del transcurrir vital captamos, sentimos e ideamos. Dibujar supone tener la conciencia clara de lo que se quiere decir, aún más, creer en ello, estar convencido de lo que se quiere decir y sentir la necesidad de hacerlo.

La relación entre lo concebido y la imagen no es un hecho, es un proceso, que permite al artista ir más allá de la mera descripción de formalidades

espaciales, para hacernos partícipes del tránsito vital significado, de la novedad de su visión personal del sentir universal. La visión que el artista desvela está presente en el inconsciente general, pero sólo nos es dado conocerla mediando su capacidad de transmisión. Él no debe supeditarse a las apariencias formales que recibe de la naturaleza a través de la percepción, pues como dice Paul Klee: *A sus ojos las formas detenidas no representan la esencia del proceso creador en la naturaleza. La naturaleza 'naturalizante' le importa más que la naturaleza 'naturalizada'* a lo que añade que, el artista suele opinar que *este mundo, en la forma que ha recibido, no es el único mundo posible.* (Klee, 1976: 48)

En este proceso, el dibujo es el medio de reflexión insuperable para el artista, pues dada la simplicidad y humildad de sus exigencias materiales, su dicción es inmediata, permitiendo la visualización directa de sus vivencias en una simbiosis constante de captación, asimilación y proyección, su hermosura estriba en lo más impalpable e insustancial, y por ello se expresa de igual modo. Es el dibujo, el medio de expresión plástica que, de modo más radical, se aventura a expresar la esencia de la vida, despojándose de todo ornato atractivo que desvirtúe su objetivo esencial, se presenta desnudo y sobrio en su dicción, sin cargas que le impidan incidir directamente en la medula central de su objetivo y le desvíen de su propósito, en un acuerdo tácito en el que concretar, aclarar y decidir son valores prioritarios; es, por su inmediatez y concreción, el vehículo fundamental del artista para comprender y expresar lo vivido. Puede asumir el dinamismo de lo existente, sin desvirtuarlo ni someterlo a condicionamientos disgregadores del transcurso temporal, para proporcionarnos la metáfora más pura, directa y transparente de la existencia.

Centramos el punto de partida en el acontecer vital, y no en las formas aparentemente detenidas, porque nuestras vivencias están insertas en la duración que las constituye. El resultado, la obra plástica, está constituido



Alejandro García Vico [Sin título. Serie C2] 2006. 21,5 x 15,5 cm. Grafito y lápiz amarillo sobre papel

por la coordinación de elementos formales, del mismo modo que un poema lo componen palabras, pero no son éstas el origen de su expresión, sino el vehículo para comunicar el proceso. Incluso por su significación individual y su carga semántica, pueden llegar a suponer un obstáculo que el poeta ha de saber superar. De modo similar, el artista plástico construye su obra con elementos formales que idea y conjuga según las reglas u objetivos que se propone, pero no partiendo de las formas aparentes y cristalizadas en un instante sin duración, extraídas de la espacialización de su discurso; sino a través de un proceso, que va de lo percibido, intuitivo y concebido –desatendiendo las aparentes y detenidas descripciones espaciales codificadas–, a la imagen resultante; ello permite al artista hacernos partícipes del tránsito vital significado, para ofrecernos la novedad de su visión personal, mostrando la forma del movimiento vivido.

En su estrategia sintoniza con la misma evolución constante del mundo que observa, que por cierto, no ha sido creado en un instante, ni permanece inalterable, sino que mantiene un proceso infatigable de transformación continua. Como dice G. Kepes: *El mundo espacial no consta de unidades creadas instantáneamente, sino de procesos de desarrollo, de infatigables transformaciones de configuraciones espaciales.* (Kepes, 1969: 252) Del mismo modo, la obra de arte plástico se hace en el tiempo, por medio de un proceso de generación de formas, y por lo general, este proceso de formación, al igual que ocurre en el mundo que nos rodea, queda registrado en la obra misma. El desvelar dicho suceso puede sugerir la génesis de su desarrollo, y el dibujo nos lo muestra de un modo más evidente, porque por sus características específicas, no oculta las huellas de los movimientos que lo han ocasionado.

El artista lo consigue fundamentalmente en sintonía con el vehículo por excelencia que ha ideado, la línea. Indudablemente valoramos el enriquecimiento del lenguaje plástico en general, ocasionado por la fusión entre los



Alejandro García Vico [Sin título. Serie C3] 2006. 21,5 x 15,5 cm. Grafito y lápiz amarillo sobre papel

diferentes géneros artísticos acontecida en las últimas décadas, sin embargo, al hablar del dibujo queremos concretar los elementos que de modo consustancial sirven para identificarlo y diferenciarlo de otras expresiones plásticas.

La línea, elemento constructor por excelencia del dibujo, es una invención del hombre que permite transmitir la síntesis del transitar. La línea que crea el dibujo no existe en la naturaleza, no tiene nada que ver con las toscas desviaciones del contorno de las formas a las que en ocasiones se alude. El contorno o límite de las formas tiene un existir eminentemente pasajero, que varía cada instante sin enraizarse con la esencialidad del ser, procura apoyaturas inestables y equívocas captadas en un instante paralizado de su realidad, sugerencias parciales y remotas que sólo colaboran a la confusión. El contorno es el linde entre las formas, pero no significa ninguna de ellas, se asemeja a la inestable orilla del mar que no es mar ni arena. No nos puede hablar de su volumen, ni de su cualidad sensible, ni de su lugar en el espacio, ni de su acción, se materializa como un recorte insensible a sus vivencias, como una parte insignificante de éstas.

El contorno de la forma sólo nos aproxima a su apariencia externa en un instante determinado, no puede aunar su existencia temporal, por ello no debe confundirse con la línea con la que el dibujo se construye, pues ésta puede trascender su presencia momentánea adentrándose en su intimidad para desvelar la síntesis de su evolución.

La línea del dibujo –también en su extensión a mancha, o fragmentación en grafismo–, es traza de una decisión, que materializa la energía en coherente continuidad, modulándose, es la expresión más genuina del tránsito vital. En el proceso de su gestación une al desarrollo de su generación, el inquietante sentir de lo intuido en duración, y así, la propia acción gestual del artista emana y se parangona con el sentir vital de lo observado, pues si la intención fundamental del dibujo es expresar el devenir, ello exige una actitud de máxima alerta, un riesgo renovador, que al despojarse de lo superfluo



Alejandro García Vico [Sin título. Serie C4a] 2006. 21,5 x 15,5 cm. Grafito y lápiz amarillo sobre papel

proporcione una tensión, que permita atender la imperante exigencia de la decisión inmediata y continua, que sea capaz de seleccionar y valorar lo esencial para transformarlo en un mensaje claro y conciso.

El poder del dibujo radica en la síntesis temporal de nuestra vivencia en el encuentro con lo acontecido, y no tiene que ver con la memoria sumatoria de paralizados instantes de la acción, pues el artista, confiando en su intuición puede conocer de inmediato. Por otra parte, la brevedad del medio, le exige contundencia, pues cuando se trata de síntesis lo banal y superfluo se omite, para que la aproximación a la esencia sea más clara, y el artista lo obtendrá si es fiel a su intuición.

Entendiendo que *la intuición* es un fenómeno que se produce de forma directa e inmediata, que no tiene explicación racional, pero que posiblemente no está desconectada de los sentidos y la razón. Es un fenómeno normal, que está presente en todo nuestro comportamiento mental. Generalmente se ha entendido *la intuición*, en contraposición al pensar discursivo, o a la deducción. Pues como cree Descartes, en *la intuición* el acto es único y simple, mientras que el pensar discursivo o la deducción, consiste en una sucesión de actos entrelazados y consecuentes. Para él sólo hay evidencia en la intuición.

Valoramos en dicha forma de conocimiento el ser directa, pues en ella no existen rodeos; el ser adecuada, pues de no serlo dejaría de ser intuición; el ser inmediata, pues no media ningún elemento, ningún razonamiento, etc. No se llega a ella por el discursivo razonamiento, y además tampoco se nos ofrece por su correspondencia con una creencia o conocimiento propio, pues *la intuición* no admite juicios de valor, no es verdadera ni falsa, sólo se presenta, y como reconoce Husserl, debe ser aceptada solamente como lo que se ofrece y en el modo en que se ofrece.

En este sentido se pronunció C. A. Ewing, puntualizando que realmente son la base o la conexión por la que puede lanzarse la mente a razonar.



Alejandro
García
Vico

Alejandro García Vico [Sin título. Serie C4a-Reverso] 2006. 21,5 x 15,5 cm. Grafito sobre papel

Con el objeto de llevar a cabo un argumento deductivo válido debemos atender a que cada paso del argumento se desprende lógicamente del precedente... Nos sería imposible iniciar un razonamiento sin dar por sentado que percibimos inmediatamente una conexión entre determinadas premisas y su conclusión. Para poder argumentar, tenemos que ver el vínculo existente entre las proposiciones que constituyen las diferentes etapas del argumento, no mediante razonamiento mediato sino intuitivamente. (Ewing, 1966: 69-70)

Cuando lanzamos una hipótesis es por que creemos que la podemos argumentar, siendo la intuición la base que nos guía a la conclusión que razonaremos.

De todo lo dicho destacamos que la *intuición es una forma de conocimiento directo e inmediato*, opuesto al *pensamiento discursivo*, con total independencia del razonamiento. Opinamos como Bergson que la intuición es conciencia, pero conciencia inmediata, difícilmente diferenciable del objeto. *Es la visión directa del espíritu por el espíritu.* (Bergson, 1963:954)

Y por la proximidad de nuestro pensamiento, concluimos en palabras de Benedetto Croce que el conocimiento intuitivo es:

Independiente y autónomo respecto de la función intelectual, indiferente a las discriminaciones posteriores de lo real y de lo irreal, y a las formaciones y apercepciones también posteriores del espacio y del tiempo, la intuición o representación se distingue de lo que se siente o experimenta. (Croce, 1969:95)

Por todo lo expuesto se desprende que por el modo en que la intuición *conoce* es, para el artista plástico, el método más directo, adecuado e inmediato en la captación de lo esencial de la vida, o mejor de su *transitable permanencia*, pues en realidad toda expresión plástica es expresión del tránsito, del devenir continuo de nuestra naturaleza, que de manera categórica preside y renueva nuestra existencia. Pero esta cuestión se agudiza más cuando el foco de atención prioritario es la expresión del devenir, de la formación y no de las



Alejandro García Vico [Sin título. Serie C5] 2006. 21,5 x 15,5 cm. Grafito y lápiz amarillo sobre papel.

formas que en instantes exentos de duración el hombre puede advertir. Se ocasiona entonces la confluencia de los valores ontológicos de la vida, su devenir constante, con el objetivo del comunicado; implicando al artista en un proceso de síntesis para obtener la esencia de lo único constante, el movimiento. Al entender el artista que nada permanece, que todo está en continua evolución, siente una atracción especial por su captación y expresión, debido fundamentalmente a su particular carácter renovador e irrepetible. Ello supone un reto mayor, dado que el movimiento es intangible, no posee limitación formal y además no puede ser aislado como la forma o el color para retenerlo.

El hombre, cuando no es capaz de captar el devenir por su lentitud o celebridad, considera su situación como estable y para poder comunicarse con mayor facilidad denomina a estos tiempos paralizados formas, objetos, seres, esto es, individualidades tangibles. Considera como forma de un ser u objeto a la confluencia de elementos en un proceso generador-corruptor en un tiempo determinado, a pesar de que en el tiempo siguiente, la nombrada forma no es la misma por su incesante devenir.

La forma, es una abstracción mental, incluso todo organismo, que nos parece ser algo preciso, no lo es en absoluto, más bien se puede caracterizar por su constante renovación y consumo, pero debido a la complejidad que supondría contar únicamente con su evolución, se le admite como entidad en base a sus *constantes uniformes*, que sólo obtenemos mediante la síntesis de las bases de uniformidad, patentes en todo suceso variable, pues como dice Chr. A. Blom-Dahl Andersen *Todo lo que es implica variabilidad. A toda variabilidad corresponde una base de uniformidad.* (Blom-Dahl Andersen, 1975: 31.32) Y si esto ocurre cuando la modificación de la forma no es percibida por el hombre, aún es más evidente cuando el movimiento es notorio, en este caso, la transformación constante de la forma se percibe en su totalidad. Pues, el movimiento es un continuo indisoluble, no cuantificable ni medible espacialmente, y como tal ha de captarlo y expresarlo el dibujo.

Alejandro
García
Vico



Alejandro García Vico [Sin título]. Serie C6-Anverso] 2006. 21,5 x 15,5 cm. Grafito y lápiz amarillo sobre papel

Alcanzar su conocimiento supone aprehender la síntesis de su transcurso, pues una acción, un movimiento, un acontecimiento posee una duración que es parte sustancial de él, y por mínima que ésta sea, su cualidad anisótropa implica un principio y un fin, un antes, un ahora y un después irrepetible que no podemos volver a observar.

Por ello es imprescindible que la predisposición al observar se desligue del conocimiento de las llamadas individualidades, para alzarse sin bagajes en el intento de captar su formación, descifrando *las constantes uniformes del tránsito*, que serán el inicio de la síntesis temporal que constatará el dibujo.

Bibliografía

- BERGSON, Henri: (1934) **La pensée et le mouvant**. París, Presses Universitaires de France. (Tr. cast. José Antonio Miguez, *Pensamiento y movimiento*, en *Henri Bergson, Obras escogidas*, México, Aguilar, 1963)
- BLOM-DAHL ANDERSEN, Chr. A.: (1975) **Principios generales de la comunicación visual. La visión y sus ámbitos: Cósmico, Cerebral y Cinematográfico**. Madrid, Seminarios y Ediciones.
- CROCE, Benedetto: (1901) **Estetica como scienza dell' espressione e Linguistica generale**. Bari, Gius Laterza Figli. (Tr. cast. Angel Vegue y Goldoni, *Estética como ciencia de la expresión y Lingüística general*, Buenos Aires, Nueva Visión, 11ª ed. 1969)
- EWING, C. A.: (1941) "Razón e intuición" conferencia publicada en los Proceedings of the British Academy (vol XXVII), y reimpressa como monografía, Londres, Humphrey Milford, 1941, referido por Susanne K. Langer, 1957, *Problems of Art*, Nueva York, Charles Scribner's Sons. (Tr. cast. Enrique Luis Revol, *Los problemas del arte. Diez conferencias filosóficas*, Buenos Aires, Infinito, 1966)
- KEPES, Gyorgy: (1944) **Language of Vision**. Chicago, Paul Theobald. (Tr. cast. Enrique L. Revol, *El lenguaje de la Visión*, Buenos Aires, Infinito, 1969)
- LEE, Paul: (1924) [s.t.] conferencia pronunciada en Jena. (Tr. cast. Hugo Acevedo, "Acerca del Arte Moderno", en *Teoría del Arte Moderno*, Buenos Aires, Calden, 1976)



Alejandro García Vico [Sin título. Serie C6-Reverso] 2006. 21,5 x 15,5 cm. Grafito y lápiz amarillo sobre papel

Alejandro García Vico [Sin título. Serie D2] 2006. 21,5 x 15,5 cm. Grafito sobre papel



LOS LUGARES DEL APRENDIZAJE EN EL DIBUJO

Exempla, modelos y paradigmas

LINO CABEZAS GELABERT, *Universidad de Barcelona*

[El arte es el resultado de] *una educación que nadie recibe y que estamos muy distantes de dar a nuestros jóvenes artistas.*
Gaspard Monge (1795)

La dificultad de enseñar y la posibilidad de aprender

En los documentos oficiales que recogen las directrices educativas para el futuro se pueden leer afirmaciones contundentes, como la referencia al *nuevo enfoque metodológico, que transforme nuestro sistema educativo, basado en la enseñanza a otro basado en el aprendizaje*. Esta propuesta se relaciona con una cuestión que se ha venido debatiendo en la enseñanza del arte, en donde parece ser que, no necesariamente, enseñanza y aprendizaje caminan siempre por el mismo sendero. Unas veces los que se esfuerzan en enseñar no consiguen que se aprenda y, otras veces también puede ser posible aprender fuera de cualquier institución de enseñanza. En relación al dibujo y a las artes en general esto sucede con harta frecuencia. Desde una posición radical es habitual afirmar que *el arte no se puede enseñar*, aunque a la vez se diga que *el arte se puede aprender*.

Como una consecuencia obvia de esta situación se podría deducir que el sistema educativo debe *enseñar a aprender*, reconociendo que también es posible un aprendizaje al margen de las instituciones, el del autodidacta, un término equívoco de uso relativamente reciente y utilizado para describir la actitud generalizada de individualismo en nuestra cultura contemporánea.

Dejando provisionalmente la explicación del origen de estas actitudes, y aceptada aunque sólo sea de momento la posibilidad de que se puede apren-

der, nos proponemos el reto de encontrar, para el dibujo relacionado con las artes, algún camino que lo haga posible. De entrada, enseñar a dibujar sería hoy, para nosotros, en gran parte, enseñar a aprender: cómo, dónde y qué aprender a dibujar. Para ello, al proponer el nombre de *los lugares del aprendizaje* como encabezamiento de estas líneas, intentaremos dar respuesta al reto planteado y, como punto de partida, no sería difícil consensuar una propuesta inicial de esos lugares bajo tres epígrafes: Los ejemplos, los preceptos y la propia práctica del dibujo.

Si a continuación los *profesores* nos preguntamos acerca de nuestra intervención en ese esquema, admitiendo, aunque sea a grandes trazos, que los ejemplos, los preceptos y la propia experiencia constituyen el *lugar del aprendizaje*. También deberíamos aceptar como algo natural que la figura del profesor puede llegar a ser sólo un escollo perfectamente prescindible, de conformidad con algo que proclaman en sus títulos muchos manuales, para *aprender sin profesor* una determinada materia. A pesar de ello y de su responsabilidad en muchos fracasos, también ha de reconocerse que pocos niegan la convicción de que un *buen* profesor es siempre mejor que su inexistencia.

No obstante, el análisis de esos *lugares* del aprendizaje referidos debe contextualizarse respecto a otras circunstancias que intentaremos precisar en estas páginas.

Los paradigmas del arte, su transgresión y abandono

No hay progreso en la ciencia si no es dando la espalda a los que nos han enseñado a subir. Joan Coromines (1976)

En una conferencia del pintor y teórico Tomás Maldonado, del año 1977, titulada *Porqué continuamos haciendo y enseñando arte*, publicada poste-



Pedro Garcías, *Iris de Kaemefer*, serie *Bajo el sol*. 1999. 103,5 x 75 cm. Técnica mixta sobre papel

riormente en un artículo más extenso¹, establecía una distinción entre el *arte que hace las revoluciones artísticas* y el arte institucionalizado. Este último, el que hizo posible la existencia de las academias, estaría desarrollado, según él, en función de determinados *paradigmas*², concebidos como conjuntos de conocimientos estabilizados que en el arte comprenderían cánones, normas y reglas, en definitiva, ciertos estereotipos propuestos para servir de guía en los procesos creativos.

Siguiendo el razonamiento de Maldonado, frente al arte institucionalizado, el arte que hace las revoluciones artísticas es el que se revela contra los paradigmas vigentes y ataca las casillas prefabricadas del saber artístico, proponiendo nuevos modelos al proceso creativo. Es evidente que durante varios siglos las academias de toda Europa basaron sus métodos en la existencia de múltiples convenciones, formando parte del código de un corpus articulado de instrucciones de uso para producir y comprender las obras de arte. Ciertamente este fenómeno se puede reconocer con claridad en períodos como el academicismo del siglo XVIII, cuando una academia de arte era casi en exclusiva, en toda Europa, una escuela de dibujo tal como se describe en el *paradigma* de una academia de la época según un escritor alemán a finales de ese siglo.

La academia debe estar bien equipada con los objetos necesarios para el aprendizaje del dibujo. Éstos son básicamente, siempre que haya la suficiente variedad, los siguientes: Libros de dibujo que muestren, en primer lugar, las partes separadas de las figuras, la forma y la proporción de las cabezas, de las narices, de las orejas, los labios, los ojos, etc., después, partes más grandes de figuras y figuras completas. La copia de ellas será la primera tarea de los principiantes; se continuará con dibujos de figuras tomadas de las más destacadas obras de arte, dibujos correctos de escultura clásica, figuras



Pedro Garcías, *Ilustración para Silvestre de sextinas*, 1990. 41,7 x 29,4 cm. Tinta china y grafito sobre papel
Fondo Antonio Carvajal Milena (donación temporal)

*escogidas de los grandes maestros, de Rafael, de Miguel Ángel, los Carracci, etc. Al copiar estas figuras, el estudiante entra en contacto por primera vez con las altas esferas del arte. Además del surtido de dibujos es necesario tener un surtido de modelos de yeso, que representen las obras más nobles de la Antigüedad y algunas obras más recientes, tanto en partes como en figuras completas y grupos. Los estudiantes deberán dibujarlos asiduamente, porque no sólo les ayudará a ajustar la visión y apreciar la belleza de las formas, sino que también les enseñará a conocer la luz y la sombra y una variedad de actitudes y escorzos. Además, la academia debe tener modelos de hombres de formas bellas que posen en una plataforma levantada o en una mesa, en diferentes posturas, siguiendo las instrucciones de algunos de los profesores principales...*³

En la misma época, el largo proceso exigido para dominar todas las convenciones provocaba reacciones tan críticas como las vertidas por Diderot en sus *Essais sur la peinture* (1765): *¿Y aquellos siete años pasados en la academia dibujando el modelo os parecen bien? ¿Queréis saber qué pienso? Pienso que justamente allí, justamente en aquellos siete años penosos y crueles, se aprende la manera del dibujo... un campeonato de manera.* Al hablar de *manera* Diderot no se refería al concepto vasariano que está en el origen del Manierismo, sino a las convenciones de carácter universal, por lo cual las *maneras del dibujo* eran para él, simplemente, las convenciones del dibujo. La imposición de ese amaneramiento en las academias era el acicate para su ultraje y transgresión, dando pie y dando sentido a la rebelión promovida por las revoluciones creadoras referidas por Maldonado.

Ante la estabilidad impuesta y la voluntad normativa del paradigma académico, la exigencia de originalidad, como algo irrenunciable desde el Renacimiento, conduce a una ruptura con el pasado en donde cada uno se formó, y esa circunstancia, al estilo de un mito clásico, la negación del padre, del



Pedro Garcíarias, *Sin título* [Dedicado a Elsa] 2000. 76 x 57 cm. Acuarela sobre papel
Carpeta Elsa y Marc Galle

maestro, suele señalar el momento del nacimiento de un nuevo creador. Unas palabras dramáticas de Paul Klee, maldiciendo *la escuela* describen a la perfección ese trance:

Quiero saber cortados la mayoría de los hilos que me ligan con el pasado. Quizás sean presagio de un incipiente dominio. Me separo de quienes aprendí. Malagradecimiento con la escuela⁴.

Se trata de la gran paradoja. En los procesos de aprendizaje similares al confesado por Klee, los paradigmas han sido necesarios como referencia para comprender el progreso personal y la originalidad del nuevo arte. La *Edad de oro* de las academias fue la edad de oro del dibujo institucionalizado al servicio de la construcción del más importante paradigma en la historia de la enseñanza de las artes, un poderoso paradigma necesario para hacer posible, aunque fuese en contraposición, la existencia de las páginas más gloriosas de la creación artística.

A pesar de que en el siglo XVIII la función transgresora del arte no se había asumido colectivamente ni se había formulado de forma explícita, ya se ponía en práctica algo que posteriormente se reconocería de forma generalizada para todo el progreso de la cultura, aquello que el filólogo Joan Coromines definió respecto a la ciencia: *No hay progreso en la ciencia si no es dando la espalda a los que nos han enseñado a subir⁵*. Resulta evidente que el paradigma de la academia clásica como escenario de la confrontación dialéctica entre arte institucionalizado y arte extraordinario hoy ha desaparecido de la enseñanza para ser sustituido; pero sustituido por ¿qué?

