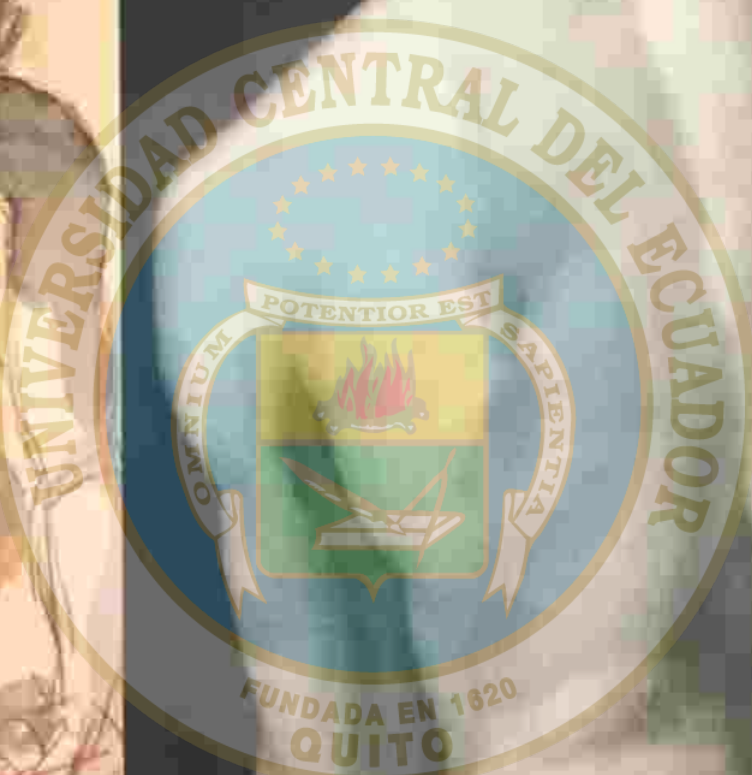
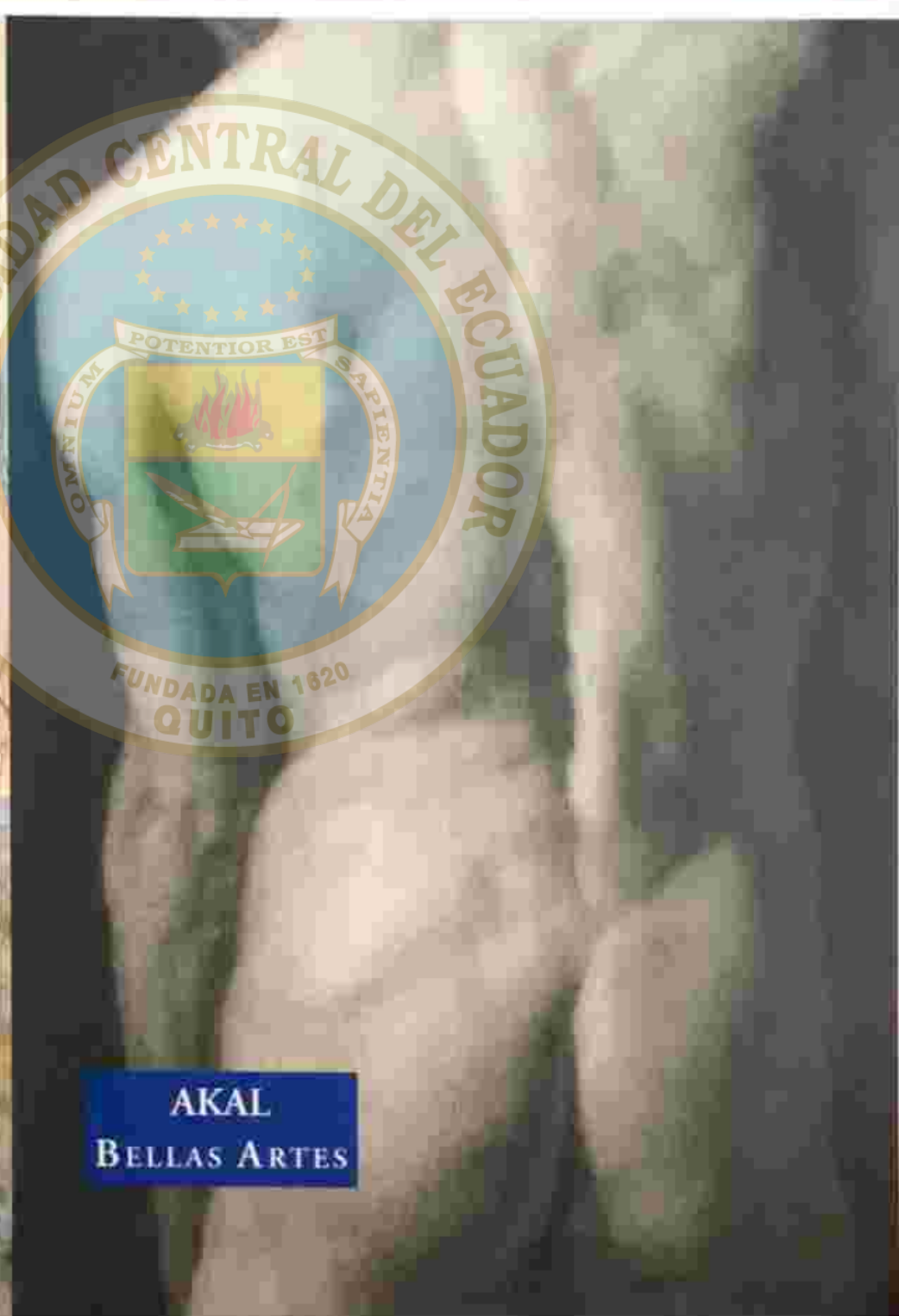


EL DIBUJO DEL NATURAL

EN LA ÉPOCA DE LA POSTACADEMIA

Ramón Díaz Padilla



AKAL
BELLAS ARTES

BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta de este.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación **Art. 212 numeral 9, Literal ii** “(...) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (...) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones” y **literal vii** “La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad”.

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en

Biblioteca:

Facultad de Artes

Piso:

Estante:

Bandeja:

PB

02

16

Convenio interinstitucional:

Enlace al catálogo:

LOS AUTORES

Todos los títulos de la colección han sido elegidos bajo el criterio común de su elevado nivel de calidad, tanto en sus contenidos como en su exposición didáctica, profesional y académica.

Sus autores son artistas además de, en su mayoría, profesores universitarios de diferentes facultades de Bellas Artes.

Ramón Díaz Padilla

Catedrático de Dibujo de la Universidad Complutense de Madrid y artista plástico, posee una dilatada experiencia docente, así como en la investigación universitaria. Interesado en la actualización de las reflexiones sobre los aspectos esenciales que determinan la permanencia de esta disciplina en la formación artística, ha participado en varias publicaciones sobre este tema. Como pintor ha desarrollado una amplia práctica profesional, manifestada a través de numerosas exposiciones individuales y colectivas, y su obra está representada en museos y colecciones institucionales y particulares.



48444

741

D542

AKAL
BELLAS ARTES
4

Directores:
Rosa Gallego y Juan Carlos Sanz





INVENTARIO

Compra..... Donación..... Canje.....
Proveedor.....
Factura..... Fecha..... Precio.....
N° Inf. Recep..... Fecha inl.....
N° Alta.....
Biblioteca.....

EL DIBUJO DEL NATURAL

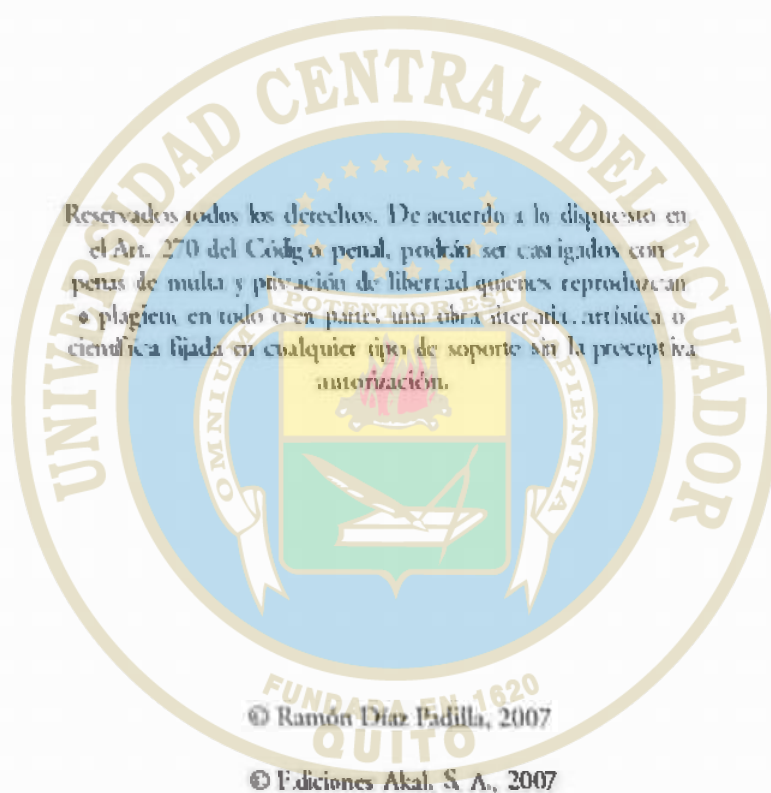
EN LA ÉPOCA DE LA POSTACADEMIA

Ramón Díaz Padilla



Diseño: Juan Carlos Sanz y Rosa Gallego
Edición al cuidado de Rosa Gallego

Imágenes de cubierta (de izquierda a derecha y de arriba abajo):
dibujos de C. Martín Pérez, 1996, E. Eaeve, s.f., y A. Gómez Soria, 2002-2003
Frontispicio: dibujo de G. Ríos, s.f.
Página 16: dibujo de J. Mas, s.f.



Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid – España

Tel: 918 06 1996
Fax: 91 804 40 28

www.akal.com

ISBN: 978-84-460-2152-0
Depósito legal: M. 41.075-2007

Impreso en
Fernández Ciudad, S. L. (Pinto) Madrid

ÍNDICE

Introducción 7

1. Una mirada histórica 13

El dibujo en la formación del artista 13 • Los talleres monacales 13 • Logias y gremios 15 • Las academias de arte 16 • La academia moderna: la Bauhaus 21 • Influencia de los tratados y cartillas de dibujo en la formación del artista 23 • Tratados y cartillas de dibujo 23 • Aproximación a los estilos históricos 40 • Medievo, Renacimiento y Manierismo 40 • Barroco, Neoclásico y Romanticismo 42 • Impresionismo y Postimpresionismo 44 • Fauvismo, Cubismo, Futurismo 46 • Expresionismo y Abstracción 49 • De las vanguardias a la posmodernidad 52 • La euforia de los ochenta 56

2. Aprender a dibujar 59

Enseñanza y aprendizaje 59 • Observar, analizar, conocer y recordar 62 • Dibujo y postacademia 64 • ¿Aprender sin modelos para aprender? 70 • Dibujo y disciplina 71 • Dibujando incertidumbres 77

3. La mirada y la construcción de la realidad 79

Percibir, ver y mirar 79 • Mirar y elegir 80 • Mirar y construir la realidad 84 • Elegir y evocar 86 • Pensamiento gráfico y sensibilidad 88 • Los tiempos del hacer e intención gráfica 90 • El tiempo en el dibujo y en la fotografía 91 • Dibujo y frustración 97 • De influencias y citas 98 • La mirada interior 100

4. Gesto, grafismo e identidad 103

La mano emancipada 103 • Dibujo y expresión 104 • El dibujo como manifestación inconsciente 105 • El gesto en el dibujo 106 • Gesto y pensamiento 108 • Automatismo y control en el dibujo 109 • La gráfica natural o la naturaleza como gráfica 112 • Grafismos, *dictus* y soporte 113 • Dibujo y escritura 118 • Analogías grafológicas e identidad 119 • Analogías entre el dibujo y la escritura 129 • La línea en el dibujo y en la escritura 131 • Gramática visual 134

5. Dibujos del natural: elementos de aprendizaje 136

El análisis en el dibujo 136 • Formas cerradas, formas abiertas 137 • Luz, sombra y claroscuro 144 • Composición, equilibrio y ritmo 151 • Formalismo y experiencia 152 • La composición antes del dibujo: mapa estructural 154 • Direcciones y tensiones en la superficie 157 • Esquema y composición: encajar y encajar 158 • Unidad y variedad 161 • Ritmo y equilibrio 164 • Equilibrio psicológico y físico 166 • Idea de representación 168 • Representación y experimentalidad 170 • Dibujo, pensamiento y registro documental 172 • El dibujo y el modelo académico 175 • El dibujo del natural como representación creativa 178 • Hacer y pensar el dibujo 183 • Dibujo, proyecto y esquemas 185 • Habilidades representativas 187 • Los procesos del dibujo 188 • El papel del azar 190 • Obra acabada y obra *non finita* 193 • Habilidad y amaneramiento 198 • Proceso de realización: dos dibujos de estudio de desnudo en ocho fases 199

6. Los dibujos del natural 203

Visiones y simulacro en el dibujo 203 • Algunos tipos de dibujo del natural 204 • Los dibujos de desnudo 205 • Rostros y manos 216 • Los dibujos anatómicos 222 • Los dibujos de objetos 231 • Los dibujos de paisajes, interiores, entornos urbanos y animales 237 • Los apuntes del natural: anotaciones de entidad propia 245 • Estructura expresiva y exploración múltiple del apunte 248 • El movimiento en el dibujo de movimiento 257 • Convencionalismos gráficos del movimiento 260 • Síntesis y distorsión 266 • Solapamientos y fusiones de secuencias 268

7. Influencia e interacción de la técnica en los procesos del dibujo 271

El lenguaje de los medios 271 • Interacción entre idea y técnica 274 • Los soportes del dibujo 279 • El papel como soporte 279 • De preparaciones del soporte: imprimaciones, tintados, teñidos, grisallas 281 • Forma y formato del soporte 282 • Materiales del dibujo 285 • Materiales secos 285 • De trazo grueso: piedra negra, sanguina, tiza, clarión, pasteles y otras barras 286 • Carbón o carboncillo 289 • De trazo fino: puntas metálicas, lápices, bolígrafos, rotuladores... 292 • Materiales líquidos: tintas, acuarelas, gouache, aguadas, témpera 299 • Técnicas mixtas 304 • Herramientas y procedimientos: experimentalismo vanguardista 308 • *Collage, frottage, grattage* (esgrafiado), decalcomanía 310 • *Décollage, deppings, fumage*, húmedo sobre húmedo 312

Notas al texto 315

Bibliografía 323



INTRODUCCIÓN

Esta publicación presenta unos materiales teóricos y visuales como soporte del aprendizaje del dibujo del natural, disciplina común en la formación de estudiantes iniciales y avanzados y profesionales del arte, cuyo objetivo será el de que puedan servir de puntos de referencia para situar el campo de reflexión y la complejidad de su práctica actual como fundamento de esta formación.

En los estudios artísticos, el dominio del dibujo subsiste como una exigencia básica de la formación artística, informando e influyendo en la mayoría de las prácticas creativas que tienen como argumento la lectura de las formas que tienen su origen en las referencias a la realidad y su expresión gráfica. Sin embargo, el discurso sobre los modelos de realidad que suele utilizar (desnudos, objetos, paisajes, etc.) plantea controversias en cuanto a que ya no parece representar ni ser el único medio de expresión —ni el más importante— con el que se constituye la imagen del hombre contemporáneo.

Por eso, el aprendizaje a través del **dibujo del natural** resulta una tarea compleja por la influencia de las circunstancias un tanto inciertas en las que se desarrolla la formación del artista en la actualidad. Estas incidencias vienen inevitablemente marcadas por apremiantes problemas de redefinición de una identidad disciplinar con una densa tradición, que ha soportado no pocos embates, en muchos casos justificados. Aunque, por otro lado y con frecuencia, éstos han venido determinados por ideas preconcebidas, por la falta de rigor objetivo o por propuestas de alternativas que —de momento— no han logrado mover el complejo legado disciplinar sobre el que se ha fundamentado y que orientan la mayoría de centros de instrucción artística de distintos niveles. Incluso es posible observar movimientos de flujo y reflujo en el interés por este campo que provienen no sólo del ámbito

artístico, sino de otros para los que la preparación de perfiles profesionales específicos demandan este tipo de formación inicial.

No es objetivo de este libro constituirse en propuesta defensiva de unas competencias indiscutibles del dibujo del natural en la formación artística, pues no se puede obviar que, tanto en los distintos periodos académicos y postacadémicos, como en los tiempos de la vanguardia o en la actualidad, ha sido y es objeto de discusión y sujeto de controversia bajo diversos aspectos y a distintos niveles. Habrá que considerar, en este sentido, su propia especificidad, autonomía y responsabilidad por haber representado la columna sobre la que se ha sustentado gran parte del edificio de la enseñanza artística desde la tradición académica; de igual modo, no se debe soslayar que, a pesar de la hipertonía del sistema, subsisten las cuestiones básicas que la originaron y que de alguna manera fueron establecidas en sus planteamientos originales, como afirma el profesor Gómez Molinar: «Su logro era el haber realizado una taxonomía de los problemas de la disciplina artística que todavía pervive como discurso». Sin embargo, esta permanencia, aparentemente inmutable como práctica fundamental, tal vez por haber sido considerada incuestionable, ha llevado consigo una suerte de desconocimiento y falta de reflexión sobre los alcances y sentidos de su existencia. En realidad suele aparecer como una práctica anclada en la tradición decimonónica y sus resultados apenas son conocidos y desvinculados de la imagen renovadora de las enseñanzas artísticas.

Por otro lado, las expectativas de futuro en relación a las fuertes tensiones a que se ve sometida la identidad de los estudios artísticos merecen una reflexión que contribuya a su clarificación. Del igual modo habrá que hacer con el porvenir de los perfiles profesionales (artistas, profesores

y profesiones derivadas) que se pretendan obtener o el mismo concepto de las Bellas Artes, en un mundo cuyos destinos emergen cada día más intensamente condicionados por la evolución de la tecnología y sus impredecibles derivas en todos los órdenes, de manera singular en lo concerniente a una formación integral de los profesionales relacionados con la creación y la producción artística actual y de futuro.

La formación artística se encuentra en una situación confusa, condicionada por el dinamismo con el que se suceden los acontecimientos. A cualquier sistema de enseñanza le resulta difícil responder, con la misma velocidad de adaptación, a una realidad definida por la fluctuación, la pluralidad y la ausencia de principios académicos axiomáticos. De ese modo parece pertinente iniciar este estudio haciendo unas referencias generales al legado que la tradición de la enseñanza del dibujo del natural ha acumulado, y al carácter unitario, interdisciplinario y propedéutico que ésta ha desempeñado en el contexto de las enseñanzas artísticas.

Las reflexiones que aquí se hacen se refieren a las vicisitudes que el aprendizaje de esta materia ha experimentado en el marco de la renovación de las enseñanzas artísticas, caracterizado por una realidad postacadémica que, si bien mantiene vínculos históricos con la academia clásica, la realidad de su existencia y de sus objetivos actuales difieren notablemente de los objetivos que la orientaron durante siglos. Basta considerar, por ejemplo, la incorporación de conceptos que pertenecen a las formulaciones o modos emanados de las academias de la modernidad, aunque éstos hayan devenido finalmente también en «académicos».

Tampoco se debería ignorar la evolución histórica de los estilos artísticos y el incierto panorama del arte contemporáneo. Una incertidumbre determinada por el desarrollo tecnológico, por la complejidad del dinamismo cultural, las urgencias del mercado del arte y lo efímero de sus propuestas, que no ayudan a construir un cuerpo de certezas lo suficientemente estable para asegurar una estructura sólida. ¿Cómo se puede negar que nuestro tiempo se caracterice por la intensa transformación llevada a cabo en el papel del artista con respecto a su incidencia social? Esta mutación obliga a considerar de nuevo la complejidad de su inclusión en un panorama cambiante por los procesos productivos y las nuevas realidades culturales. Los centros de instrucción artística se van incorporando —con relativa lentitud— al extraordinario avance de las tecnologías de la información, que han supuesto la permeabilidad de fronteras culturales y la

propia demanda de un mercado artístico y profesional cada vez más segmentado. Esto conlleva, en muchos casos, una mayor especialización que enmarca un nuevo y emergente territorio en el que la docencia de las prácticas artísticas se ve abocada a un permanente y constante reinteiro de esclarecer su función.

Este es un hecho notoriamente diferenciado de épocas pasadas por la masiva incorporación de las nuevas tecnologías de la imagen (fotografía, cine o medios informáticos y audiovisuales) y, por tanto, por la emergencia de nuevos aprendizajes de producción y manipulación de las imágenes gráficas. Esta nueva circunstancia, y la propia evolución de la realidad artística, obligan a replantear completamente el carácter del mirar y del hacer del artista y del estudiante de arte, que conducen, ineludiblemente, a una revisión general de las prácticas de aprendizaje en la formación del artista contemporáneo.

Como material visual que acompaña al texto se presenta una recopilación de dibujos del natural, como muestrario de una realidad de la práctica de la docencia en esta disciplina. Sin embargo, no se oculta lo espinoso del empeño, dadas las implicaciones de todo tipo en cuanto a las distintas perspectivas desde las que pueden ser analizados. Pero, en todo caso, su oportunidad debería ser evaluada por la necesidad de conocer una realidad que trasciende, por su generalización, al propio lugar y circunstancias en los que han sido realizados; y aún más importante, por la demanda creciente entre los estudiantes de contar con una documentación visual para la reflexión y estudio de esta materia, implantada en la mayoría de los centros de instrucción artística y que, como muchas de las disciplinas, ha estado desasistida de este tipo de publicaciones específicas.

La aparente homogeneización de los dibujos de aprendizaje —motivada por una reducción de los problemas con los que el estudiante se debe enfrentar al principio de su formación— no debe dar lugar a percepciones arquetípicas. Éstas sólo son concebibles desde una lectura nada atenta ni comprensible en el contexto de su elaboración; no son propuestas artísticas, ni enunciados nuevos, pero en ellos se pueden observar aspectos y conocimientos útiles para este importante periodo. Se trata de ejercicios prácticos resultantes de una actividad, no sólo de adiestramiento y desarrollo de habilidades manuales, sino también de introspección sobre los significados de los recursos que se utilizan, de exploración de las propias inclinaciones expresivas e interpretativas, de desvelamiento de la propia mirada, de descubrimiento de las posibilidades y variables del dibujo.

También se debería tener en cuenta que el desarrollo de estas prácticas de aprendizaje ha estado caracterizado, en muchas ocasiones, por la inercia, la rutina y por una escasa atención a replanteamientos teóricos y prácticos. Aceptadas simplemente como un legado de la tradición, tal vez por la densidad de su pasado y su aparente inevitabilidad en las programaciones, se ha desdeñado y ocultado la función que continúan desempeñando en la formación artística.

El conocimiento de los procesos históricos de las formas artísticas precedentes, la evolución y el cambio de las maneras de ver y representar de cada época, determinan que la concepción del dibujo y el territorio de su aprendizaje no puedan presentarse como un cuerpo teórico y práctico definido y concluso. En todo caso, propicia una actitud abierta a profundizar en la investigación. Es en este campo donde quiere situarse esta publicación, formando parte de ese territorio abierto, alrededor del cual se realizan estudios y disquisiciones sobre la materia.

El concepto de visión de la realidad no es uniforme ni lineal en su desarrollo, y tampoco se encuentra apoyado por una estructura de pensamiento, como el que se estableció en la academia clásica, conformador de un modelo social y de un código artístico que servía de referencia al proceso educativo. Este modelo académico se fundamentó en presupuestos racionalistas y clasicistas, por lo que las bases metodológicas que lo sustentaban estaban al servicio de una determinada concepción del arte. Por otro lado, los presupuestos renovadores de la «nueva academia» (Bauhaus) se basaron en una enseñanza que se fundaba en los aspectos formalistas, sintácticos y funcionales del lenguaje visual. Es decir, que desde una postura de enfrentamiento a la retórica academicista, la modernidad propugnó la libertad de creación para el artista, pero el modelo que finalmente se estableció como paradigma de la nueva enseñanza era el estudio de la sintaxis gramatical de los elementos que intervienen en la imagen.

En conclusión, ni la representación académica neoclásica, ni la sintaxis gramatical de la academia moderna —que aportó el distanciamiento crítico del análisis lingüístico— parecen adecuarse a las necesidades expresivas del presente, ni sirven como sistemas únicos en la formación artística actual. Ambos modelos, sin desaparecer del todo, mantienen un similar grado de caducidad o pervivencia, aunque ya no representan métodos alternativos u opuestos en la enseñanza. Tanto en un caso como en otro, aparecen como sistemas integrados conducentes al aprendizaje de aprehensión y representación del natural, de invención, lectura y construcción de las imágenes de las que se

deduce sentido y significación. Si en el pasado eran propuestas contrarias o alternativas, hoy se encuentran fusionadas en la mayoría de los centros de formación de artistas, a través de diversas materias disciplinarias y en un puzzle acumulativo de herencias culturales. A falta de certidumbres sobre modelos de aprendizaje, se ha acabado configurando un conglomerado de disciplinas que el estudiante debe combinar y digerir según su interés para constituir el territorio de su formación.

Es posible que a partir de lo expuesto y de los ejemplos de dibujos que se muestran a lo largo del libro se pudiera deducir una propuesta metodológica para el aprendizaje del dibujo del natural. Resulta inevitable que algunas argumentaciones puedan leerse en esta clave. Pero no es ésta la intención. Antes bien —reiteramos de nuevo—, el objetivo esencial es el de presentar unos materiales teóricos y visuales que muestren el campo en el que se ha desarrollado esta materia y que constituyan un conjunto que pueda servir de ayuda para situarlo contextualmente.

Junto a esas consideraciones se debe dejar sentado que la indagación y las propuestas teóricas también intentan evidenciar el carácter provisional de sus formulaciones, las limitaciones propias y las fluctuaciones derivadas del propio territorio artístico y docente de referencia. Por eso se ha acotado el campo mediante proposiciones que fueran pertinentes a los objetivos previstos, sin desdeñar las aportaciones de una larga, compleja y notable tradición. Así, los vínculos de los argumentos se asientan en el *corpus* de la disciplina y el propósito de utilidad declarado obliga a señalar observaciones genéricas, comunes a otras prácticas artísticas desde la propia materia del dibujo del natural.

La propia índole de las estructuras académicas de cualquier centro de enseñanza artística favorece la tendencia a organizar y programar sus enseñanzas de manera que presente una estructura ordenada y progresiva en la adquisición de conocimientos y destrezas. En nuestro paisaje cultural, el legado de la tradición académica ha sido un elemento de considerable solidez, sobre el cual se formalizan las revisiones y renovaciones. Pero cuando se habla de legado académico no se hace para referirse únicamente a un periodo histórico determinado, sino a la conciencia de que por la propia tendencia de afirmación de cualquier periodo renovador, éste deviene, cada vez con mayor celeridad, en una práctica académica, en la acepción de repetición retórica, cuando ha desaparecido el sentido y significado de su origen.

Se quiere, por tanto, contribuir a crear un ámbito de reflexión cuya estructura general y desarrollo de cada una de las partes puedan cumplir una función precisa en el

contexto de las prácticas de aprendizaje del dibujo del natural y que, en la medida de lo posible, sirvan de ayuda para la proyección de argumentos y cometidos que desempeñan en este período.

El dibujo del natural actúa como un modo de descubrir la estructura de lo real, potenciando y desarrollando el pensamiento visual. Lo que se percibe está mediado por la cultura visual aprehendida, por la experiencia cultural que hace ver aquello que se quiere o se sabe ver, ignorando elementos o aspectos que no se consideran al no disponer de otros puntos de vista. Esta etapa tiene una importante función en la adquisición y asimilación de técnicas, en el proceso de construcción del pensamiento y en el desarrollo de la capacidad de mirar y extraer conclusiones de la relación con la realidad. Aunque es evidente que siempre se producen, en grados variables, problemas de creatividad artística —más de los que generalmente se le atribuyen—, es preciso señalar que aún no se está inmerso en un auténtico territorio de creación. Es decir, aquel en el que el estudiante, libre de todo condicionamiento disciplinario de cualquier tipo, hace uso de unas destrezas y conceptos básicos para enfrentarse a la tarea de elaborar pensamientos y desarrollar ideas en el contexto cultural al que pertenece.

El conocimiento de las operaciones que se realizan para el dominio de maneras de hacer ha de vincularse a procesos creativos o experimentales que son propios de unas etapas de aprendizaje, acompañando e iniciando la propia investigación personal que dota de sentido expresivo a la práctica. En este sentido, ha de quedar entendido que no existen unas reglas o métodos fijos con los que ahondar en las propias experiencias, que se deben interiorizar como parte del proceso personal seguido. No existen propiedades de los materiales o maneras de utilizarlos que sean ortodoxas, sino que éstas se deben reinventar, descubrir y aplicar en cada proceso personal. Naturalmente, las experiencias de otros, los ejemplos visuales precedentes, resultan modelos de importancia, como propuestas encaminadas a despertar estas iniciativas, pues las preguntas y respuestas que se hacen, permanecen.

La actividad meramente manual, desprovista de un proyecto, puede conducir a inercias irracionales sin objetivos claros. En cierto modo, la antigua aseveración de que «se aprende a dibujar dibujando» ha de entenderse como la necesidad de un ejercicio continuado en el que prima la actitud del estudiante en explorar su pensamiento y su relación con el entorno a través del dibujo. Uno de esos objetivos ha de ser adquirir los elementos gramaticales gráficos necesarios con los que poder enunciar las

propuestas, tanto las relacionadas con las que inciden en el estudio del natural como las generadas por la propia ideación inventiva de que se trate. Al igual que con la escritura —en cuanto a que no se necesita pensar la forma de las letras ni en cómo éstas se combinan para producir significados, al ser éste un aprendizaje que se ha adquirido con anterioridad—, la generación de hábitos de representación permite disponer de unos recursos lingüísticos en constante renovación necesarios para la expresión personal.

En cuanto a los dibujos que se han seleccionado, muestran una realidad de resultados que se han originado en la actividad docente, presentando aspectos comunes y generalizados a los que se realizan en otras escuelas y centros de educación artística. Por eso ofrecen un aspecto de interés: se trata de un conjunto de imágenes cercanas a los que pretenden iniciarse o profundizar en este estudio. Éste es un déficit duro con el que se encuentran los estudiantes de arte y que no disponen de materiales visuales ajustados a esta experiencia. Hay que considerar que el estudiante se enfrenta a su propia formación desde diversas necesidades de información y especulación teórica y por lo general, se halla desasistido de aspectos puntuales y visuales adecuados a sus necesidades. Al menos ésta es una parte que se quiere cubrir con esta publicación.

No se ignora que a lo largo del texto se acude a lugares comunes, al estudio de aspectos que, en general, se presentan en la mayoría de programaciones y que debían ser reunidos en un volumen para que tuviera una utilidad práctica para el estudiante. Sólo así se asume el riesgo de parecer que se está propugnando un renovado manual para uso metodológico. Mostrar un corolario de trabajos prácticos —de desconocimiento generalizado—, producto de la formación artística de más de tres décadas, y deducir los métodos seguidos puede ayudar al conocimiento del escenario de lo acontecido. Por ello, los dibujos son una base de datos visuales para la reflexión y no una propuesta de ejemplos a seguir, modelos de intención desarrollados en distintos momentos —algunos cercanos en el tiempo— y que pueden constituir, más que modelos de resultados, ejemplos de los procesos seguidos, dificultades y aciertos que se han dado.

Lo habitual en este tipo de publicaciones suele ser acudir a ejemplos prominentes, singularmente los de artistas reputados por su significación histórica en el campo del dibujo, cuya producción ha sido validada por la historia que, para los propósitos que se pretenden, pueden resultar muy lejanos a los intereses e inquietudes expresivas del estudiante de hoy. Estos artistas del pasado y sus dibujos han sido avalados por el filtro de la historia y

se considera que sus obras han pasado el **test del tiempo**. Este es un hecho que no se otorga a estos dibujos de aprendizaje, por lo que los deja vulnerables pero libres para un juicio crítico cercano.

Naturalmente, los diversos centros de formación artística tienen perfiles estructurales diferenciados, en los cuales la manera de abordar el aprendizaje del dibujo del natural y la adquisición de destrezas representativas a través del mismo presentan características diversas. No obstante, subsiste un sustrato común a todos ellos en sus referencias programáticas que, con mayor o menor profundidad, muestran una recurrencia a los temas que se consideran claves en el estudio del dibujo del natural como medio de adquisición de repertorios gráficos y de expresión personal.

Al tratar de avanzar en el contenido de este libro, es necesario considerar el amplio campo alrededor del cual se elabora su estructura. Éste se hallaría constituido por las referencias transversales a los cimientos históricos sobre los que se construye la disciplina, lo que constituye el marco científico-epistemológico, introduciendo la evolución del concepto de la materia, fundamentándola y enlazándola con la tradición de la enseñanza del dibujo en distintos periodos artísticos. Por ello, la primera parte recoge una panorámica histórica que incluye la creación y extensión de las academias de arte como instituciones tradicionalmente encargadas de la formación del artista; la importancia de los tratados y cartillas de dibujo; los estilos y tendencias históricas que han modificado la concepción de la realidad y su representación y, por último, la importancia de los medios utilizados y su influencia en la aparición de nuevas formas. Todos estos aspectos resultarán esenciales para entender tanto las nuevas concepciones que les afectan como la proyección y continuidad de algunos métodos y objetivos en la enseñanza actual de esta materia.

Unas sucintas reflexiones sobre la idea de enseñanza y aprendizaje del dibujo en la segunda parte abordan cuestiones siempre permanentes sobre qué es posible enseñar y, sobre todo, qué se debe aprender ante la ausencia de modelos canónicos perdurables. Del mismo modo, en la tercera parte se apuntan las cuestiones básicas del percibir, ver y mirar como modo de aprehender el natural y los condicionantes que estas acciones determinan en la construcción de la idea de realidad, teniendo en cuenta que el carácter de la representación resulta influenciado por múltiples filtros que el estudiante debe tener presente para conformar una actitud reflexiva sobre su proceso de aprendizaje.

Con «Gesto, grafismo e identidad», en la cuarta parte, se introducen aspectos que tratan de centrarse en el carácter

que más define al dibujo: lo gráfico o el modo de articular las acciones con las que se incide en el soporte, la graficidad de los trazos y su relación con la pulsión personal con la que se efectúa; los automatismos y el control que los determinan, tratando de especular sobre las analogías que se pueden encontrar entre el dibujo y la escritura. Al incidir en algunos de los principales componentes formales que intervienen en la realización del dibujo, se procura apuntar los elementos de deliberación necesarios y sus posibilidades de estudio para que sirvan como aproximación al asunto.

Con la propuesta de algunos de los elementos de aprendizaje, en la quinta parte, se describen las nociones básicas que establecen los puntos de partida, incluíbles para un consecuente planteamiento del perfil de la materia del dibujo del natural. Las ideas generales, que tratan cada uno de los apartados, retoman la consideración de los fundamentos teóricos del dibujo y replantean genéricamente las relaciones entre representación y proyecto en el dibujo del natural, con el objetivo de exponer los elementos especulativos básicos desde los cuales abordar la situación actual.

Por ello se acentúa el interés que tiene la dimensión reflexiva y el carácter de proyecto que posee toda representación en el dibujo del natural como actividad motora en la creación del pensamiento, en la medida que otorga cauces y recursos para la materialización de las ideas. De ahí que se insista en la relevancia que en la etapa formativa tiene el conocimiento íntimo del uso de los medios técnicos, desarrollado en la séptima parte. Su dominio y experimentación como mediadores entre idea y proyección material incrementa las habilidades representativas, posibilitando la propia iniciación en la práctica artística como actividad y el papel que la experiencia de dibujar mantiene como lugar de reflexión en un aprendizaje integral. En la sexta parte se abordan los tipos de dibujos habituales que se suelen realizar en los periodos de aprendizaje.

En este contexto, la práctica del dibujo sigue asumiendo el compromiso de sentar las bases de la formación y continúa manteniendo el valor añadido de nutrir los aprendizajes de otras prácticas, en cuanto a que perdura como territorio básico en el que se activa y desarrolla el pensamiento y la expresión.

Vaya por delante la intención de que este texto pueda ser leído tanto linealmente como por unidades temáticas, por capítulos o enunciados de un interés puntual. Es decir, que cada parte pueda ser usada como material independiente, en la idea de ser utilizada a modo de manual de uso práctico, al que se acude para reflexionar

sobre lo que interese en un momento determinado, sin un necesario enlace de referencia a otras partes. Por eso se anticipa el hecho de que se hayan podido repetir determinados conceptos en algunas de estas partes, aunque formulados en otro contexto.

Las fuentes bibliográficas a las que se ha acudido no son únicamente un marco de referencia del que se nutre el texto, sino que intentan ser una relación breve, pero precisa,

que ofrezca y contribuya a la formación de un cuerpo teórico básico de la disciplina, con la idea de que sea útil como herramienta de trabajo. La proliferación y la extensión de citas y reseñas utilizadas, lejos de pretender una acumulación erudita, aspira a suministrar esta información como material de aprendizaje, relacionándolo con la consulta bibliográfica oportuna para profundizar en el conocimiento de la materia.



UNA MIRADA HISTÓRICA

El dibujo en la formación del artista

Las transformaciones experimentadas en la concepción del dibujo, tanto del que mantiene una relación directa con el natural como aquel que, independizado del referente, se constituye como práctica artística autónoma, tienen que ver con las distintas prácticas que se han establecido en su enseñanza que, a su vez, se hallan vertebradas con los estilos artísticos y los procesos históricos que los han originado. De ahí que se pretenda, por un lado, realizar un sucinto panorama general de las distintas academias y escuelas que han servido de modelos en la constitución de centros de instrucción artística de los siglos XIX y XX; por otro, hacer referencia a los tratados y cartillas de dibujo que mayor influencia han tenido en la educación artística y, por último, un somero y, necesariamente, reducido bosquejo histórico de los estilos, movimientos y tendencias artísticas como método de conocimiento de la transformación de las formas y de las distintas concepciones de la realidad y su representación.

Los talleres monacales

En el contexto de la cultura medieval, surgieron por toda la geografía europea, bibliotecas, escritorios y talleres ubicados

en los monasterios y abadías. En ellos se mantiene una voluntad de estudio y de transmisión de conocimientos que serán fundamentales para la evolución artística y cultural de la Edad Media. Aunque en un principio la organización de las prácticas artesanas era ejercida y organizada por las comunidades monásticas, la importancia y la extensión de sus actividades posibilitó la entrada de miembros venidos del exterior. Todo el trabajo y las prácticas de aprendizaje se realizaban según normas estrictas, dirigidas por monjes que organizaban las tareas con una cierta racionalización en la división del trabajo especializado, especialmente orientado hacia la conservación de saberes mediante la copia, la traducción y la elaboración de textos, como lo señala Hauser al resaltar que «el gran mérito del movimiento monástico consistió en hacer que la producción del arte se realizara dentro del marco de talleres, con división del trabajo, y dirigidos más o menos racionalmente»¹.

En esta organización destacaban las grandes salas (*scriptoria*) en las que se realizaba el trabajo comunal donde cada actividad era desempeñada por especialistas en cada área. Así se entiende la labor desempeñada por los pintores (*miniatores*), los ayudantes en la copia de

textos (*scriptores*), los maestros en la caligrafía (*antiquarii*) o por los pintores de unciales (*rubricatores*). Pero sus actividades no se suscribían exclusivamente a la copia de textos antiguos, a la ilustración o producción de libros, sino que éstas se extendían a una amplia y complejo entramado industrial, en el que la producción se diversificaba no sólo en trabajos de encuadernación, arquitectura, escultura o pintura, sino que se elaboraban trabajos de orfebrería, tapicería, tejidos, esmaltes, vidrio, cerámica o fundición de metales. Naturalmente, esta amplia y variada actividad exigía la organización de estos talleres y la consiguiente enseñanza de las diferentes técnicas que posibilitaran el desarrollo de las mismas y la incorporación de nuevos artesanos a los talleres. Algunos de estos talleres monacales alcanzaron una importancia relevante en la instrucción artística, pues se orientaban «principalmente a intereses didácticos y aseguraban nuevas promociones de artistas, tanto para los monasterios y las catedrales como para las cortes y soberanos seculares»².

Pero esta enseñanza y práctica artística se atenía a preceptos y normas muy estrictos, limitados a la repetición sistemática de modelos antiguos, reunidos en los «*exempla*», formularios de diseños o de recetas que rodaban de taller en taller y que se utilizaban como repertorio o recetario iconográfico aplicados o copiados de manera severa, sin asomo de expresión personal o de variedad de contenidos. A lo largo de toda la Edad Media no pueden encontrarse ejemplos de dibujos, tal como lo entendemos en el sentido usual y moderno del término, pues éste no ha adquirido aún el carácter autónomo ni siquiera como labor preparatoria para otras obras.

El dibujo se presenta incluido en el marco de la caligrafía y su práctica se reduce a la copia de los prototipos que la tradición ha consagrado. Los códices³ realizados en la Edad Media contienen

multitud de detalles y fragmentos de figuras sin aparente organización, meros registros formales copiados de pinturas, esculturas o iluminaciones⁴ o en ocasiones de figuras imaginarias (fábulas y bestiario), para su utilización posterior como modelos. De ahí que se puedan establecer ciertas diferencias entre el códice medieval y el manuscrito iluminado: «la del libro de modelos (códices) es el resultado de una visión fragmentaria que dispersa los detalles en diversos puntos de la hoja: la del manuscrito de pinturas ofrece una composición elaborada que llena toda la superficie de la misma. También divergen sus funciones: la del libro de modelos es servir a la memoria, mientras que la del manuscrito de pinturas es la ilustración»⁴. Por ello concluye el autor señalando al códice medieval como una etapa intermedia entre el arte de la ilustración y el del dibujo, pues anota que incluso su función iconográfica se establece desde registros diferentes: en los códices el propósito es esencialmente documental, dibujos de imágenes religiosas o profanas extraídas de su contexto para servir de modelo o estereotipos usados por los monjes para trabajos posteriores (fig. 1).