Cuando en la actualidad, las vanguardias forman parte de la historia, no se puede plantear la dialéctica en los términos tradicionales, ya que sólo se puede hablar del rastro de la confrontación. Maldonado llamaba la atención sobre las consecuencias; aquellas vanguardias del siglo XX no sólo hicieron añicos el cuerpo de paradigmas del arte institucionalizado, también han impedido, y esto es lo más novedoso, la recomposición de cualquier nuevo



Manolo Gil [Sin título] s.f. 29 x 28 cm. Tinta sobre papel
Fondo Antonio Carvajal Milena (donación temporal)

sistema de paradigmas alternativos. Los nuevos *sistemas artísticos* son extraordinariamente inestables y cambiantes, y definen, valga la paradoja, una diferente y nueva estabilidad bajo el lema de *todo contra todo y todo es válido*; ya no es posible recuperar el crédito de unas leyes objetivas del arte.

Tras las décadas transcurridas desde la ruptura de las vanguardias, en el panorama actual de la enseñanza del arte continuamos padeciendo las consecuencias de la celebración acrítica de la subjetividad y los días de la objetividad han sido totalmente olvidados al prevalecer las máximas de: *dejarse llevar; desinhibirse; soltarse; ser uno mismo; expresarse libremente*. En consecuencia, se considera perjudicial cualquier condicionamiento y las certezas de las normas; hoy es imposible reconstruir un *tratado* de arte con la autoridad de los renacentistas y barrocos. En los modelos de enseñanza que imponen los nuevos postulados se prima el comportamiento autoexpresivo, y se privilegian los aspectos puramente mecánicos, emotivos e intuitivos, convirtiendo todo en espectáculo aunque en muchas ocasiones no se produzca más que una simple parodia; por todo ello, más que de la existencia de paradigmas hoy se ha de hablar del uso de ejemplos a tomar.

En el momento actual, el profesor no puede ni debe ocultar algo que para los alumnos y para él mismo es inevitable: el reconocimiento del papel de los ejemplos, aunque haya caído en desuso esta palabra. El profesor Gómez Molina define la situación actual en un cuidado artículo:

El ejemplo. En una época donde 'las poéticas personales' privan sobre el estilo, el maestro es una institución inexistente, pero curiosamente el 'exemplum' una estructura mucho más clásica, cobra todo su valor. Las exposiciones, los medios de difusión, son el espacio donde ocurre el 'suceso', donde se imponen un lenguaje, una sensibilidad; la especial manera de ordenar los medios en función de un proyecto personal, el ejemplo que arrastra a los jóvenes a la imitación, la base donde se instala el éxito⁶.



José María Guadalupe Díaz de la Guardia, *Ancestros I*, 2004. 75 x 105 cm. Óleo y carbón sobre papel

Por estas razones, en el dibujo se debería contemplar, como siempre, el diálogo con esa realidad; en las palabras finales del mismo escrito se dice:

El alumno va a ser obligado a comprender que dibujar es fundamentalmente decidir 'qué es la faceta pertinente de aquello que veo, lo que me la hace comprensible o atrayente', lo que le sirve de desencadenante de su acción; esto le sitúa en el plano de comportamientos de su cultura y quizás, desgraciadamente pero irremediablemente también, en competencia con las otras formulaciones de su momento que luchan por prevalecer, por confirmarse ellas como las 'únicas' y 'verdadera' realidades.

El matiz no es menor; a diferencia de los paradigmas institucionalizados los ejemplos pueden ser múltiples y aún contradictorios, pudiendo ser elegidos libremente en función de la *relación sentimental* y los intereses de cada cual y, tal como sucede con los artistas, los distintos ejemplos no suelen tener la voluntad de establecerse como referencia única y exclusiva de autoridad, algo que también suele estar asociado a cierta *inefabilidad*: la dificultad para ser explicado.

En efecto, muchos artistas, encumbrados por el público, y sobre todo desde las crisis académicas en el Romanticismo, han manifestado su rechazo para participar en la enseñanza. La condena del aprendiz de artista a la soledad ya se había formulado perfectamente en un veredicto de Courbet:

yo, que creo que cada artista debe ser su propio maestro, no puedo pensar en hacerme profesor. No puedo enseñar mi arte ni el arte de ninguna escuela, desde el momento que niego que el arte puede ser enseñado⁷.

Unas palabras recientes del pintor Miquel Barceló confirman una postura que parece abundar en la idea de la enseñanza del arte como algo imposible e innecesario; decía con rotundidad: *no me interesa ni la docencia ni el magisterio.*



Isabel
Gutiérrez

Isabel Gutiérrez [Sin título A] 2006. 29,7 x 21 cm. Grafito sobre papel

Magisterio y docencia

Aquello que los maestros tienen de genial [...] les sobrepasa y al no comprenderlo son incapaces de enseñarlo. Matisse

Mientras los profesores ejercemos la docencia, los maestros establecen su magisterio. Al coincidir muy pocas veces los dos papeles en una misma persona se producen conflictos. En ese enfrentamiento es habitual que los grandes maestros se muestren incapacitados para ejercer la docencia, tal y como suele entenderse. Por el contrario, los profesores pueden llegar a ser un obstáculo que impide o dificulta el acceso al encuentro y descubrimiento de los verdaderos maestros.

Existen testimonios abundantes sobre ambas situaciones: el pintor Matisse relata una experiencia personal acerca de la incapacidad de los maestros para dedicarse a la docencia: *Me di cuenta enseguida de que no podría hacer mucho más por mí, pues aquello que los Maestros tienen de genial, que constituye precisamente su razón de ser, les sobrepasa y al no comprenderlo son incapaces de enseñarlo*⁸.

La enseñanza ejercida por los profesores requiere unas capacidades que no tienen todos los individuos, y que los maestros no poseen de forma automática. Esto se ha advertido siempre; en el siglo XVII, el pintor Jusepe Martínez escribía: *No todos los maestros aunque sean grandes hombres llegan a tener la gracia, don, ni paciencia para enseñar*⁹.

Cuando en ocasiones algún gran maestro ha ejercido como profesor, el resultado ha podido ser decepcionante, no tan sólo por que su aportación pueda ser elemental, sino que puede llegar a parecer retrógrado. De nuevo el testimonio de Matisse apoya estas afirmaciones: *Sería inútil explicarle hasta qué punto mis alumnos se decepcionaban al oír a un maestro, considerado revolucionario, repetir las palabras de Courbet: 'He pretendido sim-*



Isabel
Gutiérrez

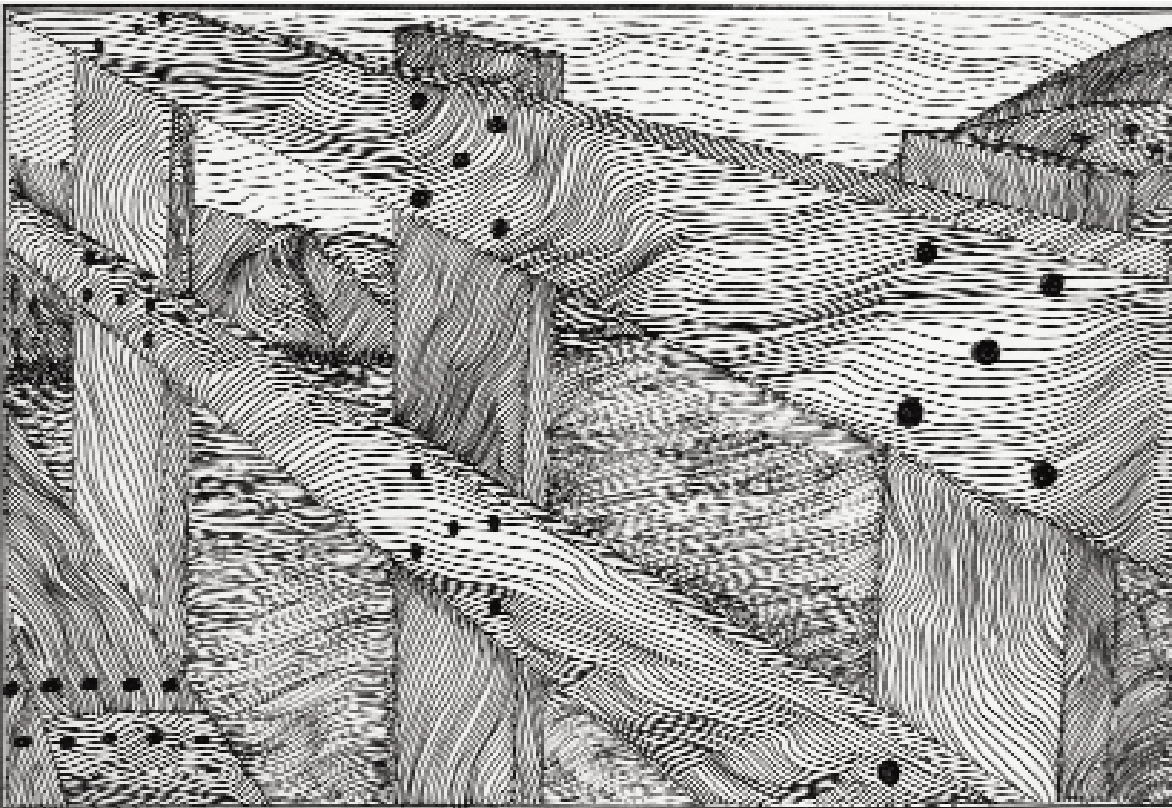
Isabel Gutiérrez [Sin título B] 2006. 29,7 x 21 cm. Lápiz Conté sobre papel

*plemente extraer del conocimiento total de la tradición el sentimiento razonado e independiente de mi propia individualidad*¹⁰.

Aunque con implicaciones laborales y económicas, en 1922 se desarrolló en la Bauhaus un debate en torno a la titulación de *Maestros* o *Profesores*¹¹. De toda aquella discusión han quedado brillantes puntualizaciones de quienes expusieron sus ideas. Itten, con una gran sensatez afirmó entonces: *Yo soy de la opinión que profesor resulta menos presuntuoso que maestro. Y soy partidario de profesor. También Muche, sobre la misma idea insiste que: Soy partidario del título de profesor, y por otra parte, no soy partidario de que la denominación de 'maestro' se eleve a rango de título académico. 'Maestro' como título me parece una arrogancia, en cambio 'profesor' parece más una convención ventajosa, que se acepta sin darle, inteligentemente, demasiada importancia.*

El reconocimiento del papel de los maestros decayó durante las vanguardias, de la misma manera que la concepción del pasado del arte como algo ejemplar. Desaparecieron las referencias a un pasado que cayó en el mayor desprestigio por las circunstancias políticas y estéticas del siglo XIX que lo tildaron de *reaccionario*. Desde entonces, parece un axioma para el arte contemporáneo el evitar las referencias a la historia y huir de todo aquello que recuerde a un *estilo*. Según parece sólo es posible acudir al pasado para buscar una historia de las ideas o una historia social, aunque, eso sí, *explicadas* interesadamente por los profesores.

La historia del arte, como lugar en donde se encuentra la mayor parte de los maestros, con permanente capacidad para influir en las necesidades particulares de cada artista, es algo difícil de recuperar por culpa de la academia positivista del siglo XIX, al neutralizar todo el pasado bajo la losa del eclecticismo historicista. Pero esta versión oficial y académica del pasado, hoy sabemos que no es la única posible, uno de los retos al final de la Vanguardia, sigue siendo el de reconstruir el papel ejemplar del pasado.



José Hidalgo Aranda [Sin título] s.f. 21,2 x 31,5 cm. Rotulador sobre papel
Fondo Antonio Carvajal Milena (donación temporal)

Con ese empeño, el arquitecto e historiador Paolo Portoghesi publicó varios ensayos bajo el título *El Ángel de la Historia*. En aquellas páginas denunciaba la idea, impuesta durante más de un siglo, con la obligación de apartar el pasado en favor de una idea de progreso.

La historia, destronada de su papel dictatorial, privada del hacha con la que separaba artificiosamente un tiempo de otro, puede volver a ser una sirvienta, dejando una vez más que el hombre revuelva recuerdos y cosas con la ingenua falta de prejuicios de la infancia feliz¹².

El magisterio de la historia y la originalidad

Ese pasado fue mi único maestro. Le Corbusier

Al mitificar la *originalidad* en el arte, la cultura contemporánea prescindió del magisterio de la historia y de las referencias a la tradición. El pasado se consideró, no sólo innecesario, sino pernicioso para el creador. Es una de las razones por las que en la Bauhaus se excluyó la enseñanza de la Historia del arte. La declaración de humildad proclamada por Ruskin en el siglo XIX suena como algo extraño en el panorama de ideas de nuestro tiempo: *Es también algo muy importante, más importante aún que ganar más dominio en su propio arte, aprender a apreciar el arte de los otros¹³.*

A pesar de su abandono oficial en la Bauhaus, el pasado ha seguido ejerciendo siempre su autorizado magisterio. Le Corbusier dirá: *he tomado como testimonio el pasado, ese pasado fue mi único maestro, que continúa siendo mi único amonestador¹⁴.*

Según parece, el pasado no sólo puede *amonestar*, sino que puede responder todas las cuestiones que se le planteen como el profesor más cualificado. Ingres había llegado a recomendar: *Os envío al Louvre para que*



Asunción Jódar Miñarro [Sin título, Coro 1] 2006. 14,3 x 20,9 cm. Grafito sobre papel

*aprendáis de los antiguos a ver la naturaleza; también es preciso vivir con ellos [...] Dirigíos, pues, a los maestros, habladles y os contestarán, pues aún están vivos, Ellos serán los que os instruirán; yo no soy más que un repetidor*¹⁵. Se justifican así unas palabras de Berenson afirmando que la historia del arte, *tiene que vérselas con obras maestras que están todavía entre nosotros, que todavía apelan a nosotros como entidades vivas, como energías manifiestamente activas*¹⁶.

Conforme a estas ideas, es evidente que el reconocimiento del magisterio de la historia, aunque se hubiese renegado de él, también está en los orígenes de las vanguardias contemporáneas. Itten, hablando de su formación, recuerda que: *por las exposiciones de Adolf Hölzel, en Stuttgart, me convencí profundamente de la importancia del estudio de las obras de los maestros antiguos*¹⁷.

La formación de un creador puede quedar así enunciada: descubrir primero y necesariamente a los maestros y aprender fielmente de ellos para, más tarde, encontrar en solitario el lugar en donde cada uno reconoce su propia personalidad: encontrarse a uno mismo después de haber encontrado al maestro. Una cita de Cezanne resume perfectamente el proceso:

*Couture decía a sus alumnos 'buscad las buenas compañías', esto es, 'id a el Louvre'. Pero después de haber visto a los grandes maestros que allí reposan, hay que darse prisa en salir y vivificar en sí mismo, al contacto de la naturaleza, los instintos, las sensaciones de arte que residen en nosotros*¹⁸.

La importancia dada a los *instintos* y a las *sensaciones* en la cita de Cezanne, sólo se aborda tras haber aprendido de los grandes maestros. En ningún momento se habla de la posibilidad de confiar los resultados en una práctica basada exclusivamente a la *intuición artística*.

Hablando de intuición y aprendizaje debería aceptarse la idea de que una cosa es negar la historia y otra bien diferente es no haberla conocido nunca.



Asunción Jódar Miñarro [Sin título, Coro 2] 2006. 20,9 x 14,3 cm. Grafito y lápices de color sobre papel

Del mismo modo, en ningún caso se puede afirmar que es mejor la ignorancia de las reglas que su conocimiento, tal como manifiesta Italo Calvino en sus *Seis propuestas para el próximo milenio*:

Otra idea totalmente falsa que también es aceptada actualmente es la equivalencia que se establece entre inspiración, exploración del subconsciente y liberación, entre azar, automatismo y libertad. Ahora bien, esta inspiración que consiste en obedecer ciegamente a todo impulso es en realidad una esclavitud. El clásico que escribe una tragedia observando cierto número de reglas que él conoce es más libre que el poeta que escribe lo que le pasa por la cabeza y que es esclavo de otras reglas que ignora.

Basta una simple mirada retrospectiva a las biografías de los artistas, incluso los más afamados defensores de la Vanguardia, para darse cuenta de la gran deuda que tienen contraída sus obras con la experiencia de la tradición adquirida durante su formación. Todo arte requiere una gran tradición, la complejidad de relaciones que intervienen en una gran obra no pueden ser inventadas por un hombre solo, aunque sea un genio. En ese sentido Gombrich afirma:

Sólo un artista que haya dominado los principios de orden codificados y convencionalizados en lo que llamamos estilo, cuya mente (o preconsciente) conserve almacenados elementos ordenados, puede tomar parte en ese proceso de resolución. Hay épocas en que este proceso apenas es deliberado, en que el ajuste y el equilibrio es el resultado de una tradición que presupone un tamizado y revisión constante de los logros del pasado¹⁹.

Creatividad y tradición no son dos términos opuestos sino complementarios, puesto que, en los mismos hechos históricos podemos comprobar cómo la creatividad nunca se ha desarrollado sin una fuerte tradición en la que pueda estructurarse. La tradición proporciona, por tanto, una situación



Asunción Jódar Miñarro [Sin título, Coro 3] 2006. 20,9 x 14,3 cm. Grafito y lápices de color sobre papel

estructurada en la que el artista puede, sin embargo, hacer descubrimientos significativos, anotando, durante el proceso creativo nuevas e inesperadas relaciones que luego nos podrá transmitir a través de su propia obra.

Por todas estas razones debería cuestionarse seriamente la pretendida eficacia de los métodos intuitivos que creen en la posibilidad de la visión inmediata de una realidad, capaz de prescindir de cualquier influencia de elementos intermediarios que condicionen tal *visión directa* de esa realidad. Esta posición estaría situada en el extremo opuesto de aquella otra que reconoce la influencia de los ejemplos, aunque la función de los ejemplos no ha sido siempre la misma, y en algunas épocas del pasado se llegó a considerar como el elemento fundamental para aprender.

Los *exempla* medievales

Longum iter est per praecepta, breve et efficax per exempla.
[Es largo el camino que se hace por preceptos, breve y eficaz el que se hace por ejemplos] (Séneca, Epístolas, 6, 5)

En un estudio ya clásico de José Antonio Maravall sobre la concepción del saber en la Edad Media, como un sistema fijo y estático, acabado y completo, el saber medieval es definido por este autor como un depósito de conocimientos dado de una vez para siempre y concebido como algo estable sin crecer ni disminuir y que no plantea más problema que el de su transmisión. En esa situación, según Maravall, los métodos de enseñanza muestran *la general tendencia a la repetición de modelos [...] cuya vigencia se justifica porque se cree socialmente en un uso ancestral de los mismos.*

Aunque en referencia a la palabra, y en sintonía con la convicción de que una imagen vale más que mil palabras, en la *Doctrina cristiana* (396-426) de



Asunción Jódar Miñarro [Sin título, Danza A1] 2006. 14,3 x 20,9 cm. Grafito sobre papel

San Agustín se afirma que los ejemplos aprovechan más que las palabras enrevesadas: *Plus docent exempla quam verba subtilia*. Los *exempla* son, precisamente, los modelos en donde se transmite la cultura medieval, un término latino en plural que en el caso de las artes del Renacimiento será traducido en castellano como *muestras* o *ejemplares*, palabras de uso habitual en aquella época en documentos y contratos de artistas.

Como vemos en San Agustín el recurso al *exemplum* no es algo exclusivo de las artes; tal como se ha afirmado *también es una modalidad de discurso didáctico al que recurren a lo largo de la Edad Media, y de forma especialmente masiva a partir del siglo XIII, profesores, oradores, moralistas, místicos y predicadores, para ejemplificar y adornar sus exposiciones ilustrándolas mediante todo tipo de fábulas, anécdotas, cuentecillos, bestiaros, relatos históricos, apólogos, historietas, leyendas, etc.*²⁰. Igual que en las artes, a pesar de que los *exempla* participan de la aspiración a una concepción global del saber, se cultiva una cultura del fragmento, al privilegiarlo e institucionalizarlo como principio estructural del aprendizaje.

Por la ausencia de imágenes impresas, las colecciones de ejemplos para las artes en la Edad Media se confeccionan individualmente en hojas sueltas, tablillas y cuadernos como el de Villard de Honnecourt en el siglo XIII, en una especie de abecedario de la ornamentación más habitual utilizada en su época. En sus páginas se recogen obras de escultura y arquitectura, personajes tomados de la vida cotidiana, animales, lacerías, espigas, espirales y palmetas; motivos siempre repetidos, reinventados y reinterpretados como se hacía en el *scriptorium* medieval en donde el aprendizaje se basaba en la repetición de los *exempla* por los discípulos.

Este ambiente está reflejado en una miniatura del siglo XII, de sorprendente realismo, en donde el escriba germánico Hildeberto aparece acompañado de su discípulo Everwinus que está dibujando a sus pies un tema ornamental mientras su maestro arroja un borrador al ratón que se come sus provisiones mientras aquél trabaja.



Asunción Jódar Miñarro [Sin título, Danza A2] 2006. 14,3 x 20,9 cm. Grafito sobre papel

La estabilidad de los *exempla* medievales no permaneció siempre de forma inalterable; tras la obra de Giotto, en los albores de la gran revolución que se culminaría en pleno Renacimiento, se adquiere la conciencia de poder definir un estilo personal en el que se puedan desarrollar las aportaciones individuales de los artistas para alcanzar el reconocimiento público de su originalidad. En esta situación el valor del *exemplum* se pone en crisis para primar el juicio de la mayor o menor calidad y novedad de cada obra. El nuevo reto planteará la exigencia de la originalidad y la novedad reconocibles en un estilo personal.

Los consejos de Cennini esbozan el camino marcado en el futuro para la formación de los artistas a partir del *quattrocento*:

Habiéndote dedicado ya durante un tiempo al dibujo, como te aconsejé más arriba, sobre tabla, dedícate ahora a copiar las mejores cosas que encuentres realizadas por los grandes maestros, mejor para ti. Pero yo te aconsejo que elijas siempre lo mejor y más famoso, y así, día a día, raro será que no asimiles su estilo y arte; sin embargo, si hoy te dedicas a copiar a este maestro y mañana a aquél, no asimilarás ni el estilo de uno ni el del otro y te volverás caprichoso, ya que cada estilo te disipará la mente. Ahora quiero imitar a éste, mañana a aquél otro, y así no harás nada perfecto. Si perseveras en uno, malo será tu intelecto si no sacas de él algún provecho²¹.

Ya no existía un conjunto estabilizado de *exempla*, válido para todos, al margen del estilo personal de cada autor; se trataba de encontrar y reconocer a los maestros, los mejores de cada momento, algo que implicaba la necesidad de asumir cierta complicidad en la elección, al exigir la exclusión de otros maestros y encauzarse en un único estilo personal, tal como advertía Cennini al afirmar que si cada día se copiaba a un artista diferente: *no asimilarás ni el estilo de uno ni el de otro y te volverás caprichoso*.

La eficacia del binomio discípulo-maestro se ponía en evidencia, y desde ese momento la invocación de su necesidad se llegará a convertir en algo casi



Asunción Jódar Miñarro [Sin título, Danza A3] 2006. 14,3 x 20,9 cm. Grafito sobre papel

retórico. Leonardo aconsejaba la necesidad de los maestros en los procesos de aprendizaje. Él recomienda en sus escritos a los jóvenes; *Copia primero los dibujos de los buenos maestros...*, *En primer lugar, el pintor ha de avezar su mano copiando dibujos de buenos maestros. Observará luego, y por un tiempo, las obras de distintos maestros*²².

Las ovejas de Giotto. El artista ¿nace o se hace?

Quod natura non dat, Salmantica non praestat.

Lema de la Universidad de Salamanca

La más famosa leyenda sobre los comienzos de la formación de un artista describe a un Giotto niño, descubierto por Cimabue mientras el primero está dibujando una oveja. Aunque la leyenda la hizo famosa Vasari en *Le Vite*, está recogida cien años antes por Ghiberti en sus *Commentarii* (1447/1450) y más de un siglo y medio después del supuesto suceso:

[En Vespignano] *nació un niño de admirable talento que un día estaba copiando una oveja del natural mientras Cimabue pasaba por allí de camino hacia Bolonia; entonces vio al niño sentado en el suelo mientras dibujaba la oveja sobre una losa. Se sintió admirado ante el chico, que pintaba tan bien siendo tan pequeño, y viendo que era un artista por naturaleza, le preguntó cómo se llamaba. El niño respondió: 'Me llamo Giotto de nombre y mi padre se llama Bondoni, y vive en la casa que hay aquí al lado'. Cimabue, que tenía muy buen aspecto, fue con el niño a ver al padre, y le pidió al hijo. El padre era muy pobre, y cedió el niño a Cimabue, quien se lo llevó con él y le hizo discípulo suyo*²³.

En esta leyenda del aprendizaje del artista ha de seguir cuestionándose el abuso de algunos tópicos; así, acerca del dibujo en particular y de las prácti-



Asunción Jódar Miñarro [Sin título, Orquesta 1] 2006. 14,3 x 20,9 cm. Grafito sobre papel

cas relacionadas con él, es necesario revisar el mito que afirma: *el artista nace y no se hace*. Nadie nace sabiendo, y, como cualquier otro sistema de conocimiento, se trata en principio de una cuestión de capacidad, ya que se puede aprender con mayor o menor rapidez, y se adquieren más o menos conocimientos, pero siempre se puede aprender algo.

La leyenda de Giotto se fue construyendo en paralelo a la definición de la figura del artista en el Renacimiento; tal como se describe en el último tratado medieval, *El Libro del Arte* de Cennino Cennini, se afirma que una *inclinación natural de amor al arte* explica la dedicación de algunos *sin contar con la guía de un maestro* (capítulo II). No obstante, aunque el descubrimiento de la vocación se pueda basar en un don natural, para el mismo Cennini el aprendizaje sólo era posible con la presencia de un maestro, para lo que él recomienda: *Y, lo antes posible, ponte en manos de un maestro para aprender; sepárate de él lo más tarde posible*.

Aunque los factores innatos han servido de argumento para magnificar la idea de que el artista no se hace sino que nace, en las academias también se ha utilizado lo innato como coartada para justificar la incapacidad de resolver problemas en la formación de los alumnos de aquellas instituciones. El famoso lema de la Universidad de Salamanca: *quod natura non dat, Salamanca non praestat*, se dirige en la misma dirección y se podría traducir libremente como: ningún sistema de enseñanza puede resolver la incapacidad innata de un alumno.

En las academias del siglo XVIII se intenta definir esta cuestión al polarizar el problema de la enseñanza en la creencia de que hay dones naturales que no se pueden adquirir y otras cuestiones que sí se pueden enseñar con total precisión. En 1753, M. A. Laugier escribía:

Que para este arte (la arquitectura), como para todas las demás, es necesario un talento que no se adquiere, un genio que otorga la naturaleza; y que este talento, este genio, sin embargo, debe ser sometido y cautivado por las leyes²⁴.



Asunción Jódar Miñarro [Sin título, Orquesta 2] 2006. 14,3 x 20,9 cm. Grafito sobre papel

La Academia encontraba su razón de ser en el frágil equilibrio entre la formación normativa de carácter más técnico y objetivo y las cuestiones más subjetivas de orden estético y relacionadas con la personalidad individual. Ésta no era una empresa carente de problemas.

El protagonismo de las academias de arte y de sus profesores, sobre todo durante el siglo XIX, hizo surgir muchas críticas por su incapacidad para asumir las diferencias de sensibilidad de cada individuo. Éstas se convirtieron en un punto de partida obligado para cualquier reflexión sobre el aprendizaje. Unas palabras de Gaspar Monge que, en 1795, aparecen en su *Geometría Descriptiva* nos ilustran de forma magistral el núcleo de los problemas que centran abiertamente los retos propuestos:

Se considera generalmente a la pintura como compuesta de dos partes distintas. La una es el arte propiamente dicho, cuyo objeto es el de excitar en el espectador una emoción determinada, de producir en él una sensación dada, ó de ponerlo en la situación que mejor le disponga á recibir cierta impresión; supone en el artista un grande uso de la filosofía; exige de su parte los conocimientos mas exactos sobre la naturaleza de las cosas, sobre el modo con que ellas actúan sobre nosotros, y aun sobre los signos involuntarios, por los cuales se manifiesta esta acción: este debe ser el resultado de una educación muy ilustrada, que nadie recibe, y que estamos muy distantes de dar á nuestros jóvenes artistas; no está sujeta á ninguna regla general, y solo es susceptible de consejos²⁵.

Monge, que había sido partícipe y actor importante en la Revolución francesa, al hablar del *arte propiamente dicho*, hace referencia a cuestiones que podría incluir cualquier programa romántico radical: *excitar, emoción, sensación, impresión, grande uso de la filosofía, signos involuntarios*. Era la rebelión de una libertad individual conquistada por los revolucionarios y el estandarte para el rechazo de cualquier norma impuesta que pudiese limitarla.



Asunción Jódar Miñarro [Sin título, Orquesta 3] 2006. 14,3 x 20,9 cm. Grafito sobre papel

No obstante, las Academias de entonces no podían asumir un ideario tan radical; inevitablemente se produjo un enfrentamiento entre los sistemas de enseñanza y la necesidad de aprender algo que la Academia era incapaz de satisfacer. Todo ello es patente en las palabras de Monge cuando habla de una educación *que nadie recibe y que estamos muy distantes de dar a nuestros jóvenes artistas*. Los profesores no estaban capacitados para asumir la función necesaria de los maestros que ya habían reclamado Cennini o Leonardo

Profesores y maestros

Estos maestros son tan raros que pocos se encuentran.

Leonardo

Antes de la existencia de los profesores, definidos estos como profesionales de la enseñanza, el reconocimiento del papel ejercido por los maestros ha hecho posible el aprendizaje de las artes. Mientras los profesores se han venido relacionando siempre con la profesionalización de la enseñanza, los maestros han ejercido su influencia gracias a su capacidad para cautivar sugestivamente a los discípulos y arrastrados en pos de su práctica particular.

Paradójicamente, la mayor parte de los grandes maestros no han tenido la necesidad de ejercer profesionalmente como profesores para persuadir a sus seguidores.

En toda la literatura artística, al menos desde el Renacimiento italiano, se ha venido advirtiendo con insistencia sobre la necesidad, imposible de delegar, para buscar y elegir cada uno a sus maestros, imprescindibles para el aprendizaje del arte. Estos no tenían que ser obligatoriamente personajes con los que poder establecer un diálogo personal, directo; en muchas ocasiones se han constituido en maestros artistas ya fallecidos como, sin discusión, lo



Asunción Jódar Miñarro [Sin título. La Chacona, Belén Maya 1] 2006. 20,9 x 14,2 cm. Grafito sobre papel

han sido Leonardo o Miguel Ángel para muchos artistas posteriores a ellos. En otras ocasiones han sido auténticos y grandes maestros, individuos a los que no se ha tenido acceso personal fácil, público y directo para un gran número de personas; es el caso de Picasso, un gran maestro para muchos y que permaneció alejado de cualquier centro de enseñanza.

Conocemos innumerables testimonios históricos de los procesos de aprendizaje, de la formación del criterio estético y de las cuestiones relacionadas con la concreción del estilo. Según Benvenuto Cellini (1500-1571), para los artistas la *escuela del mundo* estaba constituida por dos obras: un boceto de Leonardo (para *La Batalla de Anghiari*) y un cartón de Miguel Ángel (*Soldados bañándose* para el fresco de *La Batalla de Cascina*). Ambas obras habían estado expuestas una enfrente de la otra durante casi una década (1506-1515). Del cartón de Miguel Ángel, Vasari escribió que se había convertido en una *escuela de artistas* y, según él, *todos los que estudiaron y copiaron el cartón [...] se convirtieron en célebres artistas*.

En otros momentos no ha sido necesaria, ni tan siquiera, la existencia de una obra o un autor para ejercer el magisterio; la naturaleza como maestra, la antigüedad como maestra, la experiencia como maestra, aparecen citadas entre otras cosas, en toda la historia de la creación, aunque para hacer referencia, como puras metáforas, a ideas muy dispares.

Pero no es sólo la pintura el lugar en donde son necesarios los maestros, también en los otros conocimientos humanos y ámbitos de la cultura se hacen indispensables. En 1582, en la *Epístola al lector* de la primera edición en castellano del *De Architectura* de Vitruvio se recogen estas sabias palabras;

Antigua costumbre es (estudioso lector) en todas las ciencias, así divinas como humanas, escoger los que las estudian algún eminentísimo maestro, cuya doctrina, reglas, y preceptos sigan. Como vemos que entre los teólogos, unos siguen a Santo Tomás, otros a Escoto.



Asunción Jódar Miñarro [Sin título. La Chacona, Belén Maya 21] 2006.
20,9 x 14,2 cm. Grafito y lápiz de color sobre papel

Entre los filósofos unos a Platón, otros a Aristóteles. Entre los médicos unos a Galeno, otros a Avicena. Y desta manera en todas las demás ciencias que profesan. Esto hacen porque demás del principal provecho (que es saber) merezcan tener autoridad por los maestros, a quien siguieron. Esto mismo a mi parecer se debe usar en todas las otras artes, y oficios, cuya perfección por la mayor parte consiste, en obrar perfectamente de manos. Porque siguiendo a una maestro bien enseñando en tal arte y oficio, y sabida su doctrina, seran los que la estudian tenidos por tales²⁶.

No obstante, la situación de aquél que necesita o desea aprender es mucho más complicada que una simple elección. La primera dificultad es la escasez de los buenos maestros; no son tan abundantes como sería de desear. De nuevo es Leonardo el que nos advierte de esta limitación: ... *sería un buen hábito si de obras de acertada composición y estudiosos maestros se tratara; y ya que estos maestros son tan raros que pocos se encuentran...*²⁷.

El otro límite que impone el aprendizaje de los maestros se deriva de la necesidad de elegir libremente un solo magisterio entre todos los posibles. No es posible un eclecticismo absoluto, no se puede ser imparcial, se debe elegir, y toda elección supone implícitamente un número de exclusiones siempre mayor. Tempranamente Cennino Cennini a finales del siglo XIV, tal como hemos referido, da consejos sobre *De cómo debes ingeniártelas para copiar del menor número de maestros posible*. En estos consejos señala ya algunos inconvenientes de toda actitud excesivamente ecléctica. *Si hoy te dedicas a copiar a este maestro y mañana a aquél, no asimilarás ni el estilo de uno ni el del otro y te volverás caprichoso...*²⁸.

Acerca de las Academias y de otras instituciones de enseñanza, se ha de reconocer un hecho cierto: muy pocas veces los profesores han podido ser verdaderos maestros; y al contrario: la gran mayoría de los maestros jamás han ejercido como profesores. Asimismo, aunque un auténtico maestro haya trabajado como profesor, el hecho ineludible de que el maestro ha de ser ele-



Asunción Jódar Miñarro [Sin título, serie danza B1] 2006. 20 x 25,4 cm. Grafito y aguada sobre papel

gido libremente y no impuesto, determina que sólo lo será para unos, y no para la totalidad de los que desean aprender asistiendo a sus clases.

Visitando periódicamente cualquier centro de enseñanza relacionado con las artes se advierte que, mientras los profesores permanecen, los *maestros* cambian; podemos comprobarlo ahora mismo en la enseñanza de la pintura o de la arquitectura. Con el paso del tiempo es fácil darse cuenta cómo, aunque el profesor sea siempre el mismo, los maestros, que siempre están fuera, se relevan unos a otros, y tras ejercer su influencia durante períodos de tiempo más o menos cortos, terminan siendo sustituidos por otros maestros. Sean quiénes sean los profesores, se puede reconocer quiénes son, en cada momento, los *maestros* capaces de persuadir a generaciones enteras de discípulos. Este fenómeno se reconoce a través de un estilo particular que llega a crear *escuela*.

Por esta razón, en determinadas circunstancias suele suceder que algunos profesores, inseguros de su función y preparación, celosos del éxito del último maestro o la última *moda* que arrastra a los discípulos, abandonen su propia personalidad e intenten miméticamente suplantar y apropiarse del papel del maestro de cada momento, situándose a *la cabeza de la vanguardia*. Pero lo cierto es que tal profesor se ha convertido en un discípulo más de aquel maestro que, desde fuera, persuade con su arte para fijar las pautas de conducta.

Es así cómo un profesor se puede convertir en un apéndice, un simple vicario, un representante de un territorio que él no ha conquistado aunque lo comprenda y crea dominarlo. Pero, al final, la artimaña siempre queda desenmascarada, y el desenlace es, en general, decepcionante.

Así, los auténticos maestros, al igual que el flautista de Hamelín, pueden cautivar en el mundo académico a todo aquel que se sienta fascinado con su melodía. Sea alumno o profesor el que sigue su canto la melodía siempre suena fuera de los muros de las escuelas y academias.



Asunción Jódar Miñarro [Sin título serie danza B2] 2006. 19,8 x 11,7 cm. Grafito y aguada sobre cartulina

No obstante, la influencia exterior no se suele introducir en el mundo académico a partir de una decisión consciente y voluntaria, simplemente se produce, y así, una vez producida, se intenta asumir teóricamente por los profesores, desde los juicios críticos de todo orden.

En el primer momento se suelen presentar, despectivamente, tales fenómenos como algo puramente coyuntural, propio de modas efímeras, como transformaciones del gusto y cambios de estilo; algo pasajero frente a una academia que, por el contrario, permanece a través del tiempo, por encima de veleidades y de todo lo que es transitorio.

Rebelión antiacadémica

Frecuentando asiduamente los museos, ojeando libros de arte y grabados en las bibliotecas, adquiriría en el estudio de los maestros clásicos la fuerza de resistir la enseñanza de los profesores.

Signac

En la Academia, la racionalización teórica de la influencia ejercida por los maestros se produce sólo en los mejores supuestos; es demasiado habitual que los profesores demuestren un desinterés o desprecio, cuando no la ignorancia más absoluta de la realidad exterior.

Puede ser un buen testimonio la anécdota personal de quien esto escribe. En el año 1967 se mostraba en Madrid, en la Galería Juana Mordó, con gran éxito, una exposición del pintor Manolo Millares (1926-1972). La utilización de lonas y arpilleras pegadas en los cuadros alcanzaba sus cotas más altas de expresividad. Su obra, además de cautivar, se comentaba con admiración por los jóvenes que entonces estudiábamos en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando.



Francisco Lagares, *Sin título* 2006. 18 x 88 cm
Bolígrafo negro sobre papel. Carnét de páginas desplegables (fragmento)

En aquellos años, el escultor académico Enrique Pérez Comendador (1900-1981), profesor de la Escuela Superior, entró un día en su aula de escultura, furioso, y sin mediar palabra, arrojó violentamente al suelo un trapo mojado de los que se utilizaban para mantener húmedo el barro de modelar, gritando: ¡esto es arte! La escena prosiguió con una invectiva contra el arte moderno fácil de imaginar. El profesor Pérez Comendador no podía comprender las *razones* que justificaban la admiración de sus alumnos por la obra de Manolo Millares, cuando su propia obra como escultor estaba basada en la perfección y el razonamiento normativo de la tradición académica.

La realidad de situaciones como ésta es dramática, los maestros están siempre fuera de las academias y muy pocas veces ejercen como profesores. Al ser normal el hecho de que profesores y maestros no coincidan en una misma persona, conviene precisar qué relación existe, o mejor, debe existir entre ambos, así como la función específica de cada cual y la necesidad de los dos papeles para complementarse en un objetivo común.

En el intento de resolver esta cuestión, se debe recordar un hecho histórico: en demasiadas ocasiones los profesores han intentado ignorar la existencia y la necesidad de los maestros, con el oculto deseo de usurpar su lugar, celosos o incapaces de competir con la obra de aquellos. De forma implícita se sostiene la idea de que el profesor está capacitado para ejercer todos y cada uno de los papeles necesarios para la enseñanza del arte, pretendiendo una supuesta superioridad para controlar teóricamente todas las variables que suscita la práctica.

Tal autosuficiencia de los profesores se ha considerado un factor negativo de prepotencia al impedir el ejercicio de la libertad necesaria a la hora de decidir y escoger al verdadero maestro. En relación con ello, Le Corbusier relata: *Nuestro amigo era un autodidacta. Había huido de las enseñanzas oficiales y por tanto, ignoraba las reglas canónicas y los principios establecidos por las*



FRANCISCO LAGARES

Francisco Lagares, *Sin título* 2006. 18 x 88 cm
Bolígrafo negro sobre papel. Carné de páginas desplegadas (fragmento)

*academias. Evadido del espíritu académico tenía la cabeza libre y la nariz al viento*²⁹. La Academia se convertía, según muchas opiniones, en una cárcel que privaba de la libertad imprescindible para recorrer el duro periplo hasta el encuentro del maestro. También Signac refiere la formación de Seurat desarrollada a contracorriente de la acción de los profesores:

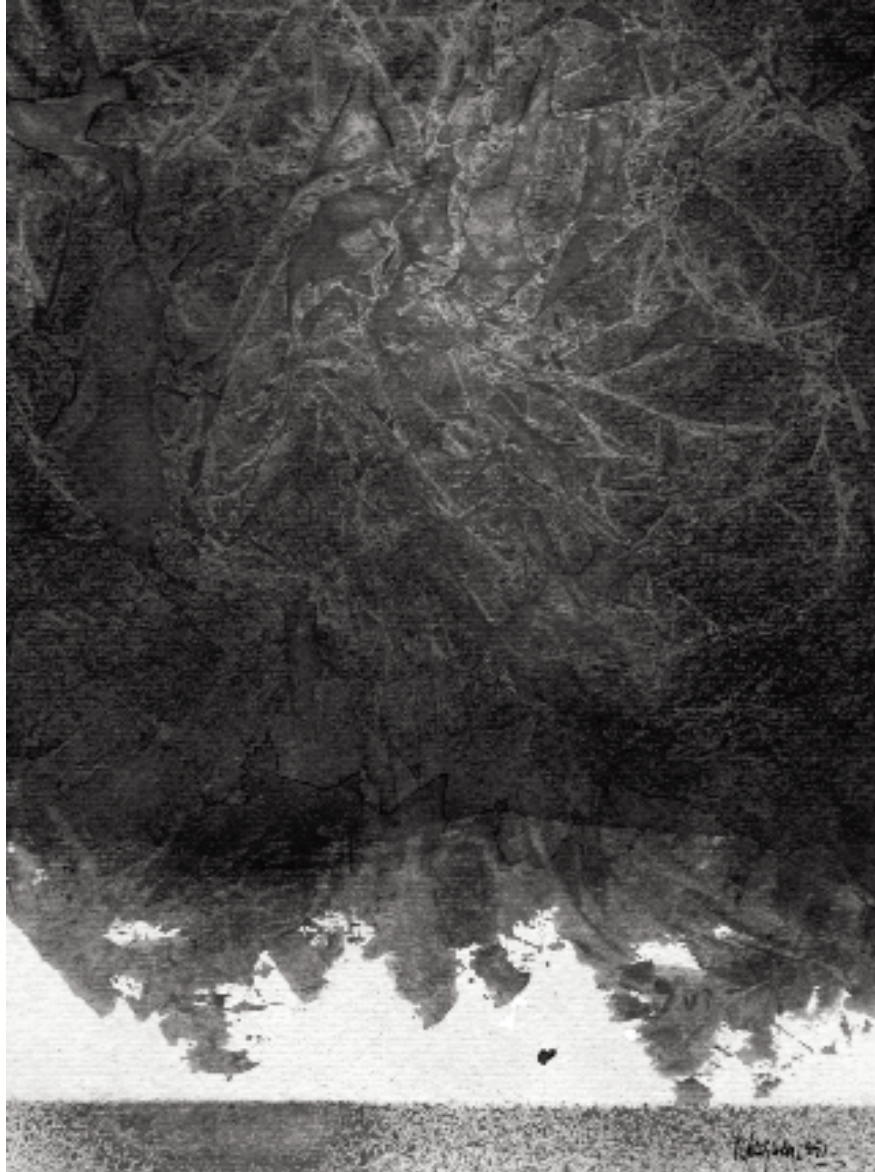
*... estudió en la Escuela de Bellas Artes; pero su inteligencia, su voluntad, su espíritu metódico y claro, su gusto tan puro y su ojo de pintor le protegieron contra la influencia deprimente de la academia. Frecuentando asiduamente los museos, hojeando libros de arte y grabados en las bibliotecas, adquiría en el estudio de los maestros clásicos la fuerza de resistir la enseñanza de los profesores*³⁰.

Aunque los profesores asumen con dificultad la necesidad de los maestros, y estos niegan la posibilidad de poder enseñar su arte, paradójicamente el reto de todo creador es convencer y cautivar al mayor número posible de discípulos. Dalí hace una confesión muy convincente en tal sentido: *Considera que este libro está dirigido sobre todo, más que a ti mismo, a tus discípulos, los cuales son los verdaderos hijos del pintor pues todo buen pintor debe tener discípulos*³¹.

La condición del que hoy pretende aprender, puede ser dramática: sufrir el desprecio de los maestros y tener secuestrada la libertad por los profesores; una libertad que las academias han venido limitando, al menos, desde el siglo XVIII. Desde entonces han estado obsesionadas por el establecimiento de preceptos racionales para fijar el gusto transmitido en exclusiva por los profesores, tal como M. A. Laugier escribía en aquel siglo acerca de la arquitectura, afirmando que un artista, *necesita principios inmutables que determinen sus juicios y que justifiquen sus elecciones*³². En la academia el papel de los profesores quedaba así definido, y los ejemplos se mantendrían estabizados en unos modelos que no se podían cuestionar.



José Luis Lozano [Sin título. 01 Anverso] 2006. 15,7 x 23,9 cm. Grafito sobre papel manchado con témpera



Juan Carlos Lazuen [Sin título] 1991. 30,8 x 22 cm. Acrílico y tinta sobre papel
Fondo Antonio Carvajal Milena (donación temporal)

Los modelos y el *modelo*

Conocí a un joven lleno de talento, que, antes de poner el primer trazo sobre el lienzo, se arrodillaba y decía: <<Dios mío, líbrame del modelo. Denis Diderot, 1766.

El uso de modelos en la enseñanza académica ilustra perfectamente su característica más específica, aunque para evitar lugares comunes han de definirse con precisión las diferentes acepciones de la palabra modelo. Más que volver a relatar la historia de la Academias, tantas veces repetida, la definición del concepto de modelo también puede servir, paradójicamente, para comprender las propuestas alternativas a ella en donde se alardea de un aprendizaje diferente: excluyendo el uso de modelos en aras de la *originalidad* y *libertad*.

La proliferación de los *modelos* profesionales, como hombres o mujeres que posan casi siempre desnudos para el trabajo de los artistas, se relaciona con su extraordinaria importancia en la estrategia para la formación de los artistas, algo que justificó, en los siglos XVII y XVIII, la declaración de su uso como un privilegio y un monopolio de las Academias Reales y, en consecuencia, la prohibición expresa en sus estatutos de utilizar fuera de ellas el modelo vivo, los *modelos* profesionalizados para el estudio de las artes³³.

Como un ejemplo de ello, tardíamente en España, igual que en la Academia francesa, en el capítulo de *Prohibiciones* de los Estatutos de la Real Academia de San Carlos de Valencia, en su edición de 1828 aún se puede leer, en el primer punto, lo que seguía siendo su primera prohibición:

1. Para remediar los abusos y desórdenes que la ignorancia y menosprecio de las artes ha ido insensiblemente introduciendo en perjuicio de la misma Ciudad de Valencia, y de sus vecinos: prohíbo á todo Profesor de Pintura, Escultura ó Grabadura (sea ó no del Cuerpo de la Academia) usar públicamente del estudio del modelo vivo,

*y tener otras Juntas ó concurrencias con pretexto del estudio de las artes, bajo pena de cincuenta ducados*³⁴.