No obstante, estas dos finalidades se superponen frecuentemente en el mismo volumen, sirviendo de prototipos de imágenes para la transmisión de un taller a otro o de letras historiadas de virtuosismo decorativo, alcanzando en ocasiones una síntesis homogénea entre dibujo y caligrafía. La figura del monje aglutina al calígrafo, al miniaturista y al dibujante en la Alta Edad Media en los monasterios y abadías, antes de pasar a los talleres de pintores y arquitectos. Alfonso Pérez Sánchez destaca que «sólo en contadísimas ocasiones podemos señalar en los códices medievales anotaciones dibujadas que, por su independencia del texto, al que han sido sin duda añadidas en un momento posterior, podrían ser consideradas como verdaderos "dibujos", observaciones



1. *Arzobispo Beato de Lindisfarne, textos de la Espangna y 2.ª Serie, siglo IX.*

esperanzas, en las que se puede ver algo de la esencia de la captación de lo vivo². Pero tales anotaciones dibujadas no constituyen siquiera un adelanto de independencia formal en la consideración del dibujo, se trata de estereotipos ilustrativos que acompañan a la narración del texto textual. La imagen, tanto de la caligrafía como de la miniatura, se presenta estrechamente unida al texto y no muestra signos de especulación personal por parte del artista. Las palabras que indican devoción a la producción de dibujos en toda la Edad Media resultan escasas: se «diseña», no obstante, nunca se «dibujaba» en hojas separadas, sino que pertenecen o pertenecieron a manuscritos. No sin tener nunca como precursores para otras obras, ni fueron considerados como obras de arte autónomas. Eran más bien ilustraciones a un texto, una especie de miniatura realizada con la pluma sola. En estos dibujos, de los cuales solo unos pocos han sobrevivido de la Alta Edad Media, el contenido está dibujado con exquisita elegancia. Como los «*exergues*», eran tan inmersos en el estilo general del tiempo que casi ninguna nota personal puede discernirse en ellos³.

Uno de los más célebres libros de modelos es el realizado por Villard de Honnecourt, arquitecto y maestro de obras del siglo XIII, compuesto por veinte y tres hojas de pergamino, en las que los dibujos o «*perspectivas*» ofrecen una variada colección de asuntos (planos, estatuas, dibujos de desnudos, arzones de arquitecturas, esquís de personajes, animales o temas florales, etc.). Pero lo que resulta especialmente interesante e innovador es el interés por los desnudos —infrecuente en esa época— y, sobre todo, por la concepción de las figuras (animales, rostros, desnudos) siguiendo un esquema geométrico que facilitara su construcción global, a pesar de que las facciones de los rostros continúan con la misma expresión impersonal —lo que delata una ausencia de estudio de la identidad de los personajes— señalada solo por detalles accesorios. Lo que resulta interesante es el vigor de las actitudes de los personajes, insertos en estructuras geométricas de carácter ornamental que pretenden la búsqueda de actitudes y movimiento.

Logias y gremios

Al tiempo que el régimen feudal de la Edad Media evolucionaba hacia estructuras más rígidas, surgían junto a los talleres montables otros tipos de agrupaciones de artesanos que, habitualmente ambulantes, se requerían para la construcción de catedrales y grandes iglesias. Una de estas agrupaciones, frecuentes en los siglos XII y XIII, la constituían las logias, comunidades de artesanos creadas por las nuevas necesidades de obradores que dominaban los más variados oficios (orfebres, carpinteros, pintores, escultores, etc.). Estas agrupaciones determinaron en cierta medida el traspaso de la producción artística monacal a las organizaciones más caracterizadas por su movilidad, su carácter autónomo y una administración propia. La estructura de su organización era rigidamente jerárquica, a las órdenes

de un arquitecto director de la obra y de los maestros y oficiales que organizaban a los distintos artesanos en función de una empresa artística común. En ellas los aprendices se instruían en las distintas técnicas constructivas.

A diferencia de la agrupación jerarquizada de asalariados de las logias, los gremios de artesanos constituyen una reunión igualitaria de empresarios independientes, surgidos al crecer las concentraciones urbanas y elevarse el poder adquisitivo de la burguesía ciudadana. La actividad comercial y social en estos núcleos posibilita la emancipación de las logias de varios grupos artesanales, como signos de una nueva jerarquía social y profesional, entre los que se encuentran los pintores y los escultores. No olvidemos que «la tradición medieval consideró al artista un artesano y a la pintura un oficio»⁷. Los gremios artesanos se organizan, pues, en defensa de su nivel económico y profesional dentro del nuevo marco ciudadano, comenzando de este modo a emanciparse del régimen feudal. Para el desempeño de un oficio artesanal se consideraba obligatoria la pertenencia al gremio correspondiente. De este modo, en Italia se exigía a los pintores ser miembros del gremio del *Arte dei Medici, Speziali e Merciai*, y los escultores debían inscribirse en el de *Arte dei fabbricanti*²⁰. Estos gremios estaban constituidos por aprendices, oficiales y maestros, dirigiendo estos últimos la actividad por medio de un conjunto de reglas y estatutos que ellos mismos dictaban, admitiendo bajo contrato a los aprendices para su formación en el taller gremial.

Las academias de arte

Con la extensión del neoplatonismo en Italia en el siglo XV y la proliferación de círculos de filósofos, artistas e intelectuales reunidos en talleres o en los palacios de los mecenas, se retoma también el término «Academia»⁸, para designar a

estos círculos de humanistas. La visión antropocéntrica del hombre y su relación con la naturaleza se consideraron valores supremos que presidían la especulación científica y artística, y esta nueva visión trataba de representar, desde una postura imitativa, la naturaleza como fuente de conocimiento. En este contexto se abrió paso la corriente teórica que enunciaba los postulados del nuevo arte, quebrando la tradicional separación entre las artes y las ciencias, propugnando que el arte, como imitador de la naturaleza, debía seguir las leyes que de ella era posible extraer mediante la observación y el análisis. Como consecuencia, se establecieron unas reglas como marco racional para la práctica artística y objetivo básico del aprendizaje.

Es en este periodo cuando el dibujo y su enseñanza alcanzan una gran importancia, sin duda por la nueva consideración social del artista que adquiere esta nueva categoría, separándose de la consideración de artesano que hasta ese momento detenía. Las teorías pictóricas, desarrolladas por Leonardo da Vinci en su tratado *Libro della Pittura*, ensalzan la pintura y su aprendizaje como una práctica de altura científica, acorde con las nuevas ideas humanistas, logrando separarla de la mera habilidad manual que hasta entonces había significado, ingresando en la consideración de arte liberal. Como garantía de esa liberalidad, el artista debía poseer un profundo conocimiento de las leyes que regían al hombre y a la naturaleza y, por tanto, someterse a ellas: la perspectiva, la anatomía, la fisionomía o las teorías de las proporciones.

Desde ese momento, las relaciones del hombre con su entorno quedaban sujetas o definidas por una serie de normas que, con independencia de su mayor o menor incidencia en los distintos periodos artísticos, alcanzaron una definitiva importancia en la formación del artista. No es de extrañar que estas disciplinas

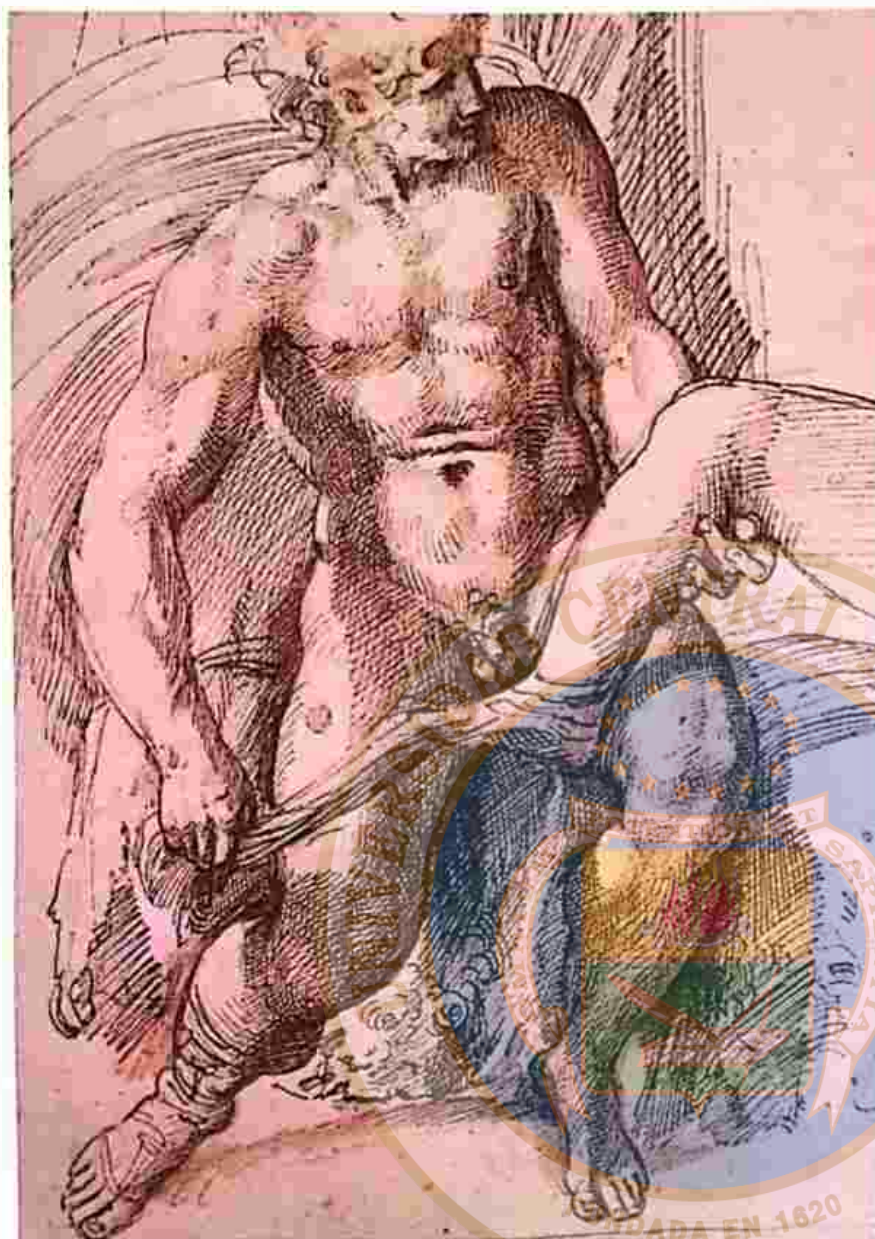
teóricas se encuentren presentes o sean un obligado punto de referencia para cualquier sistema de enseñanza artística hasta nuestros días. Los objetivos de la instrucción artística propuestos por las teorías de Leonardo contrastan con la educación gremial a la que un aprendiz debía someterse. En los talleres de oficios, el dibujo no constituía una actividad fundamental objeto de estudio, limitándose, en la mayoría de los casos, a un aprendizaje de técnicas mecanicistas, mediante las cuales los aprendices y los ayudantes se ocupaban de pasar los dibujos del maestro mediante procedimientos de transferencias —picados, cuadrículas, máquinas auxiliares como la cámara oscura o la cámara lúcida, etc.—, pues el dibujo o diseño del cuadro se consideraba una obra propia del maestro⁹. En la misma medida en que rechazaba la concepción del arte como un mero aprendizaje artesano, Leonardo proponía una educación individualizada y sistemática, graduada en objetivos alcanzables. Su programa resulta innovador y revolucionario para la época y sentó las bases para cualquier programación del arte académico hasta el siglo XIX, incluso aún hoy sus propuestas se mantienen en las programaciones de los centros artísticos, aunque con la natural diferencia, no sólo estilística sino conceptual.

Las primeras noticias de constitución de una Academia nos llegan de Florencia, hacia 1490. Se trata de la promovida por Lorenzo il Magnífico —promotor también de la Academia filosófica de Marcellio Ficino—, que contrata al escultor Bertoldo como maestro para una escuela destinada a la formación de escultores y pintores, independiente de las normas y restricciones impuestas en las corporaciones y gremios de origen medieval¹⁰. Pero el florecimiento y la extensión de las academias —y de la divulgación teórica de normas contenidas en los tratados—, se producen con el Manierismo, en el que el dibujo ya ostenta la consideración de práctica autónoma y

base esencial para toda formación artística. De hecho, las enseñanzas de las academias de arte se sustentan en la adquisición de maestría en el arte del dibujo, mediante una regulación escalada de su aprendizaje. El dibujo pasa a detentar el valor de ser plasmación gráfica de conceptos o de proyectos, esto es, la parte más profunda y creativa de la obra artística.

Aunque existen otros intentos de crear escuelas para la formación de los artistas con un espíritu diferente al heredado de las tradiciones medievales, habrá que esperar hasta la segunda mitad del siglo XVI para encontrarnos con la primera Academia de Bellas Artes de la que se tienen referencias documentales precisas. Fundada bajo los auspicios de Cósme de Médicis en 1563, la *Accademia del Disegno* fue creada por Vasari bajo unos presupuestos que la sitúan en «el comienzo de la evolución de las modernas academias de arte»¹¹. De entre los objetivos que la Academia de Vasari se proponía se pueden destacar estos dos: por un lado, el establecimiento de una sociedad con los principales artistas florentinos que, bajo la protección del Gran Duque, se alejase de las restricciones corporativas de los gremios. Por otro lado, un segundo propósito, más relevante en el sentido de estos apuntes, tenía que ver con la consideración del dibujo como base fundamental en la educación artística, propugnando por tanto un modelo sistemático para la instrucción organizada.

En 1593 se abre en Roma la *Accademia di San Luca*, fundada por Federico Zuccaro que también había colaborado con la de Vasari en Florencia¹². Su estructura resulta mucho más ambiciosa y su organización más reglamentada, dando entrada no sólo al dibujo sino a otras manifestaciones artísticas, como pintura, escultura o arquitectura. Su innovación más esencial —siguiendo a Pevsner— sería precisamente ésta: el programar sus enseñanzas según lo haría posteriormente cualquier academia de



2. Agostino Carracci, *Marte y Venus unidos por Amor*, ca. 1590-1595, 370 x 250 mm. Pluma y tinta marrón sobre marcas de sanguina.

arte moderna, con dibujo de relieves y estatuas, de modelo vivo, con profesores encargados de la corrección de los ejercicios. Entre las normas e instrucciones detalladas en la programación de 1596, los profesores (*censori*) debían decidir quienes debían dedicarse a la práctica de cada tipo de dibujo, de acuerdo con su nivel de instrucción, destacando el interés que se pone en el dibujo de paisajes y animales.

En Bolonia destaca la *Accademia degli Incamminati* creada por los Carracci (Ludovico, Agostino y Annibale) en las postrimerías del siglo XVI. En esta escuela

se continúa con las características de las otras instituciones precedentes, pero gracias a la actividad de estos artistas, que dedican una especial atención a la impresión de dibujos con fines didácticos, el «modelo» de lámina o cartilla se consolida como recurso pedagógico (fig. 2).

La extensión del modelo académico por Europa tiene su primer ejemplo en París, donde se funda *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture* en 1648. Su programa artístico está basado en los principios que habían guiado a las academias italianas, fundadas sobre la doble base de las conferencias y los cursos prácticos ante el modelo, consolidándose la secuencia de dibujo de dibujos, dibujo de estatuas y el dibujo de modelos humanos. Se reafirma, por otro lado, la preeminencia del dibujo del natural como pieza central del programa educativo de la academia, monopolizando su ejercicio, pues no se permitía en ninguna parte, fuera de su ámbito, la práctica del dibujo del natural. Hay que señalar, sin embargo, que la academia de París no pretendía la total educación del artista, limitando su acción a la práctica del dibujo de maestros y de estatuas en el curso inferior, y al dibujo del natural en el curso superior. La práctica de la pintura o de la escultura debía realizarse en su propio estudio o en el taller de su maestro. Su objetivo primordial consistía en preparar a los estudiantes en un estilo particular del dibujo, el estilo del rey y de la corte, de acuerdo con el modelo absolutista del Estado.

Las reglas establecidas concedían al tema de la pintura un valor didáctico, por lo que la alegoría histórica alcanzó una preeminencia sobre cualquier otro motivo. Se desprecian los llamados géneros menores, es decir, cualquier tema que no viniera enmarcado bajo un concepto histórico. El teórico Félibien estableció una escala de valores según el tema escogido que tuvo una gran influencia en las generaciones siguientes. En este

escalafón, los bodegones se situaban al final, mientras los paisajes eran algo más estimados; las pinturas de animales, le siguen en importancia pero, así como la humanidad es superior respecto al mundo de los animales, el retrato estará por encima de los animales. Sin embargo, los temas históricos se consideran más valiosos que la representación realista de figuras individuales.

La progresiva institucionalización de las Academias de Bellas Artes extiende su influencia por los distintos países europeos, adquiriendo estatutos propios en el siglo XVII y generalizándose la fundación de muchas de ellas en el siglo XVIII: San Petersburgo (1720); Estocolmo (1735); Copenhague (1738); Amberes (1750); Londres (1758).

Una nueva corriente de corte clásico se introduce con el siglo XVIII. El ideal de la belleza griega y romana domina este nuevo clima llamado Neoclásico, en el que se abandonan los elementos decorativos y superfluos que caracterizan al estilo Rococó imperante en Francia. El dibujo de la figura humana expresado por una línea clara es entendido casi exclusivamente como conformador del contorno. El periodo de la Ilustración favoreció la creación de nuevas academias y escuelas de arte, donde formar a los artífices que la emergente industria del siglo XIX comenzaba a demandar. Pero, simultáneamente al auge expansivo de las academias, comienzan a aparecer manifestaciones contrarias a las enseñanzas académicas personalizadas en artistas y escritores que reaccionan contra la imposición de las normas académicas y estatales que coartan al verdadero genio (fig. 3): «L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture resultó ahora ser la única forma de enseñanza coherente con el sistema absolutista. Forzando a todos los *Peintres du Roi* a pertenecer a la misma, el rey se aseguraba que el estilo que prevaleciera fuera el de los artistas escogidos para representar sus ideas.



3. Jean-Auguste-Dominique Ingres.
Estudio de la Virgen, 1821.
530 x 400 mm. Punta metálica,
mina de plomo y carboncillo.

Concediendo el monopolio del dibujo del natural a la academia, ningún joven artista aspirante al *grand style* podía esperar encontrar preparación adecuada fuera de ella¹⁴.

El movimiento antiacadémico, nacido de la imposibilidad de conjugar las teorías reglamentistas de la academia y las nuevas ansias de libertad, comienza a concretarse en agrupaciones de artistas que manifiestan su oposición al sistema académico hasta conseguir su supresión¹⁵. La tradición de la enseñanza académica, sin embargo, con reformas sucesivas, es recogida por la *École des Beaux Arts* que, en un principio, tuvo que rivalizar con el emergente prestigio de los talleres privados que proliferaron en la primera mitad del siglo XIX, llevados por artistas de prestigio (Delacroix, Ingres, David, etc.). Los románticos reaccionan en contra de las normas académicas y los artistas jóvenes buscan a los maestros de prestigio para aprender con el contacto directo en sus propios talleres: «Cuando la Revolución Francesa acabó políticamente con el *Ancien Régime* y los movimientos filosóficos y artísticos que se engloban bajo el término general de romanticismo acabaron con el espiritualmente, el sistema existente de educación artística se apagó

4. Joseph del Castillo, Roma.
1759. Lápiz y realces en blanco.



también. El ciudadano de 1789 se oponía con todas sus fuerzas a él porque básicamente respondía a las necesidades de la corte y de la nobleza; el artista romántico y el escritor se oponían de la misma forma porque rechazaban cualquier sistema de educación reglamentada»¹⁵.

Mientras la enseñanza artística en Francia mantenía el carácter continuista de la tradición académica, en Alemania se producía una reforma llevada a cabo por el movimiento de los Nazarenos¹⁶, surgido por la oposición a la academia de Viena. La reacción romántica aborrecía de las reglas rígidas y propugnaba la invención creativa como método educativo personal: «Nadie puede sentar una regla válida para todos, cualquiera puede hacerlo sólo para sí mismo... guardaros de imponer tiránicamente vuestras reglas y doctrinas sobre los demás» escribía Friedrich, lo que lleva a preguntarse a Pevsner: «¿Acaso es posible una escuela sin reglas?». Una primera aproximación a la respuesta definitiva la da el mismo Friedrich: «Dejad que cada uno tenga su forma de hacer, y su forma de expresarse, y ayudar al estudiante con vuestro consejo, en lugar de imponer la ley»¹⁷. Esta afirmación revela una nueva concepción de la enseñanza artística, en la que la relación

estrecha entre el profesor y el alumno constituye la base de la reforma iniciada por los Nazarenos y que podría ser utilizada en la actualidad como formulación de cualquier programa moderno para la instrucción artística.

Por otro lado, el arte había conseguido a partir de principios del siglo XIX, y sobre todo con la reacción romántica, su emancipación. Efectivamente, a partir de ese momento, el artista se consideraba depositario de un mensaje superior al del Estado o al de la misma sociedad y su independencia valorada como el más sagrado privilegio. Se afirma así la doctrina de la libertad del arte como dogma fundamental en la estética de los siglos XIX y XX. El desarrollo de estas ideas forzó a las academias a intentar, aunque de mala gana, innovaciones que atendieran a las nuevas exigencias que los artistas demandaban, tratando de mantener sus ideales. Pero debido a esa carencia de verdadera necesidad interna de transformación, las reformas de las academias nunca se hicieron a tiempo y así la historia de las academias desde 1830 al siglo XX refleja con gran exactitud la historia del arte durante el mismo periodo, sólo que con un desajuste de tiempo, que varía según los distintos países y los distintos centros»¹⁸. El proceso siguiente viene marcado por la oposición de los artistas liberales al sistema instructivo anquilosado de las academias y los cambios tardíos que intentaban introducir en su estructura docente cada vez que una nueva tendencia se imponía, lo que generaría una progresiva decadencia de la institución (fig. 4).

La pérdida de influencia artística de las academias habría originado su completa desaparición de no haber sido por el desarrollo del movimiento inglés *Arts and Crafts*, que las rescató de su anodina existencia a principio de 1900. A él se debe el renacimiento de gran parte de las academias europeas producido alrededor de 1914 que tuvo su mayor incidencia

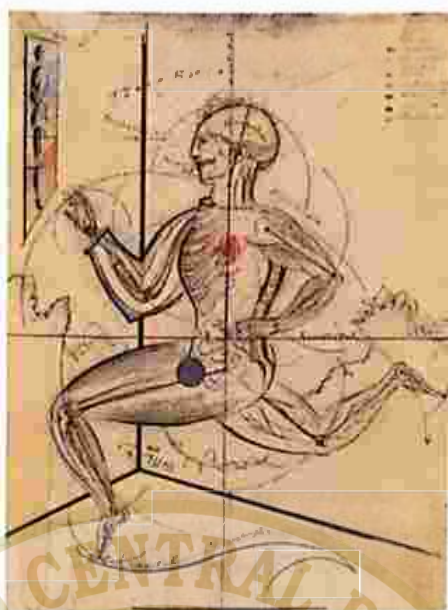
en Alemania y que, en cierto sentido, marcará las pautas de la que será la nueva academia del siglo XX.

No es casual que esta transformación comenzara a emerger en Inglaterra si tenemos en cuenta su posición de avanzada en el nacimiento de la nueva era industrial, como fenómeno auténticamente revolucionario que afecta al cuerpo social, cultural y político de la sociedad del siglo XX. Las necesidades de formación artística para los nuevos técnicos que se encargarán del diseño de productos para las nuevas exigencias sociales —una vez constatada la desaparición de los artesanos como clase— con el objetivo de una elevación del gusto, motivó la aparición de varios intentos de reforma de los sistemas de instrucción artística.

Basándose en conceptos de tipo moral y social, William Morris y otros, como Ruskin o Van de Vele, promovieron las excelencias del trabajo manual, en el que el productor debía mantener una estrecha relación entre el material, el proceso de fabricación, las funciones y la estética del objeto. El ideal de producción se relacionaba con el espíritu de creación de los talleres medievales, donde el proceso se desarrollaba desde una actitud vivencial, integrada y directa. De ahí su profundo desprecio por la producción mecanizada, que rompía esa relación directa entre el placer del constructor del objeto y del usuario del mismo. Morris proponía la educación en el taller, sin establecer diferencias fundamentales entre pintura, escultura o artes decorativas, como única solución a la evidente inadecuación de la educación artística del siglo XIX. Sus teorías fueron las que originaron el movimiento *Arts and Crafts*¹⁹ en 1880, de gran influencia en la creación de escuelas en toda Europa.

La academia moderna: la Bauhaus

Pero los pasos más importantes en la reforma de los estudios de los distintos centros artísticos se dieron en Alemania,



5. Oskar Schlemmer. El ser humano en medio del círculo de ideas, 1928, 530 x 405 mm. Lápiz, tinta negra y lápiz rojo sobre papel.

el país que experimentó una mayor evolución en el aspecto educativo del arte²⁰. Después de un periodo de enfrentamiento entre las ideas que guiaban la formación del artista industrial, ejercida bajo la influencia del *Art Nouveau*, se abrió paso la concepción de un diseño que contemplaba la producción mecanizada. Los esfuerzos renovadores estaban dirigidos por hombres que pensaban que la arquitectura y el diseño serían más esenciales para las necesidades del siglo XX que la pintura o la escultura. Este clima se fue creando por la decisiva influencia de las nuevas ideas sobre el arte y las necesidades sociales (fig. 5).

La fundación de la *Werkbund* en 1907 se orientó a estimular la producción industrial, en estrecha unión con el arte y la artesanía. Gracias a esto se crearon infinidad de talleres y una nueva idea de la formación práctica del trabajo manual se difundió en la sociedad. De este modo se originaron los intentos experimentales más importantes de educación artística de nuestro siglo: «Así resultó que inmediatamente después de terminar la guerra, en el estado de ánimo revolucionario que espoleó Alemania durante esos años y la llevó a revisar los valores aceptados en todos los campos, fue concebido y

puesto en práctica un nuevo sistema de educación que no sólo incorporaba ideas progresistas de los últimos veinte años, sino que además las superó con mucho en grandeza y consistencia. Entre 1918 y 1924 fueron discutidos muchos esquemas, pero el resurgimiento de la academia de arte se logró, ante todo, en dos centros: en Weimar, donde Gropius fundó y desarrolló la *Bauhaus*, y en Berlín, donde, bajo Bruno Paul, se amalgamó completamente la famosa academia con la *Kunstgewerbeschule*.²¹

Walter Gropius fue llamado en 1914 para hacerse cargo de la Academia de Artes y Oficios de Weimar, a la que transformó en la *Bauhaus*. Sus ideas programáticas aparecen en un panfleto esclarecedor titulado «Idea y estructura de la Bauhaus» en el que aboga por la «unidad fundamental de todos los fenómenos», alejándose del dualismo característico del siglo XIX que separaba al individuo de la comunidad, en la que el artista apenas era un ser autocomplaciente dedicado a la práctica del arte por el arte, de nula incidencia social.

El programa de la Bauhaus se basaba en la formación del alumno en talleres donde se le instruía en la práctica de los materiales: piedra, madera, metales, cristal, arcilla, textiles, pigmentos y las cualidades de los materiales e instrumentos. En esencia se trata de una enseñanza formal que fue dividida en: estudio de la naturaleza de los materiales, estudio de la geometría, construcción y fabricación de modelos y estudio de diseño según el volumen, el color y la composición que se desarrollaban durante tres cursos. El primer curso, el curso preliminar, duraba seis meses y en él se recibía un panorama del programa de la Bauhaus, derivado hasta cierto punto del método usado por Johannes Itten en su escuela privada de Viena de 1916 a 1918. Aunque al dibujo del natural se le sigue otorgando un alto valor formativo, su concepción académica es sustituida por cursos de

dibujo analítico, que tienen por objeto «el ejercitar la mirada, enseñar a vivir, pensar y representar de una manera analítica y sintética simultáneamente»²². Itten también hizo que sus estudiantes observaran el mundo real. Les pedía que dibujaran objetos naturales —piedras, plantas, etc.— no como un fin en sí mismo, sino para agudizar su sentido visual. Aunque el objetivo de este ejercicio era la precisión, las clases de dibujo del natural de Itten tenían un propósito diferente: no la precisión anatómica, sino el descubrimiento e interpretación de lo que Itten consideraba la expresión característica de cada pose.²³

Los objetivos de estos cursos se dirigían fundamentalmente a descubrir y valorar el talento de cada alumno, liberándolo de las ideas convencionales e iniciándolo en la experimentación con los materiales y herramientas. Posteriormente, el alumno debía seguir el curso completo (*Werklehre*) de la Bauhaus que duraba tres años. Los artistas contratados por Gropius representaban las tendencias artísticas más avanzadas y los más sólidos valores en el diseño industrial. Así, a la extraordinaria influencia que ha ejercido sobre cualquier proyecto posterior de crear o reformar centros de educación artística del siglo XX, ha contribuido tanto la innovación de sus propuestas como la brillantez de la plantilla de artistas y profesores a cargo de los distintos cursos²⁴. Después de un período en Dessau, a donde trasladó su sede en 1925 ante las presiones de nuevo gobierno alemán, la Bauhaus cerró definitivamente en 1933, pero su influencia traspasó el océano y, gracias a la emigración de varios de sus miembros a Estados Unidos²⁵, se aseguró la proyección e institucionalización del más importante programa de formación artística moderna.

Para terminar este resumido recorrido histórico de los más relevantes centros o programas para la formación del artista, se ha de concluir que la situación actual de

la enseñanza del dibujo en los centros de formación artística se caracteriza por la permanencia —aunque en climas y situaciones totalmente diferentes— de las dos posiciones mantenidas en los siglos XIX y XX. La concepción moderna de la formación del artista o profesional de las artes no excluye las aportaciones clásicas ni las renovadoras —en cuanto a que estas últimas han devenido en una nueva «academia» tan formalista y normativa como la anterior—, vertebrando ambas aportaciones en un discurso integrador y abierto al desarrollo de la personalidad del alumno. Desaparecido el modelo académico y los proporcionados por las vanguardias históricas, la enseñanza artística insiste en los aspectos esencialmente formativos, tanto de las habilidades manuales como, sobre todo, en aquellos que inciden en los continuos replanteamientos conceptuales sobre la práctica del arte y su significación en el mundo contemporáneo. El abismo existente entre la formación y la producción artística se va acortando y a ello tienden las reformas de los planes de estudios de los centros de educación artística. Su gran reto consiste en estimular y propiciar la creación e inquietudes de los alumnos, de manera que en ella se originen y expandan las nuevas ideas y realidades del arte.

Influencia de los tratados y cartillas de dibujo en la formación del artista

La enseñanza del dibujo no se concibe como una práctica separada de otras técnicas artesanales hasta finales del siglo XIV con la aparición del llamado «*dolce stile italiano*», verdadero punto de partida para este entendimiento, considerado como inicio de la concepción moderna del término «dibujo», al menos en su uso habitual²⁶. Con la incipiente aparición de centros de instrucción artística, comienza a generarse una voluntad didáctica de transmitir conocimientos técnicos y

reflexiones teóricas sobre la enseñanza de las artes —y entre ellas el dibujo— que desemboca en la realización de importantes **tratados**, cuyo conocimiento posibilitó la difusión de teorías sobre el aprendizaje del dibujo, estimulando la publicación de otros escritos similares en los distintos países europeos —entre ellos España— cuyos fines serían esencialmente pedagógicos.

Auténticos precedentes de las programaciones posteriores y actuales de la enseñanza del dibujo, los tratados de arte que comienzan a aparecer con el Renacimiento tienen una significativa importancia en los procesos de reflexión teórica sobre la acción educativa de los siglos siguientes que, en algunos casos, se proyectan hasta los tiempos actuales. Como recurso didáctico particular, utilizado para la iniciación de los aprendices de arte —entendido ya el dibujo como fundamento básico y técnico de todas las artes figurativas—, se incrementa, a partir del siglo XVII, el uso de cartillas de dibujo como procedimiento docente gradual para la adquisición de las habilidades técnicas necesarias para la práctica artística. Por ello, dada la naturaleza de estos apuntes, resulta adecuado detenerse a reseñar aquellos tratados que mayor influencia pudieron tener en la formación del artista del pasado, y que, de alguna manera, han condicionado la actual concepción de la enseñanza del dibujo del natural en su carácter de herencia cultural.

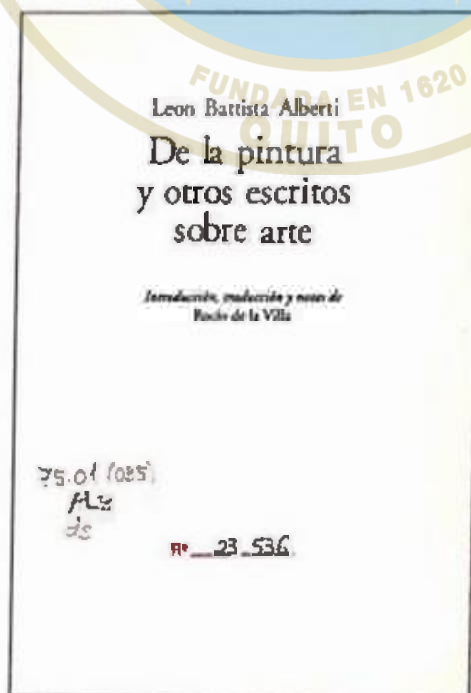
Tratados y cartillas de dibujo

Los recetarios y formularios usuales en la Edad Media no contaban con conceptos o principios teóricos que avalaran un tratamiento diferenciado en el aprendizaje del dibujo, limitándose, en la mayoría de los casos, a elaborar recetas de tipo técnico con una intención meramente práctica. Los enfoques teóricos tenían un predominio teológico y de sometimiento a las directrices eclesásticas, en las que el elemento espiritual ostentaba el valor principal en detrimento del material

6. Cennino Cennini *Il Libro dell'Arte*, 1913.



perceptual ofrecido por el mundo exterior. Únicamente se podría señalar —en su aspecto gráfico— al ya citado *Liure de portraiturez*, de Villard de Honnecourt (siglo XIII) como modelo de formulaciones geométricas para la construcción de edificios o la estructuración del cuerpo humano y animales en figuras, círculos, cuadrados, triángulos, rectángulos, etc., que



7. Leon Battista Alberti *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Madrid, Tecnos, 1999.

lo equiparan a ciertos planteamientos científicos en la práctica del dibujo, por basarse en principios geométricos para la representación de las formas naturales.

El antecedente más preclaro de los tratados de arte que se conocerán en los siglos posteriores se encuentra en *Il Libro dell'Arte*, elaborado por Cennino Cennini a fines del siglo XIV²⁷, donde destaca la consideración del dibujo del natural como una actividad fundamental en la formación del artista, separada de otras prácticas. Introduce interesantes consideraciones sobre la manera de abordar el claroscuro en los dibujos y, sobre todo —ya que en realidad se trata de un extenso y metódico recetario—, numerosos procedimientos de elaboración de instrumentos y materiales de dibujo, así como la preparación de los soportes del mismo (tablillas y papeles teñidos) (fig. 6).

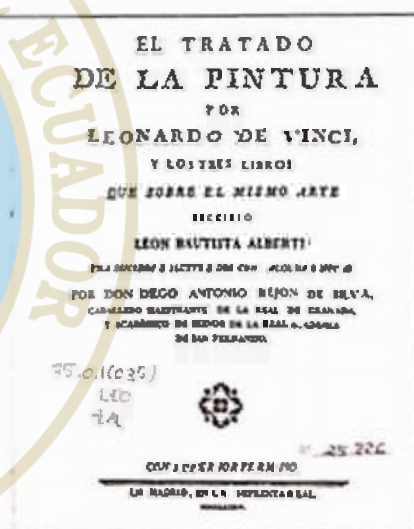
La recuperación de los cánones antiguos de proporciones humanas, los nuevos conocimientos científicos, la profundización en el estudio de la geometría euclidiana, la perspectiva, la anatomía y el estudio de la naturaleza, consolidados por el desarrollo del espíritu humanista del Renacimiento —además de la elevación del nivel social del artista—, generó una intensa dedicación a la especulación teórica en la que el arte no aparecía dissociado de los nuevos avances científicos. Algunos artistas reúnen en forma de tratados los principios y reglas del arte del dibujo con una finalidad especulativa y didáctica. Esta concepción del artista como un hombre comprometido con las tareas científicas y el estudio del mundo natural lo encontramos en los escritos de Leon Battista Alberti (siglo XV) cuyas ideas teóricas sobre las artes se encuentran esencialmente en tres de sus obras: la más antigua es *Della Pittura di Leon Battista Alberti, Libri tre (Tratado de la Pintura)*²⁸, seguidos por *De re aedificatoria*, compuesto de diez libros sobre arquitectura, el último de los cuales es un opúsculo sobre la escultura

(*De statua*). Mediante un método científico y racional, Alberti desarrolla una nueva concepción del realismo, basada en su teoría sobre la imitación de la naturaleza²⁹ (fig. 7).

Los manuscritos de Leonardo da Vinci (algunos reunidos en su *Libro della Pittura*)³⁰ señalan la nueva idea del dibujo como una actividad científica, fundamental para el conocimiento de la realidad y alejada de la consideración de mera actividad artesana. En su concepción, el dibujo detenta una categoría incluso superior a la expresión literaria, pues éste se fundamenta en el estudio directo de las formas y de las complejidades estructurales y dinámicas que las determinan. La amplitud de conocimientos especulativos en los que se adentra, la multitud de estudios, dibujos y trabajos sobre anatomía, naturaleza, perspectiva, proporciones, valoración (con la esencial contribución del concepto de perspectiva atmosférica o *sfumato*) o sus planteamientos compositivos, han servido como base para la elaboración de tratados y sistemas de enseñanza durante siglos y, en cierto modo, mantienen aún hoy gran parte de su vigencia. Leonardo fundamenta el aprendizaje del dibujo en las referencias extraídas del natural, insistiendo en tomarlo como fuente de estudio y proponiendo la adopción de esquemas compuestos de elementos geométricos para la situación de las figuras en el papel: «Sucintamente anotadas y sugeridas por medio de líneas: así para un rostro se trazará un óvalo o elipse y para un brazo una línea recta o plegada, y cosa semejante para las piernas y el tronco, de suerte que, cuando vuelvas a casa, des a tales notas un perfecto remate»³¹. La defensa que hace del desarrollo del conocimiento más que de la propia habilidad manual —aunque este conocimiento ha de basarse en la experiencia práctica—, se podría suscribir hoy en día plenamente: *Esperientia senza la quale nulla da de se certezza* (figs. 8-10).



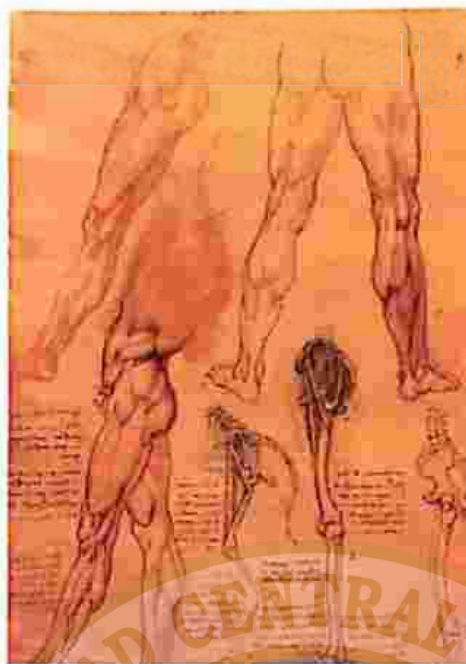
8. Leonardo da Vinci, El tratado de la pintura, Madrid, 1784.



9. Leonardo da Vinci, El tratado de la pintura, 1784.

El programa de estudios propuesto por Leonardo se basa, en primer lugar, «en el estudio de la perspectiva, para continuar con el estudio y práctica de la proporción, el dibujo de dibujos de su maestro, dibujo de relieves, dibujos de la naturaleza y al final la práctica de su propio arte»³². Aún más interesantes —por el interés de estas notas— son las reflexiones que Leonardo hace sobre algunos conceptos y procesos en la ejecución del dibujo. En primer lugar, llama la atención los consejos que hace para la adquisición de dominio o presteza en la ejecución

10. Leonardo da Vinci. Estudios comparativos de las piernas de un hombre y un caballo, 1506.



del dibujo y del carácter analítico de la proyección lumínica sobre la figura, así como el carácter de las sombras, todo ello definidor de su concepción difuminada de la forma: «Si tú, que dibujas, deseas estudiar con utilidad y provecho, acostúmbrate a dibujar sin presura y considera cuáles y cuántas de entre las luces alcanzan el primer grado de luminosidad, y de semejante manera, cuáles de entre las sombras sean más oscuras que otras y cómo se combinan entre sí; y sus proporcionales dimensiones y sus contornos; y hacia dónde se orientan; qué parte de las líneas se curva a un lado u otro; dónde son más o menos conspicuas y cuáles son anchas y cuáles sutiles, y por último, procura que tus sombras y tus luces se corten sin trazos o bordes, como humo. Y cuando hayas adiestrado ya tu mano y tu juicio en esta diligencia verás cómo trabajas con mayor presteza de la que tenías»³³ (fig. 11).

No obstante, estas recomendaciones de estudio sosegado del modelo no pretenden una actitud cautelosa o timorata en la concepción global del dibujo, sino que ésta debe ser resuelta, aunque manteniendo todas las posibilidades abiertas para su conclusión: «Sé pronto



11. Leonardo da Vinci. Estudio de ropaje en una figura sentada, 1470, 266 x 233 mm.

en esbozar las historias, y cuando dibujes miembros, no los perfíles en exceso; límitate, por el contrario, a encajarlos, que luego, con holgura y a tu placer, podrás aquéllos rematar»³⁴. Es evidente el interés de Leonardo por eludir la definición nítida de los contornos, en la línea de sus especulaciones sobre la difusión de la luz y la acción perspectiva de las masas de aire, conocida, de manera convencional, como *sfumato*. Este aspecto lo precisa de manera más clara al establecer la relación de interdependencia entre la forma y el fondo, incitando a evitar los perfiles netos en los cuerpos: «No hagas los contornos de tus figuras de un color diferente de ese del campo donde se destacan, esto es: no deslindes tu figura de su campo por medio de un trazo muy acusado»³⁵. Otro aspecto que atrae la atención es el interés que Leonardo se tomó por las manchas informes como fuente de inspiración para la ejecución de dibujos. Algunos de los pasajes de su tratado señalan esta preocupación por las «formas confusas» y el poder que poseen para estimular al

espíritu hacia nuevas formas: «No puedo dejar de incluir entre estos preceptos una nueva y especulativa invención que, si bien parece mezquina y casi ridícula, es, sin duda, muy útil para estimular el ingenio a varias invenciones. Es la siguiente: si observas algunos muros sucios de manchas o contruidos con piedras dispares y te das a inventar escenas, allí podrás ver la imagen de distintos paisajes, hermoseados con montañas, ríos, rocas, árboles, llanuras, grandes valles y colinas de todas clases. Y aún verás batallas y figuras agitadas o rostros de extraño aspecto, y vestidos e infinitas cosas que podrías traducir a su íntegra y afinada forma»³⁶.

En esta línea, Leonardo aconseja incluso que el dibujante evite la manera tradicional de dibujar minuciosamente, pues un boceto rápido y desordenado es una fuente de nuevas e inagotables posibilidades donde proyectar la propia inventiva del artista. Esta consideración del soporte del dibujo como pantalla donde se representan trazos, garabatos, imágenes memorísticas, una masa de esquemas, en definitiva, que el artista modifica para ajustarse a la imagen final, es lo que los estudios de psicología de la percepción llamarán «método de proyección», de enorme importancia en el adiestramiento del artista³⁷.