El descubrimiento de la importancia que tenía el dibujo de desnudo del natural como pieza clave para la formación de los artistas había sido un logro madurado a través de todo el Renacimiento, algo que fructificaría en Europa con la fundación de las Academias Reales durante los siglos diecisiete y dieciocho. Como un primer antecedente institucional, en la famosa Academia del Disegno de Vasari, Federico Zuccari ya había solicitado, en una carta fechada entre 1575 y 1578, que se destinase una habitación para el dibujo del natural que debía seguirse una vez por semana³⁵; aunque, el dibujo de desnudo realizado del natural era, en el siglo dieciséis, una práctica frecuente en los talleres de los artistas de gran parte de Europa.

El propio Vasari, en sus *Vite* (1550) reconoce y justifica algo que en ese momento se aceptaba por todos los artistas, y que se venía formulando, al menos, desde finales del siglo XIV cuando el tratado de Cennini ya aconsejaba al aprendiz que *la mejor guía que puedes tener y el mejor timón es el dibujo del natural*³⁶; Vasari sólo seguía esta tradición al recomendar que:

*por encima de todo lo mejor son los desnudos de los hombres y mujeres vivos, y de ellos haber memorizado, por la continua práctica, los músculos del torso, de las espaldas, de las piernas, de los brazos, de las rodillas; y los huesos del interior, hasta alcanzar la seguridad*³⁷.

Estas circunstancias ayudaron a profesionalizar a los *modelos*: las personas que trabajan posando desnudas para los artistas; hasta entonces no eran profesionales y habían sido casi siempre individuos que tenían alguna relación particular con los artistas, como *un aldeanillo aprendiz, que le servía de modelo [a Velázquez] en diversas acciones y posturas*³⁸, tal y como nos explica su suegro Francisco Pacheco. Al llegara finales del siglo XIX, en París, se calculaba que el número de modelos profesionales, sólo en aquella ciudad, rondaba alrededor de unos quinientos³⁹.



José Luis Lozano [Sin título. Reverso Peña Las Platerías] 2006. 15,7 x 23,9 cm.

Tinta china y grafito sobre papel manchado con tempera

En las Academias Reales, desde la fundación hasta la actualidad, siempre han estado reglamentadas las funciones de lo que podía convertirse para muchos en auténtica profesión; en los mismos Estatutos de la Real Academia de San Carlos de Valencia citados se puede leer:

MODELOS

1. *El Modelo asistirá siempre que haya estudio á la sala que corresponde, y obedecerá sin réplica al Director de ella en los actos y posturas en que lo coloque; permanecerá las horas que dure el estudio, haciendo para el forzoso descanso las pausas regulares*⁴⁰.

Además de reglamentar para los modelos las cuestiones estrictas de orden, también se cuidaban los aspectos estéticos; así, entre las importantes reformas propuestas en 1766 por Mengs para la Academia de San Fernando de Madrid, se incluye la necesidad de un modelo bien formado y dedicado con exclusividad a este oficio⁴¹, aunque, pocos años más tarde, en 1820, se pasa de la necesidad de un modelo bien formado que pedía Mengs, a la variedad de *tres modelos con arreglo a los tres tiempos de Ancianidad, Jubentud, y hedad de la Pubertad*⁴², más acordes con el nuevo naturalismo decimonónico que con el idealismo clasicista del siglo anterior.

Un dibujo atribuido a Antoni Casanovas representa la sala de dibujo de una Academia española del siglo XVIII que muestra a los discípulos ante una estatua, en sustitución de lo que debería ser lo más emblemático y representativo de una Academia: el dibujo del modelo desnudo del natural; ¿serían razones de orden estético las que aconsejaban el auxilio de estatuas?; ¿existía la posibilidad de acceder directamente al modelo natural sin una preparación previa? En definitiva: volvemos a plantear el problema de la existencia de una *visión ingenua* de la realidad, aquello que Gombrich desarrolló magistralmente exponiendo la imposibilidad de representar objetivamente *lo que se ve* al margen de cualquier convención⁴³. Profundizando en esta dirección se puede comprobar la existencia de muchas afirmaciones, como la de



José Luis Lozano [Sin título. 02 Anverso Guitarra Flamenca] 2006. 15,7 x 23,9 cm.
Tiza y grafito sobre papel manchado con tempera

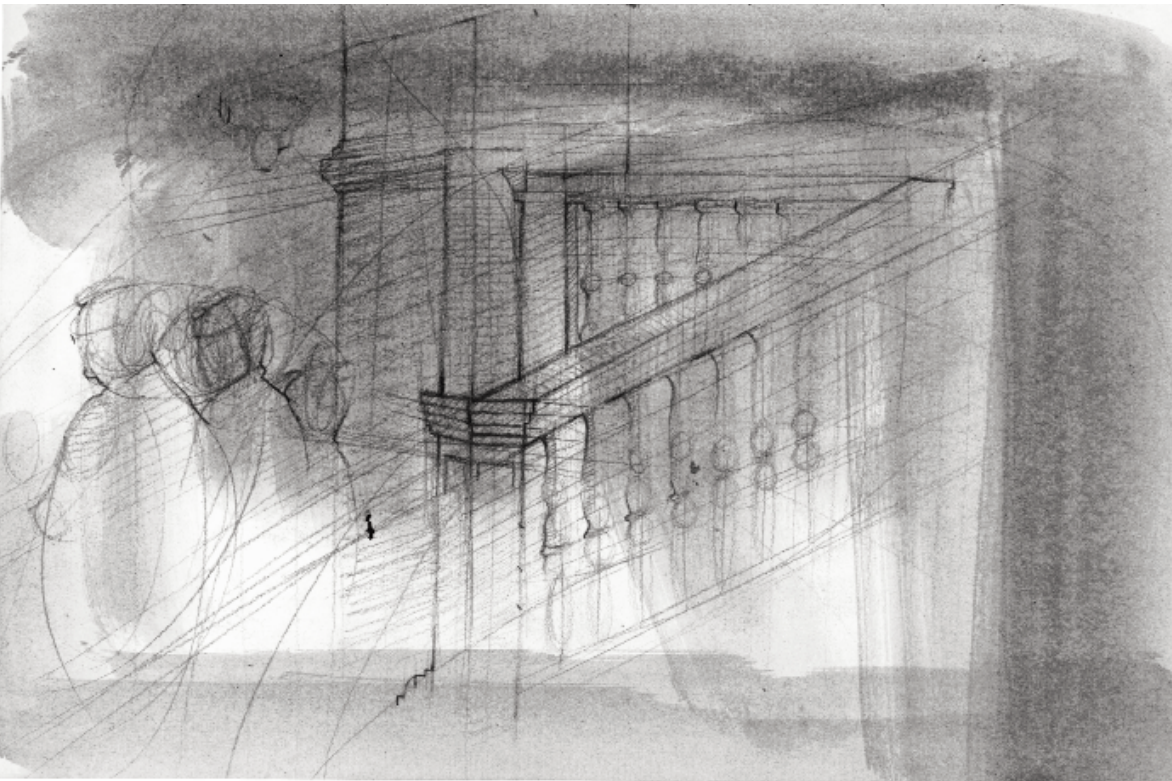
Vicente Carducho en sus *Diálogos*, impresos en 1633; allí se descubre cómo las precauciones ante el dibujo directo del natural son fundamentalmente estéticas:

*usando del natural sin preparación y sin ciencia, será ocasión de grandes daños. Por eso yo dixera, que se ha de estudiar el natural, y no copiar; y así el usar dél, será después de haber raciocinado, especulando lo bueno y lo malo de su propia esencia, y de sus accidentes (como diximos en el docto Pintor) y hecho arte y ciencia dello, que solo le sirva de una reminiscencia y despertador de lo olvidado*⁴⁴.

El natural como *reminiscencia y despertador de lo olvidado*, que refiere Carducho, supone necesariamente la existencia de un aprendizaje previo que se puede recordar; esta definición recuerda los consejos de Bernini recomendando que en la Academia francesa se necesitaban reproducciones en yeso de las estatuas, bustos y bajorrelieves más bellos del arte antiguo, para hacer dibujar a los jóvenes *según el estilo de los antiguos, para que desde el principio adquieran una idea de la belleza que les sirviera para toda la vida*⁴⁵. Esta opinión permaneció largo tiempo en el arte europeo, tal como se deduce de los preceptos que exponía en el siglo XVIII Sebastiano Conca en la Academia de San Lucas:

*El estudio de las obras antiguas es útil para aprender con qué ojos los antiguos maestros contemplaban la naturaleza, y con cuánto juicio elegían en ella*⁴⁶.

La adquisición previa de una idea de la belleza era, tanto para Carducho como para Bernini, la primera clave en el éxito del artista; *ver pronto la belleza* según las palabras del segundo. Mientras Carducho definía al natural como despertador de lo olvidado, Bernini confesaba de él mismo que, cuando tenía alguna duda iba a consultar al Antinoo como a un oráculo⁴⁷; con afirmaciones como ésta, se comprende otro de los consejos que da Bernini en la Academia francesa para la enseñanza de los jóvenes:



José Luis Lozano [Sin título. 03] 2006. 15,7 x 23,9 cm. Grafito y aguada sobre papel

*que era perderlos hacerles dibujar del natural, el cual casi siempre es débil y mezquino, de modo que si su imaginación no se alimenta más que de esto, jamás podrán producir nada que tenga hermosura y grandeza, cualidades que en la naturaleza no se encuentran*⁴⁸.

La idea de que el arte supera a la naturaleza es habitual en Vasari; así, cuando éste se refiere a Tiziano, afirma que:

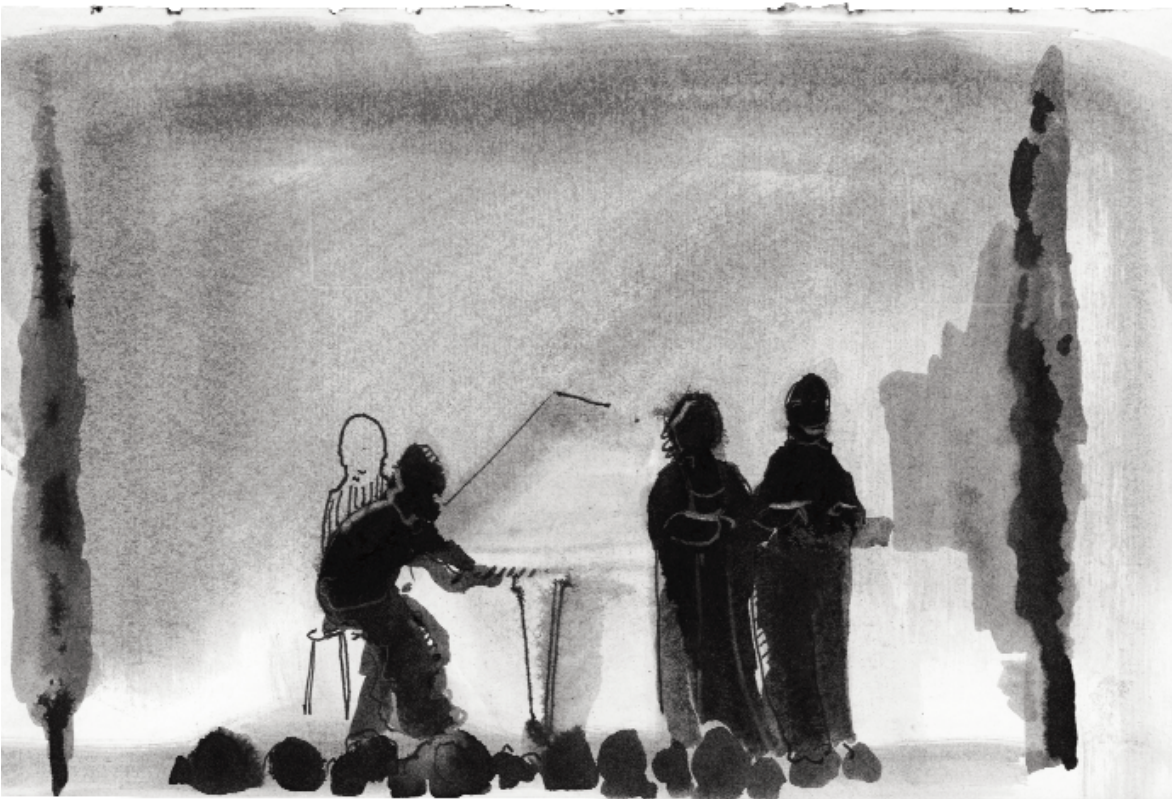
*Aquel que casi no ha estudiado o dibujado las más escogidas obras antiguas o modernas [...] no puede mejorar las cosas que copia de la vida dándoles la gracia y la perfección en las que el arte sobrepasa a la naturaleza*⁴⁹.

La preparación, a través del dibujo de estatua, para abordar el dibujo del natural como cima del aprendizaje y la idea de la corrección de los defectos de la naturaleza, quedan recogidos en el artículo *Dessin* de la *Enciclopedia* de Diderot en 1763 con la declaración de que *el fin del estudio es el de preparar al alumno a dibujar del natural*, proponiendo para ello unas *figuras antiguas* en las que,

*sus célebres autores, formulándolas, han corregido los defectos de la naturaleza común, y por bella elección, se puede decir que se semejan cada una a lo que representan, todo el carácter, toda la elegancia y toda la gracia, que es casi imposible de encontrar reunidas en un mismo sujeto animado*⁵⁰.

El problema de la relación entre un modelo visual y la idea de una obra, no ha sido algo privativo de épocas pasadas, muchas veces constatamos que sigue estando presente en las preocupaciones de artistas actuales que se valen del natural; el pintor Antonio López García confesaba recientemente que en su escultura de un desnudo masculino:

*El conflicto nace con la figura, al empezar la obra sin contar con la persona que respondía a la idea de lo que debía ser esta escultura. He trabajado exactamente al contrario de como debo trabajar*⁵¹.



José Luis Lozano [Sin título. 04] 2006. 15,7 x 23,9 cm. Tinta china y aguada sobre papel

A pesar de todo, aunque la belleza o la perfección del modelo natural se aproxime, en algún momento, al ideal de perfección perseguido, siempre se han hecho necesarias algunas adaptaciones del natural al ideal, unas adaptaciones generales que Bernini formuló detalladamente: *hacer las piernas más bien largas que cortas, ...los hombros del varón conviene siempre hacerlos antes anchos que estrechos, ...la cabeza más bien pequeña que grande, ...los pies, mejor hacerlos pequeños que demasiado grandes, etc.*⁵². La acción cosmética que propone Bernini llega en Tiziano a convertirse, textualmente, en una operación de cirugía con *dolor* para la figura representada:

*Cuando [Tiziano] descubría [en sus figuras] algún rasgo que no correspondía a su entendimiento sensible, trataba al inválido, como un buen cirujano, eliminando si era necesario alguna excrescencia o superfluidad de carne, o enderezaba un brazo, si la forma no se ajustaba a la estructura del hueso; o si un pie había adoptado una actitud inconsecuente lo colocaba en su sitio sin hacer caso del dolor*⁵³.

La manera de trabajar de Tiziano, ajustando las figuras a su idea elaborada previamente, no sería posible sin ese binomio entre el modelo natural y el modelo estético. El desprestigio de los modelos como institución se ha de relacionar, precisamente, con la confusión entre ambos, al identificar el modelo con lo modelado, dando pie a las críticas lanzadas en muchas ocasiones contra los naturalistas que *confiando en el modelo* copian servilmente hasta los defectos de los objetos naturales⁵⁴.

La rutina acrílica de la Academia provocó, en los albores del Romanticismo, los ataques más furiosos de pensadores como Denis Diderot:

Todas esas posturas académicas [de los modelos], forzadas, afectadas, estereotipadas; todas esas actitudes fría y torpemente expresadas por un pobre diablo, y siempre por el mismo pobre diablo, al que se paga por ir tres veces a la semana a desnudarse y a dejar que un profesor le coloque a su antojo, ¿qué tienen en común con las pos-



José Luis Lozano [Sin título 05] 2006. 23,9 x 15,7 cm. Tiza y grafito sobre papel manchado con tempera

turas y actitudes de la naturaleza? [...] Cada vez que el artista coja los lápices o el pincel, los huraños fantasmas [de esas posturas] se despertarán ante él; no podrá sustraerse a ellos; y será un prodigio si consigue exorcizarlos para ahuyentarlos de la cabeza. Conocí a un joven lleno de talento, que, antes de poner el primer trazo sobre el lienzo, se arrodillaba y decía: 'Dios mío, líbrame del modelo'⁵⁵.

El taller y la academia. Escuela o facultad

Estas reglas las prescribirán por leyes, y se harán observar a la juventud.

Mengs

Hoy se puede mantener un debate similar al que enfrentaba en el siglo XVIII a los profesores de la academia con los *simples maestros, artífices* o *artesanos* que carecían del mérito exigido para acceder a una consideración profesional y social que ellos veían muy superior. En esa polémica los profesores de la Academia se esforzaban en razonar, desde su baluarte oficial, una pretendida superioridad y autosuficiencia.

En muchos países europeos, el reciente paso de las Escuelas de Bellas Artes y las de Arquitectura a Facultades universitarias ha obligado a replantear sus sistemas de enseñanza en una nueva dirección. Tal circunstancia merece recordar un documento excepcional, la *Carta de D. Antonio Rafael Mengs a un amigo sobre la constitución de una Academia de Bellas Artes*⁵⁶.

Se debe considerar la *Carta* de Mengs como una reflexión sobre el papel de las instituciones académicas de enseñanza de las artes y, en particular, de la relación entre profesores y maestros. La intención fundacional hoy se pueden aceptar sin objeciones: *investigar la verdad* según palabras de Mengs; no obstante, la cuestión de fondo sigue siendo la de diferenciar entre una *Academia de Profesores* y una *Escuela de Maestros*.



José Luis 06

...se ha de considerar si uno de estos cuerpos es Academia ó Escuela de dibujo, ó uno y otro juntamente. [...] Se distingue [la Academia] de la Escuela en que ésta no es mas que un establecimiento donde por Maestros hábiles se dá lección á los que concurren á estudiar las mismas Ciencias ó Artes. [...] quando la Academia haya de ser Escuela, es necesario practicar en ella todo lo que un vigilante y buen Maestro debe hacer privadamente con sus discipulos. De otra manera nunca será Escuela util.

Para Mengs está muy clara la idea de que por encima de una simple Escuela de Maestros hábiles se sitúa, en un nivel superior de progreso, la Academia de las mismas ciencias o artes. En su criterio, la historia de la evolución de las Academias así lo testifica:

Muchas Academias de las Artes, como las de Roma, Bolonia, Florencia y París, empezaron por ser Escuelas, y después se transformaron en lo que ahora son: esto es, en juntas de Profesores, que bajo la protección de los Príncipes, ayudan á la enseñanza general. De la misma forma empezó, como Vm. sabe, la de Madrid; habiéndola tomado el Rey baxo su protección, de Escuela particular, la hizo pública, y después Academia.

Sin embargo, el progreso aparente desde Escuela hasta un pretendido nivel superior de Academia no puede prescindir de aquello que es esencial en la Escuela: las referencias ejemplares de las obras maestras de diferentes épocas y autores. Sin eludir esa función, la Academia de los siglos XVII y XVIII se atribuye y asume la decisión de elegir e imponer aquello que debe ser modélico: el estilo que represente y no contradiga los ideales de la monarquía absoluta que patrocina a la institución, *el arte oficial* que será a la vez el germen de su declive:

Mirando ahora como Escuela el cuerpo de que voy hablando, conviene hacer algunas reflexiones. Una de las cosas de que principal-



José Luis 06

mente debe estar surtida son los buenos exemplares del Arte; y hay pocas que lo estén aún medianamente. [...] Aunque en una Academia de las actuales haya Profesores de mérito, no se puede negar que antes de ahora florecieron otros que le alcanzaron muy superior, ni que haya habido Escuelas mas acreditadas: por lo que no conviene se den á la juventud privativamente por exemplares las obras ó dibujos de los Académicos; debiendose escoger las mejores de todas las Escuelas y de todos los Profesores insignes antepasados. Con esto se acostumbrarán desde la mas tierna edad á un buen estilo.

Aprovechando estas ideas puede definirse como academicismo esta actuación: seleccionar los Maestros, escogiendo las mejores obras de los *antepasados*, censurando de este modo los malos estilos y atribuirse la función académica de *juzar el mérito de los artífices*, conforme al estilo oficial, excluyendo los *estilos viciosos*;

Sobre todo, sería necesario que se examinase con la última atención todo quanto se propone á la juventud, y que no dependa del capricho de los particulares el introducir exemplares viciosos; porque es mucho mas difícil deshacerse de un vicio adquirido en los primeros años, que aprender mil cosas buenas.

El enfrentamiento entre el gusto racional de los profesores y las reglas prácticas de los Maestros no deja un resquicio para la duda: *...no dexarse llevar de ciertas reglas prácticas que siguen algunos ignorantes, aprendidas sin reflexión de sus Maestros.*

De esta manera se consiguió la victoria de una teoría normativa y estable sobre la práctica cambiante; una teoría que los maestros no dominan y los profesores quieren monopolizar. En palabras de Mengs la academia ejercerá su protección: *distinguiendo á los Profesores según su mérito, no confundiendolos con los Artesanos.* Desde entonces la valoración de los Maestros dependerá del juicio de la Academia; a los simples artífices se les niega la opi-



José Luis Lozano [Sin título 08] 2006. 22,5 x 25,3 cm. Tiza, lejía y lápices de colores sobre papel negro

nión y en consecuencia el acceso a la enseñanza. *Acaso no faltará quien diga que todo el estudio que propongo para la Academia le puede enseñar cualquier Profesor Maestro á sus discípulos en su casa. Yo no lo juzgo así.*

La clave de la Academia radicaba en su conciencia de la universalidad, en la creencia en una posesión absoluta de la verdad. En ella *se enseñaría el Arte, y no el estilo particular de un Maestro.* En consecuencia, esta uniformidad monolítica tenía que preservarse al peligrar: *Si no se fixan las leyes y máximas de la enseñanza pública, de modo que la juventud aprenda como si estudiase baxo un solo Maestro, se confundirán los discípulos, siguiendo máximas diferentes, y tal vez contradictorias.* El difícil reto queda bien enunciado para los profesores que componen la Academia; había llegado la hora de imponer la superioridad de los preceptos sobre los ejemplos.

Los Profesores hábiles que componen una Academia deben buscar, conferenciando entre sí, las reglas seguras con que los principiantes puedan abreviar el camino de unas Artes tan dilatadas. Estas reglas las prescribirán por leyes, y se harán observar á la juventud, explicando las razones de ellas con claras demostraciones que convengan y persuadan: pues sin esta persuasión nunca se puede hacer cosa perfecta.

Para la persuasión de los alumnos el dibujo académico asumió el principal protagonismo, aunque esta función se arrastraba de épocas anteriores. En efecto, desde el Renacimiento el dibujo había sido, tanto en la Academia como fuera de ella, la pieza fundamental para la preparación del artista. No es casual que muchas veces los dibujos se hayan designado con el nombre de *estudios*. Al ser un lugar de aprendizaje Leonardo ya recomendaba: *Así, tú, conservarás estos [dibujos] como tus guías y maestros*⁵⁷.

En el mismo sentido podemos recordar que la palabra academia, entre otras acepciones, además de designar una institución de enseñanza, nombra el dibujo que ha llegado a ser ritualizado en aquel lugar; las Artes se apren-



José Luis Lozano [Sin título 09] 2006. 32,4 x 23,4 cm. Tinta china, aguada y acuarela sobre papel

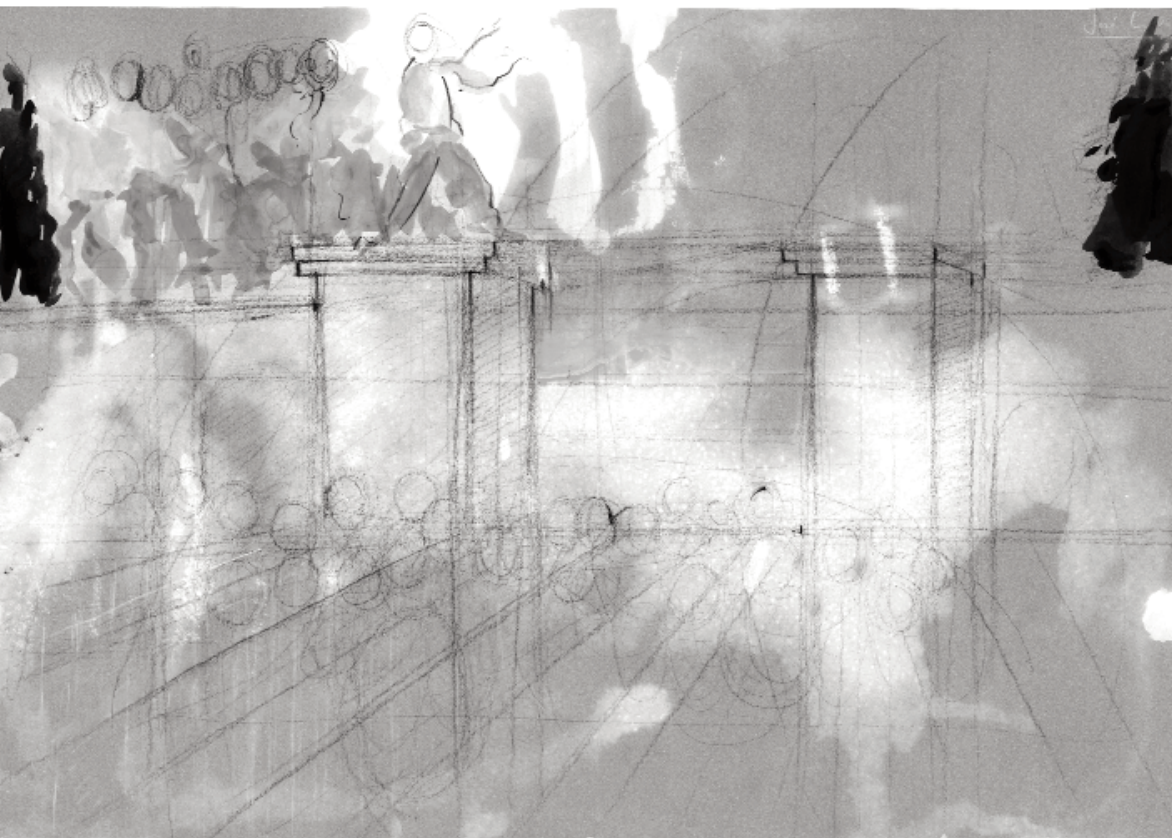
den en la Academia, en donde los alumnos se forman dibujando *academias*⁵⁸. En otras palabras; allí se aprende y se enseña a dibujar.

Para el dibujo, el mayor problema derivado de la enseñanza académica era consecuencia de la misma clave que también explica su eficacia: su capacidad para dar cauce a un determinado compromiso estético. Finalmente, al llegar el siglo XX, se produjo un descalabro total a causa de la suma de múltiples circunstancias, entre las que se destaca la imposición del clasicismo academicista como norma obligatoria que impedía la incorporación de los modelos propuestos por el Romanticismo, así como los formulados más tarde por las vanguardias.

Hace pocos años, el profesor Julio Vidaurre denunciaba el hecho de que el dibujo se había convertido en un *instrumento de dominio ideológico y académico* teniendo como consecuencia, hablaba en los años setenta, *que en la actualidad un gran sector del alumnado considera que dibujar es una actividad académica, cuando no reaccionaria*⁵⁹. Las actitudes reaccionarias, opuestas a cualquier transformación de la realidad, representaban en aquellos años, en la cultura en general, y en el arte en particular, una posición contraria al arte contemporáneo.

La historia de las rebeliones contra los profesores de las academias ha sido la de la lucha contra la rigidez de los preceptos y su sustitución por los ejemplos en donde se reconoce una nueva sensibilidad. Pero la ejemplaridad sigue estado representada por los Maestros. Es más necesario ver los ejemplos de los maestros que escuchar los preceptos de los profesores. En el siglo XIX las palabras del antiacadémico Galofre y Coma son emblemáticas; *la elección libre de maestros, que los alumnos aprendan viendo ejecutar, que desaparezcan los títulos oficiales*⁶⁰.

Los *títulos oficiales*, con los que se controla desde la primera infancia, no sólo la enseñanza, sino también la educación en general, es algo que previene a muchos artistas contemporáneos; *no necesitáis ninguna escuela grita-*



José Luis Lozano [Sin título 10] 2006. 22,5 x 32,4 cm.
Grafito y témpera sobre papel preparado y desteñido con lejía

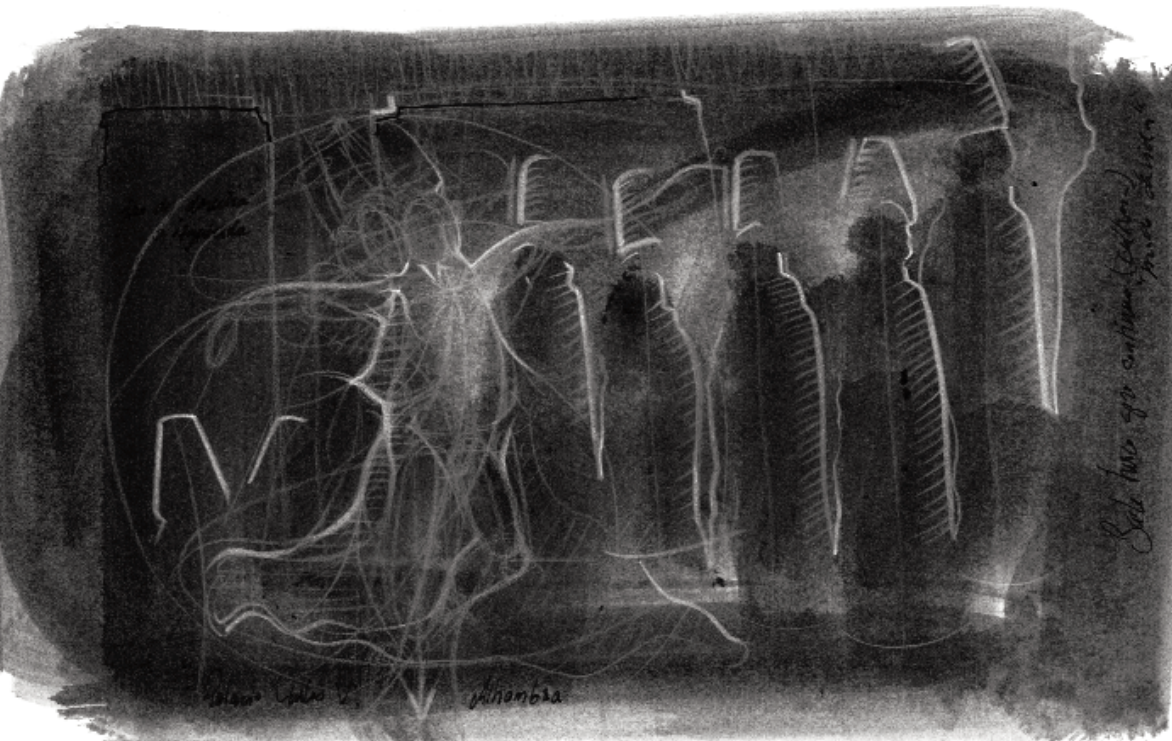
ba Gauguin a los niños maoríes para impedirles la entrada a la escuela misional *la escuela es la naturaleza*.

El papel que ha venido cumpliendo el dibujo en las etapas de formación ha sido el de mostrar y permitir el acceso sentimental y racional hacia distintos modelos culturales de comportamiento estético que definen diferentes *escuelas*, el dibujo no ha podido ni puede ser nunca *neutral*. El primer dibujo que se cursaba hasta fechas muy recientes en las Escuelas Superiores de Bellas Artes españolas, tenía un nombre muy clarificador; *Dibujo del Antiguo y Ropajes*. En la tradición clasicista y neoclásica, *el Antiguo* era el lugar donde estaba establecido el magisterio indiscutible de la belleza, principal y necesario para la práctica artística. Se completaba con el estudio de los *Ropajes* que servía para dominar la casuística de los diferentes personajes en cuanto a la indumentaria y actitudes, de cada *historia* particular exigida en los encargos.

Al nombrar el dibujo inicial como *del antiguo y ropajes* se manifestaba la declaración expresa del modelo estético y los objetivos a alcanzar. Sobre ello debe reconocerse como algo bien cierto que en la academia clásica existía un compromiso estético suscrito en la enseñanza del dibujo desde el primer tema del primer curso. Una opinión de Bernini no dejaba la menor duda al aconsejar que:

*La Academia debía tener reproducciones en yeso de todas las estatuas, bajorrelieves y bustos antiguos para la instrucción de los jóvenes, haciéndoles dibujar según los estilos antiguos, para que desde el principio adquieran una idea de la belleza que les sirviera para toda la vida*⁶¹.

La responsabilidad en los primeros pasos de la enseñanza del dibujo es grande: encauzar y buscar el sentido a toda la práctica posterior, con la conciencia de que existen diferentes caminos. Se puede encontrar un camino cerrado o un camino sin final, volver a pasar por etapas conocidas o abrir



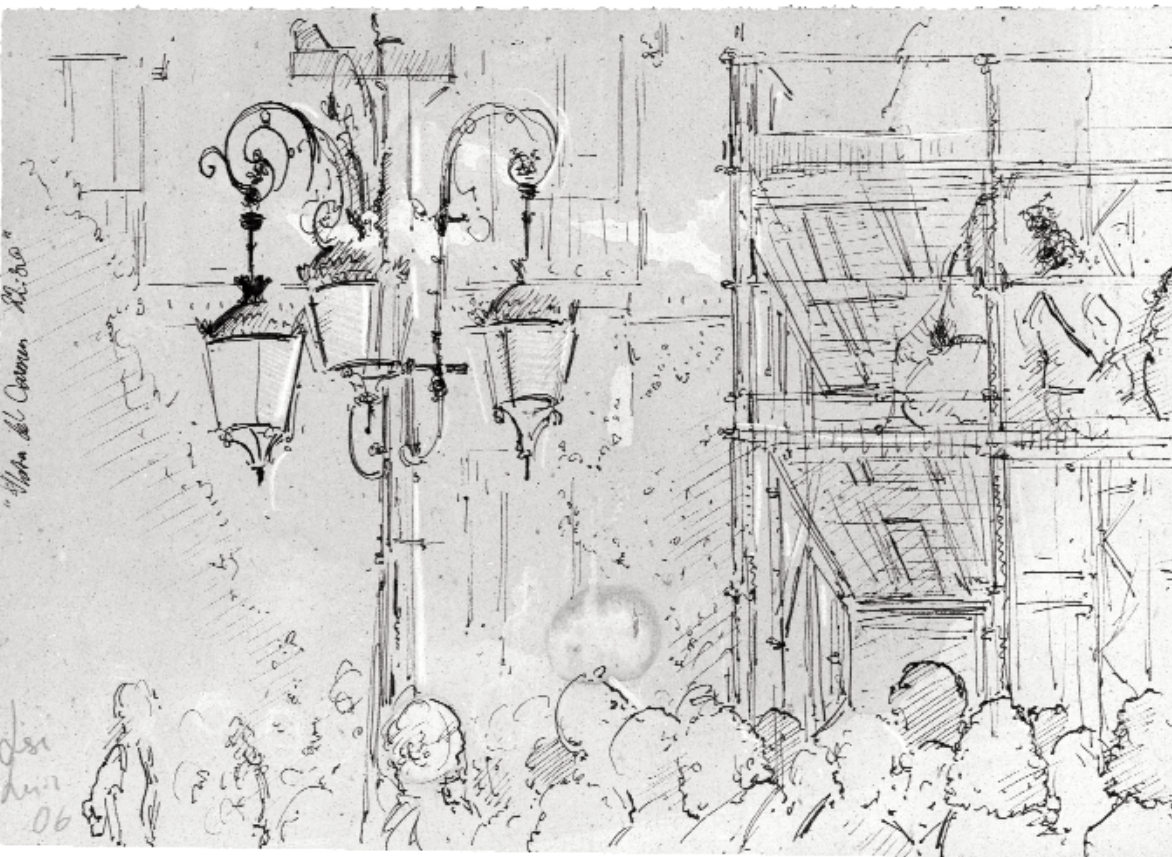
José Luis Lozano [Sin título. Palacio Carlos V] 2006. 14,9 x 23,9 cm. Tiza, tinta chica y témpera sobre papel

nuevos senderos; descubrir nuevos mundos o perderse. En ese periplo, los primeros pasos se recorren con el auxilio y el consejo del profesor. El pintor Jusepe Martínez, al referirse a la elección del maestro, pronuncia unas precisas y acertadas palabras de profesor que sintetizan todas estas ideas y sirven de punto final en estas páginas:

Ya, carísimo estudioso, te veo muy confuso en saber elegir maestro: no es pequeña dificultad el acertar esta elección, por ser la primera planta y fundamento, para conseguir toda verdad y sabiduría: el vaso nuevo que no ha recibido licor alguno si no acierta a echar en él vino generoso, siempre sabrá a lo primero que recibió⁶².

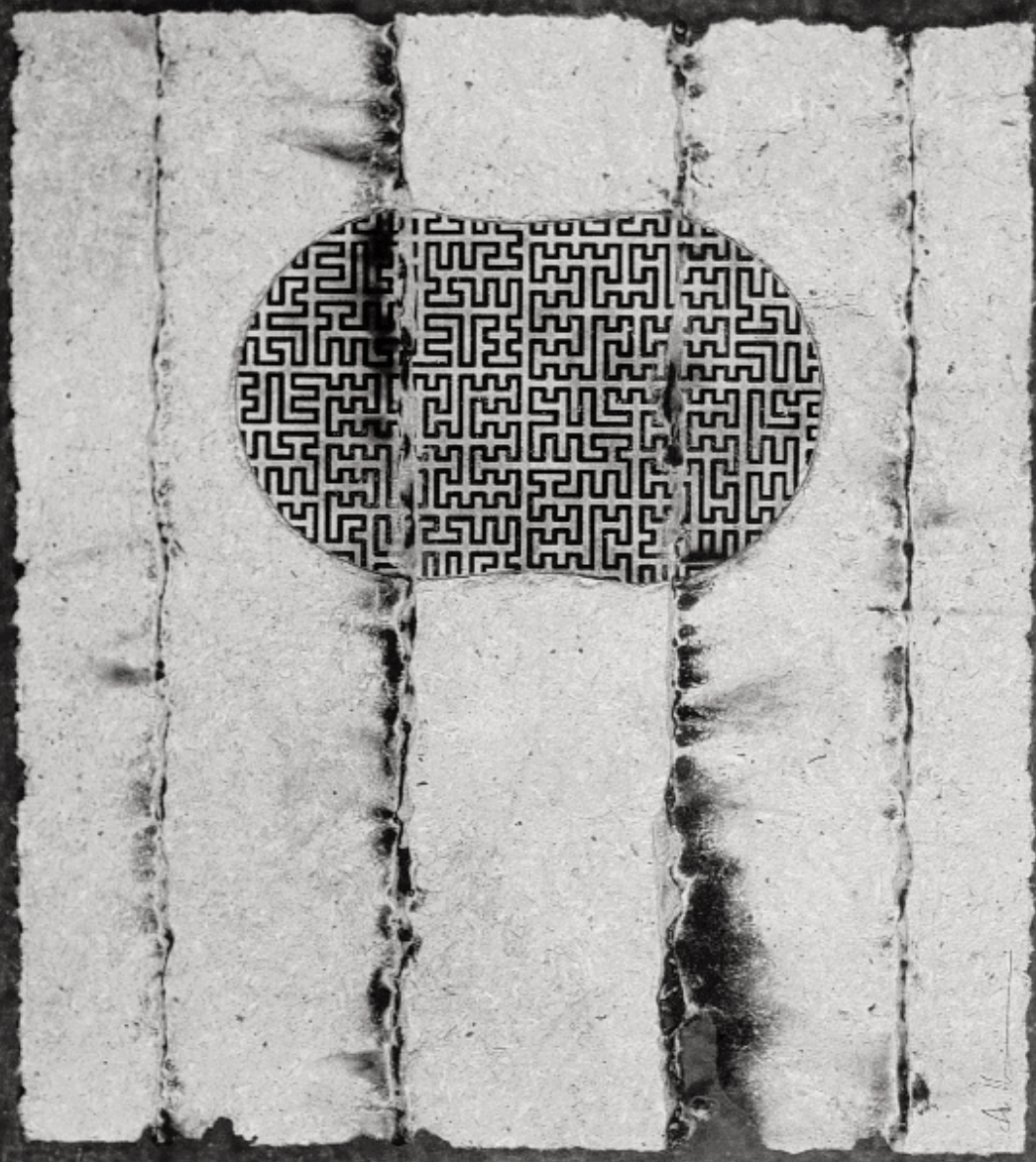
Notas

- 1 Maldonado, T., *Arte, educazione, scienza – verso una nuova creatività progettuale*, Casabella nº 435, 1978, pp. 10-16.
- 2 El concepto de *paradigma* utilizado por Maldonado está tomado de la acepción formulada por el filósofo de la ciencia Thomas S. Kuhn en su propuesta, considerada ya clásica, para diferenciar la *ciencia normal* y la *ciencia extraordinaria*. Él definía a la primera como la desarrollada en función de determinados *paradigmas*: bloques de conocimientos estabilizados en cada momento histórico. Kuhn, Th. S., *La estructura de las revoluciones científicas*, Madrid, Fondo de cultura económica, 1975.
- 3 Sulzer, *Algemeine Theorie der bildende Künste* (1792). Traducido en: Pevsner, N. *Las Academias de Arte*. Madrid, Cátedra, 1982, p. 121.
- 4 Klee, P., *Diarios*. México, Era, 1970, p.96.
- 5 'No hi ha progrés en ciencia si no és girant-se d'esquena als qui ens han ajudat a pujar', Coromines, J. *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*. Barcelona, Curial 1976-1977. (I, p. xii).
- 6 Gómez Molina, J. J., *De la dificultad de enseñar o el mito del eterno retorno*. Lápis, nº 38, diciembre, 1986.
- 7 Courbet, G., *Carta abierta a un grupo de presuntos alumnos en 1861*. Recogido en: Goldwater, R y Treves, M., *El arte visto por sus artistas*. Barcelona, Barral, 1953, p. 217.



José Luis Lozano [Sin título. Plaza del Carmen] 2006. 15,4 x 23,1 cm. Tinta china y témpera sobre papel

- 8 H. Matisse, H., *Sobre Arte*. Barcelona, Barral, 1974. p. 98.
- 9 Martínez, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Madrid, Akal, 1988, p.120.
- 10 Matisse, H., *op. cit.*, p. 58.
- 11 *Maestros o Profesores: posiciones adoptadas sobre el problema del título académico*. Recogido en: Wingler, H. M., *La Bauhaus*. Gustavo Gili, Barcelona, 1975, p. 71.
- 12 Portoghesi, P., *El Ángel de la Historia*. Madrid, Herman Blume, 1985, p. 12.
- 13 Ruskin, J., *Les Técnicas del Dibuix*. Laertes, Barcelona, 1983, p. 11.
- 14 Le Corbusier, *Mensaje a los estudiantes de Arquitectura*. Buenos Aires, Infinito, 1973, pp. 3940.
- 15 Ingres, J. D., *Selección y traducción de textos por Simón Marchan Fiz*. Revista de Ideas Estéticas, nº 101, tomo XXVI, Enero, Febrero, Marzo, 1968, p.100.
- 16 Berenson, B., *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*. Milán, Electa, 1953, pp. 295-296.
- 17 Itten, J., *Le Dessin et la Forme*. París, Dessain et Tolra, 1973, p.18.
- 18 Citado en el catálogo: *Paul Cezanne*. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1984, p. 35.
- 19 Gombrich, E. H., *Norma y forma*. Madrid, Alianza, 1984, p. 182.
- 20 Maravall, J. A., *La concepción del saber en una sociedad tradicional*. Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1973.
- 21 Cennnini, C., *El libro del Arte*. Madrid, Akal, 1988, p. 55
- 22 Leonardo da Vinci, *Tratado de Pintura*. Edición preparada por Angel González García, Madrid, Editora Nacional, 1976, pp. 351354.
- 23 N.2
- 24 Patetta, L., *Historia de la Arquitectura, antología crítica*. Madrid, H. Blume, 1984, p. 195.
- 25 Monge, G., *Geometría Descriptiva. Lecciones dadas en las Escuelas Normales en el año tercero de la república*. Madrid, Imprenta Real,1803, p. 24.
- 26 Marcus Vitruvius Pollio, *Vitruvio Pollion De Architectura, dividido en diez libros*. Alcalá de Henares, Juan Gracian, 1582, (ed. facs. Valencia, 1978), p. 3v.
- 27 Leonardo da Vinci, *op. cit.*, p. 354.
- 28 Cennnini, C., *op. cit*, p.55.
- 29 Le Corbusier, *El Modulor*. Barcelona, Poseidon, 1980, p. 27.



Antonio Llanas Torres, *Sin título* 2001. 75 x 55 cm. Técnica mixta sobre papel

A. L.

- 30 Signac, *De Eugenio Delacroix al neoimpresionismo*. Buenos Aires, Poseidón, 1943, p. 62.
- 31 Dali, S., *50 secretos mágicos para pintar*. Barcelona, Luís de Caralt, 1949, p. 102.
- 32 Recogido en: Patetta, L., *op. cit.*, p. 195.
- 33 *El curso del natural se consideró [en la Académie Royale de París] pieza central del programa educativo y, por tanto, se declaró monopolio de la academia. No se permitiría en ninguna parte, fuera de la academia, el dibujo del natural. La cláusula que resultó ser decisiva para el futuro inmediato decía así: 'Sa Majesté veut et entend que doresnevant il ne soit posé aucun modèle, faint monstre, ni donné leçon en public, touchant le fait de Peinture et de Sculpture qu'en la dite Académie Française'*. Pevsner, N., *Las Academias de Arte*. Madrid, Cátedra, 1982, p. 70.
- 34 *Estatutos de la Real Academia de San Carlos*. Valencia, Benito Monfort, 1828, p. LV.
- 35 Documento citado por Pevsner, N., *op. cit.* p. 48.
- 36 Cennini, C., *El libro del Arte*. Madrid, Akal, 1988, p. 55.
- 37 Traducido en: Garriga, J., *Renacimiento en Europa*. Barcelona, Gustavo Gili, 1983, p. 277.
- 38 Pacheco, F., *Arte de la pintura*. Madrid, Cátedra, 1990, p.527.
- 39 González, C. y Martí, M., *Pintores españoles en París (1850-1900)*. Barcelona, Tusquets, 1989, p.53, n. 70.
- 40 *Estatutos...*, *op. cit.*, p. XXXIV.
- 41 Citado en: Úbeda de los Cobos, A., *Propuestas de reforma y planes de estudio: la influencia de Mengs en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Archivo español de arte, 1987, nº 240, p. 450.
- 42 Citado por: Vega, J., *Los inicios del artista, el dibujo base de las artes*. En: *La formación del artista, de Leonardo a Picasso*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989, p. 26.
- 43 Gombrich, E. H., *Arte e Ilusión*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 68 s.s.
- 44 Carducho, V., *Diálogos de la Pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencia*. Edición, prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979, p. 195.
- 45 *Conversaciones con Bernini transcritas por el señor de Chantelou en 1665*. Selección y traducción al castellano en: Goldwater, R. y Treves, M., *El arte visto por los artistas. Selección de textos de los siglos XIV a XX*. Barcelona, Seix Barral, 1953, p. 104.
- 46 Traducido y recogido en: Goldwater, *op. cit.*, p. 119.