Los escritos de Giorgio Vasari constituyen la aportación teórica más importante de finales del siglo XVI, hasta el punto de ser considerado como padre de los historiadores de arte. Su famosa obra *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori Italiani* se publicó por primera vez en 1550 y, aparte de las biografías de artistas, algunas secciones están dedicadas esencialmente a la discusión teórica y a detalles técnicos sobre la ejecución material de las distintas artes. Para Vasari, el dibujo es el fundamento sobre el que actúan las otras artes —arquitectura, pintura y escultura— y éste «no es más que una expresión y

manifestación visible del concepto que se tiene en el ánimo», manifestando con ello la superioridad de la idea sobre la ejecución técnica. El dibujar directamente de la naturaleza no constituye para él un fin en sí mismo, sino un proceso de adquisición de conocimientos y habilidades por el que, finalmente, el artista pueda dibujar de memoria sin necesidad de referencias al modelo: «Lo mejor es dibujar el cuerpo desnudo del hombre y la mujer, para fijar en la memoria, por el constante ejercicio, los músculos del torso, de la espalda, de las piernas, de los brazos, de las rodillas y el esqueleto que recubren. Cuando se ha adquirido una suficiente seguridad a fuerza de estudio, podrán dibujarse con la ayuda de la imaginación actitudes de cualquier posición sin tener a la vista formas vivas»³⁸.

El rasgo que define en su conjunto las teorías de Vasari—señala Blunt— es la aparición de una nueva cualidad para las formas: la *grazia*. Aunque este término había sido utilizado anteriormente como sinónimo de belleza, para Vasari adquiere un matiz completamente diferente. Aunque no definido con claridad, en último término, la idea más clara es la de su relación con el sentido de facilidad y rapidez en la ejecución, sin pesadas correcciones que ahoguen el impulso primario. Cualquier huella de trabajo penoso, corregido u obsesivamente dirigido al acabado del dibujo, le confiere «sequedad de estilo», introduciendo el concepto de inspiración del artista a la hora de ejecutar el trazo, pues si éste no se realiza con la debida tensión creativa, el dibujo mostrará estas carencias de gracia y voluntad creadora: «El espíritu del genio debe ser empujado a la acción sólo cuando el intelecto desea trabajar y cuando enciende el fuego de la inspiración, porque es entonces cuando surgen estas excelentes y divinas cualidades y estas maravillosas concepciones»³⁹.

Existen otros tratados de menor importancia, como el debido a Benvenuto

12. Alberto Dürero, Dibujo de tres manos, 1493, 270 x 180 mm. Pluma y tinta.



Cellini sobre el arte de la orfebrería y la escultura, en el que aparecen dos artículos «sobre el arte del dibujo»⁴⁰. En estos apartados, Cellini ofrece una descripción de procedimientos que señalan los conocimientos técnicos y los distintos modos con los que se realizaban los dibujos de la época. «El dibujo se hace con el carbón y el blanco de plomo, o bien con la pluma, cruzando unas líneas con otras; donde se quiere que esté oscuro, se superponen más líneas y donde se quiere menos oscuro menos líneas, hasta dejar el papel en blanco para las luces. Este modo de dibujar es difícilísimo y son muy pocos los que han dibujado bien con la pluma. Sobre el dibujo realizado según este procedimiento, se talla con el buril sobre el cobre, como podemos ver hoy en la gran cantidad de grabados que circulan por el mundo, entre los cuales los mejores que se han visto nunca, es decir, los mejor tallados, han sido los de Alberto Dürero, de Alemania»⁴¹ (fig. 12).

Esta descripción del plumeado y el reconocimiento de la maestría de Dürero señalan el interés que suscitó esta técnica para la obtención del claroscuro en el grabado y la reproducción, por tanto, de

obras de grandes artistas mediante este sistema de valoración tonal. Una interpretación rígida en la copia de estas láminas en talleres y academias conducirá posteriormente a un modo de dibujar uniforme y estereotipado de larga duración (fig. 13).

«Otro modo de dibujar consiste en trazar los contornos con la pluma y utilizar después los pinceles como pintores, haciendo la tinta blanca con agua y añadiéndole poco a poco el color hasta que en su profundidad, es decir, en las partes más oscuras, se utilice la propia tinta pura»⁴². Después de esta breve definición de la aguada termina con la descripción de la técnica llamada posteriormente de los tres lápices, usando sobre papeles previamente coloreados «piedras negras llamadas lápices», barras blancas —hechas de blanco de plomo con goma arábiga— y «una piedra roja y negra que viene de Occidente y su nombre es *lapis amarus*». Este último procedimiento lo prefiere a cualquier otro por la calidad de su combinación plástica y por la facilidad de corrección de los errores al botarse simplemente con una miga de pan (figs. 14-17).

Entre los tratadistas del Manierismo tardío de finales del siglo XVI, hay que destacar las figuras de Federico Zuccaro y de Giovanni Paolo Lomazzo, que ejercieron una gran influencia en la enseñanza. Zuccaro estuvo vinculado a la *Accademia di San Luca* de Roma⁴³, y publicó una serie de pequeños tratados de los que el más importante es *Idea del Pittori, Scultori e Architetti*, impreso en 1604. Lomazzo publicó dos obras importantes, el *Trattato dell'Arte della Pittura, Scultura e Architettura* [1584] e *Idea del Tempio della Pittura*, publicada seis años más tarde. Aunque las teorías de Zuccaro y Lomazzo difieran en algunos puntos, mantienen importantes rasgos comunes que les diferencian de las concepciones plenamente renacentistas. La naturaleza ya no parece ser la fuente y



13. Alberto Dürero, El cocinero y la mujer, s.f., 114 x 68 mm. Buril.



14. Hans Holbein el Joven, 1524-1526, 300 x 195 mm. Lápiz negro, sanguina y liza blanca sobre papel amarillento.



16. Nicolas Lagneau, Retrato de un anciano, 1630-1645, 294 x 220 mm. Piedra negra, sanguina y liza blanca.

la referencia directa para toda la belleza creada por el artista, pues ésta tiene su fundamento en la idea contenida en el espíritu del artista, independientemente



15. Federico Barocci, 1574, 330 x 246 mm. Piedra negra, roja y blanca con rosa, ocre y marrón pastel.

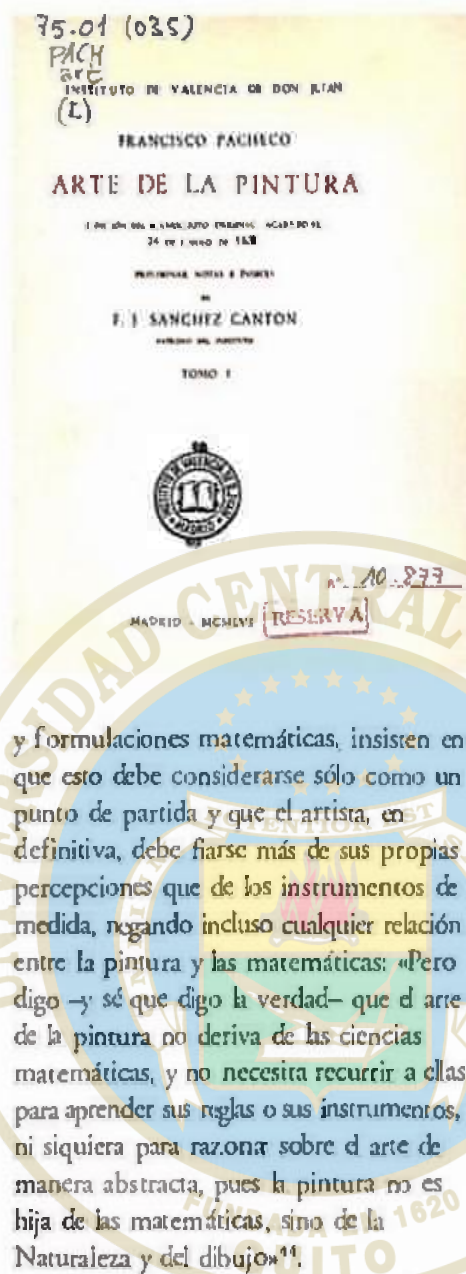


17. Federico Barocci, Cabeza de perfil, 1590, 365 x 254 mm. Tres claroscuros sobre papel azul.

de toda impresión sensorial exterior, que sólo ayuda a dar expresión visible de esa idea. Así pues, la relación con la naturaleza cambia y la creación ya no aparece supeditada a ella.

Otro rasgo común a estos tratadistas es el alejamiento de las doctrinas científicas en la creación artística, incorporando elementos irracionales no siempre fruto del cálculo o de la medida. Aún admitiendo que los cánones y la perspectiva están basados en medidas reales

18. Francisco Pacheco, *Arte de la pintura* [1638]. Madrid, 1956.



y formulaciones matemáticas, insisten en que esto debe considerarse sólo como un punto de partida y que el artista, en definitiva, debe fiarse más de sus propias percepciones que de los instrumentos de medida, negando incluso cualquier relación entre la pintura y las matemáticas: «Pero digo —y sé que digo la verdad— que el arte de la pintura no deriva de las ciencias matemáticas, y no necesita recurrir a ellas para aprender sus reglas o sus instrumentos, ni siquiera para razonar sobre el arte de manera abstracta, pues la pintura no es hija de las matemáticas, sino de la Naturaleza y del dibujo»¹¹.

Las ideas de Vasari sobre la doble cualidad del dibujo, es decir, su concepción mental y su realización técnica, son recogidas en estos tratados. El dibujo no deja de ser una manifestación externa (*disegno esterno*) de una concepción previa, de una idea (*disegno interno*). El dibujo para Zuccaro es el fundamento de toda investigación intelectual. Este valor prituordial del dibujo, en cuanto a proyecto o diseño de la obra artística, tuvo como consecuencia que, durante todo el siglo XVII, los artistas atendieran esencialmente a la creación de los bocetos y a ultimar las obras que sus ayudantes se

encargaban de materializar, quedando establecida la prioridad del proyecto de la obra sobre su ejecución técnica.

La publicación de tratados prolifera y se extiende por el resto de los países europeos durante el siglo XVIII que mantienen, como rasgo común y acorde con las enseñanzas académicas, la importancia del aprendizaje del dibujo como fundamento para el dominio de las otras artes¹². En España destacan por su influencia en las enseñanzas académicas los escritos por algunos pintores del siglo XVII, como el de Francisco Pacheco (*Arte de la pintura*) (fig. 18) o el de Jusepe Martínez que no se publicará hasta 1853 (figs. 19 y 20). En este último, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura, sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia, con los ejemplares de obras insignes de artifices ilustres*, como ocurre con los tratadistas italianos, se aconseja la graduación en los modelos a dibujar, comenzando por las partes del rostro —ojos, bocas, orejas, narices— para posteriormente componer con todos los elementos parciales el conjunto de la cabeza. Igualmente se propone el dibujo de piernas, brazos, torsos y pies antes de acceder a la figura humana completa. La exposición clara y didáctica debida a Jusepe Martínez resulta elocuente al recomendar dibujar ojos, narices, bocas, orejas, manos y pies para, a continuación, enfrentarse a construir el rostro y comprobar cómo se insertan en el conjunto. De igual manera, sugiere que se bague con otras partes del cuerpo como piernas, brazos y torsos hasta que se alcance la suficiente maestría para abordar el cuerpo entero, advirtiendo que no se debería permitir a los discípulos realizar sombras hasta que no estuvieran diestros en asegurar los contornos. Sus orientaciones no se dirijan únicamente, como se ha señalado, a la elección de temas y su gradación para una correcta formación, sino que indicaba los medios de los que habrá de valerse el aprendiz y

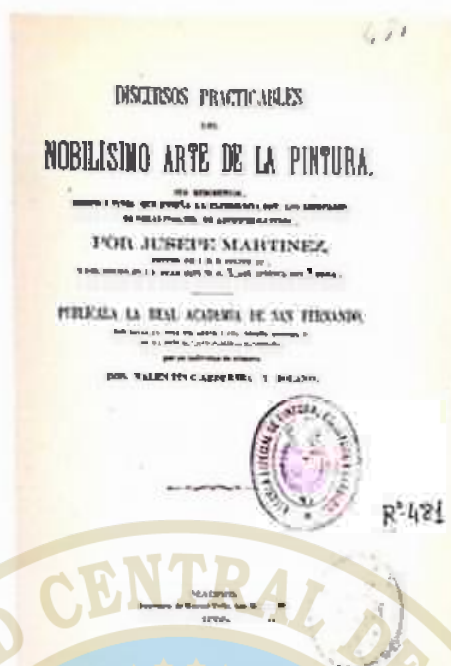


JOSEPE MARTÍNEZ, AUTOR DEL PRIMER IV.
Escudo del sueldo que pintó en la Iglesia de San Antonio.

19. Retrato de Josepe Martínez.

las diferentes técnicas que habrá de utilizar en cada uno de los estadios del aprendizaje.

Otro aspecto común a la generalización de la enseñanza académica es la separación que establece Josepe Martínez entre la forma y el claroscuro, considerándolos fines diferentes en la realización del dibujo: por un lado, se debía dibujar el contorno de la figura mediante líneas, realizando las correcciones necesarias para asegurar la forma (que luego debía ser corregida por el profesor), y, por otro, la valoración del claroscuro. El método no difiere de los tratados anteriores, proponiendo para el adiestramiento inicial de los alumnos la copia de estampas antes de enfrentarse con el natural. Éstas se clasifican desde estampas de fragmentos, hasta de figuras simples en donde no interviene el fondo, para acabar con otras donde intervienen figuras y fondo en un proceso gradual de menor a mayor dificultad. El modelo de yeso no parece haber adquirido todavía la importancia que posteriormente tendrá en la enseñanza del dibujo, como paso previo al estudio del modelo vivo y, aunque se dibuje de modelos de bajorrelieves, el

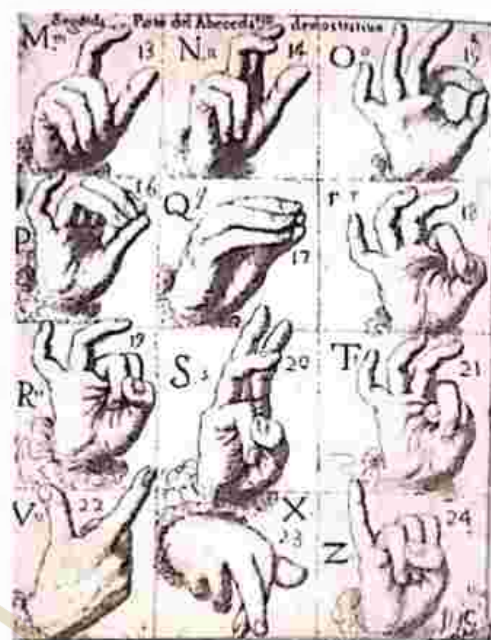


20 Josepe Martínez. Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura, Madrid, 1866.

uso de las cartillas o principios de dibujo eran fundamentales.

Antes de enfrentarse a las complejidades del dibujo del natural directo, el aprendiz de pintor debía seguir unas pautas en su formación que incluyeran, como principal actividad, la práctica de la copia de fragmentos de otros dibujos, según modelos sencillos y reglas teóricas generalmente de tipo técnico, con el fin de adiestrar al alumno antes de su definitivo encuentro con el natural. En esta fase, las cartillas de dibujo o principios para el aprendiz de dibujante proliferaron como principal método didáctico para la enseñanza del dibujo —entendido éste como base previa para todas las artes figurativas— en sus inicios o primeros pasos. Las cartillas de dibujo, cuyo uso se generaliza a partir del siglo XVII, se usaban como paso imprescindible en la formación del artista en los talleres, y a España llegaron láminas grabadas en Francia o en Italia con esta finalidad. Pérez Sánchez cita, entre otras, las «cartillas» de Pedro de Villafranca y *Los principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* de José García Hidalgo (figs. 21-26) como las de mayor difusión en España en el

21. José García Hidalgo, Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura [1693]. Madrid, 1965.



22. José García Hidalgo, Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura [1693]. Madrid, 1965, p. 79.



23. José García Hidalgo, Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura [1693]. Madrid, 1965, p. 90.

siglo XVII, aunque también lo eran los grabados de obras de pintores, como los de Ribera⁴⁶, concebidos con esa finalidad educativa y que se copiaron infinidad de veces en los talleres durante el proceso de aprendizaje (figs 27-31).

Estos manuales de iniciación a la práctica del dibujo, se orientan en general a la copia de fragmentos del cuerpo humano en una escala de creciente dificultad, en la que se comenzaba por los ojos, narices, bocas y orejas, para continuar con las cabezas, en las que se acentúan

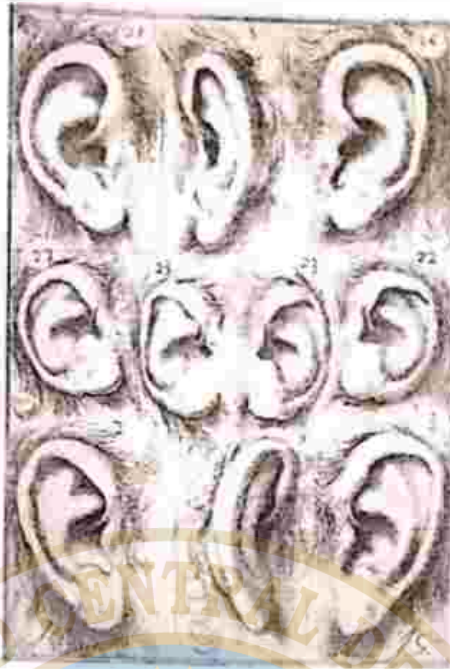


24. José García Hidalgo, Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura [1693]. Madrid, 1965, p. 105.

los caracteres parciales anteriormente practicados. Posteriormente, se abordaban otros elementos del cuerpo humano —manos, pies, brazos, piernas— en las más variadas posturas, con el fin de ejercitarse



25. José García Hidalgo, Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura [1693], Madrid, 1965, p. 19.



26. José García Hidalgo, Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura [1693], Madrid, 1965, p. 28.



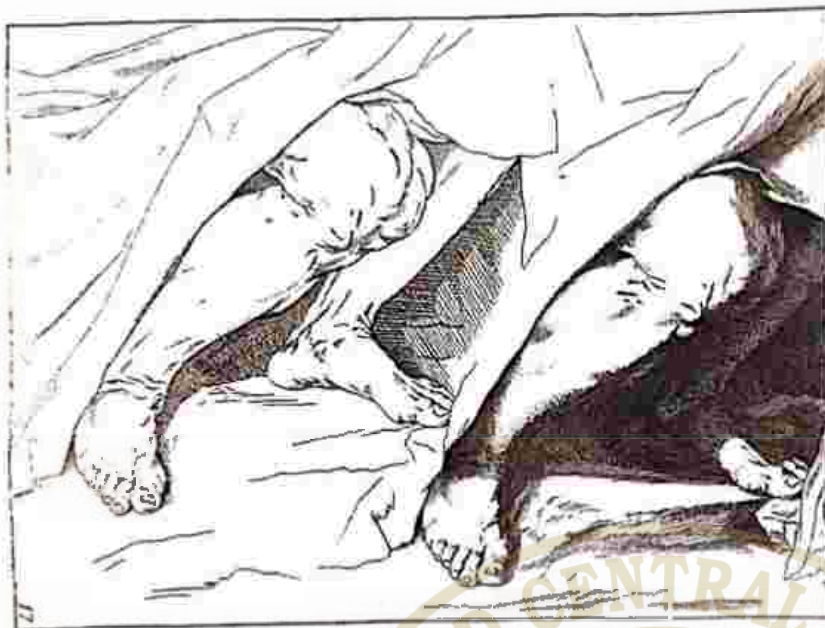
27. Cartilla para aprender a dibujar, sacada por las obras de Joseph de Rivera. Edición facsímil con estudio de M. Ruiz Ortega, Universidad de Barcelona, 1991.



28. Lámina 8 Cartilla para aprender a dibujar.

en la visión y la comprensión anatómica de esas partes. Gombrich señala la importancia que algunos de esos manuales tenían para la experiencia de

adiestramiento de los principiantes, destacando la temprana aparición en Alemania de dos libros de estampas: el de Heinrich Vogtherr y el *Unterweisung der Proportion*, de Erhard Schön, ambos de 1538. En el primero se encuentran páginas de caras, tocados fantásticos, manos y pies en varias posturas y en el segundo, más interesante, se encuentran esquemas para dibujar la cabeza desde distintas posiciones, así como figuras completas, siguiendo un método en el que las formas



29. Lámina 17. Cartilla para aprender a dibujar.



30. Lámina 4. Cartilla para aprender a dibujar.



31. Lámina 5. Cartilla para aprender a dibujar.

están compuestas de otras más simples de estructura geométrica⁴⁷.

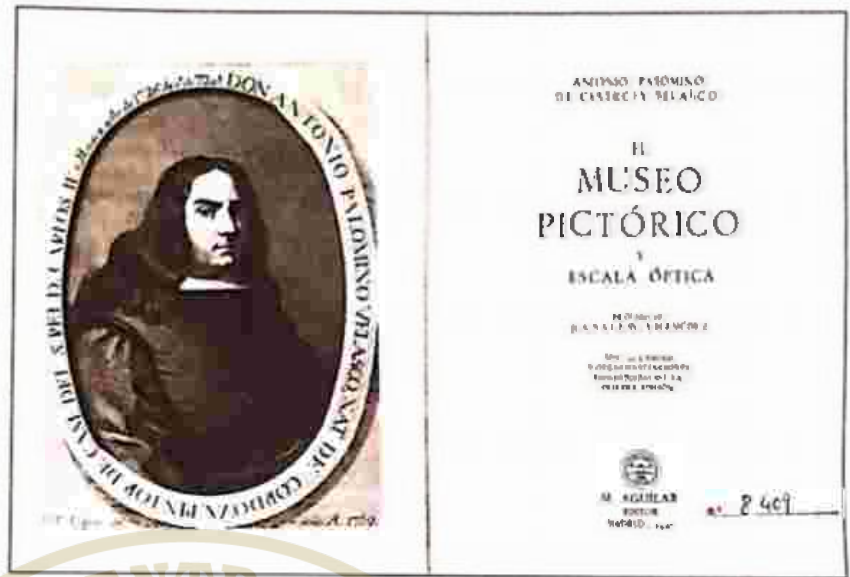
Pero la influencia italiana se deja sentir en Europa por la publicación en Venecia (1608) de un nuevo tipo de libro: *El verdadero método y orden para dibujar todas las partes y miembros del cuerpo humano*, de Odoarto Fialetti, en el que se observan las influencias de los Carracci, verdaderos fundadores de la tradición académica. Esta sistematización en el estudio fragmentario del cuerpo humano llegará hasta la enciclopedia de imágenes de Crispyn van de Passe, *La luz de la*

pintura y del dibujo, publicada en 1643 en Holanda, en la que se toman los modelos dibujados por el Guercino, a los que añade diagramas simples que recuerdan al moderno manual de dibujo. Las citas y el estudio de algunas de las exposiciones teóricas en las que se basaban estos principios metodológicos harían excesivamente extensos estos apuntes —además de alejarnos del objetivo propuesto—, pero, en general, tenían un fin eminentemente práctico y descriptivo, aconsejando desde modos de dibujar a materiales o procedimientos que se habían de seguir para la obtención de unos «buenos principios» con los que abordar el dibujo del natural.

Con respecto a los tratados publicados en España en el siglo XVIII, se debe reseñar al que se considera como el más importante de ellos, el de Acisclo Antonio Palomino titulado *El museo pictórico y escala óptica*, publicado en 1715, al que dio como subtítulo «Theórica de la pintura en que se describen su origen, esencia, especies y cualidades, con todos los demás accidentes que la ilustran». El aspecto más interesante resulta de su vertiente práctica y didáctica, donde expone de manera minuciosa cómo se aprendían desde los conocimientos más

elementales de geometría, dibujo y perspectiva, hasta las complejidades técnicas del arte de la pintura y otras prácticas artesanales. La adición de un segundo tomo en 1724, titulado *El Parnaso español pintoresco laureado con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*—en el que incluye un amplio muestrario de biografías de pintores españoles— le hacen valedor del apelativo de *«el Vasari español»*, por ser el primer intento metódico y sistemático de escribir una suerte de historia del arte español⁴⁸ (fig. 32).

Es su aspecto pedagógico, sin embargo, el que mayor influencia va a tener en la constitución y desarrollo de las academias. Así lo hizo la de San Fernando —a su vez rectora de todos los organismos similares de instrucción artística—, tomándolo como modelo para la elaboración de sus ordenanzas, aunque algunas de sus ideas —como la de una enseñanza individualizada según la personalidad del alumno, respetando su propio genio natural— no fueron muy tenidas en cuenta. Divide el dibujo en intelectual y práctico, definiendo al primero como «aquella idea, o concepto mental que forma el pintor de lo que se previene ejecutar» y al segundo como «aquella exterior delineación que nos manifiesta en determinada forma las cosas que se han de pintar», retociendo directamente a las consideraciones expuestas por Zuccaro sobre el *disegno interno* y el *disegno externo*. Palomino realiza una pormenorizada exposición de los principios y rudimentos con que el alumnado ha de habitar la mano para dibujar, desde las prácticas de plumeado hasta los tanteos con el carbón. Pero desde un principio advierte sobre los peligros de una excesiva atención a la técnica si se descuida la concepción global del dibujo, apuntando una mayor liberalidad en su realización que la que se produciría en las prácticas académicas, en las que la adopción mimética del sistema de rayado

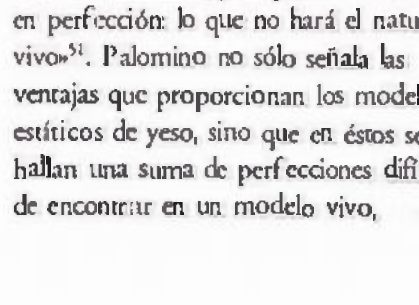
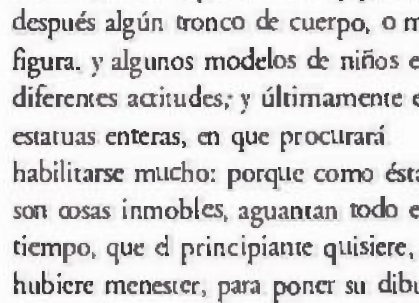
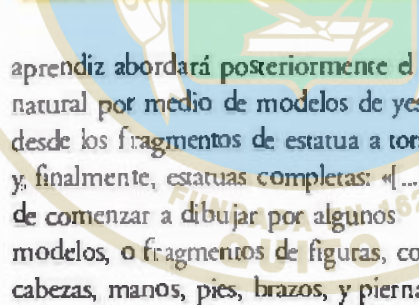


32 A Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid, M. Aguilar, 1957.

de las láminas para la obtención del claroscuro generaría una utilización virtuosa, aunque estereotipada, del plumeado, sin comprender la estructura global de la forma: «El dibujar no es el plumeo, o gastar bien el lápiz, sino la firmeza de contornos, y claro, y oscuro. [...] Algunos piensan, en viendo un dibujo bien plumeado, o esfumado de lápiz, que el que lo hizo era un gran dibujante, aunque en lo principal esté defectuoso, y estropeado; sin advertir que el dibujo consiste en la firmeza y verdad de los contornos, con buena simetría, y mancha firme, y verdadera de claro, y obscuro; y si esto le falta, aunque esté grandemente manejado, estará mal dibujado; y por el contrario, aunque esté hecho con borrones, chafarrinadas, o tachones; si guarda las referidas leyes del Dibujo, estará bien dibujado»⁴⁹.

Los planteamientos que realiza Palomino sobre el proceso de aprendizaje del dibujo constituyen una compilación de sistemas anteriores expuestos en otros tratados, pero presentan el interés de su organización gradual y la incorporación de un amplio muestrario de modelos. Del dibujo de fragmentos del cuerpo se pasaba a figuras enteras, copiadas de láminas grabadas⁵⁰ (fig. 33). Aparte de los estudios sobre simetría y anatomía, el

33. José Rosales, 1772.
Sanguina.



aprendiz abordará posteriormente el natural por medio de modelos de yeso, desde los fragmentos de estatua a torsos y, finalmente, estatuas completas: «[...] Ha de comenzar a dibujar por algunos modelos, o fragmentos de figuras, como cabezas, manos, pies, brazos, y piernas; después algún tronco de cuerpo, o media figura, y algunos modelos de niños en diferentes actitudes; y últimamente en estatuas enteras, en que procurará habilitarse mucho: porque como éstas son cosas inmobiles, aguantan todo el tiempo, que el principiante quisiere, o hubiere menester, para poner su dibujo en perfección: lo que no hará el natural vivo»³¹. Palomino no sólo señala las ventajas que proporcionan los modelos estílicos de yeso, sino que en éstos se hallan una suma de perfecciones difíciles de encontrar en un modelo vivo,



34. Antonio Alsina, 1880. Carboncillo.

justificados además por la tradición clásica en la que se habían formado los artistas italianos más admirados en lo que se llamaba «*designare degli antico*», dibujar del antiguo, adoptado como definición para la clase de dibujo de estatuas: «[...] Y además de esto, porque como las estatuas [...] son hechas con aquel vigilantísimo estudio de los antiguos, juntando en una sola figura toda la perfección de su especie, tienen toda la que en razón de buena simetría se puede desear [...] que en el natural no se halla en un solo individuo»³² (fig. 34).

Pero, como se ha señalado, los modelos del natural no se limitaban a los de yeso, sino que el aprendiz debe acudir a muchas otras formas naturales inanimadas como flores, frutas, vasijas y trastos de cocina «para ir perdiendo el miedo a copiar el natural e ir tomando práctica, y conocimiento del claro, y obscuro». No menos interesante resulta la consideración de otros modelos de la zoología o del paisaje, estudios o bocetos

como fundamento para la adquisición de un archivo iconográfico propio de amplio espectro: «También copiará algunas aves, y caza muerta, observando en cada cosa la simetría, color, y tintas, de que se compone, adquiriendo especies, y caudal en la mente, para cuando se ofrezca la ocasión de cosas semejantes sin omitir la observación de todo lo que ocurre a la vista, así de las varias especies de animales, como de las demás cosas inanimadas; haciendo estudio continuo siempre en el libro de la Naturaleza, que es objeto universal de nuestra imitación; y así ha de ser de nuestra continua especulación; reparando en la variedad hermosa de los celajes, y horizontes, montañas, y países, hermosados con la travesura de los atroyuelos, fuentes, ríos, y mares; procurando, tal vez, hacer algún dibujo, o ligero apuntamiento del algún sitio capricho del natural»⁵³.

El último de los tratados a reseñar es el de Preciado de la Vega, *Arcadia pictórica en sueño, alegoría o poema prosaico sobre la teoría y práctica de la pintura*⁵⁴. El subtítulo se justifica por la concepción de la primera parte, ideada como un sueño donde aparecía un palacio encantado en cuyas paredes se podían ver cuadros de retratos de papas y reyes españoles pintados por los mejores artistas españoles del siglo XVIII. La segunda parte se plantea como una clase, exponiendo los principios fundamentales del dibujo, composición, clarooscuro, colorido y técnicas de la pintura, ilustrando cada apartado con las máximas y los ejemplos de los pintores más célebres antiguos y modernos.

La importancia de este tratado viene dada por la propia personalidad del autor, estrechamente vinculado a la Academia de Roma y la de San Fernando de Madrid —a cuya fundación contribuyó— y otras escuelas de arte españolas. Preciado era el encargado de los envíos de las colecciones de estampas, libros y moldes de las estatuas antiguas para las academias y

escuelas de arte españolas, además de dirigir a los artistas españoles pensionados en Roma, lo que le situó en un puesto relevante en relación con la Academia de San Fernando de Madrid. La valoración que hace del dibujo en este tratado, en cuanto a punto de partida para todas las artes, no deja de ser una repetición teórica de los antecedentes conocidos hasta el momento. Al igual que otros tratadistas del siglo XVIII influenciados por las ideas de Zuccaro, Preciado de la Vega fundamenta la formación del artista en el dibujo como auténtico protagonista de la enseñanza artística. Su propuesta metodológica para la enseñanza gradual del dibujo, con la enumeración de procedimientos y materiales adecuados para su práctica, tuvo una gran influencia en España, que de esta manera conectaba con la tradición académica representada por los Carracci. «Su obra literaria no es en realidad sino un verdadero programa pedagógico que ilustra muy bien sobre los usos docentes del tiempo, revistiéndolos de la apariencia de un sueño en que un genio le hace recorrer las sucesivas aulas de un palacio de las Bellas Artes, donde se imparten las enseñanzas “según la buena escuela romana”»⁵⁵. Las ocho estancias o aulas por donde ha de pasar el alumno constituyen una propuesta de aprendizaje escalonado, debiendo superar cada una de ellas correctamente para poder acceder a la siguiente. Estas se distribuyen según este orden: sala I: Principios del dibujo; sala II: Proporción y simetría; sala III: Anatomía; sala IV: Del antiguo; sala V: Natural desnudo; sala VI: Estudio de pliegues; sala VII: Geometría, Perspectiva y Arquitectura; sala VIII: Invención y composición.

El proceso, pues, consiste en empezar copiando las estampas grabadas de elementos parciales del cuerpo humano, recomendando para tal fin las dibujadas por Ribera, el Guercino o las de Annibale Carracci. El vehículo idóneo, según Preciado, es el lápiz rojo o negro blando



35. Luis López, s.f.,
780 x 560 mm. Lápiz compuesto
y clarificación.

sobre papel blanco, fuerte y de grano fino, con los que el dibujante deberá practicar en el delineado de contornos e iniciarse en la breve disposición del claroscuro, para el cual se presentan las dos opciones conocidas, el plumeado o el difuminado: «Unos diseñan con papel blanco, esfumando las sombras, particularmente si el lápiz es negro, y otros, con el rojo suelen manchar las sombras no muy cargadas de lápiz y sobre ellas, con una punta algo gruesa y redonda, van acabando y reforzando de modo que quedan graneados los oscuros»⁵⁶. En este punto, resulta de interés su explicación sobre la técnica del plumeado que, aunque ya se había visto en Palomino, incluso con



36. A. Estrada (detalle), 1960-1961,
650 x 500 mm. Lápiz de grafito y lápiz sanguina.



37. A. Estrada. 1960-1961, 650 x 500 mm.
Lápiz de grafito y lápiz sanguina

ejemplos gráficos, Preciado lo amplía textualmente indicando las angulaciones más convenientes (fig. 35): «[...] Se han de dar algunos plumeados donde se han de hacer las sombras y repitiendo otros sobre aquellos, de modo que los agujeros que se fomen al cruzarse unas líneas con otras no sean cuadrados, sino compuestos de dos ángulos agudos y dos obtusos,



38. Pablo Egea, 1875-1877, 630 x 460 mm. Carboncillo.

como se forman en la figura llamada rombo, pues hace mal efecto aquellas celosías de agujeros de ángulo recto iguales, o como decimos, cuadrados»⁵⁷.

La instrucción continúa con los estudios de proporción y simetría en los que se abordan los problemas de cánones y medidas del cuerpo humano, usando para ello numerosas estampas de figuras, donde se señalan las reglas y las diferentes proporciones del mismo. En la clase de anatomía se estudian aquellos músculos y huesos más importantes para su correcto conocimiento que, al igual que con las otras divisiones, continuará durante mucho tiempo inserto en el sistema, aunque incorporando modelos del natural en sustitución de los modelos de láminas (figs. 36 y 37). El dibujo del natural comienza en el aula IV (Del antiguo), en la que el modelo es una estatua de yeso bien iluminada (fig. 38), con objeto de estudiar el claroscuro y prepararse para iniciar en la siguiente el natural desnudo. El estudio de los pliegues de los paños de telas, vestidos y cortinajes se realiza en el aula VI con modelos o maniqués vestidos para una atenta observación de los plegados de las telas (fig. 39).



39. Enrique Bráñez, 1910, 629 x 480 mm. Carboncillo.

Este estudio adquiere singular importancia y el autor emplea varias páginas para indicar cómo deben colocarse las telas para ser dibujadas, constituyendo una parte considerable en la formación académica. La geometría y la perspectiva abren paso a los dibujos de propia invención, verdadera asignatura de aventajados, donde «la manera de dibujar y el color del papel es arbitrario, debiendo cada uno seguir su propio parecer o gusto». Esta distribución y división escalonada de la enseñanza para la adquisición de conocimientos y habilidades en el arte del dibujo, es la que, con algunas modificaciones y reformas, perdurará en las enseñanzas académicas. El siglo XIX va a conocer una importante reacción antiacadémica y los tratados como los descritos prácticamente desaparecen, abriéndose paso una concepción estética individualizada, orientada por el impulso espontáneo y especulativo, no sujeto a normas o reglas más o menos coercitivas de la libertad creadora (fig. 40).



40. R. Fernández Núñez, 1906, 625 x 480 mm. Carboncillo.

Aproximación a los estilos históricos

El recorrido panorámico y sinóptico por las tendencias y movimientos artísticos históricos más relevantes intenta servir de aproximación al conocimiento de la diversidad de concepciones con las que el arte se ha desarrollado. La creación artística, la aparición de nuevas formas de expresión no es el resultado de una actividad únicamente inventiva, sino que ésta viene condicionada por los diferentes contextos donde emerge. Si se contempla este panorama estilístico en un análisis somero, es posible detectar la existencia de una suerte de alternancia en los movimientos y tendencias artísticas, mucho más acusada en el movimiento moderno y, singularmente, en las vanguardias históricas. Esta alternancia vendría determinada por la dualidad entre un arte sujeto a criterios y normas determinadas o, por otro lado, un arte que rechaza cualquier planteamiento coercitivo y restrictivo de la libertad creadora.

Medioevo, Renacimiento y Manierismo

Con la renovación del Imperio por el emperador Carlomagno comienza una nueva etapa en la historia de Europa: la Edad Media y el Occidente cristiano. Las nuevas directrices políticas y espirituales confirman la pretensión de ser el sucesor legítimo del Imperio romano⁴¹; por otro lado, testimonian la unidad del reino con la Iglesia. La tradición artística de la Antigüedad clásica y paleocristiana se halla presente por todas partes, tanto en la arquitectura como en la pintura y la escultura. Por otro lado, aparece con gran fuerza la tradición germánica del nuevo Imperio. El arte se muestra como modelo de la unidad entre la Iglesia y el Imperio siendo, por tanto, eminentemente cortesano y eclesiástico. La nueva situación cultural es promovida por el poder político y sus consejeros, pero, sobre todo, por los

florecientes monasterios benedictinos que, poco a poco, se van transformando en focos culturales independientes. El carácter universal y supranacional de la cultura cristiana cultiva y estimula el intercambio de saberes a través de una multiplicidad de facetas⁴².

Conforme avanza el desarrollo social de las nuevas urbes, con un incremento sustancial en los intercambios mercantiles, se va afianzando y ampliando una burguesía que florece al amparo de este desarrollo económico, generando una nueva mentalidad que se aleja del mundo cerrado y oscuro del medioevo. La ampliación de los conocimientos por nuevos descubrimientos científicos y geográficos conduce a una nueva consideración del hombre y del mundo, en el que su propia imagen deviene en un marco de referencia para relacionarse con el mundo físico y espiritual (fig. 41).

Los artistas italianos comienzan a mirar hacia la antigüedad latina, proponiéndose valorar los contenidos filosóficos, científicos, morales y artísticos del pasado cultural grecorromano. Con el humanismo emergente desde el siglo XIV



41. Jan Van Eyck, Retrato del cardenal Nicola Albergati, 1431, 205 x 173 mm. Puntita de plata.

prolifera, en las concentraciones urbanas de Italia, un estrato social burgués que desea afirmar el ideal individualista de la cultura y que pretende liberarse de los tiempos oscuros del medioevo. Esto comporta una sustitución de los principios estéticos que tenían como origen lo sagrado por otros donde el hombre y su entorno natural, los placeres estéticos y una nueva actitud espiritual, parecen constituir una nueva realidad artística. El Renacimiento⁵⁹ italiano rompe con la tradición artística de la Edad Media, creando un estilo marcadamente nacional, pues su relación directa con el arte de la Antigüedad clásica le proporciona el más amplio campo iconográfico para una evolución estilística homogénea, inserta no como caudal académico, sino como verdadera experiencia de herencia nacional. De esto modo, el Renacimiento, iniciado hacia 1420, significa una ruptura estilística propia, alejado del estilo internacional característico del medioevo y que en los siglos siguientes extenderá su influencia por la geografía europea⁶⁰ (fig. 42).

Las características formales de este periodo están determinadas por el resurgimiento de las antiguas formas arquitectónicas, desde los órdenes clásicos de las columnas hasta motivos pictóricos provenientes de la mitología clásica, de la historia o de creencias antiguas. Pero la actitud no era de mera imitación de modelos, sino que su especulación iba dirigida a la búsqueda de las leyes que habían determinado aquellas formas. Por otro lado, la curiosidad despertada por los descubrimientos científicos determina la aparición de un nuevo interés por la naturaleza y el hombre: «La actitud básica antropocéntrica del Renacimiento hace al hombre medida de todas las cosas. Como arte esencialmente cultural presupone en el artista una formación científica que le hace liberarse de actitudes medievales y elevarse al más alto rango social. Está animado por la fe en la validez universal de la forma absolutamente bella, por un



42. Pontormo, Estudio de tres hombres desnudos, s.f., 400 x 267 mm. Sanguina.

idealismo optimista y vivo, que alcanza su cumbre en la etapa clásica»⁶¹.

Este acercamiento a la naturaleza y el interés que despierta la figura humana deviene en una mayor aspiración de naturalismo en la representación, provocando, por una parte, el descubrimiento de la perspectiva en el siglo XIV (Brunelleschi), que transforma la concepción espacial planar del Medioevo por otra de ilusionismo tridimensional basada en el centralismo visual y, por otra, un profundo estudio del cuerpo humano en sus más variadas actitudes y gestos.

Cronológicamente, los términos *Quattrocento* y *Cinquecento* se refieren a los periodos renacentistas de los siglos XV y XVI respectivamente, pero estilísticamente aluden a etapas conocidas como Renacimiento temprano y Renacimiento alto, aunque este último abarque sólo hasta el primer cuarto de siglo. Es en esta posterior etapa en la que la conformación del estilo alcanza su madurez clásica, iniciándose a continuación una reacción anticlásica (Manierismo) que pone en cuestión los ideales de belleza defendidos por el alto Renacimiento⁶².

Barroco, Neoclásico y Romanticismo

En el Barroco aparecerán de forma más evidente los conceptos de infinitud y espacialismo complejo alumbrado en épocas precedentes. El marco de la representación se expande en un intento de superar los límites del soporte, que estarán determinados por bordes ambiguos, mientras las formas reniten a otras formas, los espacios a otros espacios, las miradas a otras miradas, en una arrebatada composición plena de tensiones dinámicas y complejidades visuales. El dibujo barroco acude a una representación más directa y totalizadora. Técnicamente los artistas se inclinan por los procedimientos de la aguada y el dibujo a pincel, que les otorga una suerte de disolución pictórica de las formas, más abiertas y vibrantes (fig. 43).