Ana Maeso Broncano [Sin título AJ] 2006. 29,7 x 21 cm. Grafito y tinta china sobre papel

- 47 Ibidem.
- 48 Ibidem.
- 49 Citado en: Blunt, *La teoría de las artes en Italia*. Madrid, Cátedra, 1982, p. 103.
- 50 Citado y traducido en: Bordes, J., *La figura, teatro y paisaje*. Las Palmas, Edirca, 1991, p. 102.
- 51 Declaración recogida en *El País*, nº 104, febrero, 1993, p. 57.
- 52 Citado en: Goldwater, *op. cit.*, p. 104.
- 53 Testimonio transmitido a Marco Boschini por Palma el Joven, discípulo de Tiziano, citado en: Gombrich, E. H., *El legado de Apeles*. Madrid, Alianza, 1982, p. 231.
- 54 Vid.: Panofsky, E., *Idea*. Madrid, Cátedra, 1980, p. 97.
- 55 Diderot, D., *Escritos sobre arte*. Madrid, Siruela, 1994, pp. 107 ss.
- 56 Mengs, A. R., *Carta de D. A. R. M. a un amigo sobre la consitución de una Academia de Bellas Artes*, recogida en: Mengs, *Tratado de la Belleza*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1989.
- 57 Leonardo da Vinci, *Tratado de Pintura*. Madrid, Editora Nacional, 1976, p. 398.
- 58 Además de utilizarse la palabra *academia* para designar las sociedades artísticas, científicas o literarias, una academia también es la figura entera, pintada o dibujada de un modelo desnudo. Puede considerarse como un *género* artístico que se suele realizar casi siempre en las academias de dibujo y pintura.
- 59 Vidaurre, J., *Dibujo Técnico 1*. Madrid, E.T.S. de Arquitectura, s. f., p. 13.
- 60 Citado en: Calvo Serraller, F. y González, A., *Polémicas en torno a la necesidad de reformar o destruir la Academia durante el romanticismo español*. Ponencias y comunicaciones del II Congreso Español de Historia del Arte, Valladolid, 1978, p. 40.
- 61 Recogido en: Goldwater, R. y Treves, M., *op. cit.*, p. 104.
- 62 Martínez, J., *op. cit.*, pp. 119 y 120. Antes de la existencia de las Academias, también se habla de los maestros para hacer referencia a los profesores. En este sentido habla Jusepe Martínez: *procure el estudioso, escoger si ser puede el maestro muy práctico en ejecución y amigo de enseñar con todo amor...* El doble aspecto de enseñar con ejemplos y conocer los preceptos de la teoría era lo exigido al profesor-maestro en esos años. *Es bien el maestro que sepa lo uno y lo otro, y que a lo práctico acompañe lo especulativo*; ésto era lo que también reclamaba en el mismo siglo XVII Fray Laurencio de San Nicolás en su *Arte y uso de Architectura* (1639).



Ana Maeso Broncano [Sin título B] 2006. 21 x 13,5 cm. Tinta china y acuarela sobre papel

Ana Maeso Broncano [Sin título. Fundación Rodríguez-Acosta] 2006.
21 x 13,5 cm. Tinta china y aguada sobre papel



Dibujo – diseño – *diseño*

SILVIA SEGARRA LAGUNES, *Diseñadora Industrial*

No hay proyecto sin dibujo, no hay diseño sin *diseño*.

La intencionalidad de un objeto se ve reflejada en el dibujo aun antes de existir y no ha habido ni podría haberlo, ningún objeto industrial que no haya sido antes delineado, silueteado, contorneado, esbozado, redibujado y definido finalmente hasta en su más mínimo detalle, a través de un dibujo.

El medio por el que se representa o su forma de expresión pueden no mostrar con esa exactitud al objeto, la precisión del tornillo o del barreno, pero la idea está puesta, desde ese momento, a la disposición de un observador cualquiera. La idea sin ello puede existir, pero es difícil determinar si relatada por medio de otro lenguaje, el escrito o el hablado, por ejemplo, puede definirse como un proyecto.

No es una novedad que el dibujo aparezca como instrumento fundamental de representación en la creación proyectual de la arquitectura y el diseño y aunque mucho se ha escrito sobre ello, cabe resaltar que el dibujo es además la única forma a través de la cual un proyecto es proyecto y vuelve la idea en realidad, a veces con la sola silueta de un objeto. Raymond Loewy definía sus formas a través de la idea de los objetos aerodinámicos, especialmente los vehículos, que ocuparon antes o después buena parte del mercado, tan solo con sencillos trazos curvos.

No importa si es trazo libre, si boceto coloreado con los tonos, luces y sombras, reflejos que indican que es un material y no otro.

La línea de sombra indica no solamente el volumen, su tercera dimensión o la intencionalidad de acercarse a la realidad. Indica el cierre y el encuentro de sus partes, señala la diferencia de sus materiales, el movimiento de pre-

sión de un botón o el movimiento giratorio de una perilla, el empaque de neopreno o la protección de metacrilato.

Los trazos sueltos, superpuestos uno encima de otro sirven para definir cada vez más la figura; solo uno de ellos corresponde a la idea, solamente uno es *el bueno*, uno que se distingue entre veinte o cincuenta, que servirá de modelo para pulir la idea final, precisa, que proviene de un ejercicio que sólo pueden llevar a cabo al unísono el cerebro y la mano y ese es, precisamente, el proceso de diseño.

¿Cómo no perderse, en italiano, permanentemente entre *disegno* y *design*? ¿Y en español entre *dibujo* y *diseño*?

Cuando re-diseñamos un objeto, en realidad lo re-dibujamos, porque es la primera y más importante maniobra en la acción de diseñar. La mayor parte de esa acción queda precisamente en eso, en ilusiones ópticas de objetos que tal vez nunca podremos usar, que nunca construiremos o que nunca podrían construirse, o bien, que con nuestra acción de dibujarlos como divertimento, no intentamos que sean realidad, pero serán realidad dibujada sujeta al conocimiento, como los objetos de Carelman¹ o los proyectos de Leonardo, porque el dibujo también es una herramienta de la fantasía y el diseño es con frecuencia, no más que el reflejo de ella, que podría convertirse en realidad.

La ligereza o etereidad, rotundez o delgadez, fragilidad, violencia, agresividad, calma, seriedad o festividad de un objeto, conceptualizados a través del dibujo, transparentan las intenciones de diseño, si puramente estéticos, llamativos, prácticos, funcionales dejando así traslucir las imágenes del subconsciente a través de la imagen dibujada. Los objetos se estilizan para ser más atractivos, y con únicos fines comerciales o de placer estético se redibujan como objetos caprichosos en el *styling*, o como transformación de objetos funcionales en *objetos de arte*, tal vez *arte-objeto*.²



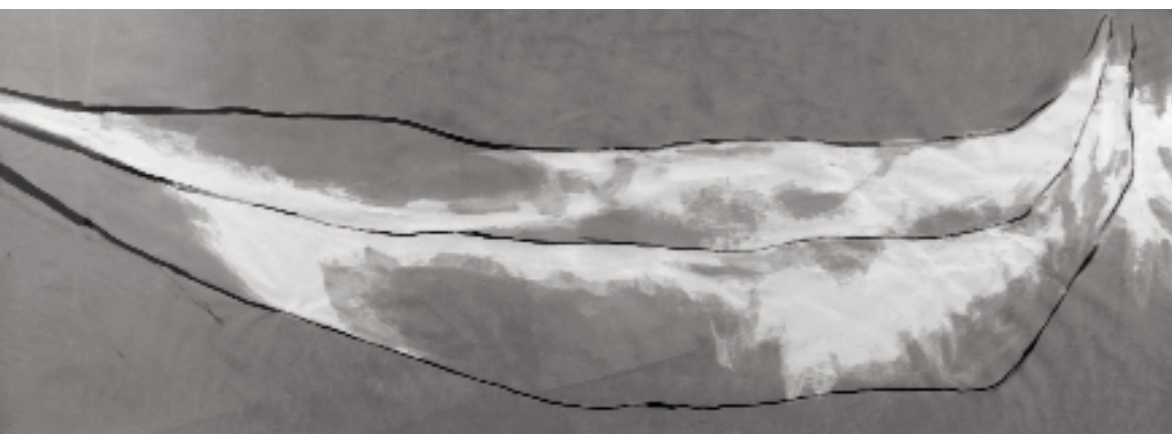
Ana Maeso Broncano [Sin título. Palacio de Carlos V] 2006. 10,4 x 14,6 cm. Tinta china y aguada sobre papel

La huella que se imprime en el dibujo es la que imprime los objetos diseñados con el tamiz de los ojos y del entorno. El cristal que refleja el hielo en el diseño nórdico y el sol mediterráneo en el colorido del diseño italiano.

El dibujo ha sido durante mucho tiempo la única herramienta de comunicación a través de la cual podrían transmitirse diferentes ideas sin necesidad de escribirlas o hablarlas y capaz de resumir lo que en palabras es mucho más largo y más complicado. Si describir la naturaleza por medio del lenguaje hablado es una tarea difícil, lo es igualmente describir una forma, un mecanismo o la construcción de un objeto. Usar la palabra dibujo tiene connotaciones diversas según quien la emplee y aunque solemos acompañarla con una coletilla que permite situarlo en un contexto definido y dirigido a una finalidad específica, el término dibujo indica imagen, idea, solución, descripción.

Su empleo como instrumento de diseño no es nuevo. Entre las primeras formas de escritura se sintetizaron formas en dibujo para atribuirles un significado y éstas a su vez estilizadas pudieron permanecer en el tiempo. Pero igualmente la simplificación través del dibujo permitió escribir la historia de muchos pueblos y mostrarnos las formas de vida y los objetos de esa cotidianidad sin necesidad de la fotografía. Difícil es saber si aquellos dibujos antiguos sirvieron de base para la construcción de objetos de uso cotidiano, pero esto parece irrelevante dado que están ahí, dibujados en diferentes superficies y de diferentes maneras, ahora más detallados, aquí más estilizados; sabemos que los griegos tenían sillas de alfarería para niños gracias a alguna ánfora que la representa. Hemos podido conocer mobiliario plegable, desarmable, sillas de tijera, herramientas de trabajo y objetos decorativos, y de ellos sabemos los estilos, los gustos y las modas.

El paso más importante, de todas formas, es el dado en el Renacimiento cuando parece que nada se proyecta sin el dibujo y en ese *nada* están



Gonzalo Martín Calero, *Sin título*, s.f. 92 x 244 cm. Acrílico sobre papel
Fondo Antonio Carvajal Milena

muchos objetos imaginarios que se realizarían o no entonces o después pero que podrían, gracias a la claridad con que el dibujo los expresa, ser construidos sin problema en nuestros días.

Es evidente que entre las aportaciones más importantes a la concepción de las máquinas estarían las diferentes *invenciones* del ingenio de Leonardo. Los antecedentes de diseño llevados a cabo por el genio italiano son probablemente los ejemplos más antiguos del estudio sistematizado de objetos: funcionamiento, mecanismos, movimientos, todas las partes de un objeto resueltas a través del dibujo y que más allá del documento recuperado en tiempos posteriores y el aprovechamiento de esos materiales para diseñar o *rediseñar* objetos que entonces fueron utópicos, máquinas funcionales que rompían con las normas científicas de la época, son documentos de diseño y de estudio de los objetos tan actuales, que son parte del conocimiento y de la metodología contemporáneos del diseño.

Son las esquematizaciones de cómo funciona un objeto, de sus posibilidades y de su construcción las que hacen del dibujo la herramienta indispensable en todo proceso proyectual, de diseño, de *design*. La imaginación del Leonardo *diseñador*, como la de todos sus descendientes, permitió soñar con un vuelo instrumental, la posibilidad de volar con alas artificiales y explicarnos la forma de lograrlo desafiando las restricciones de la naturaleza humana. Pero también sus máquinas y herramientas ponen de manifiesto los primeros intentos de producción mecanizada, como su máquina de fabricación de limas o aquella para la producción de cuerdas. Y todo esto lo sabemos gracias a la conservación de los documentos gráficos, de sus dibujos.³

En los últimos años se ha escrito mucho sobre la historia del diseño industrial. Tomando en cuenta lo joven de la disciplina, se cuenta con una historiografía no despreciable: aparecen los objetos que han hecho época, su evolución y sus copias, pero en muy pocos y casi siempre monográficos de



María Teresa Martín Vivaldi, *Ilustración para 'Rimas de Santa Fe'*, 1991.
34,5 x 24,6 cm. Tinta y acuarela sobre papel

Fondo Antonio Carvajal Milena (donación temporal)

diseñadores específicos –Alvar Aalto, Raymond Loewy, entre otros– aparecen lo que Giampiero Bosoni⁴ denomina *ricerche morfologiche*, que no es otra cosa sino precisamente, la búsqueda de las diversas formas, a través del dibujo, que pueden modelar un nuevo objeto o remodelar uno existente que se adapta a nuevos mecanismos o a innovaciones tecnológicas o industriales. Esta es la búsqueda morfológica, que Miguel Copón define como un *dispositivo proyectual humano*.⁵ El dibujo en los diferentes textos suele ser analizado deduciendo de él al objeto como producto terminado. Son conocidas las tablas de dibujos que representan el catálogo de las sillas de Thonet o la descripción del montaje de una pieza industrial a través de su explicación gráfica, utilizando todos los artificios permitidos en el dibujo, enormemente útil, como único medio posible de entender un objeto sin desenvolverlo en tres dimensiones a través de las maquetas, los modelos o los prototipos. Ese artificio es probablemente lo que aleja el diseño de los objetos artesanales. Indudablemente la escasez de material sobre el tema no consiste en la falta de interés. La falta de acceso a los procesos más *íntimos* y personales de un creador, esos procesos en los que está él con su mente y su espíritu intentando dar vida a un objeto que le pertenecerá siempre, sea cual fuere el fin que como proyecto tuviese, es lo que probablemente ha impedido llevar más lejos los estudios. Mientras que del trabajo pictórico y escultórico el origen de una obra es investigada a través del material de trabajo: el dibujo es la herramienta y es material de trabajo, la posibilidad de estudiar los objetos, como la arquitectura, a través de su propio cuerpo, de su propia materialidad –la fábrica en la arquitectura, el objeto fabricado en el diseño– resta importancia a las acciones preliminares.

El dibujo, además, nos ofrece el placer de la reconstrucción evolutiva que el proceso proyectual implica a través de su acción de refinar, redibujar e ir aproximándose sucesivamente al trabajo definitivo.⁶



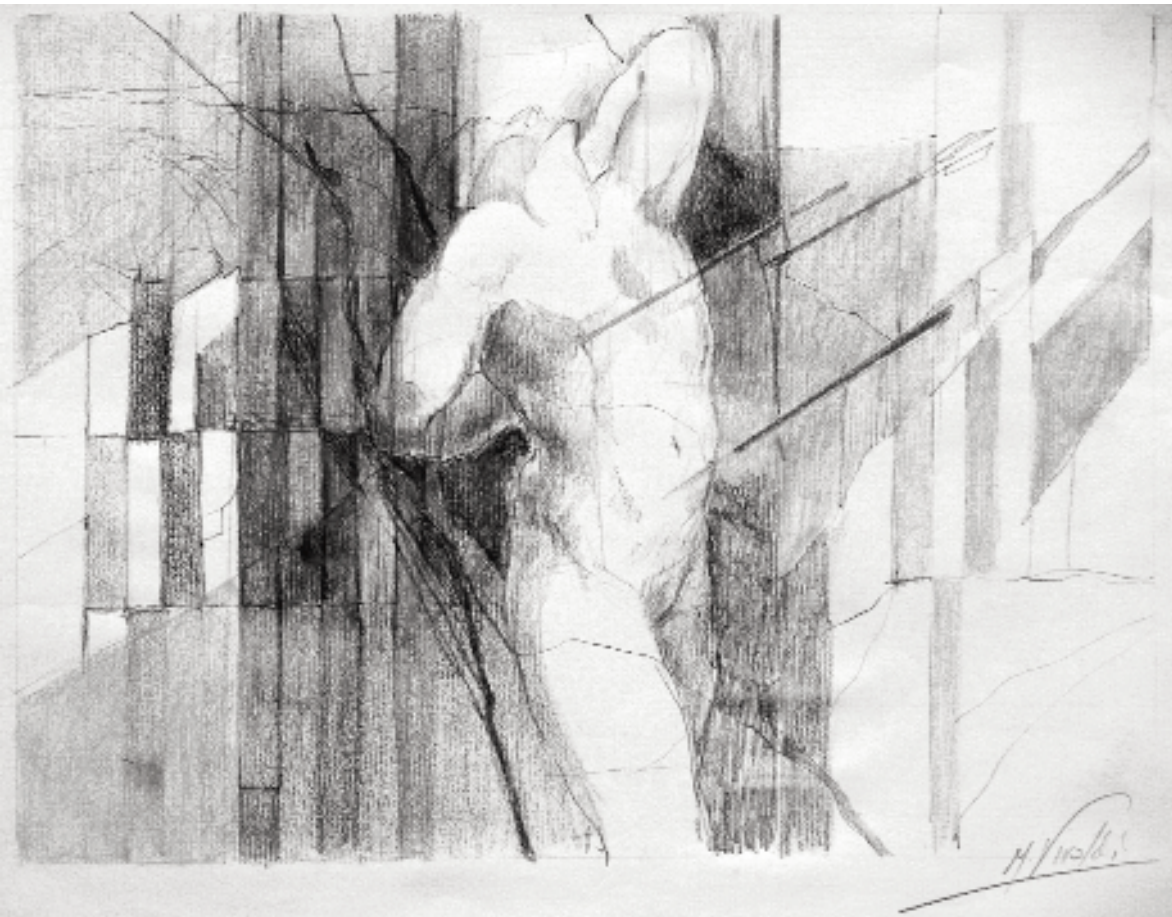
María Teresa Martín Vivaldi, *Ilustración para 'Rimas de Santa Fe'*, 1991.
34,5 x 24,6 cm. Tinta y acuarela sobre papel

Fondo Antonio Carvajal Milena (donación temporal)

El trabajo de consolidación de la imagen de un proyecto tiene siempre una finalidad; es esto lo que diferencia el dibujo de proyecto de *otros*, pero dichas finalidades no son siempre las mismas. Algunas veces sirven solamente para situar un problema, otras para resolverlo y otras sencillamente para comunicar las ideas más o menos desarrolladas que se tienen para realizar un objeto. Todo esto independientemente de que cada desarrollo sobre papel, pueda convertirse en una pieza única, diferente, y tal como sucede con el objeto terminado, pueda transformarse en *objeto de arte*.

De esta forma, la idea se transfiere de un estado abstracto a una forma concreta y comprensible, bidimensional, que permite que el resto de los individuos la conozcan y la comprendan. De la misma manera que en el arte o en la música, no existe cuadro sin materia ni existe música sin instrumento, la interpretación de las ideas transmitidas por medio del lenguaje hablado tiene múltiples lecturas, por lo tanto, el resultado son múltiples proyectos, mientras que la interpretación hecha a través del trazo, la concretización de las ideas volcadas en una imagen bidimensional, tendrán un único resultado o soluciones parecidas, dependiendo de la exactitud en la representación de esa idea.

También los dibujos en diseño, como en arquitectura, permiten fijar datos. Existen otros instrumentos para ello, pero muy alta deberá ser la capacidad de observación de la imagen fotográfica para lograr extraer de ella lo que el dibujo hace directamente: sintetizar los puntos primordiales y fundamentales de esa toma de datos. La capacidad de observación permite a través de dibujo solo extraer el concepto central del objeto de observación y separar la imagen real de nuestra propia interpretación. El concepto que queda ahí percibido y señalado será nuestra herramienta de trabajo en la formulación de nuevos objetos, que con frecuencia estarán tan alejados de la idea original que sería imposible reconocerlos.

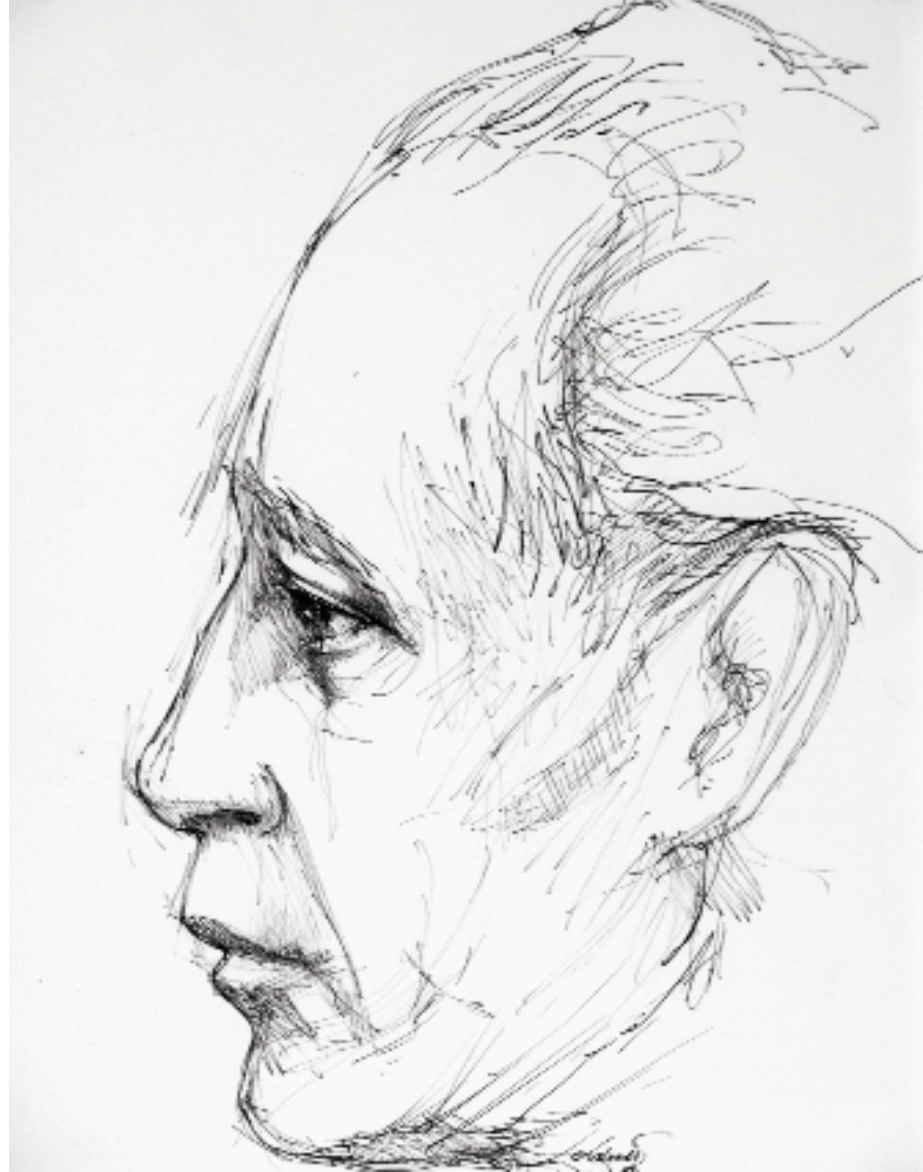


María Teresa Martín Vivaldi [Sin título] s.f. 27,5 x 52 cm. Tinta china y acuarela sobre papel
Fondo Antonio Carvajal Milena (donación temporal)

El dibujo se reconoce como apoyo del conocimiento y como refuerzo de este; en los campos del arte el papel que juega es indudable, pero no puede olvidarse que es indispensable también en los campos de la ciencia y de la técnica. A ningún artista o arquitecto le pasa desapercibida su importancia, pero en los primeros años de producción industrial, los teóricos que se encargaron de proponer las primeras pautas del ejercicio de creación de objetos fabricados industrialmente, como William Morris y su *Arts & Crafts*, Henry Cole u Owen Jones, tornaron a insistir en la práctica del dibujo como único medio de alcanzar a un logro creativo y de buena calidad: *ninguna persona debería considerarse completa sin conocimientos de dibujo [...] El poder de mirar con la mente tan bien como con los ojos se adquiere solo a través de larga práctica y por el hábito de fijar en la mente aquello que pasa rápidamente ante la vista. Ello no puede obtenerse con perfección sin la práctica de las formas delineadas [...] como regla general, muy poca gente del público o de los fabricantes a la cabeza de grandes establecimientos relacionados con el arte, tiene algún conocimiento de dibujo, ni son capaces de indicar con sus propias manos la forma de un artículo que desearían comprar o mandar hacer [...] no estamos afirmando que cada hombre tenga que dibujar tan bien como el pintor paisajista y el arquitecto, sino que debería por lo menos poseer suficiente conocimiento para ver correctamente, y para distinguir el bien del mal.*⁷

La cosa clara es que no existe una norma o un recorrido unívoco entre la idea y su conversión al material gráfico, cada interpretación de la idea y cada forma de representación es diferente incluso para el mismo individuo, que a veces se sorprende, de cómo una idea y el juego con el lápiz y el papel lo lleva a los resultados más inesperados y le muestra a veces los rincones más ocultos de su mente.

También el traslado de la idea al dibujo traiciona, o extrae recuerdos de formas olvidadas que, puestas en el papel, recuerdan enojosamente objetos de todos conocidos.



Jesús Martínez Labrador [Retrato de Carlos Villareal] 1989. 30,6 x 22,2 cm. Tinta sobre papel
Fondo Antonio Carvajal Milena (donación temporal)

La estilización de las formas a través del dibujo ha permitido abrir paso a la evolución formal de la bicicleta, de la motocicleta y del coche, pero también a la estilización de los electrodomésticos y los aparatos electrónicos, sin contar con el ejemplo más obvio de los muebles. La motocicleta no habría existido sin la elaboración formal de la bicicleta, que fue posible después de muchos intentos de construcción de sus partes: ruedas más grandes, más pequeñas, iguales, composición del triángulo y posición de los pedales, relación geométrica entre los elementos, ruedas, pedales, manubrio, más altos o más bajos, etcétera.

De ello depende buena parte de la actualización estética del diseño industrial, la conceptualización mental y el ejercicio de redibujar las formas, casi igual que en el vestido, hasta dar, a través del ir y venir del acierto-error, con la clave de la nueva estética y sin importar cuáles sean después los equilibrios que haya que hacer para adaptarla a la tecnología o a los procesos productivos, porque la funcionalidad-forma es la fuerza que presiona a la evolución y el desarrollo de ellos.

Sin esta actitud de defender a fondo la construcción formal de los objetos, habría sido imposible pasar del arado al tractor y sin la elaboración estética, la competencia comercial sería prácticamente imposible.

Aunque indudablemente los objetos artesanales pueden surgir de dibujos, de trazos en papel previamente hechos para seguir una pauta, el producto final de un proceso de diseño siempre sale de la resolución gráfica bidimensional primaria, porque el proceso de acierto-error que se construye en la mente y se resuelve en el papel, se desarrolla también como pauta de trabajo en la construcción del objeto, en la elaboración de su despiece, en la solución de su funcionamiento, en el estudio de sus movimientos y de sus mecanismos. Solamente cuando el proceso se concluye, y solo entonces, podrá seguirse adelante para desarrollar el objeto tridimensional y hacer de



Francisco Montañés Padilla, *Japonesa* 2005. 135 x 143 cm. Tinta sobre papel

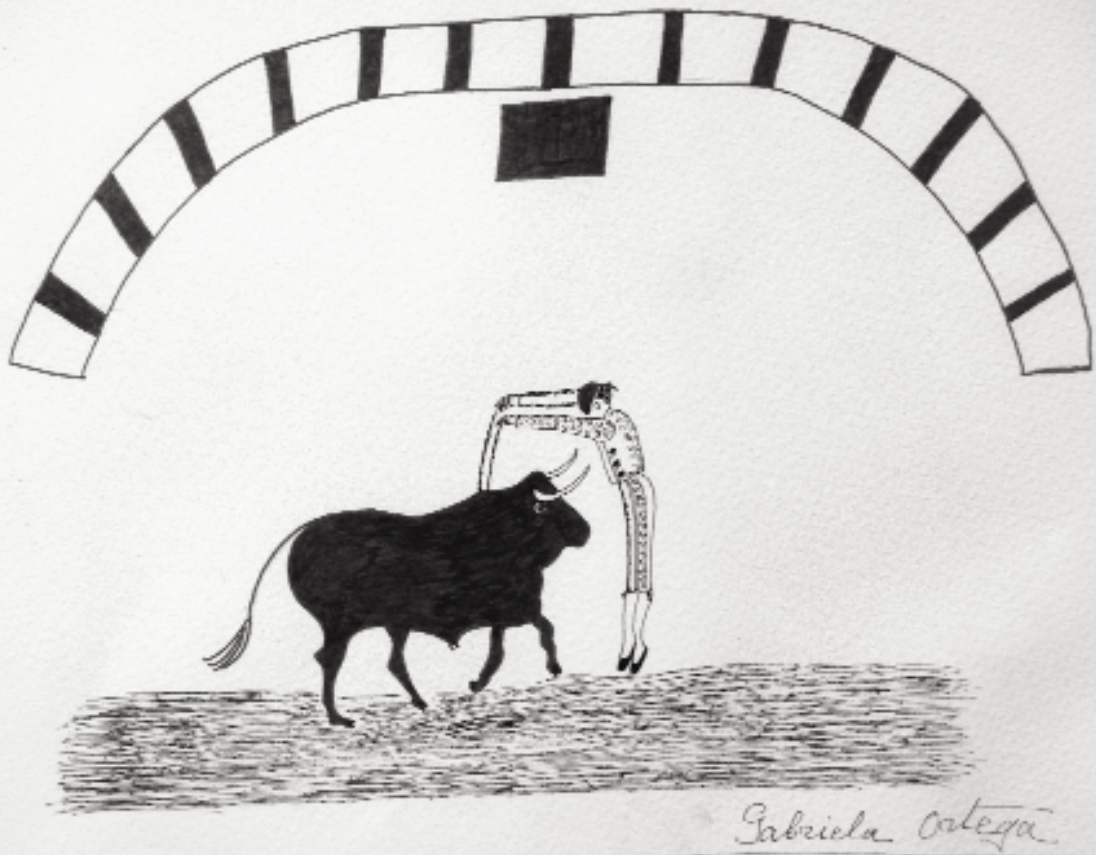
él un objeto real. El proceso, este último, viaja sobre una línea inequívoca con todos los aspectos resueltos y, solamente en aspectos muy puntuales, la modificación se realiza en forma empírica, sin pasar primero por el papel.

Pero el dibujo no solamente nos muestra, como está claro, el origen de los objetos que conocemos, sino de aquellos que, inventados o propuestos, solamente vieron la luz en las manos de su autor o, precisamente por culpa del dibujo, no complacieron a quien tenían que complacer y se quedaron en eso, en juegos de la imaginación y sueños interrumpidos de un autor, un diseñador que comprobó que, por diversas razones, su diseño no podría ser producido.

La posible frustración del objeto no-nato, se compensa gracias a la existencia de la idea detallada en el papel, a la posibilidad remota de que, existiendo ya fuera de la mente, siendo una idea real, comprensible, podrá ser llevada a cabo, quién lo sabe, algún día; las máquinas de Leonardo, el aerodinamismo de Raymond Loewy⁸ y tantas y tantas propuestas de autores desconocidos que logran una especie de *realidad utópica* a través del dibujo.

El hecho es que desde los orígenes del hombre no se ha encontrado ningún sistema más práctico que el dibujo, capaz de transmitir y concretar las ideas. En las últimas décadas, ha surgido la preocupación de la extinción del *oficio* del dibujante, ante la aparición de los sistemas informatizados de representación, pero este temor no tiene razón de ser.

La facilidad con que algunos creen que se resuelven los problemas de proyecto y lo fácil que resulta para quien no ha desarrollado las habilidades del dibujo, *dibujar* a través de los mecanismos del ordenador, sin necesidad aparente de habilidades manuales y con el fácil y simple resultado de un *dibujo bien hecho* de líneas rectas y curvas perfectas, de vistas en perspectiva resueltas con un pinchazo en el icono 3D, habría parecido, en un primer momento, capaz de destruir la función del dibujo. Pero como el dibujo, todos



Gabriela Ortega [Sin título] s.f. 30 x 41 cm. Tinta, rotulador y bolígrafo sobre papel de acuarela
Fondo Antonio Carvajal Milena (donación temporal)

lo sabemos, no es solamente la habilidad de mover la mano, la exacta resolución de trazo en la pantalla, la facilidad con que se puede dar una escala, un acabado o el despiece mecánico-técnico de un objeto confunde el papel de cada cosa y empeña en el resultado subjetivo de *bien dibujado* el objetivo del buen concepto - representación - proyecto, resultado obligado para sellar un dibujo-diseño bien hecho.

Solamente la maestría en el uso de los recursos informáticos de dibujo y la base de concepto y de conocimiento del tema de la representación son capaces, igual que en el dibujo manual, de diferenciar en esencia el proyecto y de personalizar su mensaje de forma correcta. El resto son dibujos anodinos, sin personalidad, dibujos robotizados hechos, no por el usuario del ordenador, sino por una máquina que mecánicamente repite las instrucciones una y mil veces, sea quien fuere el que lo use, y eso, lo sabemos, no es hacer ni dibujo ni diseño, es construir un mecano que tiene solamente una posibilidad de montaje y para eso, parece obvio, no hace falta ser diseñador, ni delineante, ni siquiera dibujar una idea mental para trasladarla al papel, ni formar diferentes versiones y jugar con las diferentes formas para llegar a una solución más adecuada.

Para ello se necesita saber de programas de dibujo, conocer los manuales de instrucciones e insertar las mil y una posibilidades –siempre estáticas y simples– que los programas ya tienen preparados: texturas, materiales, reflejos, claroscuro, distribución de espacios en arquitectura o colecciones de formas de teclados o de tableros de mandos a distancia. Igual que los manuales de bricolaje o de pintura a la acuarela.

Quien supera la acción mecánica, en cualquiera de las modalidades técnicas de dibujo, no tiene problemas de confusión mental. Solamente a partir de esta visión, puede la informática funcionar como la herramienta por excelencia de nuestro tiempo, construyendo los objetos a través de la lectu-



Francisco Ortiz [Sin título A] 2006. 29,6 x 40,5 cm. Grafito sobre papel

ra eficaz de la jerarquización de un orden, como antiguamente lo hacía el artesano, coleccionando modelos de formas y decoraciones para echar mano de ellas y dar vida a otras formas.⁹

Los ordenadores y sus sistemas deben ser entendidos como un instrumento más, moderno, rico en recursos y sobre todo muy apto para llevar las ideas a la mayor exactitud de representación técnica, eficiente incluso para esbozar las primeras ideas, pero totalmente ineficiente por ahora para sustituir el trabajo de la mente, para colocar en el cerebro las ideas del diseño verdadero, y para combinar en él todos los elementos definitivos de los objetos diseñados: capacidad funcional, capacidad expresiva y capacidad de producción por medios industriales en consecuencia de las necesidades del usuario y del mercado. Así es de complicado el proceso y solamente cuando las máquinas sean capaces de jerarquizar y unificar todos los conceptos en una sola representación gráfica, el hombre será más parecido a un robot y las máquinas podrán sustituir la capacidad creativa de la mente.

La inspiración que podemos encontrar en otros sistemas informáticos, [la red] es por ahora solo un medio infinitamente más rico, a través del cual cumplimos con nuestra función de observar lo existente para inspirarnos. Es, efectivamente, mucho más rica, pero al mismo tiempo es muy compleja para jerarquizar y discriminar los elementos verdaderamente útiles. La informática solamente ha recreado, por ahora, los antiguos sistemas, utilizando incluso los iconos que nos son conocidos para proporcionar una interfase que nos sea familiar: la paleta del pintor, los pinceles o el aerógrafo, el lápiz, la pluma y la goma, o los contrastes y efectos de la fotografía, de la acuarela o del óleo. Y la mano sigue siendo la misma, que cambia el lápiz por el ratón igualmente difícil de controlar. *La red ha cambiado también el dibujo que el nuevo creador establece de sí mismo para iniciar la tarea, ha limitado el espacio de acción de sus gestos, ha ergonomizado los centímetros de su*



Francisco Ortiz [Sin título B] 2006. 21 x 29,7 cm. Grafito y tinta china sobre papel

*entorno, ha transformado el papel, el muro, el soporte de la ventana, ha hecho transparente el silencio, ha visualizado la estructura y ha cegado el espacio de la antigua mirada dubitativa en la certeza inmediata de la imagen; ha ampliado el espacio mental y ha delimitado al mismo tiempo la escala física del objeto, y ha interpuesto una interfaz mecánica sobre la red electrónica, rompiendo la relación analógica de la acción de la mano.*¹⁰

Las herramientas de dibujo, sirven no solo para resolver problemas de proporción y dimensionamiento sino también para establecer una representación *objetiva* del objeto de diseño.¹¹

El proceso de diseño, en diferentes fases, pasa de ser una utopía artística que admite cualquier interpretación, a ser una realidad objetiva donde la única interpretación posible permite transformar sus cualidades en un objeto real en el podemos sentarnos o acostarnos, objetos a través de los cuales desarrollamos la mayor parte de nuestras actividades.

Cuanto más sistemática es la producción de los objetos que nos rodean, más variedades de dibujo han sido capaces de llevarlos a cabo. Así, del primer trazo casi abstracto, conformado a partir de líneas que se entrelazan para formar figuras geométricas, intersecciones, sobre posiciones, se va dibujando el objeto para hacerlo posible –en el amplio sentido del término– hasta sus partes más milimétricas. La capacidad de representar a través del dibujo una idea de diseño puede permitir que de un solo boceto rápido surja de manera directa una maqueta o un prototipo, fabricado industrialmente solo con unos pocos datos descriptivos, mientras la imagen, perfecta en su capacidad comunicativa, proporciona los detalles de materiales y cualidades constructivas que el fabricante o el artesano son capaces de interpretar y construir físicamente con una casi perfecta exactitud. Tal es la capacidad de un buen dibujante.

No son, de todas formas, las herramientas de dibujo –las máquinas– objetos dignos de desprecio. Por el contrario, la exactitud para la fabricación de



Francisco Ortiz [Sin título C] 2006. 40,5 x 29,6 cm. Grafito sobre papel

determinados objetos de diseño, como de muchas partes de la arquitectura o la ingeniería, depende solamente de la precisión geométrica que se logran a través del dibujo (geometría descriptiva, dibujo técnico y con frecuencia también la representación matemática de la geometría analítica y de la trigonometría). Lino Cabezas habla también de la fortuna que las máquinas han tenido en el mundo tecnológico, ese mundo compartido que coloca el diseño entre el ámbito de la creación pura y la interpretación material de un objeto cuya finalidad es *servir*.

Las herramientas del dibujo útil al diseño incluyen desde luego, además de todas los instrumentos de trazo y precisión, todas las que sirven a colorear, a dar vida material a los objetos: con lápices, colores, pinturas y pigmentos, delineadores y rotuladores, pasteles, aerógrafo y los recientes recursos informáticos; pero a diferencia de la pintura, estas técnicas son las que, en un último momento, son indispensables para dibujar el objeto en su totalidad. El color final que quiere imprimirse al acabado de un electrodoméstico, de un mueble o de los enseres domésticos, no puede solamente relatarse en la memoria descriptiva, aún si en las características técnicas se echa mano del catálogo de pigmentos para los polímeros o de laqueados de cocinas. Antes, en algún momento, como recurso propio de análisis, tuvimos que haberlo estudiado, comparado, modificado.

El juego de claroscuros de una línea automotriz puede definir cambios sustanciales en la carrocería de un vehículo aunque solamente sea por razones de *styling*, y la combinación de materiales en el tablero de controles de la maquinaria industrial puede introducir, a través de su representación, una diferencia planeada, fundamental en cuestiones de seguridad laboral.

La relación del diseñador con el objeto inexistente nace a través del dibujo por una especie de sintonía ergonómica y de experiencia personal que nos acerca a nuestro objeto, no solamente como diseñadores sino como usuarios, recurso, por otra parte, mucho más práctico, económico y factible que la producción de maquetas, modelos o prototipos.



Paula Peinado Nevado [Sin título. Coro] 2006. 17,9 x 23 cm. Tinta china y barra Conté sobre papel

En el dibujo de objetos, éste se muestra como una herramienta, pero también como método de comprensión del objeto, la representación debe ser exacta, apegada a la realidad, *hiperrealista* para delinear algo que aun no existe, que proviene de la capacidad de imaginárselo y se dirige a mostrarlo claramente y sin confusiones a quien hará uso de él, para fabricarlo, comercializarlo o consumirlo; la geometría debe ser definida de tal forma que le permita mostrarse, no tal cual es, sino tal como deberá ser en ese futuro en el cual será, finalmente, un objeto tangible.

El oficio del dibujante, como puede verse, continuará existiendo y deberá ser, entonces, a la manera antigua: la *destreza práctica adquirida por la experiencia* más la *capacidad de explicar el procedimiento racional* –geométrico de la obra¹².

Si el dibujo es un *gesto expresivo* o una *línea con memoria*¹³ significa que permite al diseño *recordar* el procedimiento, la evolución, el desarrollo, desde el primer trazo hasta el último, del proceso creativo, –lo que ya se decía antes– la única herramienta que nos permite llevar la idea a una realidad objetiva.

El dibujo nos permite alcanzar esa realidad objetiva que según Descartes, está más en las ideas que se refieren a las sustancias espirituales que las que se refieren a las cosas materiales. El objeto resultante es el que nos proporciona la realidad formal, realidad efectiva o en acto, característica de los objetos, no de las ideas¹⁴.

El conocimiento es objetivo y subjetivo a la vez: objetivo porque corresponde a la realidad y subjetivo porque está impregnado de elementos pensantes implícitos en el acto cognoscitivo.

El conocimiento vincula procedimientos mentales subjetivos con actividades prácticas objetivas. Sin embargo, al igual que la ciencia, la tecnología y sus productos buscan el predominio de lo objetivo a través de explicaciones congruentes, predicciones y control de fenómenos naturales.



Paula Peinado Nevado [Sin título] 2006. 18 x 22,2 cm. Barra Conté sobre cartulina

Notas

- 1 Carelman hace su *Catálogo de objetos inencontrables* después de otros ejercicios de carácter también surrealista como el *Catálogo de sellos inencontrables* a partir del cual lleva a cabo algunas decenas de ellos a la realidad a instancias del Musée des Arts Décoratifs de Paris, Carelman Jacques, *Cataloghe d'objets introuvables*, Editions André Ballano, Paris 1969.
- 2 AA.VV, *Le plaisir de l'objet, Nouveau regard sur les arts décoratifs du Xxe siècle*, Musée des Arts Décoratifs de Montréal / Flammarion, Paris 1997.
- 3 Véase: Leonardo Da Vinci, *Dibujos, la invención y el arte en el lenguaje de las imágenes*, Debate, Madrid. 1987.
- 4 Bosoni, G. 1946-1980, en: *Il disegno prodotto industriale*, a Cura di Vittorio Gregotti, Electa, Milano 1986.
- 5 Miguel Copón M., *El dibujo como máquina conceptual*. En: *Máquinas y herramientas de dibujo*. Cátedra, Madrid, 2002. p.525
- 6 María Margarita Segarra Lagunes M.M., *La progettualità nella rappresentazione*, en "Parametro", nn. 246-247, 2003, pp. 50-53.
- 7 Jones, Owen O., *The Alhambra Court in the Crystal Palace*, Crystal Palace Library / Bradbury & Evans, London 1854. Traducción: Silvia Segarra Lagunes, pp. 19-20.
- 8 Véase: Loewy, R. *Diseño Industrial*. Blume, Barcelona, 1980.
- 9 Gómez Molina J. J., *Escenarios. Internet y la nueva ciudad celestial; el dibujo del siglo XXI*, en: *Máquinas y herramientas de dibujo*. Cátedra, Madrid 2002, pp. 71-72.
- 10 *Ibidem*, p. 78.
- 11 Cabezas L., *Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación*. En: *Máquinas y herramientas de dibujo*. Cátedra, Madrid, 2002, p. 85.
- 12 Cabezas L., *op. Cit.*, p. 105.
- 13 Copón M., *El dibujo como máquina conceptual, op. Cit.*, p. 525.
- 14 Echegoyen Olleta J., *Historia de la Filosofía*, Volumen 2: *Filosofía medieval y moderna*. Edinumen.



Antonia

Antonia María Pérez Martínez [Sin título A] 2006. 21,4 x 14,5 cm. Lápiz de color rojo sobre papel

Antonia María Pérez Martínez [Sin título B] 2006. 21,4 x 14,5 cm. Lápiz grafito sobre papel



APUNTE DE DIBUJO

INMACULADA LÓPEZ VÍLCHEZ, *Universidad de Granada*

A través del dibujo se comprende el mundo y se amplían sus horizontes.

Importante es reconocer el valor del dibujo en la cultura, en el desarrollo de la humanidad y en el ensanche de la mente y del espíritu. Es considerado portador de verdad, de conocimiento universal cuando se imprime como trazo fiel y, a través de él, reconocemos el mundo, materializamos las ideas y perpetuamos el tiempo por su huella. Es útil y es servil, como gesto interesado y traducible por ello, es prisionero de sí mismo.

También es autónomo, impredecible y libre.

En el dibujo se materializan los opuestos, y esta versatilidad lo perpetúa como lenguaje universal.

Aliado de la ciencia, amigo de la inteligencia y la memoria, cuanto más preciso, menos libre, plegado a voluntad de un lenguaje concebido como instrumento, se debate entre sistemas de representación, proyecciones, líneas y herramientas. El dibujo codificado, rasgo de la evolución humana, arma de la revolución industrial, ayuda al hombre a descargar su trabajo en la máquina: el dibujo nos hará más libres.

Esta línea dibujada es código, es reflejo geométrico, es proyección del espacio, precisión y definición, es inequívoca y perfecta en sí misma. Es matemática dibujada, lenguaje artificial abstracto pero concreto en sus fines. El dibujo se estudia, se aprende, se representa a través del propio dibujo. Es un lenguaje puro que nace para liberar al hombre ... *Es sabido hasta qué punto el conocimiento del dibujo facilita y garantiza la perfección del trabajo al aumentar los recursos de quienes lo poseen.* (Persin, 1859)

Cuando el dibujo es sistema, se convierte en secuencia abstracta de datos, permite resoluciones complejas, desarrollos espaciales insospechados

con mínimos recursos, conocer y medir, construir... todo ello con una economía de medios notable para proporcionar *verdad*.

El dibujo de trazo frío se llena de vida con el pulso tembloroso, con la recta torcida, que traduce el pensamiento, la función, la descripción, el enganche, la sección, el despiece, una línea que responde y que resuelve, que se pregunta y se rehace. El boceto que nace entre el garabato y la precisión, retiene el efímero pensamiento y plantea interrogantes.

El dibujo es investigación cuando somete la línea a la idea. Es duda, arrepentimiento, mejora, evolución y perfección: el propio trazo se pregunta y se responde. En el dibujo convive el ingenio y la genialidad, el arte y la técnica en su estado más puro.

Hay dibujos que nacen como portadores de verdades indiscutibles, cuestionables sólo desde otra gramática distinta, donde alguno de sus presupuestos se tambalea, para generar, a su vez, otro dibujo lógico, sistemático y perfecto en su sintaxis.

Arte y ciencia han compartido caminos comunes, donde en ocasiones uno describe los nuevos recorridos donde irá a recalcar el otro. En este devenir, las geometrías dibujadas de los artistas pudieron constatar nuevas verdades.

Pero incluso este dibujo, potente arma social, sirve igualmente para diferenciar culturas de progreso, que para vetar su conocimiento a los no iniciados. La historia muestra los avatares de esta evolución, donde determinados saberes se preservan como tesoros y se revelan entre sombras. Genios curiosos y artistas anhelantes de conocimiento, recorrieron países buscando, como en su tiempo Durero, desvelar los secretos de *la secretísima ciencia*.