Al dinamismo y a la tensión arrebatada del mundo barroco suceden, desde mediados del siglo XVIII hasta las primeras décadas del XIX, los planteamientos racionalistas de la Ilustración, que irrumpirá con energía en el campo de la cultura. La necesidad de un mayor sentido del orden y medida en la creación de las

formas artísticas conllevará un atemperamiento o eliminación de los factores imaginativos y de inspiración creadora, rechazando el espíritu intrascendente y cortesano del Rococó, nacido ante la pérdida de la tensión barroca. Su proclama del «bello ideal» provoca el desvanecimiento de la creatividad artística, apagada por la especulación estética y arqueológica.

El Neoclásico emerge como un estilo intelectual, frío y racionalizador, que se opone a los excesos emocionales de los estilos anteriores, abogando por una racionalización imitativa basada en el modelo griego de la belleza serena, eterna e intemporal. La imposición de normativas estéticas, la referencia a los modelos de la Antigüedad clásica y la ordenación sistemática de los elementos formales de la figura suponen para la enseñanza académica el máximo exponente normativo, en la que el dibujo ostentará el máximo valor plástico y al que se le prestará la mayor dedicación. Esta aspiración purista de la belleza no contaminada por el acontecer histórico lleva a la realización característica de los dibujos neoclásicos, en los que la expresión lineal deviene en el axioma de mayor validez plástica. El contorno delimita las figuras sin apenas contrastes de claroscuro, como los de Jacques-Louis David, de dibujo seco y lineal, realizados a lápiz o pluma que valoran esencialmente los contornos puros, y, sobre todo, los de Jean-Auguste-Dominique Ingres, que lleva el valor expresivo de la línea al límite del refinamiento (fig. 44).

La reacción al clasicismo se manifiesta en Francia en las primeras décadas del siglo XIX, protagonizada por las figuras de Théodore Géricault y Eugène Delacroix, que inauguran un cambio de sensibilidad que se aparta del sentido del orden y la belleza como verdad absoluta, incorporando, en cambio, como valores esenciales, la delicada unión entre imaginación creativa y el sentido de la



43 Giovanni Battista Tiepolo,
Angélica y Medoro, 1740,
424 x 292 mm. Aguada de bistre,
pluma y pincel



44. Jean-Auguste Dominique Ingres, Retrato de Mme. Frédéric Reiset con su hija Marie, 1844, 308 x 245 mm. Gafito y clarión blanco.

realidad. La desmesura y la sensibilidad exacerbada, apuntada en el Barroco, alcanza en el Romanticismo su mayor desarrollo, que comporta un intensificado sentido dramático y convulsivo que subvierte los conceptos de la belleza clásica, asumiendo los valores subjetivos del artista como parte esencial de la obra y recuperando y potenciando la emoción, el sentimiento sublime y la imaginación como base de la creación artística. Los cambios de estilo, antes que entenderse como transformaciones de aspectos meramente formales, se deben considerar de acuerdo a las concepciones culturales y sociales que lo impregnan y determinan, el «espíritu del tiempo» (figs. 45 y 46): «Hoy en día nadie piensa en poner en duda que los estilos encarnan una visión particular del mundo histórica y sociológicamente ubicado: no existe obra duradera que no haya sido antes que todo un hacerse cargo de su época.[...] Si el Barroco abusa de las acumulaciones, si sus formas comienzan a dar vueltas y revueltas, no es tanto debido a que ese



45. Théodore Géricault, La procesión de Sileno, 1816-1817, 209 x 282 mm. Tiza negra, aguada marrón con sepia, resaltes en blanco opaco sobre papel marrón.



46. Théodore Géricault, Paisaje con cielo de tormenta, 1817, 214 x 286 mm. Pluma y tinta marrón con pincel y gouache sobre grafito en papel crema.

mismo siglo tuviese la afición de las volutas y de los folajes, como debido a la inquietud profunda que, por debajo de las risas y las galanterías, lo animaba. De manera análoga, más allá de las operaciones de talentos y temperamentos, el Romanticismo es esencialmente un rechazo de la realidad que conduce a una fuga hacia la vida interior, mientras que el Clasicismo se afirma como aceptación voluntaria del mundo real»⁶³.

La mirada hacia la Antigüedad se torna nostálgica, fascinada por los efectos destructores de la naturaleza que la han convertido en ruinas arqueológicas, deslumbrada por la inmensidad y soledad del paisaje, donde el hombre no ocupa ya

47. Eugène Delacroix, Mujeres judías en un interior, 1832, 190 x 138 mm. Acuarela sobre trazos de mina de plomo sobre papel blanco.



48. Jean François Millet, Campesinos cargando trigo en una carreta, 1854-1857, 311 x 470 mm. Tiza negra, carboncillo, pastel y resalte en blanco.

un lugar preeminente, sino disminuido y sujeto a las fuerzas cosmogónicas naturales. El Romanticismo evidencia unas relaciones distorsionantes entre el hombre y la naturaleza, por la exploración de otros mundos y paisajes, por el exotismo y por otras culturas. El artista como ser individual resulta determinante para la elaboración de la obra de arte y de él emanan y convergen todas las problemáticas y en él se centran las ansias creativas y la energía de la inspiración (fig. 47).

Impresionismo y Postimpresionismo

Desde 1830 se afirman los dibujantes del paisaje entendido románticamente, destacando Camille Corot por los efectos de luz que obtiene por la graduación de los toques de lápiz o de las manchas de tinta; o Jean François Millet, que acentúa los valores pictóricos con su particular uso del carboncillo y el lápiz. Con la búsqueda de la inmediatez expresiva, iniciada con el Impresionismo en 1874, se inicia un periodo que dará lugar al comienzo del arte moderno, rompiendo, de alguna manera, los modelos vigentes desde el Renacimiento. Esta transformación pictórica, esencialmente visual y preocupada por captar los aspectos

lumínicos del instante, llevó a los impresionistas al descubrimiento del *plein-air*, donde podían ejecutar la obra de manera directa, en sesiones rápidas que servían para valorar los aspectos atmosféricos (fig. 48).

Por esta razón, el aspecto gráfico no ocupa un lugar preponderante en la búsqueda del nuevo lenguaje, pues el fundamento técnico de la pintura, basado en la aplicación de pequeños toques de tonos sobre la descomposición e integración visual de los colores fundamentales, no parecía encajar con la tradicional consideración del trazado gráfico. Los dibujos se caracterizan, como la pintura, por una pérdida del contorno y una conformación indefinida, diluida en un espacio que no distingue ya entre la figura y el fondo, expresados más por pequeños trazos o manchas que por motivos lineales (fig. 49). Los dibujos más cercanos al concepto impresionista resultan los de Claude Monet que, para obtener los efectos lumínicos fugaces de una realidad cambiante, acude en ocasiones a una «particularísima técnica de clarión oscuro, arañando delicadamente con una punta la superficie hasta hacer reaparecer la sutil trama del fondo de color claro»⁶¹. Más tradicionales resultan el estilo y las técnicas gráficas de Edgar Degas y Pierre Auguste Renoir, que



49. Auguste Rodin. Medea, 1880, 212 x 165 mm. Pluma con tinta, aguada sepia, acuarela y gouache sobre lápiz y collage.

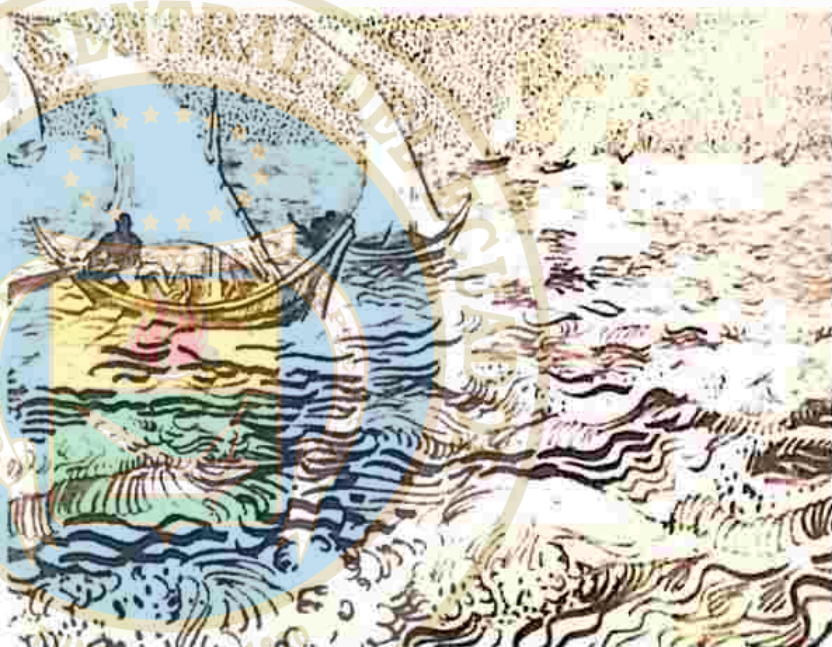
resuelven sus dibujos con una atrevida libertad de trazos de sensual pictoricismo.

Es con el Postimpresionismo cuando se recupera y acentúa el interés por el dibujo como medio de búsqueda hecho expresivo autónomo. Aunque con este apelativo se conocen varias tendencias y movimientos artísticos que se produjeron en el contexto francés entre 1886 –año de la disolución de la agrupación de pintores impresionistas– y la aparición de las primeras manifestaciones de las llamadas **vanguardias históricas** (Fauvismo y Cubismo)⁶⁵.

En este periodo postimpresionista hay que reseñar el interés de la obra plástica realizada por Paul Cézanne, que utilizó el dibujo como medio exploratorio de la naturaleza, con innumerables apuntes del natural en los que alterna los medios más elementales (lápiz, carboncillo) con otros más elaborados (crayons, acuarela). En Cézanne destaca su particular visión que le lleva a descomponer los datos objetivos del natural en una superficie precubista, que trata de recuperar la



50. Paul Cézanne. Casas de pueblo, 1880, 327 x 499 mm. Píncel y gouache sobre grafito en papel crema.



51. Vincent van Gogh. Barcas, 1888, 310 x 240 mm. Tinta y pluma de caña.

construcción de la obra plástica a partir de los elementos formales que la constituyen (cubo, cono, cilindro), oponiéndose así a la excesiva disolución visual practicada por los pintores impresionistas (fig. 50).

Otro artista postimpresionista que hace del dibujo un medio para acercarse a la realidad desde postulados expresivos propios sería Vincent van Gogh. En sus inicios, practica un dibujo de corte realista elaborado con carboncillo para, posteriormente, realizar sus más conocidos dibujos de paisajes con técnica de pluma partida, creando una sugestiva superficie plena de grafismos diversos,



52. *Vicent van Gogh, Calles de St. Maries, 1898, 240 x 310 mm. Trazos de lápiz, pluma y pincel con tinta roja sobre papel.*



53. *Georges Seurat, 1884-1885, 235 x 305 mm. Lápiz Conté sobre papel marfil.*

que estructuran el plano con infinidad de trazos modulados en distintas direcciones y grosores, verdadero código gráfico con el que el artista logra diferenciar los distintos elementos naturales del paisaje. En virtud de esta reducción a los trazos lineales, el simbólico componente del dibujo adquiere una extraordinaria preeminencia (figs. 51 y 52).

Por su parte, Georges Seurat, creador del puntillismo, reacciona ante el gesto improvisado e inmediato del impresionismo elaborando sus dibujos mediante una técnica que trata de investigar los valores esenciales de la modulación de la luz. La principal característica de los dibujos de Seurat fue la creación de una nueva clase de imagen hierática, donde la línea se subordina a la construcción mediante partículas de clarooscuro que le otorgan un sentido de composición de humana gravedad. Para ello se vale de las suaves calidades del lápiz Conté, ligeramente frotado sobre la superficie rugosa del papel (figs. 53 y 54). Un procedimiento similar es el utilizado por Odilon Redon, que capitaliza el sentido de la oscuridad producida por la representación de un tema cuyo significado textual permanece alejado de nosotros. Los dibujos de Toulouse-Lautrec, de trazo estilizado y de movilidad expresiva, logran captar el dinámico ambiente teatral.

La búsqueda de un ideal estilizado y decorativo, característico del refinado



54. *Georges Seurat, Mujer de perfil, 1884-1885, 470 x 210 mm. Lápiz Conté sobre papel marfil.*

gusto burgués de fin de siglo, proporciona al dibujo un amplio campo de experimentación. El *Art Nouveau* y las teorías revitalizadoras de las prácticas artesanales, relacionadas con los avances de la revolución industrial, reavivaron el interés por la enseñanza y la práctica del dibujo.

Fauvismo, Cubismo, Futurismo

En 1905 los *fauves* irrumpen proclamando la libertad y la preeminencia absoluta del color como expresión artística, incluso frente a la forma, por lo que el dibujo no aparece como una preocupación estética primordial. El Fauvismo no es propiamente un movimiento unitario ni una tendencia definida, sino más bien una insurrección artística que buscaba la reducción de la pintura a un problema de color: «Del color puro hicieron los fauistas el primer elemento de su revolución, pero a diferencia de otros intentos reivindicativos del color —nabismo, sintetismo— dotaron al color de una dimensión radicalmente nueva. No debe existir una distinción

entre color y dibujo; antes, al contrario, es el color el que, independiente de la forma, ha de asumir la función constructiva del cuadro, un cuadro del que desaparecen las sombras, el claroscuro, la representación tridimensional del espacio y se rechaza el modelado en aras de la deseada planimetría⁶⁶.

No obstante, el más importante de sus representantes, Henri Matisse, recuperaría el valor del trazo sinuoso, ágil y de ondulado arabesco, vibrante pero de absoluta seguridad, que dotaría a su obra de una sutil elegancia decorativa. Su relación con la realidad, liberada de toda sujeción naturalista o mimética, no excluye el valor referencial y la consideración de ser fuente de sensaciones con las que se construye el cuadro (fig. 55): «Con frecuencia se discute el valor de diferentes procedimientos, sus relaciones con los diversos temperamentos. Nos gusta hacer una distinción entre los pintores que trabajan del natural y aquellos que lo hacen únicamente con la imaginación. Yo, por mi parte, no creo que haga falta resaltar uno de los dos métodos de trabajo con exclusión del otro. Puede ocurrir que ambos sean empleados alternativamente por el mismo individuo, ya sea porque tenga necesidad de la presencia de objetos para recibir sensaciones y por lo mismo sobreexcitar su facultad creadora, ya sea porque sus sensaciones ya hayan sido clasificadas, y en los dos casos se podrá llegar a ese conjunto que constituye el cuadro. Sin embargo, creo que se puede juzgar la vitalidad y el poder de un artista cuando, impresionado directamente por el espectáculo de la naturaleza, es capaz de organizar sus sensaciones e incluso volver a hacerlo muchas otras veces y en días distintos en un mismo estado de espíritu, prolongarlas; un poder semejante implica un hombre lo suficientemente dueño de sí mismo como para imponerse una disciplina⁶⁷.

Su concepto de inacabado como acabado absoluto confiere a sus obras



55. Henri Matisse, 1940.
562 x 478 mm. Carboncillo.

una fresca inspiradora a la que recurrirán numerosas búsquedas plásticas contemporáneas.

El movimiento cubista (1907) sigue inmediatamente al de los *fauves* y sus representantes máximos, Georges Braque y Pablo Picasso supeditaban inicialmente los valores plásticos del dibujo a los fines primarios de su estética, centrada en la descomposición de la imagen en sus aspectos plásticos. El cubismo adquiere un carácter más conceptual y especulativo de la realidad al representar en un solo plano una multiplicidad de visiones juxtapuestas sin apenas color. Definiéndolo como un *realismo de concepción*, a la pregunta ¿qué es el cubismo?, Apollinaire contesta en 1912: «El cubismo es el arte de pintar conjuntos nuevos con elementos tomados no de la realidad de la visión sino de la realidad de la concepción⁶⁸. El valor constructivo se centraba en unas temáticas simples estructuradas con un sentido planar, descartando el gusto sensual por el color o las líneas onduladas con valor expresivo propio. El período analítico da paso al sintético (1910) que se caracteriza por una creciente exploración en los esquemas constructivos y una mayor independencia del tema. Frente a la imagen sensual del color de los *fauvistas*, los cubistas rinden culto a la forma, un concepto que ya Cézanne encontraba en

56. Pablo Picasso. *Guilana*, 1913, 663 x 495 mm. Carboncillo, lápiz, tinta y collage.



57. Pablo Picasso. *Mademoiselle Léonie*, 1911-1912, 318 x 190 mm. Plumilla y tinta.



58. Juan Gris. *Retrato de Max Jacob*, 1919, 365 x 267 mm. Lápiz sobre papel.



59. Pablo Picasso. *Lápiz y carboncillo*.

la naturaleza, pero que en último extremo no es más que fruto del intelecto (figs. 56 y 57).

Frente a los elementos fugitivos de los impresionistas, los artistas cubistas —afirmaba Juan Gris— intentaban encontrar en los objetos representados elementos menos inestables. El color, por lo tanto, se reduce a un problema de forma. Las figuras, pues, se descomponen en formas planas a través de las cuales se intenta

representar no ya las tres dimensiones sino la relación espacio-tiempo. La línea obtiene de nuevo la primacía sobre el color —como producto de la intersección de planos— y la forma —en definitiva, el dibujo— recobra la importancia que no había tenido desde Ingres. En el primer periodo cubista, en sus etapas azul y rosa, Picasso construye las imágenes con trazos interrumpidos del clarion para pasar, en plena fase cubista, a una suerte de disolución formal, con la aportación técnica de los *collages*. Es en el periodo clásico, a partir de 1915, cuando tanto Picasso como Gris realizan una numerosa serie de dibujos en los que surge una inesperada recuperación de la línea ingresiana, delicada, libre y de sorprendente plasticidad (figs. 58 y 59).

El movimiento futurista, surgido en Italia, está influido por la dinámica vital de las ciudades, el movimiento y la mecanización de la vida cotidiana. La superficie del dibujo se verá cruzada por una acumulación de líneas expansivas que anotan las fases fugitivas del movimiento,



60. Umberto Boccioni, Estudio de dinamismo muscular, 1913. 863 x 590 mm. Pastel y carboncillo sobre papel.

representación de la velocidad en la que transcurre la escena. Movidos por una voluntad de destruir los conceptos tradicionales de espacio y tiempo, los artistas futuristas (Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo y Gino Severino) no quieren representar, en sentido estricto, un objeto que se mueve, sino el propio movimiento. Las fundamentaciones plásticas utilizadas para expresar esa sensación dinámica fueron el divisionismo postimpresionista y la concepción planimétrica del cubismo (fig. 60).

Expresionismo y Abstracción

Aunque el concepto «expresionismo» abarca a la mayoría de las tendencias artísticas desarrolladas en los años anteriores a la Primera guerra mundial —desde el Fauvismo, Cubismo, Futurismo hasta las primeras tentativas abstractas—, el término se aplica generalmente a un movimiento específico que alcanzó su



61. Karl Schmidt-Rottluff, Dos muchachas sentadas, 1911. 429 x 328 mm. Tiza de color sobre papel.

mayor desarrollo en la primera década del siglo XX en los países del norte y del centro de Europa, especialmente en Alemania.

El surgimiento del expresionismo en los países nórdicos no parece determinado por un hecho casual. Si se acude a las palabras de Worringer, lo considera consustancial con el alma del hombre nórdico: «La necesidad de actividad del hombre nórdico, al no poder transformarse en un claro conocimiento de la realidad, se intensifica y desemboca finalmente en un erróneo juego de fantasía. La realidad que el hombre gótico no podía transformar en naturalidad por medio de un conocimiento, se convirtió por este intensificado juego de fantasía en una realidad espectralmente transformada. Todo se hace sobrenatural o fantástico. Detrás de la apariencia visible de las cosas asoma una vida misteriosa y fantasmal y de ese modo todas las cosas reales se hacen grotescas»⁶⁰. Los artistas expresionistas reaccionan en contra de la visión externa y superficial del mundo llevada a cabo por los impresionistas, proponiendo una estética de expresiones interiores suscitadas por la proyección de un alma atormentada, un íntimo compromiso social o por profundas motivaciones psicológicas. La mirada expresionista se dirigía de fuera

62. Karl Schmidt-Rottluff, Mujer con el pelo suelto, 1913, 360 x 300 mm. Xilografía.



adentro, de la naturaleza al espíritu. Por ello, la realidad perceptible sensorialmente sólo tenía el valor de sensación estimulante (fig. 61).

Para materializar esa necesidad de proyección de las vivencias interiores, los expresionistas crearon un lenguaje sencillo y directo, de un colorido restallante y unas pinceladas gestuales y dramáticas, así como una deformación intensificada de la expresividad que podía llegar a la desfiguración caricaturesca. Aunque iniciado en un periodo preliminar, representado por artistas como Van Gogh y Paul Gauguin o como Edvard Munch, Ferdinand Hodler y James Ensor, que adelantan en su obra el abandono de la impresión meramente visual y alegre en favor de una concentración en los problemas del ser individual, el movimiento expresionista logra su mayor encarnación en dos grupos alemanes: «Die Brücke» (El Puente) y «Der Blaue Reiter» (El jinete azul), cuyos homólogos en Francia serían los pintores fauvistas (Matisse, Maurice de Vlaminck, Maurice Utrillo). En la obra de los pintores de «Die Brücke» (Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Emil Nolde) se expresa el componente de crisis continuada en el ser individual y la tragedia del naufragio individual en el



63. Erich Heckel, Escuchando la lectura, 1913-1914, 454 x 373 mm. Acuarela y lápiz.

convencionalismo social. En el «Der Blaue Reiter» participaron, entre otros, nombres como los de Alexéi von Javlensky, Wassily Kandinsky y Paul Klee, profesando ya los dos últimos una tendencia hacia la concepción abstracta de las formas. En esta dirección se va desarrollando el principio de la autonomía de la forma que antepone los conceptos eminentemente plásticos, separándose cada vez más del referente del natural. Uno de los aspectos más destacables —en la línea de los propósitos declarados— es el papel que la obra gráfica representó en la estética expresionista, singularmente la xilografía, una técnica primitiva y artesanal. A ella se deben la rigidez y la angulosidad de buena parte de los dibujos expresionistas, deudores, de algún modo, de la factura del grabado en madera (figs. 62 y 63).

Pero la realidad se torna en obsesión por la descripción y la intensificación de sus aspectos más irónicos o sórdidos en la Nueva Objetividad, representada especialmente por George Grosz y Otto

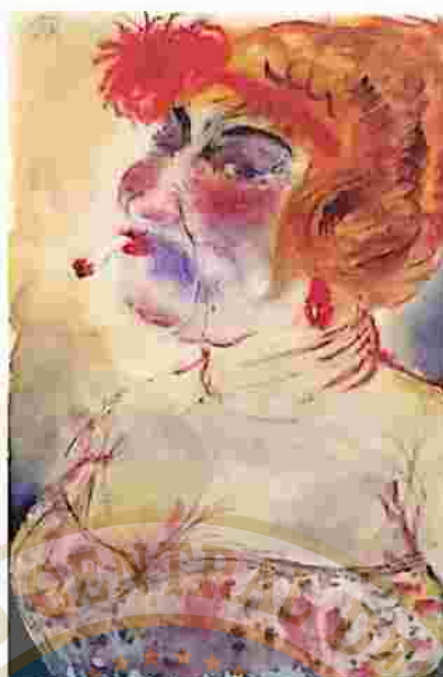


64. Otto Dix. Gran retrato como dibujante, 1933, 583 x 720 mm. Punta de plata y lápiz sobre cartón.

Dix. No se trata tanto de una visión interior del alma del artista como de una visión profunda del alma social, para lo cual lo real se convierte en imprescindible fuente de exploración. Dix retoma el dibujo como vehículo de un naturalismo exacerbado, incisivo y lacerante, en el que la observación de lo real traspasa la mera superficie del acontecer para incidir en las contradicciones y miserias de la condición humana (figs. 64 y 65).

La abstracción se concibe como una opción plástica a la que se adscriben artistas y movimientos a partir de 1910, fecha de la realización de la primera acuarela abstracta de Kandinsky. No mantiene el carácter de un movimiento cerrado ni de tendencia específica, razón por la cual se desarrolló en múltiples direcciones que tenían en común una liberación relativa o radical de la representación de la realidad en favor de unas formas plásticas que prefieren el valor de lo subjetivo, el sentimiento puro y la máxima libertad creativa (fig. 66).

Una de las direcciones parte de referencias externas que se van simplificando y sintetizando, originando elementos formales que van cobrando su



65. Otto Dix. Madame de burdel, 1923, 500 x 350 mm. Acuarela y lápiz.



66. Wassily Kandinsky. Composición cromática, 1920, 245 x 310 mm. Acuarela sobre papel.

autonomía propia en la configuración de la estructura del cuadro. Partiendo de esta abstracción, Paul Klee realiza una numerosa serie de dibujos de exquisita factura y técnica (lápiz, tintas, acuarela), y misteriosos significados, en los que los trazos sutiles o la dispersión de líneas generadas por la aplicación de la tinta en un medio húmedo, remiten a expresiones simbolistas o surrealistas (fig. 67).

Este proceso de abstracción de la naturaleza hasta su total autonomía plástica se evidencia de manera progresiva en las



67. Paul Klee, *Early morning in Rome*, 1925, 420 x 539 mm. Acuarela sobre papel.



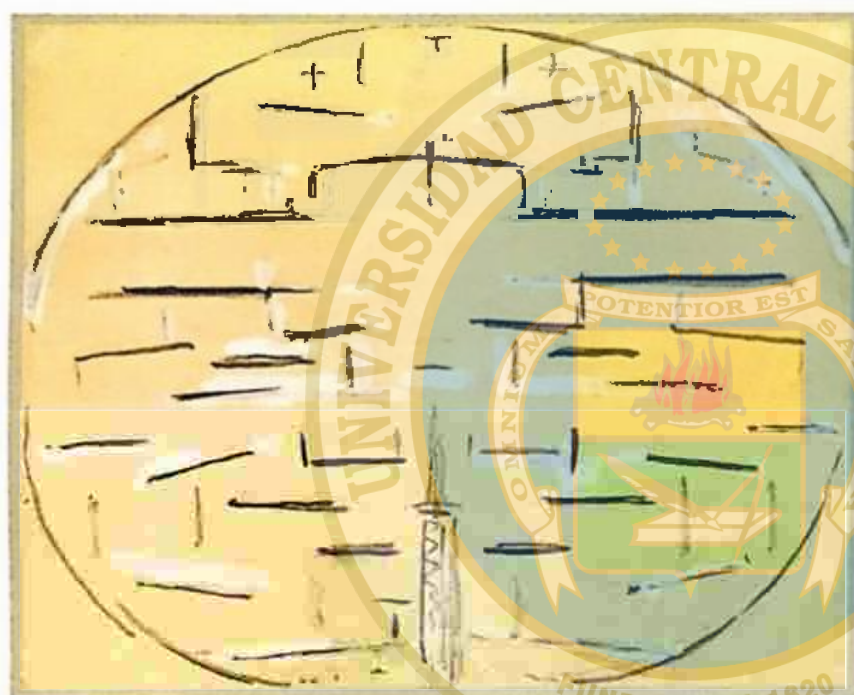
69. Piet Mondrian, *Chrysanthemum*, 1921-1925, 629 x 384 mm. Carboncillo sobre papel gris.

con la realidad, es decir, que constituye una nueva realidad (figs. 68 y 69).

De las vanguardias a la posmodernidad

La evolución de las formas artísticas se desarrolla a partir de la ruptura impresionista —a la que se suele atribuir la responsabilidad principal en el proceso de disolución del espacio plástico renacentista— en una vertiginosa aceleración histórica. Evidentemente, esa revolución que culminaría en las vanguardias se venía fraguando desde el Romanticismo, pero es con el impresionismo con el que se alcanza una auténtica alternativa a la concepción espacial del Renacimiento. Éstas se producen en una pluralidad de fórmulas y modos —conocidas bajo el término de ismos— englobados bajo el concepto activo de **vanguardia**.

El proceso de abstracción, sin su componente expresionista, se continuó en la obra de los artistas rusos Mijail F.

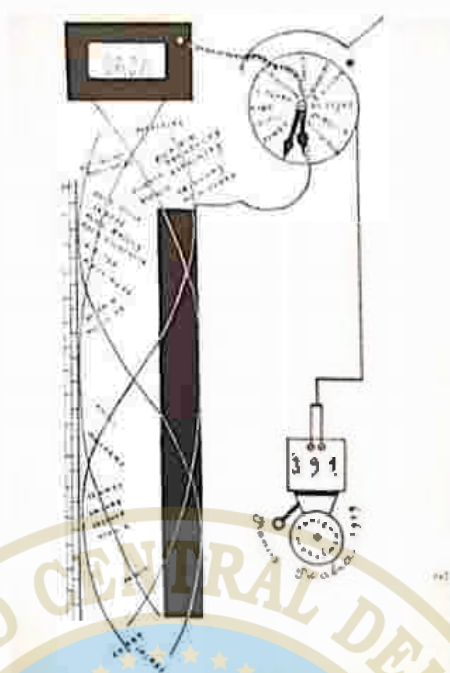


68. Piet Mondrian, *Muelle y Océano*, 1914, 530 x 660 mm. Carboncillo, tinta y gouache sobre papel.

obras de Piet Mondrian. La célebre serie de «Árboles» señala su paso a la abstracción y, aunque comienza con cuadros expresionistas de tonalidades vivas y de un grafismo atormentado, procede mediante eliminaciones sucesivas a descomponerse en una estructura formada de pequeños planos y trazos, hasta que desaparece y se hace no identificable el referente del cual se partía, como en *Muelle y Océano*. Sería este mismo artista el fundador del movimiento De Stijl que propugna un arte concreto, en el que el proceso de abstracción se ha desarrollado de tal modo que ya no mantiene vinculación directa

Lariónov y Natalia S. Goncharova, fundadores del Rayonismo, de gran dinamismo gráfico, que recuerda a los futuristas. La deriva de abstracción normativa, concreta, tuvo en su desarrollo geométrico –aparte del citado De Stijl– en la obra suprematista de Kazimir S. Malévich, en la que el objetivo se definía por la búsqueda de la esencialidad en una abstracción absoluta (*Cuadro negro sobre fondo blanco*) y en el Constructivismo, desarrollado por artistas rusos como El Lissitzky y Vladimir Tatlin y las manifestaciones de la Bauhaus. Los constructivistas aportarán una transformación de los aspectos gestuales en la realización de la obra plástica en favor de un proceso de elaboración frío y mecánico.

El movimiento Dadá, fundado en Zurich en 1916, por el contrario, representa el máximo exponente de oposición a cualquier norma o regla artística. Los dadaístas evidenciaron la contradicción entre un mundo idealizado por el arte armónicamente bello, propugnando en su lugar el no-arte de la protesta. Lo absurdo, lo carente de valor, fue ensalzado como imagen de la realidad, introduciendo el caos en la escena artística: «El movimiento dadaísta, en efecto, se define ante todo por su nihilismo. ¿Qué es el dadaísmo?, se preguntaban ya en 1916 los manifiestos lanzados desde el Cabaret Voltaire. ¿Un arte? ¿Una filosofía? ¿Una política? ¿Un seguro contra incendio? ¿O una religión de Estado? ¿Es el dadaísmo una energía real? ¿O absolutamente nada, es decir, todo? [...] Fue, escribe Richter, “una rebelión del arte contra el arte” y no un movimiento artístico en el sentido tradicional de la palabra, más bien “una tempestad desencadenada sobre el arte como la guerra sobre los pueblos”. Su tentativa tenía como meta la disolución total, la destrucción de todas las formas de expresión existentes, la rebelión por la rebelión, la negación anarquista de todas las verdades establecidas»⁷⁰.

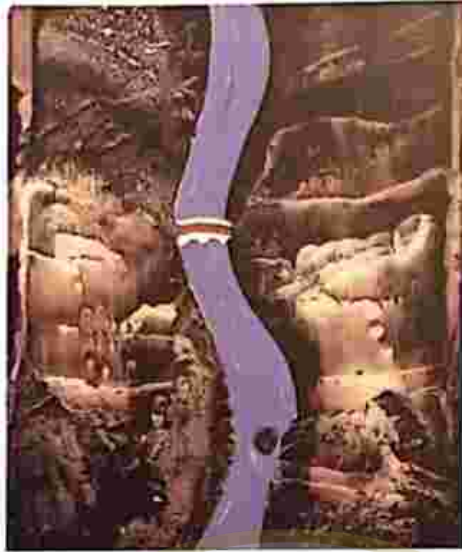


70. Francis Picabia. Dadá
Mouvement, 1919, 511 x 362 mm.
Pluma y tinta sobre papel.

De esta actitud revolucionaria y de las múltiples y heterogéneas representaciones dadá celebradas en París a partir de 1919, se origina el movimiento surrealista, que aglutina a una gran cantidad de artistas (Francis Picabia [fig. 70], Marcel Duchamp, Max Ernst, Man Ray, Salvador Dalí, Joan Miró); poetas (André Breton, Benjamin Péret, Louis Aragon, Paul Eluard). La estética surrealista postulaba el sueño, la visión alucinada, la penetración psicoanalítica como una forma de concebir la realidad tan válida como el pensamiento racional. Para exteriorizar esa visión interior se valen del método de la escritura automática como procedimiento de transformación de los estados anímicos en expresión plástica. A ellos se deben la invención de nuevos procedimientos, fundamentalmente para dibujar, como el *frottage* o el *grattage* (Max Ernst) o la *de-calcomanía* (Óscar Domínguez) que, aunque iniciados por los dadaístas, en el surrealismo prosiguen como nuevas formas de expresión (fig. 71).

Con el final de la Segunda guerra mundial, la propuesta abstracta propició que en París se desarrollara un importante movimiento: el Informalismo, que engloba

71. Óscar Domínguez, Le Pont,
1937, 650 x 500 mm.
Decalcomanía modificada.



72. Hans Hartung, 1967, 500 x 730 mm.
Mancha aguada y lápiz de carbón sobre cartón.

73. Willem de Kooning, Mujer.
1950, 192 x 304 mm. Grafito y
bolígrafo azul sobre papel crema.



74. Jackson Pollock, Number 25,
1951, 2334 x 2184 mm. Esmalte
sobre tela.

aquellos lenguajes que se oponen a toda estructura preconcebida y racional, en los que los valores máximos de su poética lo van a constituir una libertad cromática y los aspectos texturales de la materia. Junto a Jean Fautrier, que fue su principal representante, sobresalen Pierre Soulages o Jean-Paul Riopelle y, en España, los pintores Antoni Tàpies y Manolo Millares. Otras variedades de informalismo son d



75. Robert Motherwell, Junto al mar n.º 5, 1962, 737 x 584 mm. Óleo sobre papel blanco.

tachismo o el *Art autre*, creado por Michael Tapié; la abstracción lírica (Wols, Georges Mathieu); la abstracción gestual (Hans Hartung [fig. 72], Soulages) o la sígnica de Giuseppe Capogrossi. Por otro lado, la vertiente de la abstracción neoconstructivista, emergida en la década de los cincuenta y basada en la abstracción geométrica, derivó hacia la formación de movimientos como el Neoconcretismo o el *Op Art*.

Mientras, y paralelamente a la aparición del Informalismo en Europa, se desarrolla en Estados Unidos un movimiento similar, aunque con características propias: el Expresionismo abstracto, que cabe considerar como el primer movimiento de vanguardia americano cuya influencia en Europa se hará notar posteriormente. Entre los artistas más sobresalientes hay que señalar a William de Kooning, Franz Kline, Cliford Still, Robert Motherwell o Sam Francis. Dentro de un importante sector del Expresionismo abstracto americano, la práctica de una pintura caracterizada por su dinamismo, ausencia de premeditación en la ejecución de la obra, automatismo psíquico —que la relaciona con los



76. William de Kooning, Standing woman, 1952. Lápiz, pastel y collage.

postulados surrealistas—, fue conocida como *Action Painting* o Pintura de acción en la que tan sólo el nombre de Jackson Pollock sirve para representar la tendencia (figs. 73-76).

El proceso de valoración del desarrollo artístico de la obra, más que la obra en sí, conducirá a una realización artística cada vez más inmaterial. Así, el arte conceptual será la culminación de todas las tendencias procesuales partidarias de la aniquilación del objeto artístico en favor del concepto o idea que lo genera. En las décadas de los sesenta y setenta se desarrollan gran cantidad de tendencias (*Pop*, *Arte povera*, *Arte ecológico*, *Land Art*, *Happenings*, *Performances*, *Minimal*, etc.) que tienen en común la oposición a las realizaciones artísticas del pasado, propugnando la necesidad de unir el arte y la vida, otorgándole más valor a los aspectos conceptuales y al proceso mismo de ideación que a la materialización o a la presentación de una obra acabada. Las lógicas limitaciones de este resumen histórico de los estilos artísticos, que afectan a las distintas concepciones de la forma y a su relación con la realidad, impiden adentrarse en este campo complejo

por la proliferación de movimientos y tendencias generados antes y después de la Segunda Guerra Mundial.

En ese sentido se constata la permanencia de dos grandes líneas de actuación estética: por un lado, aquella que inclina sus intereses estéticos hacia una mayor conceptualización de la obra, más pendiente del desarrollo racional de la idea que de su propia fisicidad; por otro —y, sobre todo, en la última década—, una línea de actuación que se formula desde una posición abierta e imaginativa, donde la pulsión, la materia con la que se realiza la obra, los elementos plásticos que la constituyen, determinan las características significativas más sugerentes.

Esto proyecta en las siguientes décadas una situación ecléctica, heredera de la crisis de la modernidad, que recurre a las referencias formales de las tendencias vanguardistas, llamadas ya históricas, en un proceso revisionista y en un clima diferente a la ortodoxia ejercida por las vanguardias. La recurrencia al individualismo, alejado de cualquier presupuesto previo, dominado por un evidente eclecticismo de las poéticas postexpresionistas de la Transvanguardia italiana o del Neoexpresionismo alemán de la última década, o la recuperación de las ideas y postulados conceptuales en ambientes o en instalaciones, que proliferan en la actualidad, son una buena muestra de ello.

La euforia de los ochenta

A finales de los años setenta y principios de los ochenta comenzó a utilizarse el término posmodernidad para referirse a la confusa situación de la década que se avecinaba. El término, un tanto ambiguo, implicaba una situación en la que se perdía toda certeza en una corriente estilística excluyente. El dogmatismo y el seguimiento de una determinada opción estética se sustituyeron por la coexistencia y el intercambio de formas y estilos. La pluralidad de alternativas elimina los

límites, las barreras, y los conceptos se toman no excluyentes. Se difunde la idea de que todo está permitido, que el artista recupera, al fin, la auténtica libertad creadora y, por consiguiente, puede expresar sus ideas como mejor le parezca, sin limitaciones estilísticas; incluso la coherencia en el desarrollo de su obra aparece como una idea trasnochada y un freno para las ansias de experimentación en los distintos campos del lenguaje plástico (fig. 77).

Si la modernidad era militante, subversiva y radical, con la carga del compromiso con su tiempo y con las formas, la nueva situación no trata de imponer lo que es o lo que debe ser, sino que se muestra ecléctica, aglutinadora, apropiadora de estilos y valores diversos, por lo que no pretende implantar creencias ni firmes valores de identidad. El eclecticismo se convierte en un sistema de utilización de distintos códigos lingüísticos, que se traban en una trama de recopilación significativa. No es posible la existencia de un estilo preponderante una vez que ha desaparecido la autoridad que impone el gusto estético, por lo que el estilo y la coherencia no son ya valores determinantes. Parece que únicamente queda la ironía como vínculo para unir los distintos fragmentos en nuevas reformulaciones.

En las vanguardias eran esenciales los valores de compromiso y protesta. La concepción del arte no era una mera producción de objetos de superlujo, sino la transgresión de estos conceptos mediante la provocación, la dislocación y la subversión a través del lenguaje plástico. Susi Gablik remarca esta idea: «El compromiso de la modernidad, incluso sus manifestaciones más "alienadas" del arte por el arte o del anti-arte, siempre implicó una actitud negativa hacia la sociedad burguesa; rechaza el éxito fácil, se muestra insatisfecha con los valores del mercado y mantiene una revolución permanente frente a la tentadora costumbre

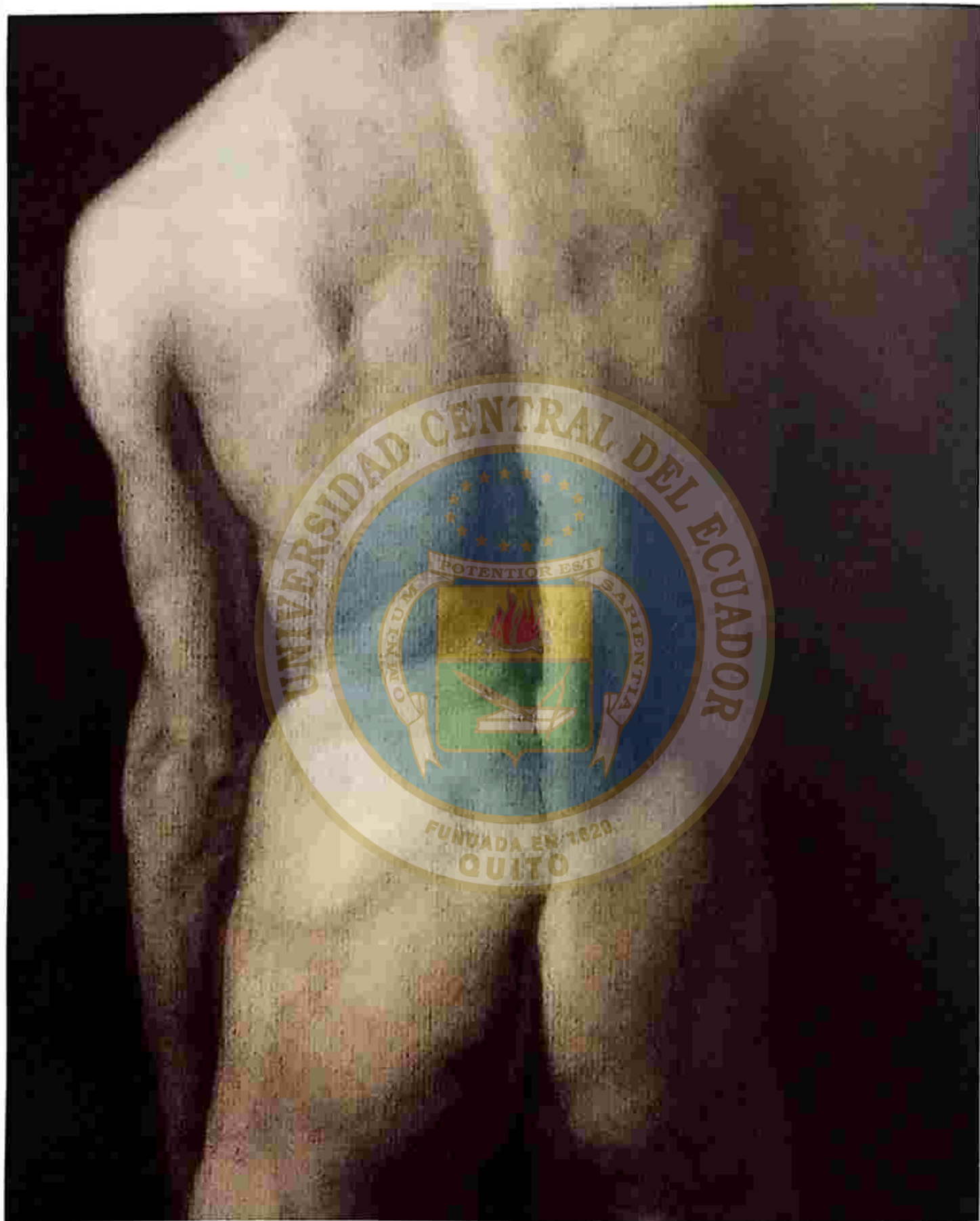
de la conformidad⁷¹. Ella misma se encarga de traer una cita esclarecedora de Hilton Kramer sobre este aspecto: «El carácter liberal del escenario artístico postmoderno tiene un aspecto muy sugerente; pero también tiene un elemento desalentador. Nos recuerda que nuestra cultura no tiene un enfoque ni un eje interior... Quizá sabemos demasiado sobre el arte para poder creer en la validez absoluta de un único estilo o tradición. ¿Está entonces condenado el arte de los años 80 a ser un perpetuo rentolito de estilos y actitudes antagónicas y contradictorias? Es muy probable que así sea. Al parecer nos gusta que el arte abrace todas las convicciones a un tiempo. Esto alimenta nuestra ansia de experiencias estéticas y no nos exige ningún tipo de compromiso o de fe⁷².

Otro de los factores a tener en cuenta, para definir la entrada de los ochenta, es el abandono de la radicalidad que caracteriza a los movimientos vanguardistas. El concepto de arte como revulsivo social pierde vigencia, y el artista y su arte se individualizan, enfrentándose a solas con su obra, pero con un ojo mirando al exterior en actitud expectante ante todo lo novedoso del mercado, con el fin de no quedar desplazado por los rápidos cambios del gusto. La celeridad con que se han sucedido los acontecimientos es la nota dominante de los primeros cinco años de los ochenta. La representación social de los artistas plásticos ha sufrido una suerte de revolución. De una concepción bohemia



77. David Salle, Sin título 4, 1986, 485 x 750 mm. Acuarela sobre papel.

o de marginalidad radical ha pasado a ser un individuo perfectamente integrado socialmente, al que los medios de comunicación le conceden sintilar importancia que a una estrella de cine o a un cantante de rock (naturalmente, en nuestro país la nómina de los que disfrutan de esta posición es más baja y con menos recursos que en otros escenarios más desarrollados económicamente). Esta transformación del rol social ha venido acompañada de otra evolución del papel jugado por los distintos agentes culturales que intervienen en la producción y consumo de las artes plásticas: la crítica de arte, las revistas especializadas, prensa, galerías y, sobre todo, las instituciones de carácter público o privado y la actitud de un público ansioso por informarse ante las ofertas de magnas exposiciones.



78. F. Esteve (detalle), s.f., 1050 x 750 mm. Carboncillo y carbón prensado.

APRENDER A DIBUJAR

Enseñanza y aprendizaje

En el marco general de la educación, entendida como proceso de formación sistémico e integrado, se incluye la concepción de la enseñanza como un proceso mediante el cual se transmiten los conocimientos generales y específicos de una materia. La metodología toma cuerpo a partir de enunciados teóricos y de las diversas modalidades por las cuales se imparte. El campo de la enseñanza tiene como fundamento, para activar el proceso de aprendizaje, algunos principios de la psicología que tienen como base el reflejo condicionado por el cual se establece una correspondencia asociada entre el estímulo que excita la acción y la respuesta obtenida de esta estimulación. Al enseñante, a los programas, al cuerpo doctrinal o a la institución docente, se le reserva el papel de programar la inducción de los estímulos necesarios para que el proceso se active con el fin de obtener respuestas apropiadas a la indagación emprendida.

Así, por aprendizaje se entiende el proceso de adiestramiento que lleva implícito un periodo temporal en el cual se establecen primacías de instrucción; esta etapa se constituye por propuestas de ejercicios que deben perseguir tanto la adquisición de destrezas para encontrar soluciones probables a variadas situaciones, como la creación de modos de acumular

datos de distintos orígenes y, sobre todo, por indagar en sistemas propios de organizar la información y las experiencias obtenidas. Desde una tradición de la enseñanza basada en la transmisión de conocimientos, se afianza la tendencia renovadora de la participación del sujeto en el proceso de aprendizaje, es decir, del alumno, que debe adquirir la responsabilidad de participación activa en el mismo mediante una mayor incidencia en la práctica real de sus experiencias como fuente de conocimiento.

La actividad formativa no se desarrolla de igual manera para todos los estudiantes, pues éstos presentan diferencias en la inducción para hacer, en los recursos básicos necesarios y en la voluntad para llevar a cabo la acción. Cualquier sistema que pretenda ser eficaz debe contar con este hecho. Resulta lógico deducir que, en el primer periodo de formación, el alumno se encuentre con escasez de habilidades técnicas e intelectuales para abordar tareas superiores a sus propias e iniciales capacidades. De ahí que esta fase de aprendizaje se caracterice por cierto automatismo en las prácticas, y son éstas las que le proporcionan destrezas con las que conducirse; de este modo, gradualmente se van aumentando los mecanismos de la voluntad para la toma de

decisiones propias, creándose espacios de certidumbres —aunque sean provisionales— que posibilitan la inducción de nuevos estímulos de progresión.

En este panorama, la idea de enseñar a dibujar queda claramente cuestionada, pues no existe un modelo de actuación que garantice al cosa. Los roles de profesor y alumno sufren así una importante transformación por un desplazamiento de los objetivos. El primero se convierte en inductor y orientador de la acción de aprendizaje y el segundo adquiere la plena responsabilidad de construir su propio conocimiento desde una participación reflexiva, crítica y activa.

El estudiante de dibujo construye, a partir de la experiencia, su propio cuerpo de contenidos, desarrollando sus capacidades para adquirir recursos y valorando los procesos para ejercer el control sobre lo aprendido. En este periodo, la disyuntiva entre habilidades manuales para dibujar y el desarrollo de reflexiones o conocimientos carece de relevancia, pues ambas deben estar integradas en el proceso formativo, al margen de que por necesidades episódicas alguna ostente cierto grado de primacía. Ésta es la razón por la que se ha entendido el «aprender a dibujar» como el desarrollo de un conjunto de destrezas conceptuales y motoras, concebidas como acciones que se centran en la primacía del «saber hacer». Los procesos, a través de los cuales el estudiante adquiere conocimientos, han sido estudiados profusamente por psicólogos y especialistas en educación, aplicando diferentes teorías de aprendizaje que implican realizar actividades que persiguen la apropiación de contenidos a través del estudio y de la experiencia propia. Éstas llevan implícitas la consideración del tiempo y las operaciones que se necesitan para conducirlas eficazmente.

En el dibujo del natural, la construcción del conocimiento es una tarea que se verifica como consecuencia

de la interacción con el medio de representación. Este proceso está unido al desarrollo intelectual, entendido como la capacidad de integración de los medios que utiliza a la experiencia propia; no se trata sólo de adaptación a la técnica usada, sino la derivada de la transformación que su incidencia provoca y de los equilibrios que se encuentran entre la acciones de ver, hacer y pensar. Ésta es una radical diferencia entre la mirada indagadora del estudiante o del artista y el que no mira su entorno como él, como señala Arheim: «Lo que distingue al artista es la capacidad de aprehender la naturaleza y sentido de una experiencia en términos de un medio dado, y hacerla así tangible. El no artista se queda "sin habla" ante los frutos de su facultad sensitiva; no es capaz de darles la forma material adecuada. Sabe expresarse, de manera más o menos articulada, pero no expresar su experiencia. Durante los momentos en que un ser humano es artista, encuentra forma para la estructura incorpórea de aquello que ha sentido». La respuesta de Matisse ante la pregunta de que si le parecía igual un tomate al comérselo o pintarlo es clarificadora: «No, cuando me lo como lo veo como todo el mundo». La mirada del artista no está siempre activa, pero cuando lo hace, ésta se adecua a las necesidades que determinan su interés expresivo: «En busca de tales experiencias reveladoras, el artista mira a su alrededor con ojos de pintor, de escultor, de bailarín o de poeta, respondiendo a aquello que se ajusta a su forma. Paseando por el campo, un fotógrafo puede mirar el mundo con ojos de cámara y sólo reaccionar a aquello que "resulte" fotográficamente» (figs. 79-81).

La práctica del dibujo del natural se dirige a incrementar el caudal de conocimientos, pues éstos se desarrollan o modifican según incorpore nuevos elementos surgidos por la reformulación o por la fusión de varios esquemas aprendidos. Las aportaciones teóricas a este proceso de aprender han sido



79. M. V. Mayor Molero, 2006.
325 x 500 mm. Acuarela,
bolígrafo, sanguina, barra Corté y
creta blanca.



80. M. V. Mayor Molero (detalle).



81. M. V. Mayor Molero,
Fotografía digital.

estudiadas por Piaget, quién señala dos factores esenciales: la asimilación y la acomodación. La primera se refiere a la comprensión de una nueva experiencia o idea que se introduce en el conjunto de las ya interiorizadas; la segunda a la alteración de los procesos que implican esta nueva incorporación que obliga a modificar las acciones para conducirse en la nueva situación creada.

Pero lo más importante para el aprendizaje del dibujo es la noción de «aprendizaje significativo» (Ausubel) que se entiende como el proceso de establecer relaciones entre las nuevas ideas y experiencias adquiridas y las que el estudiante posee previamente. Este aprendizaje significativo se ha de entender como la incorporación de conocimientos con sentido, no arbitrarios o mecánicos,

que conlleva la contribución de un esfuerzo consciente por establecer relaciones entre los nuevos conceptos y los esquemas previamente asimilados. La simple memorización mecánica de una experiencia, sin la intervención de una comprensión significativa de lo realizado, no conduce a un aprendizaje que asegure la utilidad y eficacia de lo aprendido. En definitiva, se trata de desarrollar las capacidades de comprensión intelectual y sensible de la realidad para valorarla y poseer los recursos suficientes para intervenir significativamente en su representación.

Observar, analizar, conocer y recordar

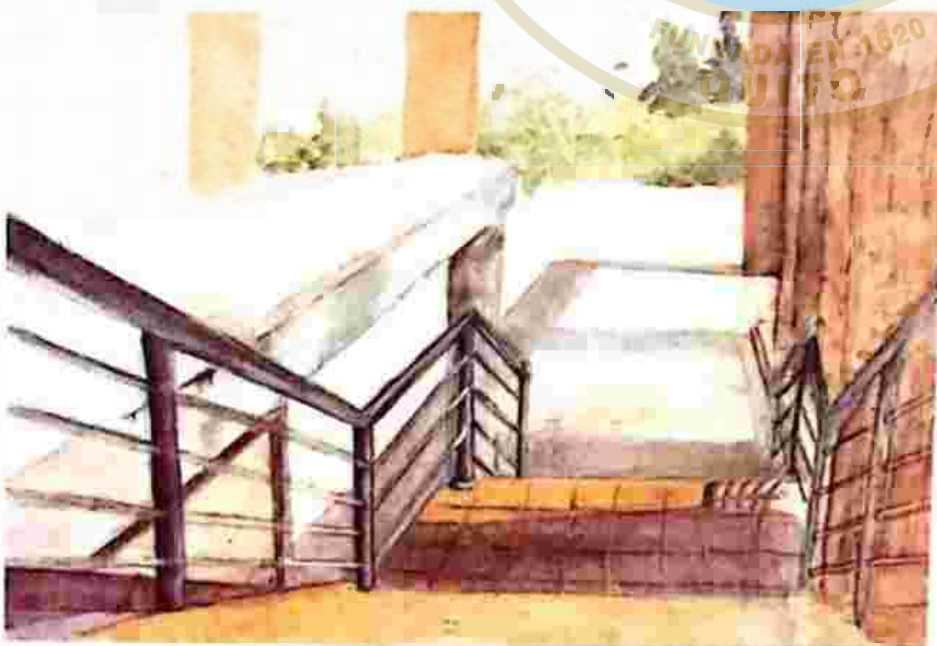
Observar es encauzar intencionalmente la percepción, esto es, prestar atención, fijarse, relacionar, concentrarse, buscar y extraer conclusiones sobre lo percibido, sobre los elementos en los cuales se ha fijado la atención: «En vez de tanto hablar de ver y conocer, nos resultaría un poco más provechoso hablar de ver y darnos cuenta. Sólo nos damos cuenta cuando buscamos algo, y miramos cuando nos llama la atención algún desequilibrio, una diferencia entre nuestra expectativa y el

mensaje que nos llega». En el análisis de lo dibujado se descartan o matizan, se distinguen o resaltan aspectos no previstos, ajustándolos a las expectativas creadas.

En el dibujo del natural se activan procesos de memorización por los cuales se codifican y almacenan un conjunto de datos gráficos que desarrollan las capacidades de retener, recordar o evocar. La interpretación supone la traducción personal de esos datos percibidos, precipitando procesos de razonamiento, deduciendo o argumentando el significado de los mismos. Al representar se vuelve a presentar o crear de nuevo una situación o hecho percibido o ideado con anterioridad, lo que lleva consigo el simular, imitar o reproducir siguiendo algún sistema de ordenación, esto es, la disposición de una serie de datos en la superficie del soporte, que comprende reunir, agrupar y relacionar elementos por clases o categorías, comportando acciones como jerarquizar, sintetizar o esquematizar (figs. 82 y 83).

El aprendizaje del dibujo basado en la referencia del mundo exterior es, sin duda, uno de los procedimientos más directos de afrontar el conocimiento del entorno y de establecer reflexiones entre lo externo y el modo en el que se encuentra una vinculación íntima con ellos. La elección de determinadas técnicas de trabajo, se asocia con la adopción de

82. E. M. Cobo Massó, 2006.
350 x 500 mm. Manchas de
acuarela, Corté de color y Conté
negro.



83. E. M. Cobo Massó. Fotografía digital

«estrategias de aprendizajes», que comportan el conocimiento de los distintos factores que inciden en la creación de métodos operativos propios, eficaces y adecuados a la sensibilidad expresiva singular. Kandinsky, al hablar de la imposibilidad de enseñar o aprender el arte, señala que lo que sí se puede aprender son las herramientas de la observación, la capacidad de análisis y la asimilación de conocimientos específicos del arte como materiales de aprendizaje: «[...] Es evidente que la "enseñanza ideal" en cada materia debería constar de dos partes inseparables: 1. La educación en la observación, el pensamiento y la acción analítico-sintéticos. 2. La transmisión y asimilación sistemática de los correspondientes conocimientos especializados. Por supuesto, esta división es extensible a la educación artística»³.

Una importante función del ejercicio continuado del dibujo del natural es la activación de la capacidad mnemotécnica, el ejercicio de la memoria como archivo fundamental en el que se registran pensamientos, acciones y recuerdos del dibujar, es decir, que la práctica continuada del dibujo induce a construir y nutrir la memoria. Para trasladar al dibujo los datos obtenidos, alternativamente se mira al modelo y al soporte, centrando la atención en aspectos generales o particulares, en un continuo ir y venir con cargas de datos que se retienen, mientras dura la capacidad de recordar la impresión referencial, y vuelta a empezar. Pero ese recuerdo siempre es selectivo. Valle Inclán decía que «las cosas no son como fueron, sino como las recordamos» y Caspar David Friedrich, refiriéndose a la representación de la naturaleza, decía que la imagen sólo debe insinuarla, no pretender imitarla, sino recordarla.

En la medida en que se obtiene un entrenamiento en estas operaciones, se incrementan las habilidades de las miradas referenciales, realizadas cada vez de modo más rápido, casi automáticas.

Mirar: fijar la mirada, darse cuenta, pensar y representar en un continuo vaivén entre el modelo y el dibujo. En el procesamiento de los datos obtenidos y la representación de la estructura de ese pensamiento, lo que realmente se dibuja no es estrictamente lo que se «ve», sino lo que se aprehende del modelo, lo que se ha retenido: «sólo se dibuja lo que se sabe», decía Kandinsky, de lo que se infiere que se dibuja antes lo que se piensa que se sabe que lo que estrictamente se «ve». Por eso, este adiestramiento mnemotécnico exige que sea comprensivo, asimilado por su significación para que pueda constituir una experiencia útil y permanente. La mera manualización imitativa desprovista de sentido conduce al olvido, a la imposibilidad de evocación y conjugación de las experiencias en reformulaciones futuras.

Por ello, aprehender y representar la realidad no es obtener una copia de ella sino realizar una suerte de «re-creación» de lo percibido: «Porque si algo hemos aprendido [...] es que una representación no es nunca una réplica. Las formas del arte, antiguo y moderno, no son duplicados de los que el artista tiene en la mente, como no son duplicados de lo que ve en el mundo exterior. En ambos casos son transposiciones a un medio adquirido, a un medio desarrollado por la tradición y la habilidad; la del artista y la del contemplador»⁴. El proceso de adquisición de conocimientos en el dibujo del natural se define por su carácter de construcción de la realidad, no por su imitación. A través de esta construcción se aporta sentido a la representación, del mismo modo que se aprende a organizar las experiencias de la relación con la naturaleza. Así que la idea de que el conocimiento del natural se consigue mediante una actividad indagadora exclusivamente analítica, por la que se obtiene una representación objetiva, muestra cierta debilidad argumental: «El pintor que tan sólo copia a fuerza de



84. M. Mora, s.f., 1000 x 700 mm.
Carboncillo.

práctica y buen ojo, mas sin juicio, es como el espejo, que en sí refleja todas las cosas contrapuestas, pero no las conoce⁸. El conocimiento no se adquiere a través

de la observación indiferente, sino mediante la mirada activa; no se obtiene por la simple acumulación de información si ésta no está imbricada en la propia experiencia que le otorga sentido y significación (fig. 84).

Se puede deducir, por tanto, que no existe una sola manera de dar sentido al conocimiento que se obtiene de la experiencia visual. No existe un exclusivo modelo de dibujo al que se intente ajustar la experiencia de conocimiento, existiendo, por tanto, múltiples modos de acceder a la comprensión de la realidad, construyéndose ésta a través de incertidumbres y tanteos derivados de la experiencia acumulada. La construcción de sentido se realiza desde variados modos de acercamiento al modelo, desde diferentes maneras de acceder al conocimiento.

El dibujo del natural como aprendizaje no se debe entender, pues, como una actividad de oficio dedicada a la tiranía de representar lo observado. Aunque ése fuera el fin, nunca se conseguiría una objetividad plena. La realidad no es única ni inmutable, ni puede considerarse como codificable por normas universales o ahistóricas. El conocimiento de la naturaleza se modifica incesantemente por el cambio de la mirada, por la evolución del pensamiento que sobre ella se tenga en cada instante histórico y por cómo se interviene en ella con la propia experiencia y la construcción de sentido que se desea aportar.

Dibujo y postacademia

La tradición de la academia clásica se consolidó a través de esquemas poco permeables a la innovación; los manuales de aprendizaje cristalizaron como un fin en sí mismo, alejados de los enunciados académicos originarios de constituir un medio facilitador del aprendizaje, una etapa preparatoria que permitiera

modificaciones y alteraciones según la inventiva particular. Aunque parece evidente la necesidad de adquirir cierto nivel de fórmulas previas para abordar la representación —como señala Gombrich—, la hipertrofia de tales métodos acabaron restringiendo las iniciativas espontáneas y creativas del principiante. A pesar de



85. Francisco Agustín. 1776.
400 x 560 mm. Lápiz y clarión.

reconocer que sus formulaciones tenían el valor de constituir un verdadero cuerpo disciplinario, como todo sistema que se perpetúa sin atender a nuevas realidades, la instrucción artística se formalizó de tal modo que la única opción era memorizar y repetir modelos en operaciones de mero adiestramiento manual, en las que no intervenían las singularidades de la propia percepción y, menos aún, el desarrollo de expresividades gráficas autónomas, pues todo estaba regulado, trazado de antemano (fig. 85).

Apenas suscita controversia la afirmación de que «se aprende a dibujar dibujando», es decir, que sobre cualquier cuestión, la valoración del hacer, la experiencia en la práctica de dibujar es un medio insoslayable en el aprendizaje. En este contexto, los enunciados teóricos, las propuestas programáticas o los modelos

de ensayo no deberían interferir más de lo necesario en el predominio del hacer en las fases de aprendizaje, que es donde pretenden situarse estas reflexiones. Es decir, las cuestiones teóricas, las que tienen que ver con los procesos reflexivos del dibujo—al igual que el conocimiento de los medios técnicos— se han de ir asumiendo a medida que las propias experiencias prácticas las van demandando. Aprender a dibujar exige un tiempo largo de asentamiento y recombinación intelectual de lo aprendido.

No se debería deducir de lo dicho la conveniencia de optar por un sistema desprovisto de planteamientos teóricos, sino que para que éstos operen eficazmente parece también conveniente la interiorización de experiencias previas en las que el alumno se confronta con sus propias habilidades y destrezas, con la

86. M. Sanz López, 2002.
495 x 350 mm. Mancha de café y
carboncillo, lápiz de grafito, lápiz
azul y pastel claro sobre papel de
estraza.



88. C. Solera Selvi, 2003-2004, 500 x 350 mm.
Mancha aguada, grafito, carbon pensado y
barras de cera sobre papel de estraza.



87. M. Sanz López (detalle).
Ejecución desenvuelta, abierta a
los efectos aleatorios de la
mancha inicial, aceptando los
restos de dripping de las aguadas.

descripción del mundo objetual, con la interiorización de los problemas de percibir, de aprender a mirar, de idear y representar aspectos fenomenológicos del entorno. Para alcanzar cierto grado de acoplamiento entre el cerebro y la acción motora de la mano se precisa, por lo tanto, de un tiempo de entrenamiento que es difícil eludir y acortar; conseguir que el trazo o los múltiples gestos operen en el sentido de la voluntad de lo que se quiere realizar requiere de un adiestramiento y acopio de experiencias del hacer.

La veracidad representativa se toma relativa cuando es sustituida por el artificio lingüístico y expresivo del dibujo como objetivo. Es decir, la eficacia gráfica, los medios y la interpretación del contenido pasan a ocupar un primer lugar. El referente se aleja —más o menos— en función de los intereses indagadores y expresivos del autor. El grado de este alejamiento es, por supuesto, muy variable y depende de los problemáticas que se aborden en distintos momentos, por lo que el natural se puede volver un referente en cierto modo neutro; no interviene más que en la medida en que al autor le permita organizar el campo, profundizando en los medios con los que proyectar la propia mirada sobre el mismo (figs. 86-88).

En el dibujo del natural de carácter postacadémico el modelo de referencia ejerce su influencia al aportar datos visibles de la realidad pero, por otro lado, se integran otros aspectos no visibles, otras maneras de entender las formas desde la propia idea que de la realidad se posea, afectada además por la influencia del imaginario precedente de la tradición artística. En la práctica del dibujo de aprendizaje actual —si la entendemos como una prolongación no degradada de la postacademia— se produce un mestizaje de formas, estilos, herramientas, concepciones y capacidades de indagación propia que —aunque pudiera no ser percibida en una observación no atenta a sus peculiaridades— constituyen un nuevo y heterogéneo escenario muy alejado de formulaciones estrictamente académicas: «Aspectos tales como la originalidad, la creación, o la libre expresión y uso de las formas del dibujo, nunca presentes en el dibujo académico clásico, se presentan como recursos asumidos en su práctica actual, en conexión tanto con el legado de las vanguardias como con interpretaciones llevadas a cabo desde disciplinas antes ajenas al arte y presentes ahora en patente hibridismo»⁶⁰ (figs. 89-91).

Pero si la modernidad significó una exultante época de transgresiones y propuestas optimistas, por las posibilidades de avance y el establecimiento de nuevos modelos que sustituyeran a los obsoletos planteamientos académicos, su final se caracteriza por un incierto momento histórico en el que los criterios que regían la sociedad y su cultura se ven cuestionados y relativizados en su validez para definir el nuevo escenario. Es decir, que para la lógica postacadémica, tan distante en cuanto a materiales históricos, resulta el legado de la academia clásica como el de las prácticas académicas de las vanguardias. No existen claves de referencias estables, duraderas ni validadas por el conjunto de iniciativas transgresoras, ni por la tradición acumulada. La nueva escena amplía las



89. J. Pardo Ordóñez, 2000-2001, 1000 x 700 mm. Mancha aguada de carbón y lápiz de carbón prensado.

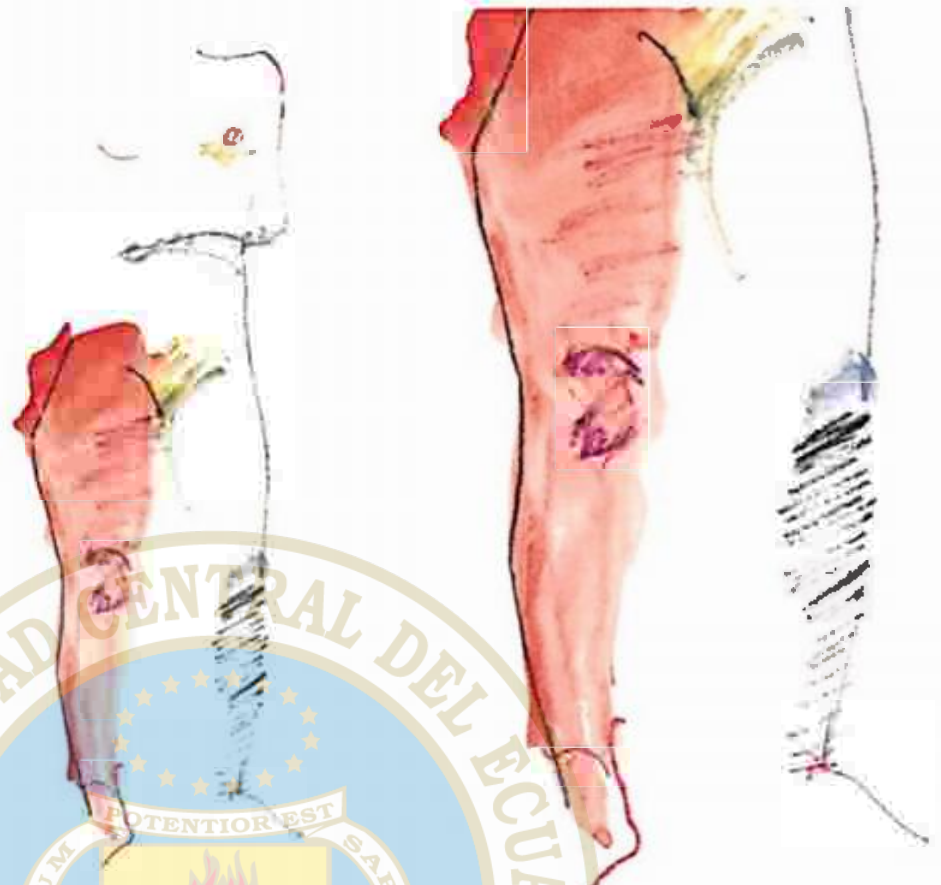


90. J. Pardo Ordóñez (detalle).



91. Anónimo, s.l., 650 x 405 mm. Carboncillo, lápiz compuesto y liza blanca sobre papel de estroza.

92. P. Montero Villar, 1994-1995,
440 x 320 mm. Mancha de
acuarela y barras de cera.



propuestas, cuya principal característica común será la de ser efímeras, consideradas por la alternancia o coexistencia de multiplicidad de focos teóricos y prácticos opuestos. Esta nueva situación altera de manera notable la percepción de solidez de los sistemas establecidos para la formación artística, aunque es preciso señalar que éstos se han desarrollado casi siempre en medio de crisis, más o menos rupturistas o reformadoras.

La propia concepción de un modelo de enseñanza artística, inserto en un sistema general de enseñanza superior, tiende, por su propia naturaleza, al afianzamiento de modelos estructurados que cuenten con cierto grado de permeabilidad a las transformaciones culturales sobrevinidas, pero siempre desde un cuerpo identitario que los ha definido históricamente. Las fluctuaciones generadas por este estado de incertidumbre en los diseños de planes de estudio, programas y materias han generado orientaciones vacilantes en las que, por

93. P. Montero Villar (detalle).

una parte, se ha puesto énfasis en las experiencias prácticas y en una reducción de la instrucción teórica y por otra, se ha impulsado la preeminencia del conocimiento teórico sobre las experiencias de taller.

Con frecuencia, el proceso de aprendizaje se complica por la inmediatez con la que se le urge al estudiante a relacionar su producción formativa con la escena del arte contemporáneo, sin que los procesos de aprendizaje se consoliden en opciones maduradas por la propia experimentación. El modelo habitual de emergencia de nuevos artistas que sustituyan a otros, rápidamente absorbidos por la vorágine mercantil, representa un obstáculo para que este proceso se pueda desarrollar en unas condiciones de relativa interiorización y asimilación. La práctica artística actual se produce, a pesar de sus conflictos y contradicciones, como resultado de una transformación

histórica de medios, ideas y modelos de pensamiento que no deben, ni pueden ser ignorados.

Las prácticas artísticas han rebasado los tradicionales límites de técnicas y soportes que las determinaban. Los medios se han multiplicado y el dibujo ya no ostenta la exclusividad de representar la realidad a través de sus recursos. Es cierto que la relación entre las fases de aprendizaje y la producción artística en la academia clásica estaba mucho más relacionada, a causa de la unidad del sistema que sabía lo que se quería producir y programaba para ello. Pero, en la actualidad, no se percibe esa unidad de modelo de aprendizaje y, en general, se opera con fragmentos de la tradición y las incorporaciones de propuestas experimentales que intentan situar el debate de la representación de la realidad desde las premisas del propio lenguaje del dibujo.

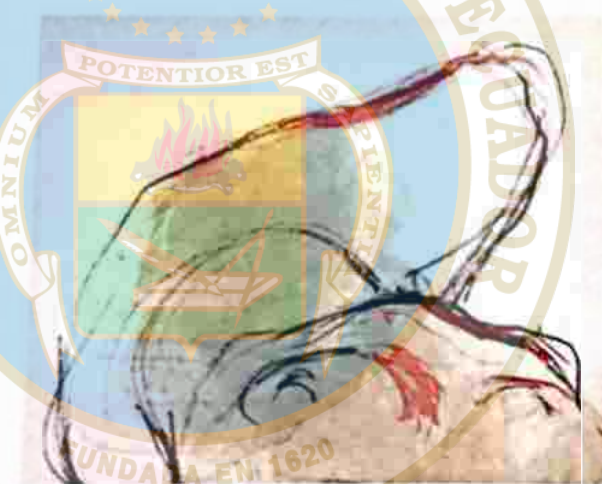
El dibujo no presenta ya las características de limitación que lo definían hasta la crisis académica: técnica, formato, tiempo o soporte⁷. No puede ser definido únicamente como una obra en blanco y negro, en la que se plantean problemas de luz, sombra y trazos; tampoco la idea restringida de su tamaño define su producción; los medios técnicos se han visto incrementados y transgredidos por las experiencias de las vanguardias clásicas y las prácticas actuales; el formato, condicionado durante siglos por la propia producción del soporte y por el carácter subsidiario que le relegaba a un papel instrumental, tampoco mantiene un carácter exclusivo de definición. La secuencia clásica de las tipologías del dibujo previas a la obra final –apuntes, rasguños, esbozos, bocetos– ya no significa una cadena procesual necesaria o exclusiva del dibujo. La incorporación de otras fuentes de información, la introducción de nuevos procedimientos ha ampliado el campo de las operaciones proyectuales.

Esta transformación ha generado y afianzado la concepción del dibujo como

una obra autónoma, valorándose como el instrumento de expresión más directo e íntimo del artista. El dibujo no sólo es la idea en el mismo momento de manifestarse, sino el registro del mapa sensible del proceso. Se trata de la idea exteriorizada con el menor grado de artificio y preámbulo desde el que se inicia la interacción y el diálogo entre el pensamiento, los trazos y la realidad física del soporte. La simplicidad de operaciones y herramientas permite una vinculación directa e íntima en la acción de dibujar: «[...] Con su supuestamente tan "sencillo



94. Irene Navarro. 2006. 350x 500 mm. Mancha aguada de nogalina, lápiz compuesto y sanguina sobre papel de estraza.



95. Irene Navarro (detalle).

programa de elementos", papel, lápiz, colores, mano y codo, parece garantizar al artista al menos algo que las nuevas técnicas precisamente no le ofrecen: el dominio del medio. [...] Al contrario de lo que ocurre por ejemplo en la denominada "ars electrónica", el "programa de elementos" (ordenador) no es el que gobierna el espacio estético, sino que gracias a la simplicidad de los medios empleados el propio dibujante determina los acontecimientos artísticos hasta el último detalle de la formulación estética, por muy pormenorizada que ésta sea⁸. Una actividad en la que interactúan de manera significativa no sólo el pensamiento, sino las sensaciones y emotividades del artista en su relación con los materiales y la práctica del dibujo; un diálogo en el que también participa el placer de experimentar cómo la mano se libera del rígido control mental mediante la espontaneidad de los trazos (figs. 92-95).

¿Aprender sin modelos para aprender?

En torno al aprendizaje del dibujo existe un conjunto ingente de programitas que constituyen una auténtica cartografía de propuestas pedagógicas que se estructuran desde las más diversas concepciones de la disciplina. En general, éstos se diseñan haciendo hincapié en la adquisición de habilidades, conocimientos, manejo de instrumentos y herramientas, actitudes, valores y metodologías que, sobre el papel, parecen no presentar grandes diferencias. Se podría realizar una aproximación descriptiva del complejo panorama del aprendizaje del dibujo, definido por la persistencia de unos modelos o discursos que comprenderían, por un lado, la elaboración de dibujos basados en el dominio y conocimiento de la práctica del oficio y, por otro, los intentos de asimilación de los antecedentes históricos de la práctica del arte y su vinculación a la realidad artística actual, como herramienta

activadora para la transformación del pensamiento del estudiante de arte.

Por otro lado, se debe tener en cuenta la indefinición de los objetivos a los que se dirige el aprendizaje artístico, dada la diversidad de perfiles profesionales y el aparente choque cultural que significa la aparición de nuevas posibilidades de representación por los medios de innovación tecnológica. Todo esto presenta serios problemas de adaptación y de argumentación de un modelo de disciplina y los conocimientos que competen a los procesos de creación artística, o a la propia indefinición de lo que significa enseñar arte o formarse artísticamente. En efecto, la propensión a formular estos estudios como cuerpo que nutre y modela al artista presenta aspectos apenas abordados en la filosofía que informa a la mayoría de los centros artísticos dedicados a su enseñanza: ¿Formar artistas? ¿Expertos en profesiones vinculadas al arte? ¿Perfiles definidos por la incorporación de nuevas tecnologías? La indeterminación es una constante y los contenidos teóricos y prácticos que se enuncian no tienen habitualmente en cuenta las variables de este importante objetivo. Kandinsky ya adelantaba este debate entre una enseñanza especializada, ¿profesional?, y otra de tipo intuitivo, inenseñable por su propia condición: «[...] La educación artística actual pretende ser una formación especializada y agotada como las formaciones de los médicos, juristas, ingenieros y matemáticos. A esta situación general se opone la opinión de que una educación artística no puede existir como tal, porque el arte no puede enseñarse ni aprenderse; de que el arte es un asunto de la pura intuición, que no puede generarse deliberadamente mediante una enseñanza»⁹.

Cualquier intento de definir un sistema cerrado de aprendizaje se ve inevitablemente vinculado a una concepción del arte que ya no es posible mantener en la escena contemporánea: «Aspirar a encontrar "un" sistema de

enseñanza del dibujo para la postacademia sería, hoy en día, como aspirar a definir "el" sistema sobre el que se asienta el arte. Sería pretender que el arte ahora está asentado sobre unas bases lo suficientemente estables como para permitir esa sistematización que, por necesidad, se construiría sobre un pasado que se articula con un presente perteneciente a una misma, similar o derivada concepción de lo artístico¹⁰. De ahí que se deba ampliar la visión disciplinaria que afronte las exigencias actuales, aceptando las consecuencias de concebir y comprender la complejidad de las funciones que ha alcanzado el dibujo en la práctica profesional y artística contemporánea.

Parece, por tanto, imposible establecer un sistema unitario que se base en la fusión de los restos de la academia clásica y de la tradición moderna. Los estilos concebidos por éstas sólo pueden ser entendidos desde los presupuestos que en su momento los generaron. Pero eso no quiere decir que no formen parte de los materiales con los que es necesario trabajar y con los que establece referencias el pensamiento actual: «Aunque no podamos contar con "el" método, el sistema, no tenemos más remedio que utilizar todo lo que el arte moderno ha aportado, tanto desde sus afirmaciones como desde sus repesiones o contradicciones, como parte de nuestro material de conocimiento»¹¹. Toda disciplina viene determinada por el acopio de conocimientos, históricos y actuales, que se organizan en un conjunto plural de métodos, alrededor de los cuales se realiza la investigación y el estudio.

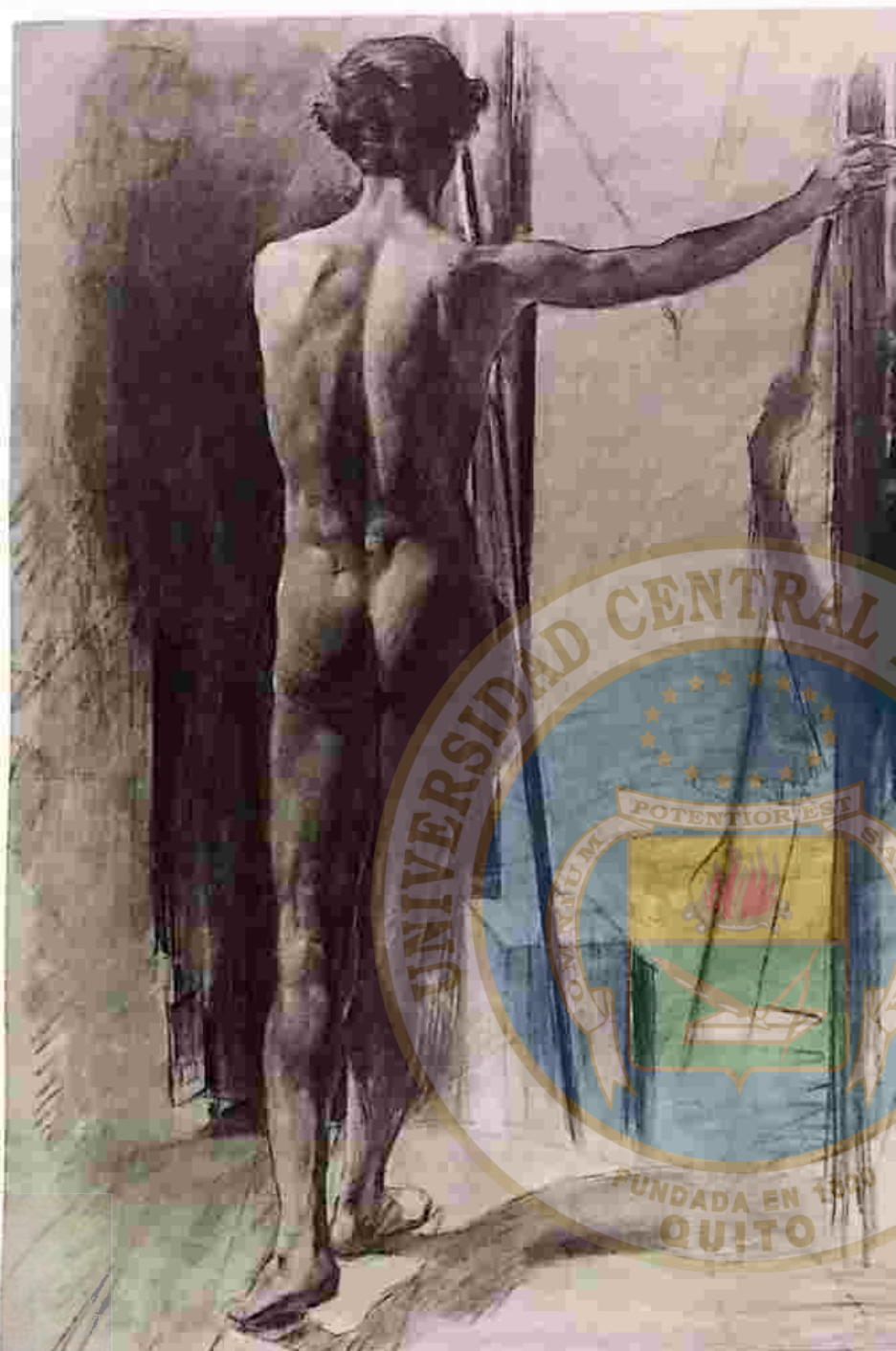
El dibujo, como disciplina común de formación en las artes plásticas, se encuentra sumido —con una intensidad mayor que en otros momentos históricos— en un estado crucial para comprender su propia identidad en el conjunto de las enseñanzas de las distintas prácticas artísticas y profesionales. Esto obliga a

acometer los cambios necesarios de adaptación a las nuevas necesidades de expresión del pensamiento contemporáneo, que ha experimentado una gran transformación, en la que intervienen la incorporación de nuevos medios y herramientas que, sin duda, afectan a las propuestas de su práctica actual.

Se podría deducir que la irrupción e hibridación en los procesos artísticos de novedosas disciplinas y medios tecnológicos conforma una realidad absolutamente distinta. Pero esta consideración no debe pensarse que es absolutamente nueva; las crisis, emergencias y propuestas de modelos han sido constantes en la historia de las enseñanzas artísticas. Lo que sí ha adquirido carácter de certeza, es que la formación del artista, o de perfiles profesionales relacionados con la práctica artística, no es posible concebirla sólo como un mero aprendizaje de oficio, entendiéndolo así como adiestramiento manual. Las exigencias que la creación artística impone al estudiante están en constante evolución y deben ser contempladas como parte de una habilitación amplia para responder a los nuevos retos.

Dibujo y disciplina

En la necesidad de elaborar herramientas, el contacto de las manos con los materiales tiene un papel destacado. En este proceso de manufacturación de objetos se originan capacidades de abstracción que permiten proyectar con antelación resultados de la búsqueda. De este modo, es posible entender el desarrollo primitivo del dibujo como lenguaje en su función de señalar, de visualizar las ideas como medio de dominar el mundo real o imaginario. Así, el dibujo aparece como un instrumento conceptual y formalizador del pensamiento creativo, una herramienta exploratoria que interroga la realidad o el imaginario personal desde los recursos que se han ido depositando en su territorio.