Y, aunque también la historia nos hable de la dureza del estudio que conduce a su conocimiento para el que *no existe camino de reyes*, hoy este dibujo es para todos: para niños, para artistas, para matemáticos, para pobres y ricos, para mujeres... porque también en el dibujo se encierra el alma de la sociedad, se abren y a la par, se cierran caminos; en ocasiones el



Antonia María Pérez Martínez [Sin título C] 2006. 21,4 x 14,5 cm. Lápiz grafito sobre papel

conocimiento es peligroso porque es liberador y democrático y puede ser por ello, que hace no tanto tiempo, existiera un dibujo propio de señoritas y que las lecciones de algo tan universal como la geometría, no fuesen iguales para todos.

El arte deseoso de modelo, también se ha nutrido de dibujos severos y fieles en sus principios, para hacer visible lo imaginado y para volver a presentar lo que los ojos del artista han visto. La verdad de los dibujos de perspectiva es más difícil de medir, presentan una re-presentación, se someten en cierta medida a unos principios lógicos, reducidos, sintéticos para, una vez aceptados, ser vehículos de la imagen del mundo. Desde este presupuesto, hemos de conocer sólo por la vista a través de una mirilla del tamaño de una lenteja, perfectamente inmóviles, instantáneos en nuestro mirar y, en última instancia, estar dispuestos a recibir, agazapados desde esta posición monocular, el impacto visual de la *verdadera* imagen del exterior.

Este dibujo, toda vez asumidos los principios sin gran esfuerzo, merece ser reconocido como la mejor aprehensión del natural, la más fiel representación, sea realizada con punta o con pincel, llega en multitud de ocasiones a hacernos dudar de la identidad de lo que se nos muestra. El logro de la ilusión es tan notable, que necesitamos de otros sentidos para cerciorar nuestra percepción, hemos de palpar el plano para que la representación se adhiera a él. La *Perspectiva*, como se ha dado en llamar a este conjunto de representaciones, aclara etimológicamente, su razón vital: *mirar a través de* para *conocer* el mundo con nuevos ojos.

Que el empeño posterior durante siglos de matemáticos, artistas e inventores la adornen de cualidades geométricas, de veracidad representativa, le otorgan en la historia de nuestra cultura un lugar preeminente, por lo menos un importantísimo lugar en nuestra versión de la historia, lo que ha permitido despertar en ella, grandes pasiones y grandes odios, sin que, hasta la fecha, a pocos deje indiferentes.



Antonia María Pérez Martínez [Sin título C] 2006. 21,4 x 14,5 cm. Rotulador sobre papel

Pueden hablar por sí solos cientos de obras, miles de dibujos desde la abstracción más sintética al más elaborado de los lienzos. También llenaron páginas los alegatos autoritarios que quisieron identificar este sistema con la norma, para acuñar, paradójicamente una única posibilidad de *ver, conocer y representar*.

¿Hasta qué punto el dibujo es norma? Cuanto más alejado está de la *representación* y más cercano a la *presentación* de sí mismo, más libre, más autónomo, rico, impredecible, seductor. El dibujo ante todo es la fascinación por la evocación de lo que no se ve, pero se intuye; de lo sugerido y lo no evidente; del vacío y de la masa, un juego de fuerzas en el vacío de la superficie.

Y al final de este breve apunte sobre dibujo, volvemos la mirada al origen del mito. Es grato encontrar plasmado el nacimiento del dibujo a través de una dulce metáfora narrada por Plinio en la antigüedad, según se cuenta, de manos de una mujer, hija del alfarero Butades, que, para no olvidar la imagen de su amado durante la ausencia, trazó la silueta de su sombra siguiendo el contorno del perfil proyectado en la pared.

A través de la sombra nació fiel la línea, trazo cautivo para siempre de la superficie y al mismo tiempo, el mejor aliado de nuestra imaginación, donde no sólo vemos con los ojos de la cara, sino también con los de la mente: *oculus imaginationis*.



Antonio Pérez Pineda [Sin título] s.f. 43 x 23 cm. Tinta, rotulador y acrílico sobre papel
Fondo Antonio Canvaja Milena (donación temporal)

Antonio Pérez Pineda



Miguel Rodríguez-Acosta [Sin título] 1990. 20,9 x 29,5 cm. Acuarela sobre papel
Fondo Antonio Carvajal Milena (donación temporal)

LA CARPETA DE DIBUJOS *MÚSICA Y DANZA 2006*

ASUNCIÓN JÓDAR MIÑARRO, *Universidad de Granada*

La Carpeta *Música y Danza 2006* de la Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada está compuesta por noventa y un dibujos elaborados en torno a un mismo tema. Todos ellos fueron realizados en verano de 2006 en el curso *Tras las huellas del movimiento*, incluido en el programa de los Cursos Internacionales Manuel de Falla correspondientes al 55 Festival Internacional de Música y Danza de Granada y el FEX (Festival Extensión, conjunto de actividades culturales realizadas en torno al Festival).

Durante los diez primeros días del mes de julio las quince personas que participamos en el curso (once estudiantes y cuatro profesores), dibujamos del natural en los ensayos y en los conciertos, representaciones y espectáculos, tanto del FEX como del Festival.

Estos dibujos ofrecen la oportunidad de reflexionar sobre su significado en el ámbito del dibujo contemporáneo ya que sus características inducen a preguntarse sobre los valores que aporta al arte actual el dibujar del natural en movimiento.

En primer lugar, por su apariencia formal en cuanto a tamaño y materiales, nos encontramos ante dibujos de formatos pequeños realizados sobre papel con técnicas clásicas; tintas, lápices de grafito, acuarelas, tizas o carbocillos.

En segundo lugar, aparecen dibujadas en ellos figuras que están bailando, tocando instrumentos musicales, cantando o realizando diversas actividades de los espectáculos de Granada en esos días, realizadas con líneas y manchas que pueden sugerir cierto tipo de movimientos.

En tercer lugar, la evidencia de las particularidades anteriores conduce, de forma razonable, a recordar los avances de la tecnología actual en captura

de imagen, provocando cierta perplejidad el hecho de enfrentarse hoy en día a espectáculos en vivo, de música y danza, con un lápiz y un papel.

Caer en la tentación de pensar que nos encontramos ante dibujos antiguos puede ser fácilmente la conclusión de este razonamiento.

A estas apreciaciones anteriores podríamos sumar otra que el espectador puede que no sepa, pero intuye, y es que, situarse ante el natural en movimiento con la intención de atraparlo mediante el dibujo es emprender una misión ingenua y obstinada avocada al fracaso, suscitando en la persona que dibuja una sensación-como decía el artista italiano Enzo Cucchi- de *batalla perdida en la que solo quedan los restos del desastre*.

A pesar de estas consideraciones, los dibujos de la Carpeta *Música y Danza 2006* son atractivos, al igual que tantos otros de las mismas características, y el interés que despiertan no solo se produce en los espectadores que los admiran sino también en los artistas jóvenes que los realizan. La idea sobre el dibujo del natural como forma de dibujar pasada de moda no fragua fácilmente ya que éste sigue rodeado de un halo misterioso y ancestral que lo protege y hace que ante dibujos pequeños y sencillos en cuanto a sus materiales, realizados del natural por Rafael Sanzio, Jean Auguste Dominique Ingres, Pablo Picasso o David Hockney, nadie sienta que está ante dibujos antiguos sino ante obras de arte.

Es fundamental reparar en que la característica más importante de los dibujos que intentan captar el natural en movimiento es su inútil pretensión, porque sus grandes valores residen precisamente en este fracaso que pasa a convertirse en la obra misma. Las huellas del desastre de esta batalla perdida son las protagonistas y en ellas se puede apreciar la destreza manual, rapidez mental, capacidad de observación y virtuosismo de su autor o autora.

Los dibujos realizados a partir del natural en movimiento son, por un lado, mapas incompletos de recuerdos ante los que el espectador queda



Joaquín Roldán Ramírez, *Cien mujeres sudanesas* 2003. 45 x 14 cm. Acuarela sobre papel
Carpeta Sudán

ensimismado evocando la fragilidad de sus propias nostalgias. Por otro lado, son evidencias de la sabiduría, la habilidad y la vitalidad del artista, que como un nuevo caballero andante se arriesga a interponerse entre la experiencia y la existencia para arrancar al tiempo jirones con los que construir su obra.

Para los artistas dibujar el natural en movimiento es un ejercicio de acercamiento a los aspectos mas esenciales del dibujo porque es en el tratamiento de la líneas y manchas donde reside fundamentalmente lo que comunica. Si este tipo de dibujo está fundamentado en la fragilidad de los recuerdos, en la duda y en el desconcierto, son estos aspectos los que ha de transmitir de forma bella.

Un dibujo realizado del natural en movimiento puede contar entre sus cualidades con la de la *fragilidad*. En los dibujos de Sonia de Toni, Alejandro Vico y José Luis Lozano podemos ver ejemplos de dibujos cuya belleza reside fundamentalmente en haber captado la fragilidad de los recuerdos que, atrapados en marañas de líneas sutiles, parece que pueden escapar en cualquier momento.

Otra de las características que aparece en algunos dibujos es el *desconcierto*, entendido como turbación o intranquilidad. Los dibujos de Cristina Galli poseen los rasgos característicos de la duda y la búsqueda tratada de forma absolutamente profesional por la artista.

Si miramos con detenimiento los dibujos de esta serie, podemos apreciar que los artistas han adoptado diversas estrategias intuitivas para captar el movimiento, estrategias que pueden aparecer de forma simultánea en un mismo dibujo pero que podríamos enumerar y ejemplificar según la estrategia predominante en las obra:

1-Figuras creíbles pero imposibles.

Es quizás una de las estrategias más antiguas en el intento del dibujo del natural en movimiento. En ella el artista une recuerdos de movimientos de



Joaquín Roldán Ramírez [Sin título. Flamenco] 2006. 21 x 28 cm. Grafito y goma de borrar sobre papel

distintas partes del cuerpo en momentos determinados para componer una nueva imagen en la que no corresponde la movilidad real de la figura representada con el movimiento que está realizando. Sin embargo, la sabiduría de estas imágenes reside en que el espectador las puede reconocer ya que podrían responder a sus propios recuerdos.

Las representaciones más rotundas de esta estrategia las podemos encontrar en numerosos ejemplos de obras de la historia del arte, desde las pinturas rupestres más antiguas, en las que se pueden ver animales de cuatro patas con las cuatro levantadas del suelo (caballos al galope, toros, ciervos etc.). El tipo de movimiento que se transmite con esta estrategia es en muchas ocasiones más rotundo que el mismo natural por estar representando, por un lado, un cúmulo de recuerdos, por otro lado, porque estamos ante una imagen trágica e incompleta que intenta instalarse en la realidad.

Dibujos con estas características los podemos encontrar en obras como la de García Vico, Alejandro. [*Sin título. Serie C 6 Anverso*], o Maeso Broncano, Ana [*Sin título. B*].

2-La huella del movimiento.

Esta estrategia consiste en captar el movimiento dibujando la huella que ha dejado en el espacio la figura que se mueve. Estrategia usada por el movimiento Futurista y plasmada magistralmente en la obra de Marcel Duchamp *Desnudo bajando una escalera*.

En los dibujos de esta serie podemos encontrar esta estrategia de representación en obras como la de Maeso Broncano, Ana [*Sin título A*] o Lozano, José Luis, [*Sin título.08*]. En estos dibujos las figuras pasan a ser espectros transparentes que en complicidad con el artista intentan dejar al movimiento desnudo y enredado en líneas y manchas. Esta forma de dibujar produce obras profundamente inquietantes y fantasmagóricas que producen en el espectador el desconcierto de estar ante dos mundos que se anulan entre sí.



Joaquín Roldán Ramírez [Sin título. Derviches] 2006. 21 x 28 cm. Grafito sobre papel

3-El movimiento como elemento abstracto.

Responde a la consideración del movimiento como fenómeno autónomo desvinculado de la figura que se mueve. Podríamos decir que el artista, al situarse ante el natural en movimiento, al igual que *Alicia en el País de las Maravillas*, se deja caer en un pozo profundo dejándose seducir por su magnetismo, convirtiendo la batalla en un asunto de índole estrictamente personal en el que la realidad desaparece. El resultado es un secreto entre la experiencia y el artista que se manifiesta a través del arte. Una batalla silenciosa que el espectador no puede reconstruir y de la que solo ve su aspecto final.

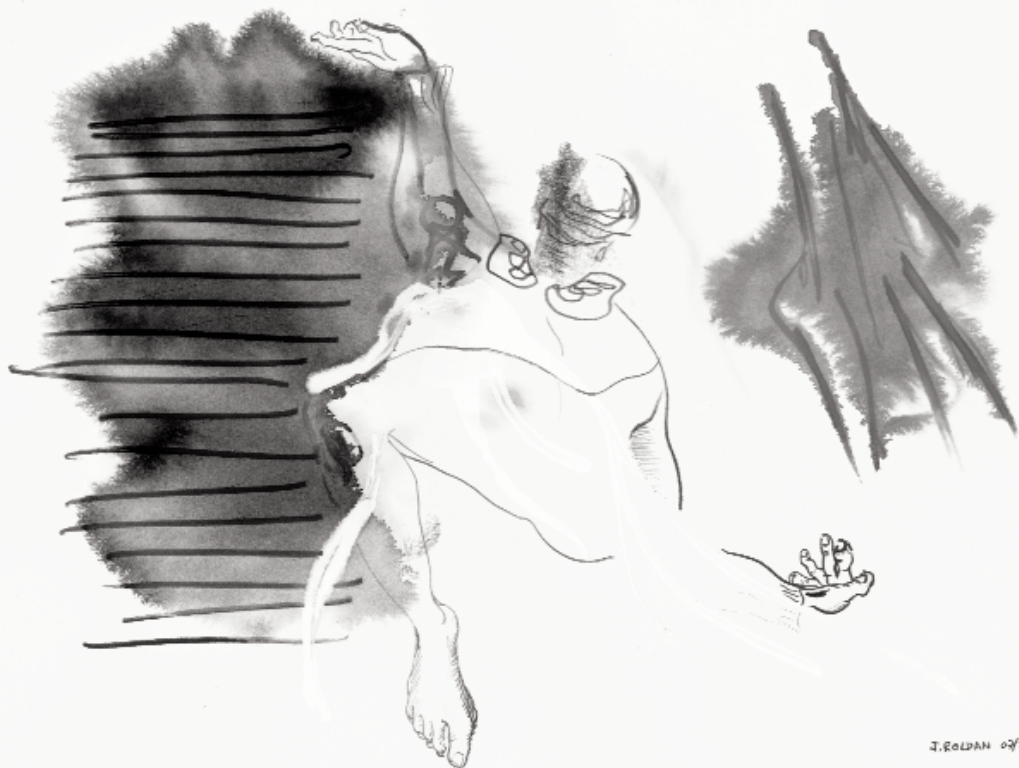
Las obras de Macarena Fajardo Lazo, responden a estas características sobre todo el dibujo [*Sin título*]

4- El movimiento presentido.

Podríamos decir que esta estrategia es la antítesis de la anterior. Si considerar el movimiento como elemento abstracto es dejarse caer en él abandonando la experiencia real, presentirlo es instalarse en la realidad que se observa y captarlo antes de que se produzca.

El artista pone en este caso todo su esfuerzo en la tensión inicial de la figura y se aventura a transmitir en ella su intención futura de movimiento. Los dibujos resultantes están cargados de realidad y desafío. Los dibujos de Francisco Lagares Prieto, poseen esa sabiduría necesaria para abordar el natural en movimiento desde este punto de vista.

Mis felicitaciones y agradecimiento a la Universidad de Granada por su Colección de dibujos y a todos los artistas que forman parte de ella.



J. ROLDÁN 09/2006

Joaquín Roldán Ramírez [Sin título. Danzante 1] 2006.
28,5 x 38 cm. Grafito, acuarela, acrílico y tinta china sobre papel

Joaquín Roldán Ramírez [Sin título. Danzante 2] 2006. 42 x 30 cm. Grafito sobre papel



J. ROLDÁN 2006

Índice de textos

<i>La Carpeta 'Música y Danza 2006' y los dibujos de la Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada.</i> David Aguilar Peña, Rector	5
<i>Nombrar el dibujo – dibujar la palabra.</i> <i>Aproximación a una definición de dibujo.</i> Juan José Gómez Molina, Universidad de Complutense de Madrid	7
<i>El dibujo y el dibujar</i> Carmen Lloret Ferrandiz, Universidad Politécnica de Valencia	85
<i>Los lugares del aprendizaje en el dibujo.</i> <i>'Exempla', modelos y paradigmas.</i> Lino Cabezas Gelabert, Universidad de Barcelona	101
<i>Dibujo-diseño-'disegno'</i> Silvia Segarra Lagunes, diseñadora industrial	183
<i>Apunte de dibujo</i> Inmaculada López Vilchez, Universidad de Granada	213
<i>La Carpeta de dibujos 'Música y Danza 2006'</i> Asunción Jódar Miñaro, Universidad de Granada	221

Joaquín Roldán Ramírez, *El investigador* 2006. 42 x 29,7 cm. Técnica mixta sobre papel



Índice de dibujos

Baños, Francisco Luis (1991) <i>Ilustración para Silvestre de sextinas</i>	2
Borrego, José María (2006) [Sin título]	4
Castillo, Omar-Pascual (2004) <i>Juguetes domésticos I</i>	6
<i>Juguetes domésticos II</i>	9
<i>Juguetes domésticos III</i>	11
Conde, Jesús (1991) <i>Ilustración para Silvestre de sextinas</i>	13
De Toni, Sonia (2006) [Sin título. Teatro Isabel La Católica]	15
[Sin título. Teatro José Tamayo]	17
[Sin título. Derviches 1]	19
[Sin título. Derviches 2]	21
Del Pozo, Jesús (2001) [Sin título. Homenaje a Mariano Fortuny]	23
Fajardo Lazo, Macarena (2006) [Sin título A]	25
[Sin título B]	27
Ferrer Pérez-Blanco, Ignacio (2006) <i>Temporalidad urbana</i>	29
Fresneda, Eduardo (s.f.) [El águila]	31
Galli, María Cristina (2006) [Sin título. Corral del Carbón]	33
[Sin título. Palacio de Carlos V]	35
Gadir, Diego (1999) [Una rosa para Antonio Carvajal]	37
García Sánchez, José Francisco y Serrano García, Juan Antonio (2007) <i>Entre las cuerdas</i>	39
García Sánchez, Sergio (1996) <i>Sin título</i> [álbum <i>Mons Olympus</i>]	41
(1997) <i>Sin título</i> [prueba para el álbum <i>Domus</i>]	43
García Vargas, Mónica y Gómez Rodríguez, Jorge (2004) <i>Garabato</i>	45
García Vico, Alejandro (2006) [Serie A]	47
[Serie B]	59
[Bailaora]	71

García Vico, Alejandro (2006) [Baile]	79
[Serie C]	84
[Serie D]	100
Garciarias, Pedro (1999) <i>Iris de Kaemefer</i>	103
(1990) <i>Ilustración para Silvestre de sextinas</i>	105
(2005) Carpeta Elsa y Marc Galle	107
Gil, Manolo (s.f.) [Sin título]	109
Guadalupe Díaz De La Guardia, José María (2004) <i>Ancestros I</i>	111
Gutiérrez, Isabel (2006) [Sin título A]	113
[Sin título B]	115
Hidalgo Aranda, José (s.f.) [Sin título]	117
Jódar Miñarro, Asunción (2006) [Sin título, Coro]	119
[Danza A]	125
[Orquesta]	131
[Sin título. La Chacona, Belén Maya]	137
[Danza B]	141
Lagares Prieto, Francisco (2006) [Sin título]	145
Lazúen, Juan Carlos (1991) [Sin título]	149
Lozano, José Luis (2006) [Sin título 01-10]	151
[Sin título. Palacio de Carlos V]	173
[Sin título. Plaza del Cramen]	175
Llanas Torres, Antonio (2001) <i>Sin título</i>	177
Maeso Broncano, Ana (2006) [Sin título]	179
[Sin título. Fundación Rodríguez Acosta]	182
[Sin título, Palacio de Carlos V]	185
Martín Calero, Gonzalo (s.f.) [Sin título]	187
Martín Vivaldi, María Teresa (1991) <i>Ilustración para Rimas de Santa Fé II y IV</i>	189



Isabel Vélchez Miguel [Sin título 1] 2006. 21 x 14,8 cm. Lápiz Conté sobre papel

Martín Vivaldi, María Teresa (s.f.) [Sin título]	193
Martínez Labrador, Jesús (1989) [Retrato de Carlos Villareal]	195
Montañés Padilla, Francisco (2005) <i>Japonesa</i>	197
Ortega, Gabriela (s.f.) [Sin título]	199
Ortiz, Francisco (2006) [Sin título]	201
Peinado Nevado, Paula (2006) [Sin título]	207
Pérez Martínez, Antonio María (2006) [Sin título]	211
Pérez Pineda, Antonio (s.f.) [Sin título]	219
Rodríguez-Acosta, Miguel (1990) [Sin título]	220
Roldán Ramírez, Joaquín (2003) <i>Cien mujeres sudanesas</i>	223
(2006) [Sin título. Flamenco]	225
(2006) [Sin título. Derviches]	227
(2006) [Sin título. Danzante]	229
(2006) <i>El investigador</i>	233
Vilchez Miguel, Isabel (2006) [Sin título]	235



Isabel Vilchez Miguel [Sin título 2] 2006. 22,6 x 16,3 cm. Grafito y tiza de color sobre papel

Organiza:

Universidad de Granada

Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Cooperación al Desarrollo

Secretariado de Artes Visuales, Escénicas y Música

DAVID AGUILAR PEÑA

Rector

M^a JOSÉ OSORIO PÉREZ

Vicerrectora de Extensión Universitaria y Cooperación al Desarrollo

RICARDO MARÍN VIADEL

Director de Artes Visuales, Escénicas y Música

ANTONIO MARTÍNEZ VILLA

Coordinador de Exposiciones

FRANCISCO FERNÁNDEZ SÁNCHEZ

Director de la Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad

Comisario: Francisco José Sánchez Montalbán

Coordinación del catálogo: Asunción Jódar Miñarro y Ricardo Marín Viadel

Edita: Universidad de Granada

I.S.B.N.: 978-84-338-4579-5

Depósito Legal: Gr. 1.489/2007

Maquetación e impresión: Bodonia, S.L.





Isabel Vélchez Miguel [Sin título 3] 2006. 23,6 x 15,4 cm. Lápiz de color sobre papel

GARCÍA SÁNCHEZ, José Francisco
GARCÍA SÁNCHEZ, Sergio
GARCÍA VARGAS, Mónica
GARCÍA VICO, Alejandro
GARCÍARIAS, Pedro
GIL, Manolo
GÓMEZ RODRÍGUEZ, Jorge
GUADALUPE DÍAZ DE LA GUARDÍA, José María
GUTIÉRREZ, Isabel
HIDALGO ARANDA, José
JÓDAR MIÑARRO, Asunción
LAGARES PRIETO, Francisco
LAZÚEN, Juan Carlos
LOZANO, José Luis
LLANAS TORRES, Antonio
MAESO BRONCANO, Ana
MARTÍN CALERO, Gonzalo
MARTÍN VIVALDI, María Teresa
MARTÍNEZ LABRADOR, Jesús
MONTAÑÉS PADILLA, Francisco
MORALES CORTÉS, Juan Manuel
ORTEGA, Gabriela
ORTIZ, Francisco
PEINADO NEVADO, Paula
PÉREZ PINEDA, Antonio
REY MELLADO, Raquel
RODRÍGUEZ-ACOSTA, Miguel
ROLDÁN RAMÍREZ, Joaquín
SERRANO GARCÍA, Juan Antonio
VILCHEZ MIGUEL, Isabel



Universidad de Granada

Vicerrectorado de Extensión Universitaria
y Cooperación al Desarrollo

Secretariado de Artes Visuales, Escénicas y Música

Universidad de Granada