96. Anónimo, s.f., 840 x 580 mm.
Carboncillo y carbón prensado.

Imbricado con la formación se encuentra el descubrimiento del carácter propio, con la singularidad que se pretende desarrollar; la configuración de una manera de materializar lo que se ve, se piensa y se siente: «[...] El estilo de cada artista es el resultado de una larga, penosa "construcción" que no supone un día o un año, sino que representa la lucha paciente o desesperada entre técnica, una

voluntad de arte y un afán de expresarse a sí mismo y a su época»¹². Las prácticas de aprendizaje se han ido estableciendo en medio de tópicos y controversias sobre la pertinencia de unos métodos u otros para obtener unos objetivos. La lentitud y las dificultades con las que se enfrenta el estudiante de arte por dominar aspectos básicos de la expresión de la forma no son un síntoma exclusivo de este tiempo. Son innumerables las referencias históricas sobre este proceso que informan del necesario esfuerzo disciplinado que no debe ser ignorado en la formación integral del aspirante a creador artístico (fig. 96).

En el campo de la educación artística, dentro del ámbito del dibujo, el reto que plantea es el de equilibrar las necesidades de la disciplina con las capacidades creativas propias, en aras de descubrirse a sí mismo y la personal manera de expresarse gráficamente. Sólo así es posible que los aspectos disciplinarios y académicos cobren sentido y adquieran la categoría de imprescindibles. El mismo término de disciplina, si nos atenemos a su sentido originario, habría que retomarlo con las cautelas de nuevos significados: «No es una disciplina, por tanto, como la basada en una tradición a la que se pertenece, sino que se trata de una forma de unir y combinar fragmentos de pasadas disciplinas. Por esto sabemos que las directrices a seguir actualmente en cuanto a posible disciplina son cuando menos ambiguas, como pertenecientes a todo un sistema de pensamiento que se manifiesta en situación crítica, que se manifiesta como apareciendo ya solamente en sus resquebrajaduras»¹³. Parece un contrasentido iniciar una formación artística partiendo exclusivamente de su problemática situación actual. Tampoco desde el seguimiento exclusivo de su progreso histórico, repitiendo el proceso. La formación artística no se establece sobre un vacío histórico, sino que tiene orígenes y desarrollos que han conducido a enunciados teóricos y prácticos

actuales. Además, los fundamentos y descubrimientos que las necesidades expresivas de otros tiempos desplegaron, permanecen en el imaginario como herramientas cuyo significado original es necesario conocer para su utilización comprensiva.

Los resultados, los dibujos producto de las prácticas, suelen verse desde puntos de vista desenfocados. Es decir, no se tiene debidamente en cuenta que se trata de ejercicios mediante los cuales el alumno aprende a experimentar por sí mismo los problemas de la representación. A través de ellos se elaboran estrategias de construcción de sentido, estructurando el andamiaje reflexivo y dominando los medios con los que iniciar la búsqueda intelectual y expresiva. Es probable que no se perciban rasgos creativos originales, aportaciones de nuevas visiones o que lo que denoten sean resultados más o menos previstos; pero para su comprensión habrá que ajustar las expectativas al punto de vista del estudiante que se inicia y cuyos hallazgos sí son nuevos para él, pues son productos de una progresión de su pensamiento.

Adquirir nociones desde la propia experiencia implica adentrarse por dos importantes caminos: comprender y relacionar lo realizado con anterioridad en el campo del dibujo y entrenarse para continuar indagando con el bagaje asimilado. Es difícil entender la formación artística sin considerar la transferencia de conocimientos y prácticas básicas que la han fundamentado; todo aquello que le ha precedido y que constituye, como definición del propio conocimiento, la aportación de su tradición intelectual sobre la que se construye la realidad actual. Sin embargo, las grandes épocas del arte siempre han tenido sus "doctrinas" o "teorías", que le han sido y son tan necesarias como a la ciencia las suyas. Aún así, estas "doctrinas" no han podido sustituir nunca el elemento intuitivo, porque el conocimiento por sí sólo es



97. J. Bermejo, 1909, 600 x 410 mm. Páisel y sanguina sobre marcas de lápiz.



98. J. Bermejo (detalle).

estéril; debe conformarse con la misión de suministrar el material y el método. El elemento fértil es la intuición que utilice este material y este método para sus fines. Puesto que el fin no se consigue sin los medios, también la intuición sería estéril por sí sola¹⁴. El aprendizaje del dibujo del natural continúa soportando el estigma de utilizar métodos mecánicos de adiestramiento, sobreusados en tiempos de obsolescencia académica, siguiendo una inercia formal de adquisición de oficio y desprovista ya del espíritu interrogador de la academia originaria (figs. 97 y 98).

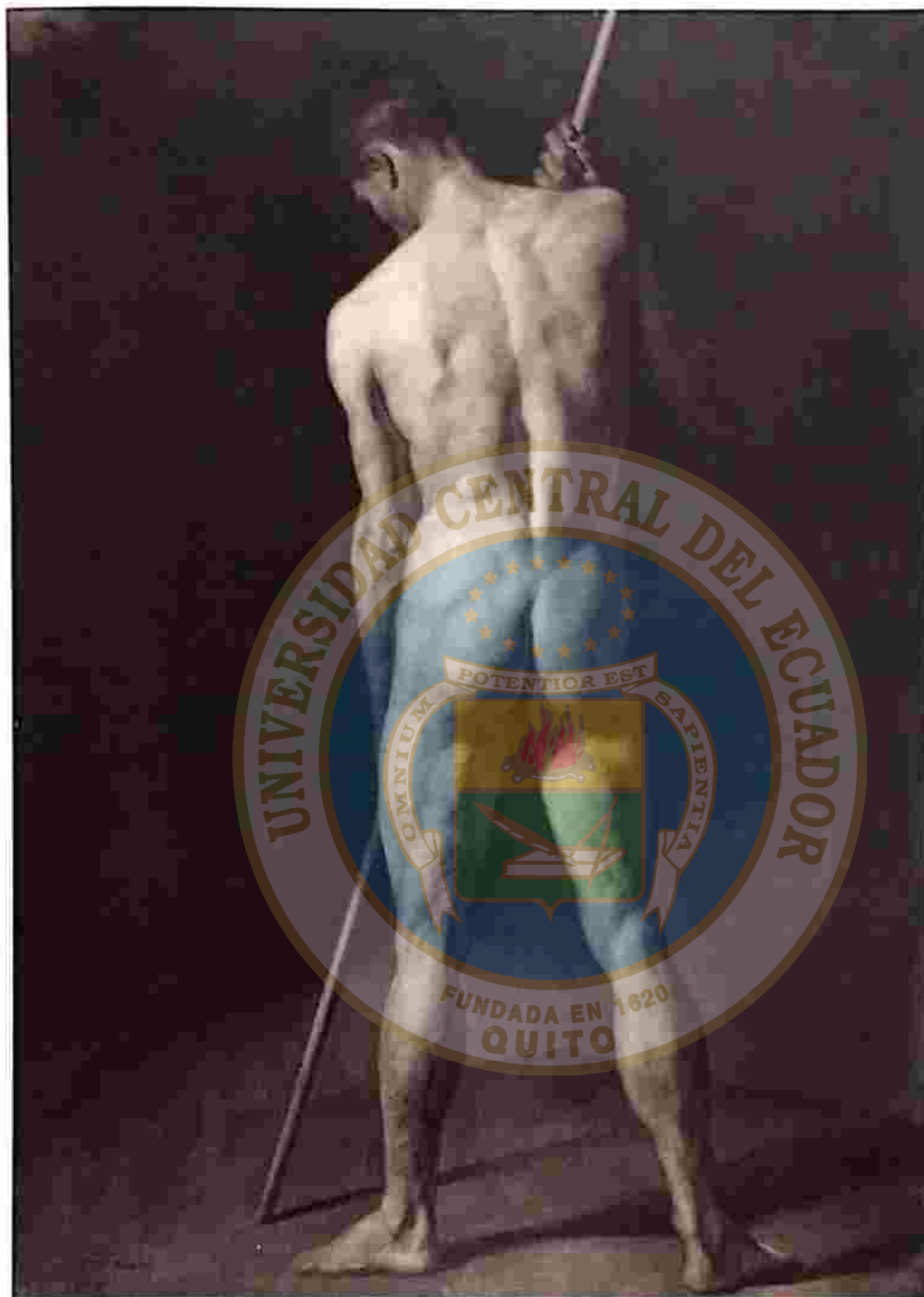
Algunas propuestas pedagógicas para el aprendizaje del dibujo se fundamentan únicamente en principios de autoexpresión o de libre creatividad, con el único fin de que ese aprendizaje haga aflorar lo más íntimo y personal del estudiante. Esta manera de iniciarse en el dibujo no está libre de grandes dificultades para construir el pensamiento y la visión analizadora y reflexiva. No resulta fácil partir del simple automatismo cuando se está desprovisto de las más elementales destrezas representativas. De ahí que el aprendizaje se encuentre con frecuencia con dificultades emanadas del intento de afirmación de la individualidad, que pretende crear un cerco a su alrededor que la preserve de infiltraciones. Pero las referencias y las citas están siempre presentes en cualquier intento de construir la propia personalidad y lo determinante es conocerlas y reutilizarlas de manera consciente. La indagación, la búsqueda, la experimentación deben realizarse desde una actitud abierta, permeable, sabiendo que ésta avanza fragmentariamente, mediante tentativas y ajustes sujetos a la comprobación y valoración de los resultados.

Salvaguardar la individualidad, la subjetividad, como expresión irrefutable de la íntima personalidad, no debería ser un argumento que evitara, por sí mismo, el cuestionamiento de lo realizado, sino que éste debe estar sujeto a la confrontación

y argumentación. Lo realmente relevante no es «quién» —personalidad— dice algo, sino las razones, procesos y fundamentos en los que asienta su propuesta. Lo que se debe estimular es la capacidad de enunciar y participar, reflexiva e intuitivamente, en el proceso de aprendizaje, no escudándose irreflexivamente bajo el paraguas de la virginal autoexpresión, sino desde una actitud permeable para considerar nuevos puntos de vista. El estudiante ha de disponer, sin embargo, de las herramientas suficientes para elaborar su discurso, no desde un subjetivismo inopinable, sino desde las propias argumentaciones por las cuales desatona su tarea.

El desarrollo de la capacidad de indagar y preguntarse, de reformulación de lo acaecido, debería asegurar que lo aprendido no sea una repetición de modelos desprovistos de significación. El conocimiento y la memoria de lo acontecido es un bagaje que difícilmente se puede ignorar para afrontar la emergencia de la creación contemporánea. Por ello no es desdeñable que se tengan en cuenta los antecedentes históricos de los aprendizajes básicos del dibujo, las razones que los orientaron y la vinculación y permanencia que se determinan en la actualidad. Liberar las capacidades expresivas, eliminando esquemas y estereotipos con los que el principiante suele acceder al aprendizaje del dibujo, se presenta como un objetivo inequívoco. La adquisición de conocimientos obtenidos a través de la experiencia personal posibilitan el desarrollo de las capacidades especulativas y de descubrimiento que requieren una actitud abierta y creativa. El desarrollo de la capacidad crítica exige que se deban cuestionar las soluciones, con el fin de provocar argumentaciones que sustenten una realización, explorando en la propia concepción personal y descubriendo sus posibilidades, carencias y aspiraciones en el proceso del dibujo.

En la enseñanza del dibujo se han seguido con reiteración modelos de



disciplina que acudían a la repetición de formulaciones carentes de motivación interior, con el objetivo de adaptarse a una solución prevista e ideal, registrada por la tradición de su enseñanza. Contra

esta representación idealizada del natural reaccionó el movimiento moderno, y no tanto contra la experiencia particular de confrontarse con la realidad exterior: «La verdad del arte tradicional {...}, reside

99. F. Esteve, s.f., 1050 x 750 mm.
Carboncillo y carbón prensado.



100. C. Martín Pérez, 1996,
260 x 160 mm. Acrílico, aguada
de tinta y lápiz sanguina sobre
papel crema

menos en la imitación de la naturaleza que en una purificación formal generadora de ideal. Con respecto al academicismo de fines del siglo pasado que representa la forma degradada de la tradición, lo que repudia primero que todo en la pintura moderna, desde sus primera tentativas, es la idealización¹. Éste puede ser uno de los motivos por lo que, desde este ámbito, se ha proyectado un concepto negativo del dibujo de aprendizaje, reduciéndolo a ser un mero auxiliar de otras prácticas, un medio subsidiario por el cual se obtenían las habilidades instrumentales necesarias para la representación, e ignorando sus posibilidades como práctica vital, creadora y autónoma en cuanto a territorio propio de experimentación (fig. 99).

¿Para qué se dibuja? ¿Por qué se dibuja? Se hace para pensar, para reunir y organizar ideas en un proceso continuo, para fijar la atención, para entender lo que se ve, para explicarlo, para educar la visión, para aprender a discriminar, para resumir y separar lo sustancial de lo accesorio; se dibuja para «aprender a dibujar». No se trata de un actividad que puede ser validada como «aprendida», sino que es un «propósito», una voluntad continua de aprender, tratando de ir más allá de los límites que imponen los medios utilizados. Todo iniciado en el aprendizaje del dibujo sabe de los sinsabores y fruiciones de esta disciplina, porque se trata de que aflore lo más íntimo de cada uno cuando aún no se sabe en qué consiste.

En un aprendizaje indagador, cuando se adquiere alguna noción, algún código nuevo, un resultado que antes no se poseía, entra en un proceso de latencia hasta que sufre cierto agotamiento e, irremediablemente, el proceso del dibujo demanda otras aportaciones, alternándose los estados de satisfacción por lo conseguido y la inseguridad y desazón que implica continuar los tanteos y la especulación. Las nociones aprendidas y repetidas provocan el amortiguamiento de la vitalidad manifestada mientras se mantenía la tensión que generó su descubrimiento; la inercia de la repetición, desprovista del sentido inquisidor, acaba por ahogar la capacidad expresiva inicial.

El dibujo siempre es proyecto, nunca es obra conclusa; si acaso, se acaba cuando se terminan las inquietudes que lo motivaron; el dibujo es un proceso vivo y ésta es su más rica y sensible definición. De este modo, sin negar los valores instrumentales y de desarrollo de habilidades representativas, hay que incidir en el valor del dibujo como herramienta para comprender la realidad. Éste es el sentido al que se refiere la afirmación de Julio Caro Baroja, que realiza una defensa entusiasta de la eficacia del dibujo: «[...] El dibujo me ha parecido una herramienta

de trabajo indispensable y lo he considerado como elemento fundamental para comprender, nada de cosa auxiliar, complementaria o subsidiaria. No. Fundamental.»¹⁴ (figs. 100 y 101).

Dibujando incertidumbres

Edgar Morin¹⁵ afirma que todo conocimiento acarrea la posibilidad del error y de la ilusión. La aparente fortaleza del conocimiento humano muestra su fragilidad por su exposición a los errores de percepción o de reflexión, a perturbaciones motivadas por ruidos y por la influencia distorsionadora de los sentimientos, además de la impronta de la cultura, entre otros factores.

Es frecuente pensar que el conocimiento científico por sí sólo es capaz de corregir los errores que distorsionan la percepción. Pero también se sabe que ningún conocimiento científico está vacunado permanentemente contra los errores perceptivos. De ahí que Morin proponga que la primera misión de la enseñanza sea la de mostrar un conocimiento capaz de cuestionarse a sí mismo. Toda indagación sobre la realidad implica reflexiones, dudas, crítica y corrección de errores.

La idea de que los modelos, culturales e institucionales, que definen un momento histórico constituyen un cuerpo doctrinal que asegura su permanencia en el futuro ha presidido el desarrollo de todas las culturas. La noción de progresión cultural siempre ha tenido en cuenta la creencia de que el futuro se conforma de acuerdo a un proyecto asentado en las ideas predominantes en el momento que se formulan. En este sentido, Morin avanza que el siglo XX ha minado las bases sobre las que se asentaba la ilusión de construcción del futuro. El valor que se destaca no es el de la predictividad, sino el principio de incertidumbre y es éste el que debe asentarse en la enseñanza. El futuro no se puede proyectar como una



101. C. Martín Pérez (detalle).

extrapolación del presente, pues éste se configura a partir de desviaciones, cambios y evoluciones que, en muchas ocasiones, son producto de factores azarosos e impredecibles.

La incertidumbre no sólo afecta a la predictividad del por-venir, sino también al mismo cuerpo de las certezas del conocimiento que se esgrimen. En la formación artística, y en el dibujo en particular, éste es un hecho constatable permanentemente. Desde el mismo momento que se toma una decisión entre aquéllas por las que se puede optar, se desencadenan interacciones que hacen que el sistema del cual se parte se torne imprevisible en su formulación final. Naturalmente, todo sistema de enseñanza necesita de un cuerpo de certezas sobre el que construirse, aunque éste muestre un cierto carácter de provisionalidad, una guía contingente sobre la que basar las indagaciones y acciones. Morin aclara que, efectivamente, la certeza de algunos conocimientos es imprescindible para avanzar, pero que, en ningún caso, éstos aseguran la estabilidad y permanencia:

«Existen algunos núcleos de certeza, pero son muy reducidos. Navegamos en un océano de incertidumbres en el que hay algunos archipiélagos de certezas, no viceversa». Proponer, por tanto, un sistema metodológico para la enseñanza del dibujo en un panorama como el actual, en el que las ideas y valores se encuentran en permanente conflicto y transformación, no resulta sencillo. La tendencia parceladora del aprendizaje y de los conocimientos, según una mera aplicación pragmática, en función de contingencias cambiantes, reduce las capacidades y la autonomía creativa.

En cierto modo, el modelo de enseñanza se ha instaurado bajo los presupuestos de mostrar, señalar, instruir, partir de la creencia de que existe un cuerpo doctrinal que debe ser transmitido, aprendido, memorizado, interiorizado. La responsabilidad descansa en el transmisor, autoridad que se impone al señalar programas, contenidos, medios y fines, como un corpus más o menos avalado. Este modelo se apoya en la necesidad de contar con una actitud pasiva, receptiva, acrítica y poco permeable a la participación por parte del alumno. En cambio, la idea de aprendizaje se fundamenta en las acciones que parten del propio estudiante, para adquirir gradualmente y con ritmos propios los conceptos y destrezas, proporcionando un campo abierto de opciones para resolver los objetivos propuestos. ¿Significa esto la inexistencia de objetivos y fines o la carencia de programas y estrategias para activar el aprendizaje? Muy al contrario, el modelo debe suministrar gradualmente los materiales teóricos, estrategias y muestrarios de opciones desde los cuales establecer el propio territorio de aprendizaje.

No se debería obviar que una profundización excesiva en un único modelo de representación del natural puede dificultar la adaptación a un escenario artístico que se transforma con inusitada rapidez y que exige un aprendizaje plural e interdisciplinario con el que afrontar la complejidad de la creación contemporánea. La apertura del campo de opciones no significa que se diluya lo que fundamenta al dibujo como instrumento que proyecta, crea y enriquece el pensamiento visual de modo más inmediato: «Ampliar el concepto de la noción de dibujo no debería implicar la disolución de sus presupuestos básicos, que no se refieren necesariamente a la estructura del sistema académico sino a su característica de herramienta directa del pensamiento creativo»¹⁸. En este sentido, es necesario entender el dibujo, en su práctica formativa, como un sistema formulador, un instrumento interrogador y exploratorio. Así, y en referencia a otras herramientas, el cambio tecnológico acaecido no se deberá entender simplemente como la incorporación de nuevos instrumentos a disposición del artista para desplegar su potencialidad expresiva, pues esto no ayudaría a comprender el verdadero impacto que este fenómeno ha producido en la formación artística. Si comprendemos, como se verá más adelante, que el simple acto de elegir un medio técnico para dibujar modifica la percepción de la realidad y la manera en que la pensamos para representarla, los nuevos medios deben entenderse como una transformación sustancial del pensamiento, de la mirada y del proceso de pre-figuración, lo que implica el desarrollo de nuevas estrategias de aprendizaje, diversificadas y no confrontadas.

LA MIRADA Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA REALIDAD

Percibir, ver y mirar

«No lo ves porque no lo miras.» En esta expresión corriente, cuando se quiere incidir en problemas de percepción atinada de la realidad, se halla implícita la diferencia esencial entre el acto de ver y mirar. Ver es el acto físico común a cualquiera dotado del órgano de la visión, mediante el cual se percibe el mundo exterior. En cambio, en el mirar se involucra la voluntad de prestar atención a lo que se ve, de lo que se deducen grados de reflexión y tentativas de comprensión de lo visto. Comprender implica, pues, un proceso de acotación, de encuadre o encaje del objeto o la idea que se va a analizar —en el sentido de despiezar los componentes para volver a restituirlos—, obteniendo un significado nuevo. Ver, en su sentido fisiológico, es únicamente la capacidad de percibir la configuración del entorno, pero, en sí, no implica acción ni intención de formular o encontrar respuestas. Es una mera reacción fisiológica pasiva mediante la cual recibimos información que se acumula sin orden significativo. En cambio, para que esa información adquiera valor de sentido, se deben activar modos de ver, es decir, de mirar, por lo que se alcanza una acción intencionada del ver, de prestar atención a lo visible. De ello se deduce la condición de ver con un cierto grado de reflexión

sobre lo visto, con el propósito de comprenderlo y poder explicarlo. Esto conduce a la necesidad de desarrollar la visión por medio de la mirada, algo consustancial con la actividad artística, aprendiendo a ver, a comparar, a discriminar, en definitiva, a pensar en lo que vemos.

Gracias a los estudios de la psicología de la percepción, se entiende que la representación visual va más allá de un simple acto físico del ver. La representación de las formas naturales implica una activación significativa de la percepción. Necesita de una intencionalidad en el modo de ver particular del observador, en un enunciado propio del mirar del dibujante. Por esto, una actitud pasiva en la percepción y en la representación no contribuye a incrementar el conocimiento. Es decir, la percepción no supone solamente la actividad de mecanismos retinianos sino también la contribución de la experiencia propia en el acto de mirar y pensar en lo que se ve.

Mirar implica fijar deliberadamente la vista en un objeto con la voluntad de aprehensión, de obtener ideas totales o fragmentarias que inducen a la reflexión, al pensamiento. El dibujo del natural exige una gran capacidad de concentración, de elección y de activación de procesos

reflexivos, de una gran velocidad para la acción de representar: «El dibujo[...] es una tecnología perfeccionadora que, por su propia naturaleza, exige concentración, atención y reflexión sobre el objeto que se dibuja. Para dibujar una escena es necesario analizar profundamente la experiencia, disfrutarla, saborearla, reflexionar sobre ella. Lo esencial es este acto de reflexión: una vez hecho el dibujo, se ha logrado todo y se podría descartar la propia imagen, porque la impresión mental se conserva para siempre»¹. Es un hecho que esta experiencia deja unas huellas permanentes en el autor, gracias a este esfuerzo de observación y representación, que incorpora a su experiencia estética de manera indeleble. ¿No es cierto que cuando se contemplan dibujos propios, que se realizaron tiempo atrás, se evoca ese momento con todos los problemas que en ese instante se planteaban y las satisfacciones que algunos resultados parciales provocaron? Claro que esto no sólo ocurre con los dibujos, sino también con otras formas de representación que implican procesos reflexivos como los mencionados, pero la relación íntima y compleja que se establece con el dibujo es difícilmente equiparable a otras experiencias de representación.

La percepción comprende una compleja actividad en la que se subrayan algunas apariencias y se descartan otras, de acuerdo al conocimiento y a los elementos culturales incorporados a la biografía personal. Así, la idea de que se pueden percibir todas las particularidades del natural, para intentar reproducirlas objetivamente, puede ser entendida como un error: «Aquí hemos de eliminar nuevamente un prejuicio ya anticuado pero pertinaz: así como se suponía que toda percepción visual aprehendía la totalidad del aspecto individual, así también se daba por sentado que las representaciones gráficas y otras imágenes aspiraban a construir una réplica fiel de todo lo que el dibujante ve en su modelo. No es así,

ni mucho menos. Como sea una imagen aceptable es cosa que depende de los criterios del dibujante y de la finalidad de la representación»². Cada autor confecciona un modo particular de percepción que resulta exclusivo, como una huella indeleble de su propio yo. El artista percibe según su propia estructura neuronal, de acuerdo con su particular experiencia imaginaria, cultural y social adquirida. La percepción individual está limitada por la biografía icónica, pero lejos de ser una limitación absoluta, estará determinada por la manera en que se han conjugado estas experiencias individuales para configurar la forma singular del ver.

El dibujo del natural es esencialmente una representación expresiva, de ahí que deba abordarse como un modo de materializar la dicción particular, la mirada a la forma exterior desde la mirada interior: «Paul Valéry refiere que Degas “rugía” a menudo el aforismo siguiente: “El dibujo no es la forma; es el modo de ver la forma”»³. La mano que dirige el instrumento de dibujo es cerebro en acción, traductora de sentimientos y emociones percibidas e interiorizadas. La línea que recorre la forma la percibimos como un contenedor, como señal limítrofe, cuando en rigor únicamente esboza conjuntos incompletos, fragmentos de una totalidad inasible.

Mirar y elegir

Para mirar se exige una suerte de gimnasia regular de los órganos encargados de comprender la percepción, es decir, del ojo y del cerebro. Las percepciones del modelo varían en el proceso de construcción del dibujo. Entre el instante en que se aprehende una estructura o forma y el acto de trazarla, media un espacio temporal en el que suceden sucintamente los siguientes actos: mirar, extraer el esquema o idea general de la forma, retenerla en un constructo o idea general y realizar los trazos que se asemejen a esa idea. En

realidad, como se puede deducir, siempre se dibuja de memoria, es decir, materializando mediante trazos el concepto formado en la experiencia del mirar; la imagen mnemotécnica obtenida. Irving Rock desarrolla esta idea de percepción como un constructo mental: «Los filósofos hablan de la creencia o inconsciente suposición de que el mundo que percibimos es idéntico a un mundo real que existe con independencia de nuestra experiencia del mismo, denominando a tal creencia "realismo ingenuo". Si ese mundo real es idéntico al mundo que percibimos, compréndese que pueda pensarse que todo cuanto necesitamos para percibirlo es tomar una panorámica del mismo. Mas, para comprender la percepción, hemos de desechas semejante supuesto. Sólo haciéndolo así lograremos entender que la mente no se limita a registrar una imagen exacta del mundo, sino que crea su propio cuadro»⁴.

A partir de este momento, desde los primeros trazos que persiguen reproducir lo retenido, se desencadena una serie de reacciones complejas en las que se aglutinan experiencias únicas, individuales e imposibles de codificar como sistema común. En este momento, el dibujante está sólo ante la aventura de pensar y hacer, mirar y comprender, cotejar lo realizado con su pre-visión, rectificar y ajustar; aceptando o negando el extrañamiento o identificación con el trazo, asistiendo y guiando el nacimiento de una realidad distinta, que no es el modelo ni la idea construida vagamente. El dibujo va adquiriendo una entidad diferente que en parte corresponde a la idea y en parte se asemeja al modelo, pero esta entidad va demandando exigencias propias, estableciendo sus específicas reglas de construcción de sentido, en el que la voluntad de búsqueda y el imaginario propio establecen sus reglas: «El arte, por consiguiente, es un sistema; como el lenguaje, el arte forma una cadena. Esto es tan cierto con respecto al Renacimiento

como a la Edad Media o bajo Ramsés II, y continúa siéndolo hoy día. [...] El sector de lo visible que el artista escoge escudriñar, entre muchos otros posibles, no depende nunca sino de la búsqueda pictórica que persigue. Los sucesos históricos, como tampoco el mundo externo, no son lo primordial; todo se decide en principio en la pintura, al nivel de lo imaginario»⁵.

El dibujo, por tanto, se constituye como una existencia separada, no es el modelo, no es la idea prevista, y estos condicionantes marcan su influencia en el proceso de traducción de códigos visuales, a otros determinados por su convencionalismo gráfico. Lo realizado se compara con percepciones sucesivas hasta elegir una que se superpone a las demás, en tanteos continuados, construyéndose con la acumulación de los restos de las demás percepciones. La cuestión de elección de los elementos formales principales del modelo y la jerarquización de los mismos es un asunto que determina la idea directriz. Esta acción electiva y la aptitud para discernir lo importante y relegar lo secundario determinan la singularidad de la mirada, la intención representativa.

En el proceso creativo se producen estados alterados de la conciencia que permiten entrever aspectos que no responden a una lógica racional: «La inspiración es precisamente el estado de lucidez mental y excitación emocional que se resuelve en la aprehensión del dato importante, a través del velo de las imágenes»⁶. A esto se ha de añadir una idea general que guía el proceso –lo que se quiere dibujar– aunque ésta vaya variando o conformándose paulatinamente hasta agotar las expectativas puestas en proceso o por la pérdida de rumbo. El artista no siempre es consciente de haber logrado un resultado adecuado a sus expectativas y el final del dibujo no se produce con una satisfacción completa a estas previsiones. De ahí que difícilmente se puede hablar

de un dibujo concluso, acabado. Se acaba cuando se agota el estremecimiento sentido en el proceso la intención de los inicios. La angustia y los gozos producidos en el proceso creativo pueden terminar con cierto vacío, una insatisfacción de no haber logrado todo lo propuesto: «Esta angustia en la producción se inicia como aversión a una ausencia en este caso fundamental en el trazado; ausencia que no siempre es señal de impotencia, sino de ambición, para adentrarse más en el modelo, por barruntar rasgos más profundos, aún no bien determinados en la mente del autor».

102. D. Nebreda de Nicolás.
1974-1975. 1000 x 700 mm. Lápiz
compuesto.



Como se ha dicho, la percepción no es una acción neutra, ni exclusivamente fisiológica y ajena al pensamiento. Al acto perceptivo se asocia el factor del propio pensamiento que se une a él para adquirir sentido de lo visto. De ahí que no se pueda entender la percepción como una actividad plenamente objetiva al estar infiltrada por el pensamiento individual. En este sentido, la actividad de dibujar del natural es un ejercicio de representación individualizado, singular y no colectivo. Se obtiene la noción de realidad del modelo por medio de la íntima conjunción entre lo obtenido visualmente y lo que se piensa de ello. De esta forma, el concepto que se obtiene del modelo viene determinado por la percepción individual; es una noción específica vinculada al propio acto de la mirada y del pensamiento. Por eso todo dibujo es una recreación, una interpretación de lo percibido. Incluso, como afirma Kaiser, la pretensión de la representación naturalista de ser imitación de la realidad resulta cuestionada, pues la analogía se refiere a lo singularmente percibido: «[...] Toda percepción de la realidad →, por tanto, toda representación de la naturaleza es una interpretación. Las limitaciones fisiológicas la hacen necesariamente fragmentaria, y el proceso normal de percepción es forzosamente selectivo. En consecuencia, y a diferencia de lo que ocurre con un error de interpretación común, el arte representativo no guarda una relación analógica con la realidad, sino con su percepción. Se define no sólo fisiológica sino también culturalmente, y así pues, se rige por convenciones. Su pretensión de objetividad, basada en la presunción de analogía, es ilusoria. Como el lenguaje, es una forma de denotación, si bien una forma especial. Por eso, la imitación de la naturaleza es arte, es una nueva creación más que una copia»⁸.

Uno de los objetivos importantes del «aprender a dibujar del natural» es el de

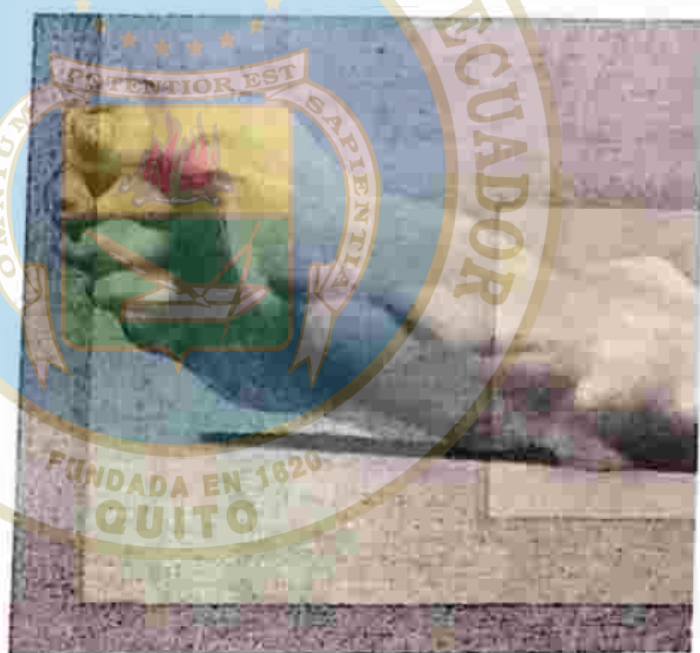
ampliar y enriquecer los conceptos perceptivos individuales. El conjunto de estas distintas maneras de ver la realidad, de interpretarla según la particular manera de aprehenderla y representarla, constituye la experiencia propia. Aprender a dibujar, por tanto, es equivalente a «aprender a mirar», como se ha afirmado siempre en el ámbito de la formación artística. De Goncourt decía que «aprender a ver es el más largo aprendizaje de todas las artes»⁹, pero para adquirir competencias y comprensión de la realidad mediante la observación hay que tener en cuenta tanto las relaciones analíticas, como que la mirada con la que se proyectan hipótesis de verificación sobre el modelo está condicionada por la propia subjetividad.

La representación dibujada será, de ese modo, un enunciado subjetivo de la realidad aunque se pretenda dotarla de la mayor objetividad. La íntima relación que se establece con el dibujo, el placer de su ejecución está vinculado con la singular identificación con el yo individual: «Pero aunque nuestras percepciones sean construcciones mentales más que registros directos de la realidad, está claro que no son arbitrarias ni, la mayoría de las veces, ilusorias»¹⁰. Es así como se obtiene la particular manera de representar la realidad y el aprendizaje debe tender a desarrollar los distintos puntos de vista que se pueden adoptar para ver y dibujar. Pero habrá que objetar que el intuicionismo exacerbado, sin la contribución del pensamiento, de conceptos representacionales, conduce a una carencia de formación integral en la que la manera personal de sentir las formas debe encontrar formulaciones mentales que sustenten la concepción del dibujo.

Si ya se ha afirmado que la función natural de los ojos es la de ver, como una capacidad inherente del ser humano, el «mirar» se entiende como una actividad determinada por los registros culturales y también por la virtualidad de materializar en el acto de la representación los



103. D. Nebreda de Nicolás (detalle 1).



104. D. Nebreda de Nicolás (detalle 2)

sentimientos y pensamientos, es decir, el propio mundo interior. De ahí que se pueda considerar la mirada como un código gramatical de la visión con capacidad de mostrar el pensamiento como un texto para ser comprendido. Ambos códigos, el de la mirada y el de la representación, por medio del dibujo, son códigos de comunicación expresiva no verbal.

Mirar y construir la realidad

«Lo cierto es que, en cuanto tomamos un lápiz y nos ponemos a dibujar, toda la noción de rendirse pasivamente a lo que llaman nuestras impresiones sensoriales se convierte realmente en un absurdo. Si nos asomamos a la ventana, podemos ver el panorama de mil maneras distintas. ¿Cuál de ellas es nuestra impresión sensorial? Pero tenemos que escoger; tenemos que empezar por alguna parte; tenemos que construir alguna imagen de la casa al otro lado de la calle, y de los árboles que tiene enfrente. Hagamos lo que hagamos, siempre tendremos que empezar apoyándonos en algo por el estilo de las líneas o formas "convencionales"»¹¹.

Para mirar es necesario una actitud, una intención de comprender, de aprehender; también hay que tener en cuenta el marco referencial desde el que se ejerce la mirada, no sólo el que se refiere al modelo propuesto o elegido, sino al cultural desde el que se mira. Esa actitud de esfuerzo de la mirada no sólo se ejerce en la creación artística sino, naturalmente, en la disciplina de formación. Sea inducida (por un ejercicio propuesto) o exálgida por la necesidad creativa, lo cierto es que, tanto el aprendizaje disciplinar como la más pura creación, demanda un esfuerzo notable al transformar, interpretar, evocar, recombinar los datos y trasladarlos al soporte con la traducción de los medios adoptados para dibujar¹² (figs. 102-104).

La mirada se efectúa siempre desde el presente. Desde este punto se observa lo hecho y se constituye la memoria individual y colectiva. Pero al aprender a dibujar no se parte de un grado cero, ahistórico, sin memoria de los dibujos precedentes. En cierto modo, en la sociedad de la comunicación, la historia del dibujo está recogida —aún con grandes lagunas— en el Imaginario colectivo. Esas imágenes forman parte de la propia mirada que está condicionada por ellas. Por ello, no parece adecuado propugnar un aprendizaje de un lenguaje sin saber

los elementos básicos de su gramática, de su sintaxis, tanto las avaladas por la historia como las generadas por las aportaciones de nuevas expresiones, nuevas técnicas y nuevas miradas. El potencial seductor de un dibujo no depende de su virtuosismo técnico —aunque lo necesite en cierto grado para materializarse— sino de su capacidad para transmitir sentido y significado por encima de sus incorrecciones formales, de mal dibujo.

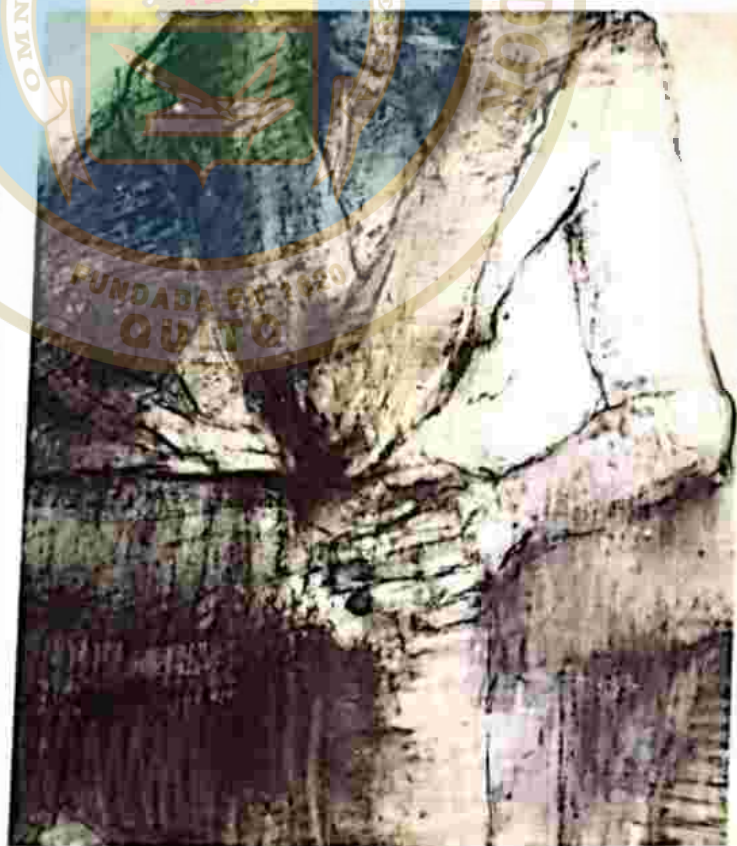
Giacometti señala la dificultad de ver de manera diferente a como los nuevos medios de elaboración de imágenes presentan el mundo. No encuentra diferencia entre lo que ve en el cine y lo que ve cuando sale de él: «Mi visión del mundo era una visión fotográfica, como creo que ocurre, más o menos, con todo el mundo, ¿no? Nunca vemos las cosas, las vemos siempre a través de una pantalla»¹³. Esta pantalla está repleta de formas de mirar, desde las producidas por la nueva sociedad mediática hasta las que aportan la historia del arte que, inevitablemente, condicionan nuestra manera de mirar. De ahí que se pueda colegir que si la percepción se constituye como una construcción de la realidad exterior, la verdadera ilusión es creer que realizamos una copia o imitación de esa realidad. En ese sentido, se debe entender la imagen dibujada no como un reflejo de la realidad, sino como una interpretación, a pesar de la intención imitativa, una recreación de la realidad antes que una réplica especular. Lo que vemos no es la realidad en sí, sino la construcción subjetiva que hacemos de ella: «Gran parte de la magia del dibujo reside en su inherente naturaleza subjetiva. Pues los trazos dibujados proporcionan semejanzas con la experiencia. Las líneas onduladas o afiladas, rectas o curvas, puntos y rayas, los trazos diagonales, verticales y horizontales y el sombreado son capaces de sugerir forma, espacio, luz y movimiento sin tener auténtica similitud con el tema que describen»¹⁴.

Cuando se escudriña el modelo del natural se activa la voluntad de ver de acuerdo con las expectativas propuestas. De ahí que se pueda inferir que la intención que orienta el mirar es la que organiza la manera singular del ver. Evidentemente se aprehenden datos del modelo, de lo real; se comparan con otros trazados previamente y se ajustan para que se adapten a una construcción de lo percibido, pero más importante que la mera apariencia externa de lo dibujado es quién, cómo y con qué intención lo mira. «Dibujar es mirar examinando la estructura de las apariencias. El dibujo de un árbol no muestra un árbol sin más, sino un árbol que está siendo contemplado»¹⁵. La cualidad y las condiciones de la mirada determinan un modo de ver que es particular. Aún cuando un modo común de ver sea específico de una época o de un grupo cultural, permanecen en el interior de estas parcelas temporales o sociales, una manera singular de ver del individuo (figs. 105-107).

Pero no se debe obviar que esta singularidad propia se encuentra inmersa en otra mayor que penetra por todos los intersticios de la concepción del dibujo. El carácter de los elementos del lenguaje gráfico y su articulación son reformulados desde esta condición de influencia social en las formas de expresión: «Las artes plásticas, a la inversa del lenguaje discursivo, no se componen de elementos arbitrarios. No hay duda de que constituyen siempre un medio de expresión con elementos propios, tales como el espacio, el dibujo, el color, que varían y se combinan de una manera diferente según las épocas [...] Si a los pintores se les acusa a menudo de "deformar", la acusación procede de una sola y misma causa: la dificultad que tiene el ojo de darse cuenta de que entre la realidad y él no hay un solo caso en el que la sociedad no se cuele, arrastrando en su estela sus creencias, su saber, su ideología. Lo que es fundamental y



105. A. Odeh Tario. 1999. 1000 x 700 mm. Aguada de gesso, acrílico, lápiz de carbón prensado y goma de borrar.



106. A. Odeh Tario (detalle).

107. P. Martínez
Sierra, 1983.
980 x 680 mm
Carboncillo.



admitido por la literatura y también para las ciencias, pero que falta admitir para las artes plásticas, es la primacía del orden social sobre el orden perceptivo.¹⁶

La plasmación de lo percibido por medio del dibujo se produce, por tanto, a través de varios filtros condicionantes de la realidad objetiva. En sí, se debería hablar de una construcción ficticia de la realidad (*fictum*)¹⁷, antes que de percepción (*perceptio*)¹⁸; un artificio que se construye con referencias del modelo real y se concreta en una representación con herramientas y convenciones propias. Es el modo de ver específico (individual, de época, cultural) lo que hace que esa mirada constituya una recreación artificiosa de la realidad. En este armazón «ficticio» de la realidad, el uso de la línea no sólo sirve para delimitar, construir o señalar la forma, sino que se convierte en el principal protagonista de la acción, en el asunto de la representación. Giacometti, por ejemplo, crea una intrincada red de

líneas garabateadas que se acumulan sugiriendo la forma, en la que la precisión buscada no es la del contorno nítido sino la de la experiencia emocional del modo de entender la forma: «De esta maraña de líneas que animan la superficie de la obra, al tiempo que crean la profundidad en su estratificación, surge, poco a poco, la imagen «enturbada» de un rostro, de una mirada, de una silla, de una manzana, de una tetera, enturbada no porque el lápiz vacile sino porque es de infalible precisión»¹⁹.

El dibujo debe ser entendido como una de las formas de expresión de construcción y desarrollo de sentido que es útil para acrecentar el arsenal de las experiencias. Como medio de comunicación, el dibujo implica el uso de esquemas convencionales comúnmente aceptados, para poder comprender no sólo el contenido de lo que se «dice», sino la mayor o menor carga de expresión que lleva implícito el mensaje. Es decir, que esta construcción de sentido necesita del concurso de una complicidad común, de un intercambio de voluntades de participación en la experiencia.

Elegir y evocar

La acción de seleccionar es una cuestión de suma importancia y en ella se revelan aspectos no previsibles, dramáticos, de acentuación de lo significativo para el autor. Teniendo en cuenta que el proceso de la mirada va revelando apariencias de las formas que pueden ser paradójicas, combinaciones y direcciones con armonías imprevistas, el ejercicio de la mirada revela la necesidad del «tiempo» para ver.

El dibujo del natural como ejercicio de observación de la realidad exterior tiene valores propios, diferenciados de otras formas de mirar, pues la representación obliga a tomar decisiones, a intervenir en ella destacando unos aspectos e ignorando otros, donde el concurso de artíficios y la voluntad de manifestar el pensamiento

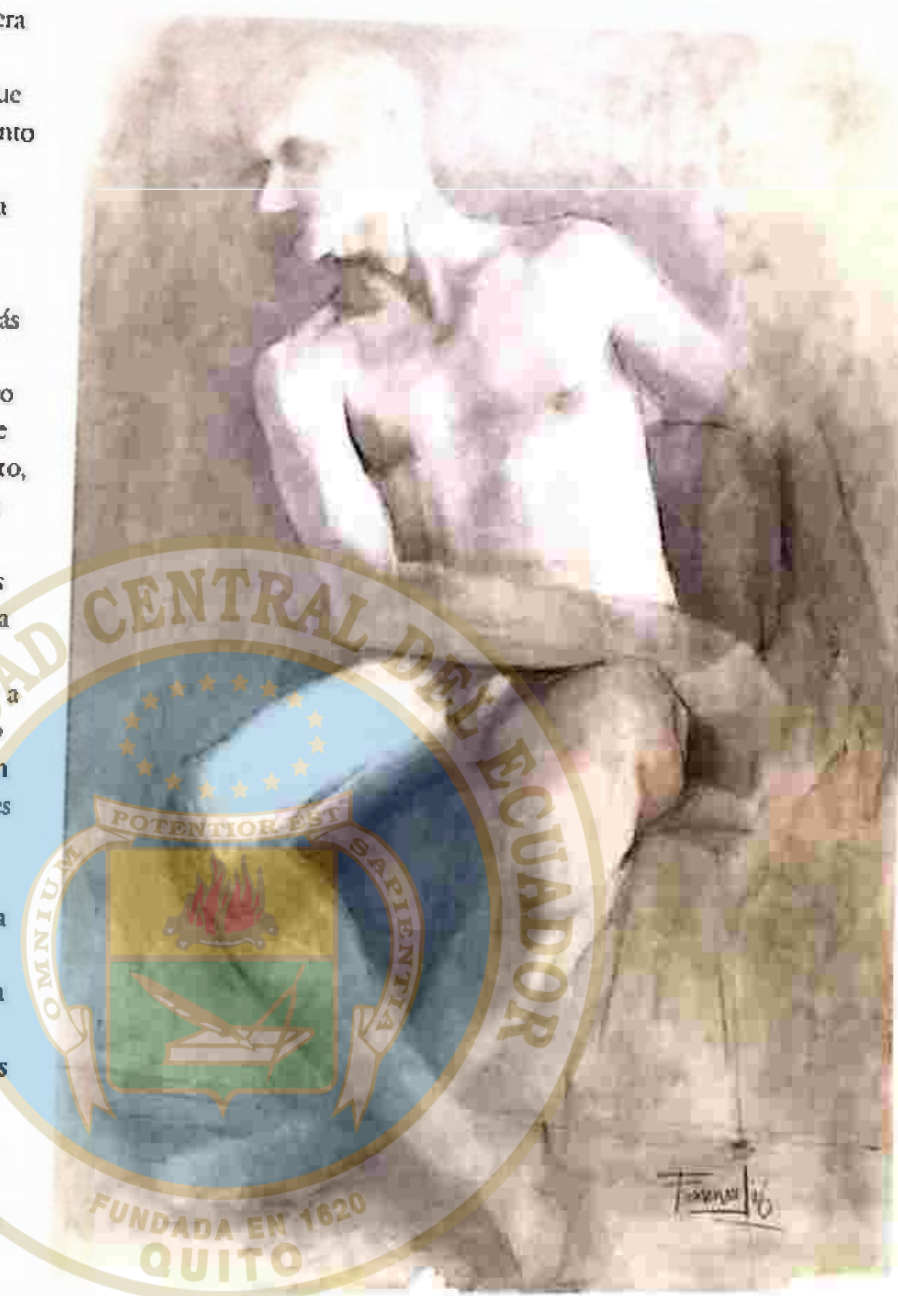
sobre lo que se ve se produce de manera directa, obteniendo un vínculo sentimental de proyección personal que identifica no sólo al autor sino al momento de ejecución.

Comprobar una hipótesis implica haber adquirido y tener presente esa hipótesis. Parafraseando a Wölfflin se podría decir que «los dibujos deben más a otros dibujos anteriores que a la naturaleza del modelo» o, dicho de otro modo: en un dicho de Vasari, en el que alude a la anterior vida de pastor de Giotto, señala que las competencias adquiridas por el artista se deben más a la contemplación de las obras precedentes de su maestro que a la observación de la naturaleza: «Giotto no se hizo pintor mirando las ovejas sino mirando pintar a Cimabue». Cuando se realiza un dibujo del natural de algún modo se introducen evocaciones de rasgos y trazas o imágenes de otros dibujos. Cuando se quiere comparar un dibujo con la realidad se necesita evocar alguna presunción previa de ese dibujo.

La realización de un dibujo necesita de una capacidad de selección y de ordenación que responda a las expectativas esenciales de la idea. En el proceso de construcción de esa idea del modelo se provoca la evocación de imágenes de otros dibujos, otras formas archivadas en el imaginario. La mirada se adapta a lo que se conoce previamente, de ahí la dificultad de mirar y entrever, de instruir la mirada para ver lo no visto, para conocer lo que se desconoce. Es un ejercicio angustioso, pues se ve forzado a descubrir, a mirar más allá de lo que en ese momento sabe: «Las percepciones del artista están limitadas por lo que todavía no sabe o no conoce», decía Kandinsky. Mirar, por tanto, es relacionar, comparar, determinar grados de igualdad o diferencia entre varios elementos. Por ello es claro que se necesita cierta actitud racionalizadora, analítica, activa, pues de este modo se adquiere un grado de conocimiento que

permite aplicar, en los términos que el procedimiento elegido permita, una verificación de la relación apprehendida.

El estudiante de dibujo del natural mantiene una lucha en dos direcciones: por un lado trata de «ver», de conceptualizar el acto de percepción dirigido, como, por ejemplo, estructurar la construcción lumínica de manera esquemática, atendiendo a las grandes zonas que definen la comprensión global del cuerpo en relación al contexto (fig. 108); centrándose en un problema concreto, estableciendo



108. E. Castellano Hernández.
2006, 1000 x 700 mm. Aguada de
nogalina, carboncillo y Conté
negro.

procedimientos cruzados de verificación y reteniendo los datos del modelo en un proceso retentivo alternante y continuado. Por otra, se le plantea otro problema más complejo: el desarrollo de sus habilidades instrumentales, los modos o procedimientos con los que utiliza las herramientas disponibles para «traducir» a códigos gráficos convencionales (líneas,

manchas, grafismos) esta relación, de manera que responda a sus expectativas. Naturalmente, la experiencia acumulada de situaciones similares juega un papel importante, pues, como se ha señalado, ésta tiene su fundamento en la práctica de ensayo, error y ajuste, en un acercamiento progresivo a la idea de representación generada.

Pensamiento gráfico y sensibilidad

En el contexto tratado, el pensamiento gráfico es el conjunto de operaciones mentales que tienen relación con las fases de elaboración del dibujo; pensamiento y sensibilidad se encuentran en un estado de intrínseca, generador de ideas y estrategias para obtener una manifestación visible de la mirada propia. Se trata, en definitiva, de una concepción que describe la actividad mental desarrollada a través del dibujo, con la intención de encontrar significado y conocimiento del entorno, de encontrar sentido a lo percibido y de explicarlo, sustentando una forma esencial del pensamiento que utiliza la comunicación visual como expresión más directa de las ideas. El dibujo, por tanto, emana de la necesidad de manifestar las complejas ideas emergentes que sólo encuentran cuerpo y significación en el territorio del lenguaje gráfico. Pero dibujar no es únicamente hacer líneas o manchas, es la demarcación de una superficie (la que sea) con una impresión, huella o pisada, punto, línea o lo que sea, que testimonia la presión de una mano o la expresión de alguien. El impulso de marcar algo en un papel, en un soporte, ha sido siempre asociado con el deseo de decir algo sobre el mundo. Esos pensamientos (*statements* gráficos) han sido intuitivos y frecuentemente expresados de forma simbólica, pero son fundamentalmente pensamientos acerca de la forma de estar en el mundo del hombre y de su habilidad para

comprender y hacer mejor un contexto vital.²⁰

En cierta manera, cuando dibuja, el autor se autodefine, se describe a sí mismo; tanto lo que se mira como lo que se piensa, lo que se anhela o lo que se busca dejan parte de su huella en el registro gráfico del dibujo. Para ello se utilizan una serie de elementos abstractos que continuamente se analizan, se comprueban y se ajustan, con el objetivo de ir clarificando la visión y las cualidades que se pretenden hacer visibles. De este modo, se deduce que el lenguaje gráfico tiene un papel fundamental en la configuración del pensamiento artístico. Igual que se afirma que no puede existir pensamiento sin lenguaje que lo estructure, es decir, que es el lenguaje el que ayuda a configurar el pensamiento, en relación con el dibujo se debe concluir que el lenguaje gráfico es el que auxilia a la construcción del pensamiento visual. De otro modo, contemplada la hipótesis de que la estructura de una lengua determina la manera de comprender el mundo, la estructura del lenguaje gráfico determina el modo de percibir lo real y dibujarlo.

La formación y desarrollo del espacio sensitivo del estudiante es una tarea muy compleja y sujeta a variables no controlables por ningún sistema de enseñanza. Se trata de un campo difícilmente medible y sobre el cual la aplicación de la lógica o de los sistemas se desarrolla sobre la idea de «estímulo».



109. V. García Lázaro, 2006. 500 x 350 mm.
Mancha de acuarela, barra sepia y creta
blanca

La sensibilidad está condicionada por valores en gran medida subjetivos y no se construye por la aplicación de procedimientos basados en la razón. Las pulsiones involuntarias, los automatismos y las influencias psíquicas crean una individualidad que se proyecta tanto en el proceso perceptivo como en la interpretación que de la realidad apprehendida se realiza (figs. 109 y 110).

La adquisición de las habilidades o destrezas representativas en el dibujo suponen una importante acción formativa. Muchas de estas destrezas —aquellas que se adaptan a la propia manera de entender— devienen finalmente en acciones involuntarias, en reacciones automáticas de ejecución. De manera consciente o inconsciente, todo estudiante de arte o artista pretende constituir su propio lenguaje, su propia manera de expresar sus ideas. El desarrollo afectivo en estas destrezas se incorpora a la capacidad sensible de la personalidad, que ya no es únicamente el resultado de la influencia de la realidad exterior sino una fusión con el



110. V. García Lázaro, 2006.
500 x 350 mm. Mancha de
acuarela, barra sepia y creta
blanca.

bagaje emocional creado en el propio artista, un modo de expresar gráficamente las inquietudes sentidas gracias a la adecuación del medio: «Mi dibujo al trazo es la traducción directa y más pura de mis emociones: la simplicidad del medio lo permite»²¹.

No existe ningún periodo histórico en el que el artista haya dispuesto de mayores posibilidades de obtener tan variada cantidad de referencias sobre lo que se produce y se ha producido en el mundo del arte. Tampoco han existido tan diversos medios de reproducción y obtención de esa información. Nunca, por lo tanto, se ha necesitado de mayor capacidad para procesar y registrar tanta

información y darle una organización útil para sus fines. Es posible que al disponer de tanta información y tener controladas las vías de acceso, nunca se haya profundizado menos en su estudio y se hayan interiorizado menos sus procesos.

El campo en el que se mueve la actividad artística contemporánea no está definido por parámetros estables, seguros

e inequívocos. Hoy los territorios son imprecisos, reina la incertidumbre y apenas están asidos a unas cuantas certidumbres provisionales. No obstante, todo artista o estudiante pretende formular su trabajo desde un propio corpus expresivo, determinado por alusiones a formas y grafismos pre-asimilados y que responden a sus propias inquietudes personales.

Los tiempos del hacer e intención gráfica

Formalmente el dibujo, al haber sido una manifestación rápida y frecuentemente subordinada a otras prácticas —pintura, escultura, grabado, etc.—, ha requerido una ejecución corta en el tiempo, a fin de manifestar rápidamente los aspectos esenciales de la idea o la creación. En cuanto a la técnica, ésta ha debido tener unas características que se presten a un uso inmediato, rápido y de escasa complejidad en cuanto a su elaboración. El uso de carboncillos, lápices, estíletes, plumas o plumillas y el uso limitado del color posibilita una materialización en un tiempo breve, acortando la dependencia temporal entre la idea y su plasmación práctica, lo que ha llevado a considerar este factor como definidor del dibujo: el tiempo de ejecución.

Salvo excepciones de dilatados estudios académicos o realizaciones puntuales, el dibujo en cierto modo mantiene como factor peculiar el espacio temporal de ejecución, relativamente breve con respecto a otras técnicas, aunque la preparación intelectual pueda ser más dilatada. Dicho factor suele ir asociado al tamaño del soporte sobre el que se ejecuta el dibujo, normalmente de reducidas dimensiones, lo que posibilita un dominio técnico espacial, acorde a unas proporciones que generalmente no superan el recorrido del brazo del dibujante. Pero la obra pictórica, por ejemplo, ha experimentado una fuerte deriva en el mismo sentido y, con

frecuencia, el tiempo de ejecución es bastante rápido, no siendo ya, por lo tanto, un elemento definidor exclusivo del dibujo. En conclusión, entre el dibujo y otras técnicas o prácticas artísticas contemporáneas, los parámetros tradicionales para su definición no pueden precisarse con exactitud debido a los distintos mestizajes técnicos.

La intencionalidad gráfica, es decir, la voluntad de resolución de la obra sobre planteamientos de problemas formales —excluidas las problemáticas específicas del color (pintura) o de la tridimensionalidad— puede ser considerada como una orientación del dibujo. Es decir, que la obra que se ejecute aborde, con toda amplitud, problemas o cuestiones relacionadas con la «forma» —aunque se hallen presentes otros elementos coadyuvantes, como el color—, pero en la que la prevalencia formal sea absoluta (sea ésta entendida desde los contornos y dintornos que determinan figuras como desde la más amplia gama de recursos gráficos que le son propios). Aún estando acotado en el ámbito académico —con el argumento de la necesaria gradación y parcelación en la adquisición de saberes y de hábitos instrumentales—, en el ámbito del arte actual no parece existir excesiva preocupación por su definición, pues el trabajo se desarrolla desde la heterodoxia técnica y conceptual, en una suerte de eclecticismo tanto técnico como de estilos.

Reflexionar sobre estos aspectos puede ser de extraordinaria utilidad en los procesos de aprendizaje, pues se sitúan en la base de la actuación creativa en el dibujo, en la relación íntima y personal que el artista establece con los materiales y los procedimientos. De ahí que se destaque la importancia de los aspectos materiales y procesuales del dibujo que, a causa de cierta inercia académica y la obligación de atender a cuestiones básicas de percibir y representar la forma natural, se olvidan o se relegan a un segundo plano.

El dibujo se genera, en la mayoría de las ocasiones, durante el proceso o, al menos, resulta condicionado por el carácter de «puente» que ejerce entre la «idea» y la materialización de la misma. La construcción del sentido se constituye, por lo tanto, a partir de la idea original

que lo motiva, pero ésta no sólo se ve modificada en el transcurso de su ejecución práctica, sino que puede verse definida a causa del proceso: «La mano que (dibuja) puede responder en cualquier momento a una inspiración repentina: un movimiento fortuito puede sugerir sin duda al artista que debería apartarse de su intención original o sencillamente, abandonarla. Hasta un punto determinado, el camino hacia la imagen se ha vuelto impredecible, pero no por supuesto menos interesante»²². El proceso del dibujo no es sólo la materialización de un proyecto ajustado a una idea; mantiene sus propias incógnitas para hacerse presente y éste es uno de sus valores más preclaros. El transcurso de su realización se encuentra lleno de incertidumbres y, como decía Matisse, «se avanza sin conocer nunca el punto de llegada»²³.

El tiempo en el dibujo y en la fotografía

La evolución de las nuevas tecnologías para la captación de las imágenes de la realidad, como sistema perfeccionado de representar la objetividad de la naturaleza, ha dado acceso al desarrollo de unos conocimientos que han ampliado los «modos de mirar» que el sentido normal de la visión no preveía. Ejemplo de ello sería el desarrollo de la fotografía (analógica y digital) que ha alterado, ampliado y profundizado el sentido de la mirada. El modo de captar la realidad por los nuevos procedimientos ha influido en todos los aspectos de la sociedad contemporánea, singularmente en el mundo del arte y en la manera de mirar, captar y representar la realidad. La importancia de esta revolución tecnológica en la producción de imágenes ha permitido al artista contemporáneo desligarse de la representación mimética de la realidad. Su importancia para el arte como instrumento creativo o como referencia documental de esa realidad es

indudable. En cierto modo, se ha ampliado el campo de referencias de modelos con los que el artista elabora su trabajo, pero esto no significa que estos nuevos medios sustituyan al dibujo, sino que se han convertido en aliados, unas nuevas técnicas con las que el artista elabora su pensamiento.

Éste es un hecho novedoso en cuanto a que se han ido acumulando en el imaginario colectivo puntos de vista inéditos, mediante encuadres compositivos determinados por las nuevas miradas. Las técnicas fotográficas han resultado ser un instrumento poderoso para ampliar la capacidad de visión de la naturaleza, introduciendo nuevas formas de mirar y significar. Los registros que se obtienen no se refieren exclusivamente a la captación neutral de fragmentos de la realidad sino que están determinados por una intención significativa y cultural, una expresión comunicativa determinada por sus propios registros y por la mirada del autor.

111. B. González González.
Fotografía digital.



112. B. González González, 2006,
500 x 350 mm. Lápiz Conté, grafito y cretas de
color.

La fotografía, como herramienta de representación artística, induce a considerarla como una forma de la mirada que exige el conocimiento de los códigos de intervención de un mecanismo de registro distinto al de la percepción propia que suministra el ojo. Este registro no resulta determinado —físicamente— por la mediación de la experiencia cultural, ni por el tiempo en la construcción de sentido de la imagen —prácticamente instantáneo—, sino esencialmente por la elección del fragmento de realidad, la dirección o la acotación particular de los elementos que intervienen en el marco de la representación. La cámara no tiene memoria histórica ni capacidad de orientar significativamente su enfoque hacia el objeto elegido. Detrás y antes del ojo mecánico se encuentra el ojo del fotógrafo que es el que realmente «mira». La fotografía presenta una lógica para su lectura y comprensión que remiten a la mirada del autor, a lo que él nos presenta.

¿Para qué intentar la re-presentación de la realidad objetiva por medios arcaicos —que implican el desarrollo de habilidades perceptivas y de instrumentación esforzada, de medios técnicos tradicionales y de un tiempo considerable— cuando esta herramienta la proporciona con unos

parámetros de objetividad e instantaneidad nunca antes conocidos? ¿Por qué se sigue dibujando si esa parcela de la experiencia ha sido ampliamente cubierta por medios tecnológicos? Durante un periodo largo de la historia del arte, la representación de la realidad ha involucrado ésta con la obtención de la objetividad como un fin exclusivo. Una objetividad confundida con neutralidad objetiva de la mirada. Pero los propósitos del dibujo son otros. El de ser una importante herramienta para aprender a ver y sentir. El dibujo es una forma singular de expresar los sentimientos sobre lo que realmente se «mira» y tiene características muy diferenciadas, por ejemplo, de la instantánea fotográfica —como señala Hockney— en la medida que la adquisición del conocimiento es más intenso y duradero²⁴ (figs. 111 y 112).

La fotografía permite paralizar un instante de tiempo que puede mostrarse con unas características de amplitud y profundidad que la percepción humana no es capaz de captar en ese mismo espacio temporal. Su especial código visual permite re-presentar aspectos de la naturaleza de manera diferente a cualquier otro medio



113. V. García Lázaro. Fotografía digital.

de reproducción de la imagen, de forma que se ha considerado como la perfección en la búsqueda de la representación objetiva de la realidad. Mirar y fotografiar el objeto, deteniendo el flujo del tiempo en un instante determinado por la elección fragmentaria de la realidad, presenta unas características significativas propias en el lenguaje fotográfico. Esta característica de paralización del tiempo de un momento irrepetible es consustancial a la fotografía. Las tecnologías de reproducción de la realidad, esencialmente la fotografía, el vídeo y el cine, han generado un lenguaje de carácter universal cuyas aportaciones de puntos de vista, encuadres y movimientos para la aprehensión de la realidad se han incorporado de manera natural a las formas de percepción colectiva (figs. 113 y 114).

Sin embargo, el tiempo de la mirada diferencia de manera notable al dibujo y la fotografía. Por un lado, no se puede dibujar todo lo que se mira, hay que elegir y detenerse. Mirar para dibujar exige un tiempo para poder pensar, aprehender y representar lo que se mira. La reflexión sobre la reproducción fotográfica es contemplativa y analítica, pero no modifica la construcción obtenida mecánicamente:



114. V. García Lázaro, 2006, 700 x 500 mm. Conté y toques de acrílico.

«En sus primeros tiempos, la fotografía era cara y los motivos se componían con mucho cuidado. Actualmente, se hacen fotografías en enormes cantidades y casi sin pensar. Las cámaras ya tienen motor y no dejan tiempo para la reflexión. El lento proceso del dibujo permite que las imágenes se formen en el pensamiento. Un dibujo, si está bien hecho, tiene información útil al artista y nada que no le sirva». Ambas tareas en la observación exigen seleccionar, buscar aspectos significativos o armonías paradójicas, pero el dibujo goza de valores propios que difícilmente pueden ser sustituidos por otros medios de representación que no contemplan la experiencia directa de la materialización sensorial.

En esta línea, Berger establece una nítida diferencia entre el «hacer» del dibujo y el «aceptar» la imagen obtenida por la fotografía. Entre construir un momento a través del dibujo y el admitir el instante fotográfico elegido media la consideración del «tiempo» en ambas imágenes. El momento al que se refiere



115. A. Ramos Toajas, Salón, 2006. Fotografía digital.



116. A. Ramos Toajas, Salón, 2006. 350 x 500 mm. Aguada de tinta, carboncillo y Conté.

el dibujo realmente no ha existido, pues se ha construido acumulando distintos instantes, que se representan en un constante ir y venir de la mirada al modelo y al dibujo. Éste se va construyendo, incluso en el apunte más rápido, por medio de ráfagas de momentos percibidos. No se refiere realmente a un instante sino a una experiencia constructiva: «Un dibujo contiene el tiempo transcurrido al hacerse y esto significa que posee su propio tiempo, independientemente del tiempo vital que describe. La fotografía, en cambio,

lo capta casi instantáneamente –por lo general a una velocidad que el ojo humano no puede percibir–. El único tiempo contenido en una fotografía es el instante aislado de lo que muestra»¹⁶. La imagen fotográfica presenta la huella impresa de un instante, el registro de algo que realmente ha existido en ese preciso momento. La configuración de las formas que se presentan no está influida por la experiencia ni por la traducción que se constata al utilizar un lenguaje convencional, el del dibujo, impregnado de significados polisémicos, variables e influido por innumerables reflexiones que se han superpuesto durante su construcción (figs. 115-118): «La imagen fotografiada ha sido escogida para su conservación. La imagen dibujada contiene la experiencia de mirar. Una fotografía es la prueba del encuentro entre un suceso y un fotógrafo. El dibujo cuestiona sin prisa la apariencia de un suceso y, al hacerlo, nos recuerda que las apariencias son siempre una construcción con una historia. (Nuestra aspiración a la objetividad sólo puede derivarse de la admisión de la subjetividad.) [...] Por el contrario, un dibujo o una pintura nos obligan a detenemos y a entrar en su tiempo. Una fotografía es estática porque ha detenido el tiempo. Un dibujo o una pintura son estáticos porque abarcan el tiempo»¹⁷ (figs. 119 y 120).

La información que ambos medios proporcionan no es de ningún modo equivalente. En la fotografía una vez elegido el fragmento de realidad que se quiere captar, al margen de elementos enfocados o desenfocados, la entrada de información es indiscriminada; en el dibujo, cada elemento de la realidad es mirado, seleccionado y filtrado según el interés jerárquico que se le quiera asignar en la representación. Es decir, los fragmentos de información que se refieren a la realidad resultan mediados, tamizados o interpretados por el autor, en función de la utilidad que le otorgue para construir el sentido del dibujo.

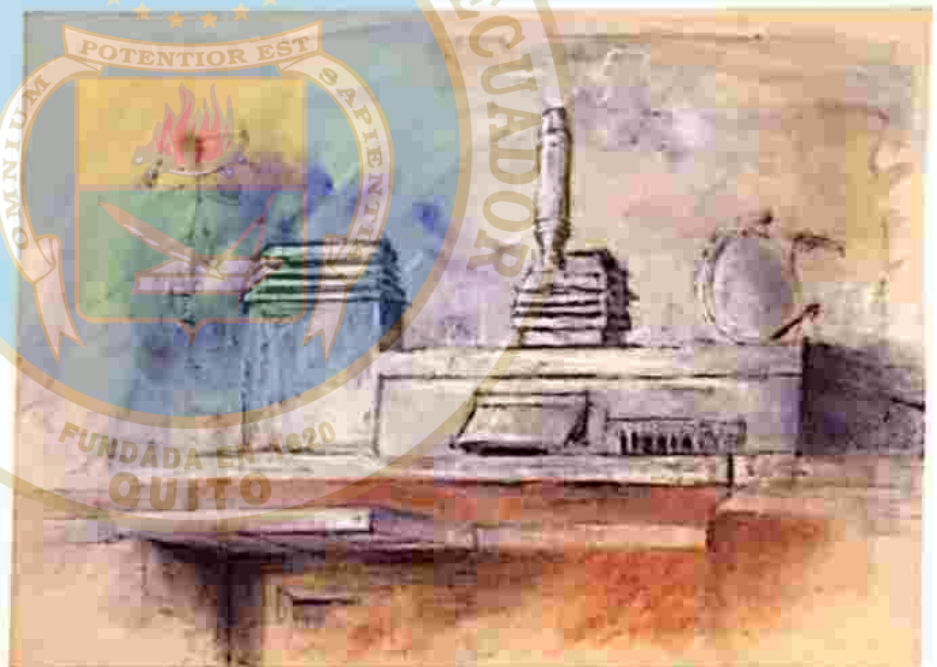


117. A. Ramos Toajas. Dormitorio, 2006
Fotografía digital.



118. A. Ramos Toajas. Dormitorio, 2006. 500 x 325 mm. Carboncillo y liza blanca.

La elección jerarquizada de los trazos que aluden al modelo natural y las decisiones que se tienen que adoptar sobre el nivel de importancia que van a tener en la construcción del dibujo, devienen en un factor de gran importancia entre la imagen del dibujo y la fotográfica. Por otro lado, el uso de un lenguaje tan convencional como el del dibujo, más o menos versátil según la experiencia propia o el momento cultural y la intervención de una técnica u otra de dibujo, presentan un campo amplio de variables imposibles de predecir. En el dibujo se acentúan o enfatizan trazos en detrimento de otros, que se matizan o apenas se insinúan. Además, y tal vez más importante, el tiempo que se dedica a las distintas partes del dibujo difiere en grados desiguales, según la intención expresiva o el interés que para el dibujante tengan en relación con la idea de representación (figs. 121 y 122). En esto encuentra Berger una distinción fundamental entre ambos medios de representación: «El tiempo que existe en un dibujo no es uniforme. El artista concede más tiempo a lo que considera importante. Es más que probable que un rostro, por ejemplo,



119. M. V. Mayor Molero, 2006, 325 x 500 mm. Acuarela, bolígrafo, sanguina, barra Conté y creta blanca.



120. M. V. Mayor Molero. Fotografía digital.



906

121. A. Ramos Toajas, Terraza, 2006, 500 x 325 mm. Carboncillo y toques de gouache blanco.



122. A. Ramos Toajas, Terraza, 2006. Fotografía digital.

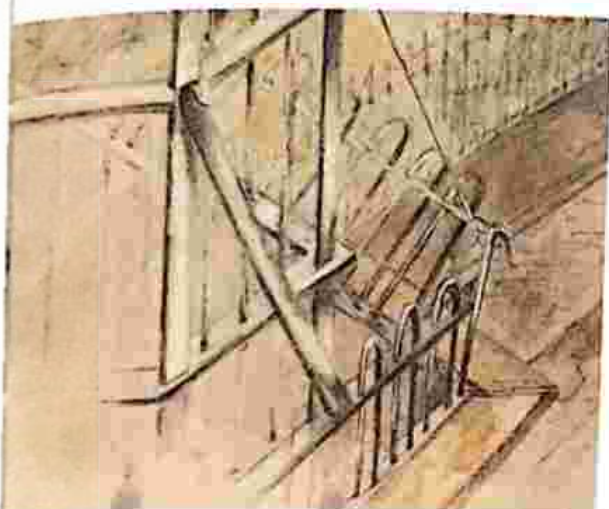
contenga más tiempo que el espacio sobre el que se sitúa. En un dibujo, el tiempo aumenta conforme al valor humano representado. En una fotografía el tiempo es uniforme: cada parte de la imagen ha sido sometida a un proceso químico de duración uniforme. En el proceso de revelado, todas las partes son iguales.²⁹ (figs. 123-126).



123. M. V. Mayor Molero. Fotografía digital.



124. M. V. Mayor Molero, 2006, 350 x 500 mm. Aguada de acuarela, bolígrafo, carboncillo, lápiz Conté y creta blanca.



126. M. V. Mayor Molero.
Fotografía digital.

125. M. V. Mayor Molero (detalle), 2006.
350 x 500 mm Acuarela, bolígrafo, carboncillo,
lápiz Conté y creta blanca.

Dibujo y frustración

De un gran número de testimonios de artistas —y no digamos de estudiantes de arte, en relación con el intento de representar la realidad «según se le aparece a sus ojos»— resulta que esta tentativa concluye en una decepción con respecto a las expectativas previas. Es decir, hasta el más puro propósito imitativo se encuentra con problemas que conducen a una solución en cierto modo insatisfactoria. No se consigue todo lo que se ha propuesto. El imaginario del dibujo que se posee auxilia sólo de manera provisional; las miradas precedentes que se han hecho de la realidad se deben encontrar, incorporar y ajustar a la propia. «Yo borro mucho», decía Matisse, lo que denota, como ejemplo, que se avanza a través de fracasos, de errores, de tanteos que intentan conjurar la aparición de algo que se revela como respuesta a una difusa expectativa de búsqueda. Indagar y experimentar lleva consigo una inquietud por hallar algo vislumbrado pero no concretado: «No se encuentra sino aquello que se busca», decía Pierre Francastel²⁹. En cambio, Picasso afirmaba: «No busco, encuentro», en contradictoria afirmación, pues a todo encuentro se le debe suponer una previa actitud de búsqueda o, al menos, que la voluntad de prestar atención esté siempre

abierta; no se busca intencionadamente porque siempre se está dispuesto a ver. Giacometti, por otro lado, se encuentra desubicado con respecto a otros artistas que no se interesan por la representación de la figuración del natural y según cree: «no están en absoluto en la misma posición que yo, que quisiera hacerla y lo encuentro imposible; es más bien que les parece que ya se ha hecho de una vez por todas, y que la visión del mundo exterior se ha agotado». Cree que el dibujo es una manera de ver de nuevo lo ya visto con anterioridad por otros, visto y dibujado y, por tanto, incorporado al imaginario colectivo como referencias que actúan, en cierto modo, como «pantalla» que hay que transgredir para encontrar la personal manera de mirar la realidad. «[...] La realidad sigue siendo exactamente tan virgen y desconocida como la primera vez que se intentó representarla, es decir, cualquier representación que se haya hecho hasta ahora sólo ha sido parcial. No veo el mundo exterior, [...] exactamente como las representaciones que se han hecho hasta hoy, en parte sí, pero hay algo que yo veo y que no se ha dado en las pinturas o en las esculturas del pasado y ello desde el día en que comencé a ver. Pues antes veía a través de la pantalla, es



127. M. Martin Cochet
2002-2003, 350 x 248 mm.
Mancha de acuarela y barra
Conté

decir, a través del arte del pasado, y luego poco a poco vi un poco sin esa pantalla y lo conocido se convirtió en desconocido,

en lo desconocido absoluto, fue entonces el deslumbramiento y al mismo tiempo la imposibilidad de plasmarlo»⁴⁰

La conciencia de que se percibe algo nuevo, una renovada manera de mirar lo que muchos otros han mirado antes, provoca dificultades para hacerlo presente, para que constituya un acontecimiento, en parte porque se ignora «qué» es lo que se quiere representar y «cómo» se ha de materializar en el soporte. Este hecho conduce a la insatisfacción continua de no conseguir atrapar lo que se intuye vagamente. Esta percepción de la naturaleza y la voluntad de representarla muestra claramente la alteración sufrida por la mirada del artista y la intención de encontrar el modo de reorganizar lo percibido según la afectación o idea de la realidad que se persiga. Una simple mancha aleatoria, imprevista o provocada, transforma la acción y la concepción de lo que se está haciendo; transfigura también lo percibido para ser visto de otra manera. La representación se convierte en un evento nuevo, en un suceso que hace variar el curso de la idea, para hacerle lugar al azar de la mancha o del trazo, y a la introducción de una voluntad que ya no es plenamente imitativa, sino que atiende a las razones constructivas del dibujo; la propia voluntad de ver más allá de lo que se puede percibir (fig. 127).

De influencias y citas

Siempre se trabaja con influencias de muy diversa procedencia, en muchos casos de origen inconsciente, pues el registro imaginario se conforma desde el inicio de la existencia. El concepto de «ojo inocente», en cuanto a mirada limpia y libre de prejuicios, no lastrada por la conciencia histórica, rendida en el acto de la representación a la tarea de «asemejar» el dibujo al modelo, aparece no como una opción, sino como un imposible. La contaminación de imágenes y los modos

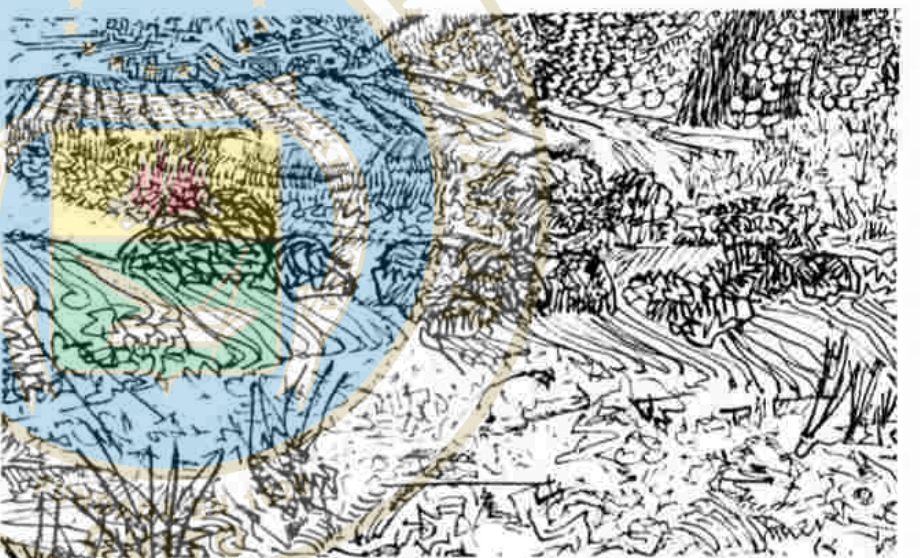
en que se nos presentan constituyen un signo inevitable de la cultura actual. Admitirlas, negarlas, rechazarlas, reconocerlas, utilizarlas y transgredirlas sólo es posible desde su propio conocimiento. Todo momento histórico crea sus propias formas, deja sus huellas y gestos que finalmente constituyen una suerte de «espíritu de época», las marcas por las que se reconoce. En ellas van implícitas sus aspiraciones y las transformaciones que se pretendieron.

Todo artista o estudiante de arte se ve urgido desde sus inicios a ubicarse, a elegir, a tomar decisiones con respecto a su propia situación, usando, indagando y especulando con el material histórico de formas precedentes. No puede generar una obra sin acudir inevitablemente al contexto en el que intenta realizarla: «Casi todos los estudiantes de arte que trabajan en la actualidad copian, aunque sea de forma indirecta, por lo que parece más honrado reconocerlo. Copian formas de trazar que ya usaron otros artistas, copian formas de aplicar la pintura, copian formas de trazar líneas... pero sin saberlo. Si se sabe lo que se hace, puede aprenderse más sobre ello. Hay que perder el miedo a ser influido. Si se ve influido por algo que le llanta la atención y empieza a trabajarlo, sacará al cabo algo en limpio. Pero si se empeñan en evitar las influencias o en afirmar que no existen, perderá el tiempo, porque siempre están presentes»³¹. Las citas como medio usurpador de las formas ajenas, siempre que sean inducidas por la necesidad interior de creación, resultan un ejercicio ineludible e, incluso, aconsejable como medio de conocimiento. Comprender los significados, las intenciones, los gestos y sintonías de otras épocas, los modos de expresión precedentes, constituyen un permanente ejercicio en la formación para ubicarse y elegir los ámbitos en los que se quiere intervenir para la construcción de la obra (figs. 128 y 129).

Citar otros estilos o copiar rasgos anteriores es inevitable. No se inicia un aprendizaje sin acudir a las fuentes precedentes. De ahí, que la frecuente y a veces obsesiva preocupación por desligarse de influencias sea la que realmente lastre las posibilidades de asunción consciente de las propias inclinaciones. Lo verdaderamente importante es saber que el material citado se utiliza para transgredirlo, transformarlo o reformularlo; apropiárselo para articularlo en la aportación de un nuevo sentido: «[...] Para la crítica, para



128. C. Pérez González, 1990, 200 x 290 mm. Caña y tinta china



129. C. Pérez González (detalle).

el público y para muchos artistas, utilizar una forma ajena es un crimen, un fraude. En realidad, éste sólo es el caso cuando el "artista" usa estas formas ajenas sin necesidad interna y crea, por tanto, una obra aparente, sin vida. En cambio, si el artista se sirve de la forma "ajena" en consonancia con la verdad interna, ejerce su derecho a usar cualquier forma que le sea internamente necesaria, ya sea un objeto de uso, un astro o una forma que otro artista haya materializado artísticamente antes que él»³².

La mirada interior

La crisis de la academia clásica (fig. 130) y la emergencia de las vanguardias se basaron esencialmente en la necesidad del artista de proyectar su «mirada interior» sobre la realidad. Es decir, lo que se trae a la superficie del soporte no es una supuesta realidad más o menos objetiva, sino la realidad interiorizada, tamizada por el pensamiento y las emociones de un temperamento que propone una visión nueva, distinta de la realidad referenciada. La realidad no es ya el asunto al que alude la obra, sino la expresión que sobre ella realiza el artista: «Crear es expresar lo que uno lleva dentro de sí mismo. Todo

esfuerzo de creación auténtico tiene lugar en nuestro interior. Pero también es necesario alimentar ese sentimiento con la ayuda de los elementos extraídos del mundo exterior. Aquí es donde interviene el trabajo por el cual el artista incorpora, asimila a él poco a poco el mundo exterior, hasta el momento en que el objeto que está dibujando se convierte en parte de sí mismo, hasta el momento en que lo posee totalmente y lo puede proyectar sobre la tela como su propia creación»³³.

Una gran parte de la preocupación creativa de las vanguardias se volcó en traspasar las apariencias de las cosas a través de la indagación profunda en el propio yo y cómo le afectaban emocionalmente, tratando de desvelar las estructuras y sentidos ocultos de la realidad antes que

130. C. Cabañas, 1902.
Carboncillo.



131. E. Sepúlveda del Toro, 1996.
1000 x 700 mm. Aguada de acuarela, lápiz de
carbón y lápices acuarelables.

su apariencia objetiva. Algunos «ismos» centraron enfáticamente su atención en expresar de la realidad no los datos objetivos sino el impacto emocional que ésta le provocaba: «[...] Creo que la expresión esencial de una obra depende casi enteramente de la proyección del sentimiento del artista; a partir de su modelo y no de la exactitud orgánica de éste»³⁴.

Es habitual, en la práctica del dibujo del natural, que para percibir el modelo en sus aspectos esenciales –sobre todo cuando se intenta captar las grandes masas de sombras y luces– se entorpecen los ojos para que penetren únicamente estos aspectos generales. Por medio de este procedimiento, se difuminan o borran los detalles que frecuentemente hacen perder la importancia de una concepción global del modelo (fig. 131). De este modo, la visión se entrecubre o entrecierra en distintos niveles, proporcionando diversos grados de análisis del conjunto. Proyectar la mirada interior o interiorizar la mirada supone la voluntad de ver más allá de la mera apariencia externa de las cosas. Se trata de proyectar la capacidad sensible sobre lo observado para indagar aspectos no visibles en una supuesta mirada objetiva. No se trata de saber cómo son las cosas formalmente, cómo aparecen bajo una mirada analítica, sino de especular cómo se sienten, obteniendo otra información adicional a lo percibido por el órgano visual, expresando algo nuevo, algo propio sobre la realidad observada (fig. 132).

A través de la práctica del dibujo se desarrolla la capacidad sensorial de percepción de la realidad. Pero no sólo se incrementa la capacidad de proyectar y recoger hipótesis sensibles de la constitución de esa realidad exterior. La directa intervención de la mano con la que se transforma la materia en trazos sensibles y significativos, evidencia una interacción sensorial entre lo percibido y su interpretación subjetiva. La mano y los



132. J. M. Prada Vega
1977-1978, 1000 x 700 mm.
Carboncillo y carbón prensado.

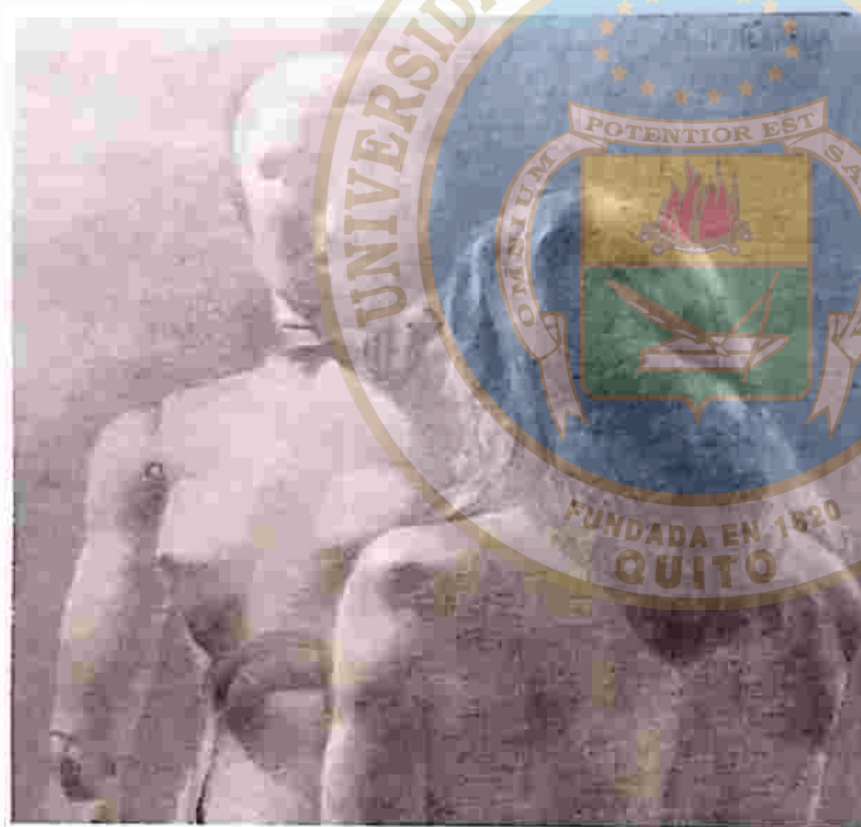
dedos son capaces de recibir la cualidad sensible del material, la rugosidad o el satinado del soporte, la suavidad o aspereza con la que se conduce la herramienta de dibujo. Esta activación del pensamiento y de la capacidad de conjugarlo con la sensibilidad propia representa el fundamento más incuestionable de las posibilidades de la práctica continuada del dibujo en la formación artística: «Está claro que tal ejercitamiento sólo es posible por medio de la práctica. En este sentido, la habilidad física debe encontrarse totalmente supeditada al acto de interpretar esas percepciones y observaciones, más que al hecho de adquirir un repertorio de gestos o normas o la aplicación de un sistema»³⁵. De este modo, cada mirada incrementa el conocimiento profundo de la realidad

133. D. Nebreda de Nicolás,
1974-1975. 1000 x 680 mm.
Carboncillo y lápiz de carbón
prensado.



Tomar conciencia de la propia identidad, de las inclinaciones e inquietudes que se desarrollan en la acción de dibujar implica un proceso de construcción de la mirada interior; significa darse cuenta de que se tienen opiniones propias sobre cómo se ven las cosas y, sobre todo, de la capacidad de reflexión que permite conocer lo que es propio y las referencias tomadas, prestadas o reformuladas. Una actuación creativa requiere el concurso de muchos elementos que participan bien por la voluntad al ser convocados, o bien por que surgen espontáneamente a causa de complejas asociaciones. Las experiencias adquiridas no exigen ser utilizadas en un momento preciso, sino que pueden surgir al reclamarlas un eventual estímulo: «La obra de arte es, pues, el resultado de un largo trabajo de elaboración. El artista extrae de su alrededor todo aquello capaz de alimentar su visión interior, ya sea directamente, cuando el objeto que dibuja debe figurar en su composición, o bien por analogía. Esta disposición de ánimo le permite entrar en un estado creativo. Se enriquece interiormente con todas las formas de las que se declara dueño, y que ordenará algún día al compás de un ritmo nuevo»³⁶.

El mirar exige un estado de atención consciente por el cual se adquiere noción de la intervención en el proceso y el modo en cómo se imbrican acciones voluntarias e intuitivas; en cómo se anota la aparición de rasgos que adquieren el valor de ampliar el vocabulario gráfico y organizar el sentido del dibujo. El ser conscientes de lo que se mira y pensar sobre ello no se dirige sólo a la percepción de los datos de la realidad. El dibujar del natural obliga a conjugar un diálogo dual permanente entre miradas, la que se realiza hacia el modelo y la que lo hace hacia el dibujo, exigiendo un estado de atención a los sucesos imprevistos que se desarrollan durante el proceso de construcción de la obra.



134. D. Nebreda de Nicolás
(detalle).

exterior, teniendo en cuenta que ésta resulta condicionada por una compleja suma de informaciones precedentes; sobre todo, por la evocación automática del equipamiento sensible con el que se ha ido construyendo la propia personalidad (figs. 133 y 134).

GESTO, GRAFISMO E IDENTIDAD

La mano emancipada

La oscilación que el gesto creativo experimentó en el siglo XX se manifiesta en el cambio «del ojo que observa y la mano que controla» y del impulso motor que se manifiesta en el dibujo. Muchos artistas se enfrentan a la realidad como infatigables observadores de la naturaleza, tratando de transmitir la impresión de movimiento sin imitar al modelo, permitiendo que la mano actúe de una manera libre, sin aparente control. El impulso motor de la mano parece sobreponerse al control del ojo y de la mente. La mano, como principal instrumento muscular que ejecuta el dibujo, ha centrado todo proceso de educación artística. Dominar los impulsos automáticos, someterlos al control mental de la propuesta de representación, ahogaba todo intento de singularización del trazo. Las propuestas de la modernidad, sin negar el ejercicio de destreza, se dirigieron más hacia el establecimiento de dominio de la capacidad motriz en función de las propias necesidades expresivas, permitiendo la emergencia y el reconocimiento de los atributos de las pulsiones propias, como señala Dubuffet: «Hay que alimentarse de inscripciones, de trazos instintivos, respetar los impulsos, las espontaneidades antiguas de la mano humana que traza signos. Por ejemplo, esa verticalidad de

nuestra escritura, que inclinamos levemente al mismo tiempo que sacamos un poco la lengua. Es preciso salvaguardar el número infinito de reflejos que poseemos. Ir en contra de los mismos es como encontrarse con un bailarín que, a fuerza de andar tiesa y afectadamente, hubiera perdido el ritmo natural de sus gestos y sus movimientos. La obra será más conmovedora, más humana y expresiva cuanto más evidente sea la mano del artista. Hay que huir de todos los modos mecánicos e impersonales. Las tipografías y caligrafías más perfectas tienen menos atractivo que unas palabras manuscritas trazadas sin intención por una mano sincera. En todos los detalles del cuadro debe percibirse al hombre con sus torpezas y sus debilidades. Debe percibirse en esa línea que, aunque debiera ser recta, tiembla (porque la mano tiembla), se interrumpe (porque unas pequeñas irregularidades o granos de la superficie han hecho saltar el pincel) y finalmente, decae al término de su recorrido (porque el pintor se cansa de tener el brazo alzado)»¹ (figs. 135 y 136).

La «libertad creativa» ha sido entendida como la expresión espontánea del pensamiento y los modos de actuación que se generan por el impulso primitivo del artista, no sujeto a rutinas o reglas

135. A. Fernández Molina (detalle), 2002-2003, 347 x 505 mm. Mancha de café y sanguina. Trazado dinámico y desenvuelto de exploración de la forma, con acentuaciones de trazo grueso que centran la atención.



preestablecidas por periodos de aprendizaje. La idea que se abre camino es que «la obra de arte no sólo ha de ser original, sino que también debe ser totalmente libre de cualquier habilidad o enseñanza adquirida, de cualquier elemento impersonal»². El mismo autor observa que no es sólo una paradoja aparente el impulso recibido por el contacto con la cultura oriental, centrado en el nuevo valor de la «escritura a mano» y el nexo que se establece entre gesto y expresión personal. Esta libertad gesticular del trazado influyó largamente al artista occidental, que sólo asumió el valor del gesto liberador y no la larga y estricta disciplina caligráfica que conducía a la autonomía final del gesto. En esta tarea, la mano cobra inusitada importancia como instrumento en el que se concentran los sentidos, como un órgano que tiende a ver por su cuenta y a reclamar una emancipación: «[...] Los valores táctiles de la línea nacen, a su vez, de una acción de excavación. Al igual que la tierra que se excava con las manos, el dibujo es obra de la mano, ve con la mano del artista que ha tocado las cosas y los cuerpos, y conoce a través de él todo aquello que los sentidos, inadvertidamente, saben»³.

Entre una enseñanza rígida y la libre improvisación se extiende un amplio campo en el que en un extremo se sitúa el automatismo como principio de la acción, como manifestaron los surrealistas. En la línea de defensa de la formación artística



136. A. Bartolo Hernández (detalle), 2003-2004, 250 x 350 mm. Mancha aguada, baria. Conté y sanguina.

que se realiza en *Arte e Ilusión*, se arguye con contundencia la necesidad de una educación del ojo y del dominio de las destrezas básicas como fundamento para alcanzar la libertad expresiva, sin que ésta formación condicione la voluntad y la intención creativa: «Se pueden respetar estos esfuerzos sin creer que puedan tener muchas probabilidades de éxito, ya que están basados en la falacia de que cualquier movimiento espontáneo de la mano revelará el contenido del inconsciente directamente y sin elaboración. Es ese error básico, creo, lo que ha conducido a nuestras escuelas de arte a descuidar la colaboración entre ojo y mano. Creo firmemente que no queremos producir "Rafaeles sin manos" capaces de hacer inmediatamente que sus sueños más íntimos sean visibles, sino que, por el contrario, queremos "enseñar a la mano que obedece al intelecto" hasta el punto en que eso pueda llegar a ser posible»⁴.

Dibujo y expresión

Cuando se habla de expresión es conveniente referirse a su sentido etimológico de *exprimere* –sacar fuera algo

mediante una presión—, es decir, que aplicado a la actividad de dibujar, se puede entender como la disposición a permitir que la acción esté dirigida por la voluntad para que se liberen y emerjan las pulsiones interiores, a través de los medios de dibujo que se utilizan. De ahí que se asocie íntimamente con la plasmación de las huellas más auténticas que exteriorizan el yo interior.

En este sentido, liberar la expresión supone traer a primer plano la capacidad emocional del sujeto, transgrediendo esquemas aprendidos, desaprender reglas adquiridas para aprender sobre uno mismo. Esto no significa que este propósito se vea desprovisto de la asistencia de actitudes reflexivas, sino que éstas deben servir para conducir el proceso de aflorar las más recónditas pulsiones con las que nos identificamos emocionalmente. Sobre todo si tenemos en cuenta que para expresarse gráficamente se ha de obtener una experiencia entre lo que son los impulsos emotivos y los medios técnicos que se utilizan para que se materialice sobre el soporte. La traducción gráfica de la espontaneidad, de la autenticidad del trazo, de la concepción de la forma o del imaginario propio, se encuentra íntimamente relacionada con la capacidad de adecuarla a las posibilidades que los medios técnicos suministran (figs. 137 y 138).

El dibujo como manifestación inconsciente

El dibujante, al ejercitarse en reconocer su propia proyección, de alguna manera aprende a verse a sí mismo, afirmando así las bases para aprender a someter el curso de los acontecimientos que se efectúan en el soporte, es decir, a controlar —en el sentido de provocar, aceptar o negar— la emergencia de orientaciones imprevistas de los grafismos creativos particulares.

Ahora bien, cuando se dibuja —al igual que cuando se escribe manualmente—,



137. J. Astasio Soriano (detalle), 2001, 1000 x 700 mm. Acuarela, tintas y plumilla.



138. A. Gómez Soria (detalle), 2002-2003, 500 x 350 mm. Mancha de acuarela y calé, lápiz Conté y pastel.

Además de los códigos de «grafías» aprendidas, subyace un modo primigenio o arquetípico como manifestación de la naturaleza e idiosincrasia individual y del acopio cultural adquirido, proyectado a través de una gestualidad propia; se deja huella indeliberada y espontánea del carácter temperamental, de la pulsión anímica, en un conglomerado que dibuja la propia y entera personalidad, tanto en aquello que voluntariamente se intenta describir como en lo que se trasluce de la identidad a través de los trazos, la manera de mirar y representar las formas, las acciones motrices con las que se construyen, conllevan ritmos y cadencias gestuales que son manifestación directa de las estructuras y procesos de la interioridad por las que se reconoce.

Desde este punto de vista, el dibujo contiene una dualidad significativa, aquella que es fruto de la convención formal de la representación y aquella otra que viene determinada por la expresión psicológica y anímica del autor al «graficar» sobre el soporte. Es decir, por un lado se muestra

un código general de representación adquirido por la experiencia visual; sobre todo la que proviene de los modos utilizados por los estilos artísticos precedentes y con un mayor o menor conocimiento de la historia de la representación de las formas. Por otro, las diferencias significativas del trazado acontecido por el peculiar modo de presionar la herramienta de dibujo; el ritmo y la velocidad con que se dibuja; la forma que adquieren líneas y vínculos entre las mismas; la disposición de los elementos con referencia a los límites del soporte; los vacíos entre trazos y signos; las dimensiones del trazado (ancho y longitud de los trazos); el grado de personalización o la adquisición de recursos gráficos propios por el dibujante o las características del entramado gráfico. En conclusión, el dibujo es un registro de la acción, un manifiesto gráfico en el que se reflejan los procesos mentales por los que se produce y, en consecuencia, un estimable documento enunciativo de la personalidad propia.

El gesto en el dibujo

En su acepción principal, el gesto designa los movimientos del cuerpo—voluntarios o involuntarios— que acompañan la expresión oral de los sentimientos y pensamientos, dotándola de un énfasis expresivo añadido. Además, puede ser entendido como una manera determinada del ser, como una cualidad del obrar de las personas mediante la cual se relaciona con los demás, otorgándole unas diferencias de actuación que los distingue.

Pero, en relación con el dibujo, el gesto o la gestualidad con la que se manifiesta el artista es una actitud expresiva que se despliega durante el proceso de la obra como parte inherente de su constitución, lo que le dota de carga significativa propia. La apariencia física del gesto sobre el soporte se produce por

la emergencia del trazo, aparentemente liberado de control, ayudado por la transformación de la materia gráfica y del proceso seguido o los medios empleados. El gesto gráfico revela la íntima relación que se establece entre el pensamiento, consciente o inconsciente, las propuestas artísticas que lo orientan y la intensidad de las emociones que afloran. El gesto del artista, registro de la acción física que lo realiza, permanece en la obra, evocando ese movimiento psíquico del obrar o el físico de la propia ejecución, la agilidad o la pulsión anímica que lo estimula (figs. 139 y 140).

El gesto es un instrumento del pensamiento, una huella que remite a su motivación. De este modo, la utilización de la gestualidad gráfica es la herramienta



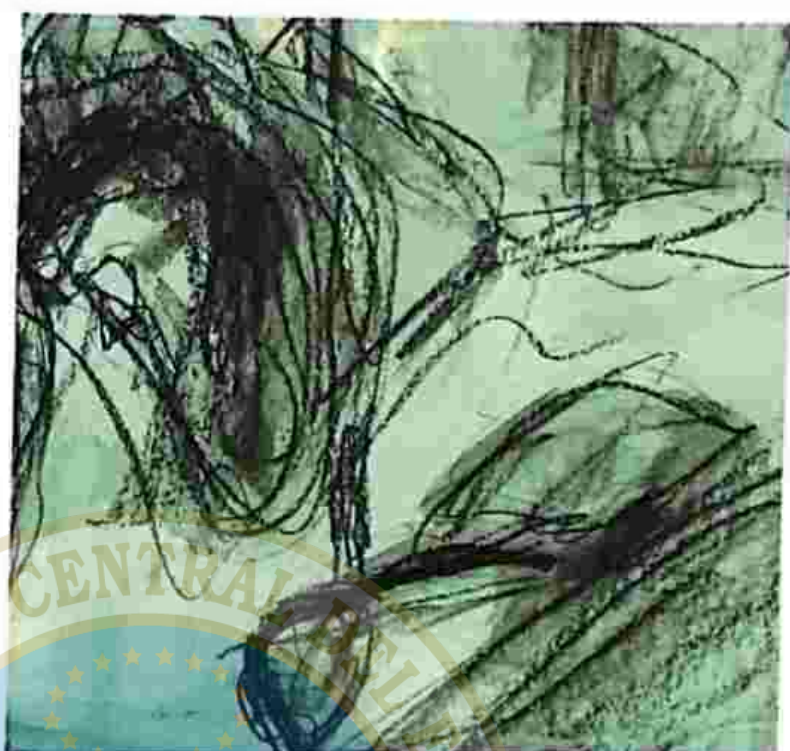
139. M. E. Pérez Muñoz, 1998-1999,
410 x 500mm. Aguada de tinta, lejía y barra
Conté negro.

que mejor se adapta a las necesidades de expresión. El gesto evoca los sentimientos y la herencia cultural de modelos con los que se construye el modo de expresión.

La singularidad de la obra, la creación de nuevos estilos que sustituyan a los anteriores, la impronta de la personalidad propia del artista, la búsqueda de nuevas formas de expresión —centradas en la personalidad del artista— han sido una constante en el arte occidental. El cambio, la innovación, lo nuevo ha devenido en un elemento esencial por el que se ha valorado la creación artística. El artista se ha visto impelido a buscar en su propio «yo» los parámetros diferenciadores, la mirada distinta, la acción individualizada que lo distinga.

El proceso de dibujo implica acciones que acumulan estratos sucesivos de tanteos, aproximaciones, dudas, arrepentimientos y tensiones que constituyen, en realidad, el verdadero motor de los procedimientos del dibujo. En la idea del «gesto» permanecen las evocaciones románticas de la libertad creadora, de la constante búsqueda del alma individual, de la inseparable unión de la visión interior, del temperamento anímico y del registro sensible en el soporte.

Las líneas adquieren personalidad por las características de su trazado, por



140. M. E. Pérez Muñoz (detalle)
La exploración gráfica, antes que
la mera descripción formal,
devenne en el verdadero objetivo
del dibujo.

la gestualidad con la que se manifiestan y los vínculos que se establecen entre ellas. No siempre lo percibido como gesto lo es. Como ocurre, por ejemplo, en los jardines japoneses de arena rastrellada. Se dibuja el paisaje no como una imitación naturalista, sino usando como modelo la práctica del gesto, el gesto como modelo. En este caso, no implica la fijación de los rastros de la interioridad, no es gestualidad liberada en el acto de la creación, sino que es un control físico del acto de dibujar según un modelo gestual. El brazo mueve el rastrillo peinando la arena, fijando un grafismo de líneas paralelas que es la idea que lo impulsa. Aquí la utilización del gesto no conlleva la traslación de psicomotricidad espontánea. Es el gesto como modelo de actuación, la planificación disciplinada de una repetición. En este sentido se debe entender la disciplina del gesto como un instrumento mental, una forma de concentración.

En cambio, los movimientos con los que dibujamos libremente no siempre responden a una actitud deliberada; emergen de una naturaleza distinta a la



141. A. Jiménez Seoane, 1994, 320 x 458 mm. Aguada de acuarela y lápiz Conté.



142. A. Jiménez Seoane (detalle). Líneas de juego dinámico que sugieren la forma con trazos ligeros o, en lugares puntuales, con insistencia desenvuelta que la realfirma.

que controla el pensamiento. Subyacen en el propio ser y surgen como otro tipo de respuesta automática, como cualquier ademán o gesto corporal con el que se intenta reforzar el argumento pronunciado oralmente. Los «dibujos de teléfono» tienen mucho que ver con esta primacía de lo involuntario en el dibujar. El dibujar por puro placer motor, como los garabatos de los niños.

Los trazos voluntarios e involuntarios que implican la exploración sensible de la superficie del soporte adquieren su peculiaridad a través de los distintos grados de fuerza con que se presiona el instrumento; o por las distintas velocidades con las que la mano se apropia del espacio, recorriéndolo y volviendo sobre sus pasos para insistir en algo que no ha quedado claro o que se quiere enfatizar o reforzar lo dibujado (figs. 141 y 142).

En ocasiones, la mano se mueve con gran agilidad, como si pensara por ella misma, aparentemente más rápida que el propio pensamiento. En otras, los movimientos son lentos, pausados, cuidadosos, controlando el gesto y su tendencia a liberarse y actuar por sí misma. Los resultados muestran el intenso diálogo que se ha celebrado a muchas bandas y entre muchos interlocutores; en enunciados

inseguros que son corregidos o anulados, entre la idea y las preguntas que emanan desde la superficie del papel, la resistencia o maleabilidad del medio técnico, los arrepentimientos y las correcciones. Se diría que los dibujos son el resultado de las correcciones, del diálogo permanente entre lo que surge («azar provocado») y la voluntad de dominar el proceso hacia objetivos que se van configurando. La consabida idea de que vamos conociendo las preguntas a medida que vamos obteniendo las respuestas.

Gesto y pensamiento

La necesidad de comprender la fenomenología de la realidad exterior, de conjurar el imaginario interno que esa realidad le provoca y expresarlo ha impulsado al hombre a generar y utilizar el más antiguo medio de comunicación gráfico: el dibujo. La adopción de gestos para comunicarse aparece como la primera manifestación comunicativa, como la primera forma de lenguaje. La emisión de sonidos, gruñidos, gritos, las actitudes del cuerpo, la mímica, la danza, la expresión de emotividad son aspectos de esa gestualidad cuyas características como sistemas de comunicación se definen por lo efímero y fugaz, por el carácter consciente o involuntario de sus formas.

En cambio, el trazo, el rasguño sobre una superficie deja huella, permanece en el tiempo como mapa del pensamiento del que lo creó, estableciéndose una conexión con la palabra, aquello que puede ser nombrado, una representación, una realidad nueva que interroga y que activa la formulación de nuevas preguntas.

El desarrollo de las habilidades manuales, la creación y utilización de nuevas herramientas por un paralelo desarrollo del cerebro y de adaptación del instrumento ejecutor más directo que posee el hombre, la mano, provocó la aparición de un sistema relacionado con la comunicación gestual: el lenguaje

gráfico. La línea, como principal elemento de ese nuevo lenguaje, que sirve para referirse a la realidad visible o imaginada, simboliza el más alto grado de abstracción de un código de representación simbólico que se asume con extraordinaria naturalidad en la comunicación visual.

A pesar de la proliferación de nuevos medios de comunicación y expresión, singularmente los aportados por las llamadas nuevas tecnologías, el dibujo sigue siendo utilizado como la herramienta más directa e identificadora de la actividad sensible del artista o del ser humano en general.

Las distintas categorías expresivas de la línea tienen una vinculación directa con las necesidades expresivas del autor, y su urgencia por manifestar las ideas y pulsiones emocionales que le guían: un dibujo nacido del interior que quiere emerger y plasmarse, hacerse visible. En el aspecto procesual del dibujo, adquiere una capital importancia el valor expresivo del conjunto gráfico, del gesto, de los grafismos, de las imperfecciones, de los errores, de los arrepentimientos, dudas, borrados, tachados, pues todo esto informa y hace partícipe al receptor del proceso mental y material que el autor ha seguido en él, haciéndole cómplice, en cierto modo, del acto creador.

Si Joseph Buys afirmaba que «dibujar es pensar», señalando la singularidad del dibujo como enunciado mental antes que una acción mecánica, Edgar Morin⁵ incide en la importancia de la mirada atenta, en el ver como una actividad conformadora del pensamiento. Pero la mirada ha de seguir un sistema para aprehender y organizar la ingente cantidad de datos, orientar la percepción según criterios de selección jerárquica: «Saber ver requiere saber pensar lo que se ve. Saber ver implica, pues, saber pensar, como saber pensar implica saber ver. Saber pensar no es algo que se obtiene mediante una técnica, receta o método. Saber pensar no es solamente aplicar la lógica y la

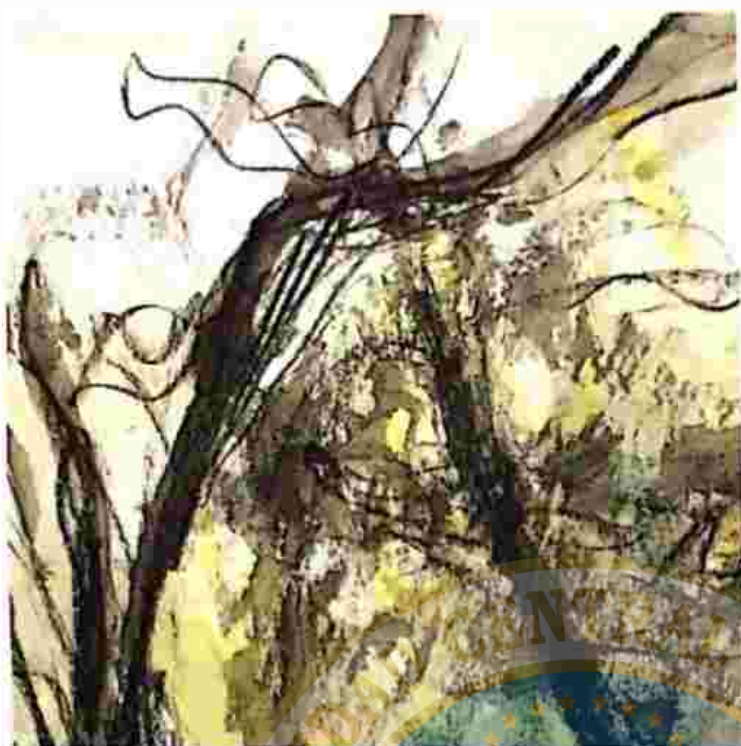
verificación a los datos de la experiencia. Tenemos, pues, que comprender qué reglas, qué principios ordenan el pensamiento que nos hace organizar lo real, es decir, seleccionar/privilegiar ciertos datos, eliminar/subalternizar otros».

El campo del dibujo no sólo no se ha reducido con la aparición de nuevos medios y herramientas, sino que esto ha significado una expansión de su concepción. El dibujo no es únicamente el resultado gráfico sobre una superficie, ni aquello que se limita al uso de unas técnicas tradicionales sobre unos soportes establecidos. Es algo más. En realidad se puede dibujar sin dibujar, porque el dibujo es pensamiento en acción, es una intención de visualización del pensamiento que, en algunos casos, se vale de unas herramientas o técnicas para hacerse patente, visible, perdurable: «Lo que no se puede dibujar, no lo entiendo», decía Albert Einstein.

Automatismo y control en el dibujo

Una forma particular de enfrentarse al hecho de dibujar es la que incorpora actitudes provenientes de automatismos adquiridos y que originan movimientos compulsivos sobre la superficie del papel. Es una manera de actuar previa a la definición de la idea, imprimaciones y aglomeraciones de formas, manchas y trazos en cierto modo aleatorios, que posteriormente se encauzan hacia objetivos que se imponen e imbrican en una voluntad de representación. En estos casos, el referente se va adaptando a las condiciones impuestas por estos automatismos, generando direcciones de crecimiento del dibujo en el que la solución final no se ha previsto, apareciendo como un resultado en el que las opciones creativas tienen un papel relevante (fig. 143).

En un dibujo automático (por ejemplo, los que se realizan al hablar por teléfono), los trazos, líneas y manchas se



143. M. E. Pérez Muñoz (detalle), 1994,
500 x 350 mm. Acuarela, Conté negro y pastel.

144. J. J. Gómez Molina, s.f., 425 x 310 mm.
Barra de sanguina



145. J. J.
Gómez Molina
(detalle).

disponen y entrecruzan sin orden consciente, sin objetivos definidos, ideas que afloran desde el subconsciente. La inventiva tanto de formas como de procedimientos, de modos de actuar, se revela como un factor de sentido en estos dibujos. La utilización del «ensayo, error y corrección», como método de acercamiento a la representación, plantea un sistema de ajuste entre lo percibido y lo representado desde los primeros trazos del dibujo; esta aproximación se produce por un método de reducción de la complejidad del modelo, a través de formas esquemáticas simples. Pero los trazos de estos primeros esbozos «de encaje» no juegan un papel de pérdida de la conciencia, un abandonarse al juego especulativo sin más. Al contrario, tienen un componente de indagación, en el que los primeros rasgos inducen la reacción reflexiva para reconducir la acción, con el fin de ajustarse a la imagen mental obtenida en la percepción.

Esta actitud especulativa ya fue señalada por Leonardo da Vinci en la recurrente cita de su tratado, sugiriendo como fuente de inspiración creativa las manchas informes o las formas naturales indefinidas que la intaginación es capaz de transformar en formas reconocibles. En ésta se remarca esta preocupación por las «formas confusas» y el poder que poseen para estimular al espíritu en la búsqueda de nuevas formas identificables. En esta línea, Leonardo incluso aconseja que el dibujante evite la manera tradicional de dibujar minuciosamente, pues un boceto rápido y desordenado es una fuente de nuevas e inagotables posibilidades donde proyectar la propia inventiva del artista. Esta consideración del soporte del dibujo como «pantalla» donde se representan trazos, garabatos, imágenes memorísticas, una masa de esquemas que el artista modifica para ajustarse a la imagen final, es lo que los estudios de psicología de la percepción llamarán «método de proyección», de enorme

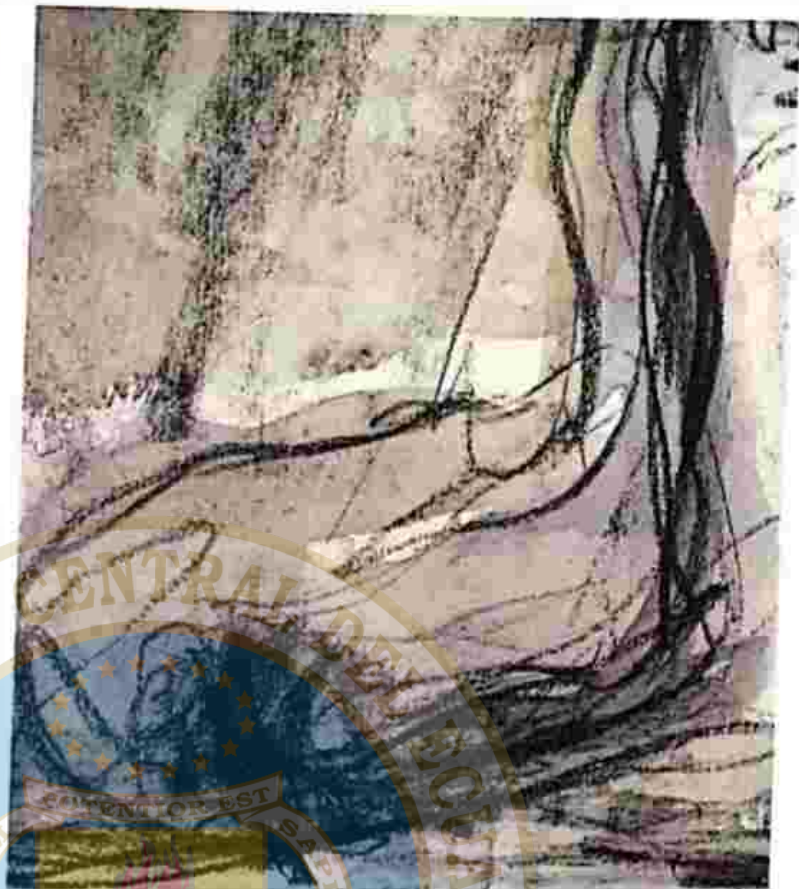


146. M. E. Pérez Muñoz, 1998-1999, 427 x 323 mm. Manchas de acuarela y barra Conté negro. Trazado de exploración dinámica de lúdicos movimientos, en el que los signos gráficos y su dicción (borrones, manchas) adquieren más protagonismo estético que el de la propia descripción de las formas.

importancia en el adiestramiento del artista⁷.

El automatismo en el dibujo actúa como paradigma de expresión psíquica, un modo de proyección de la personalidad mediante mecanismos mentales que usan relaciones imprevistas. Algo así ocurre con el automatismo psíquico utilizado por los surrealistas. Las técnicas y procedimientos que utilizan se ajustan a sus necesidades expresivas; pretenden desarrollar la manifestación de los deseos recónditos que afloran para representar las obsesiones latentes, como ocurre con los dibujos automáticos de Victor Hugo con manchas de café, los «cadáveres exquisitos», los poemas-dibujos dadá o en la técnica de la «decalcomanía», utilizada por Óscar Domínguez y otros surrealistas.

No obstante, la mano debe ser entrenada para dibujar con un cierto grado de autonomía gestual, en una actividad que alterne movimientos rítmicos semi-inconscientes y un control deliberado, permitiéndola emergencia de aspectos que sugieren sensaciones y percepciones emotivas. Se trata de liberar



147. M. E. Pérez Muñoz (detalle).

el movimiento expresivo, en el que la contribución de la mano como órgano automático resulta indispensable: «El ojo y la mano son el padre y la madre de la actividad artística. Dibujar, pintar y modelar son tipos de comportamiento motor humano, y es lícito suponer que se han construido a partir de otros dos tipos tanto más antiguos como generales de dicho comportamiento: el movimiento expresivo y el descriptivo. Los primeros garabatos del niño no pretenden representar nada: son una forma de la delectable actividad motora con que el niño ejercita sus miembros, con el placer adicional de que la vigorosa acción de los brazos hacia adelante y hacia atrás deje rastros visibles. Hacer visible algo que antes no estaba ahí es una experiencia emocionante. [...] Es un placer sensorial simple, que se observa en toda su integridad en el artista adulto»⁸ (figs. 144-147).

La gráfica natural o la naturaleza como gráfica

La naturaleza ha servido como modelo de la realidad y origen de las formas gráficas. Las imitaciones de sus formas, simples o complejas, han sido una constante en la historia del arte. Sólo en un periodo reciente, las formas han adquirido su propia independencia, dejando de ser subsidiarias para describir la forma natural. No obstante, la gran masa de grafismos creados por el hombre para la representación tiene su origen en la necesidad de utilizarlos como símbolos de la complejidad gráfica natural.

En la producción artística son considerables las analogías con la naturaleza en la creación de los grafismos; una tendencia a la mimesis de los aspectos naturales, de los cuales se extraen los signos gráficos para representarlos. Como

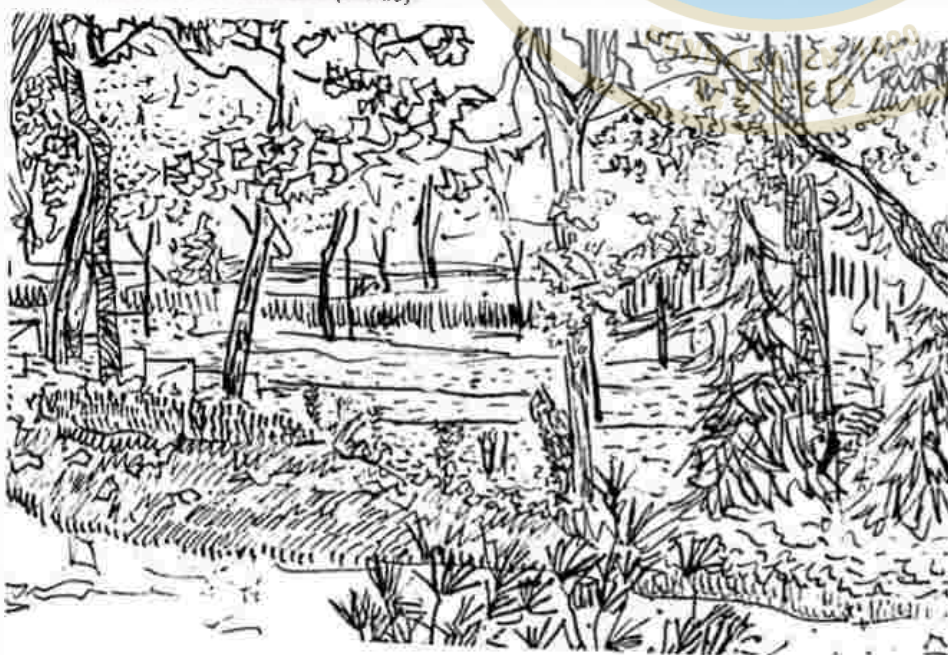
ejemplos, vale referirse al modo de dibujar las hojas de árboles en distintos periodos históricos, o los ejemplos de ejercicios planteados por Ruskin, centrados en la distinción de pequeños fragmentos («hojas de los árboles»)⁹. El grafismo trata de construir un conglomerado de convenciones para atrapar lo inaprensible y huir de la naturaleza o de la invención en el punto en que los rasgos precisos y distintivos —dada su complejidad— incitan a la utilización de recursos expresivos sustitutivos de la realidad inabarcable (figs. 148-150).

El esfuerzo de simbolización de lo representado mediante la masa gráfica

148. C. Pérez González, 1990,
200 x 300 mm. Caña y tinta china.



149. C. Pérez González (detalle).



150. R. Castilla Linares, 1993-1994,
350 x 250 mm. Acuarela y barra Conté.

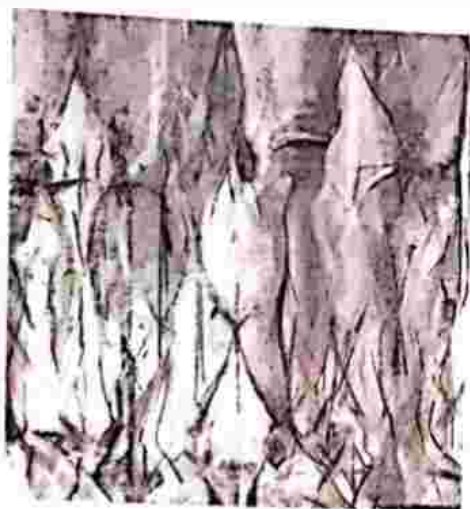
exige una segregación entre lo que se quiere dibujar y cómo dibujarlo. Adoptar un modo gráfico de representar produce una primera y sustancial diferencia con el modelo. Se trata de una inevitable reproducción imaginaria del referente; esto es, el imaginario gráfico que se utiliza origina una opción significativa en la representación. En él se incluyen grados de simplificación mediante los cuales se aborda la tarea de reducir los datos de la realidad, sustituyéndolos por los trazos convencionales y simbólicos correspondientes.

La expresión gráfica mediante el gesto declara una actitud que muestra y señala la presencia del autor, no como un relato neutro o impersonalizado, sino como la afirmación referencial del pensamiento propio. Podemos entender lo gráfico como una manera de distribución visual del contenido del dibujo, es decir, la manera de decir lo descriptible con referencias personales.

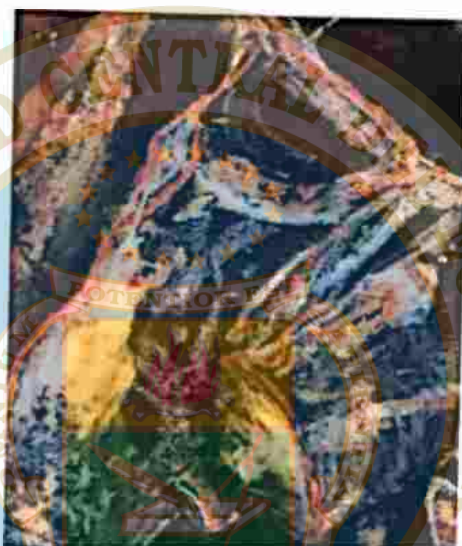
Grafismos, *ductus* y soporte

El impulso de expresión es poderoso. Se trata de la tendencia a exteriorizar procesos de emoción internos y, a su vez, de interiorización de estímulos que se generan en los procesos de realización del dibujo; un movimiento de adentro hacia fuera, de sensibilización gráfica o de los modos de escribir la forma y de la propia materia o que se mueven en dirección inversa. La urgencia de establecer una expresión directa entre el autor y los demás (o hacia él mismo), de que en el dibujo se manifiesten las íntimas pulsiones, ha representado un importante impulso en la creación artística.

La «escritura del dibujo» se va construyendo en el espacio del soporte, extendiéndose y constituyendo el ritmo del relato gráfico, a través del cual se expanden emociones y sentimientos. La estructura del dibujo no es algo predefinido. La manera de expandir la materia gráfica



151. V. Borrego (detalle), s.f., 1000 x 700 mm. Carboncillo y barra de carbón prensado.

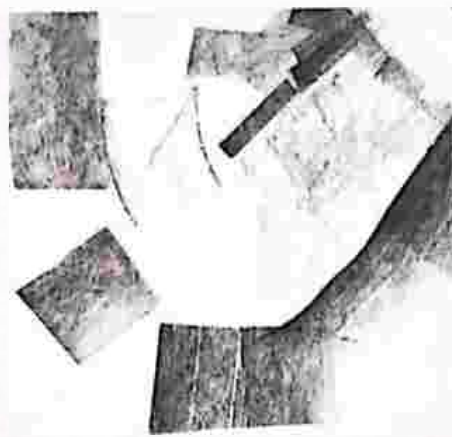


152. L. Gómez Rubio (detalle), 1997, 264 x 325 mm. Aguada de tinta, lejía y ceras.

sobre el soporte en búsqueda de lugar para las formas deja en suspensión los rasgos emotivos que arrastran consigo el interior del artista (figs. 151 y 152).

No obstante, no se debe considerar que esta acción sea totalmente accidental, que se produzca por medio de una sinergia automática entre las emociones y su proyección. Existe una «educación gráfica» por la que se reconocen los recursos puestos en ejercicio, con los cuales se orienta la progresión reveladora de la indagación (fig. 153). Mediante el concurso de los grafismos se construyen superficies transitables sobre las cuales se ubican caracteres y signos que evocan emociones y recitaciones, otorgando una vitalidad expresiva que alude al interior del autor.

153. *Lamana (detalle). s.f.*
320 x 440 mm. Barra de carbón
presado.



El proceso gráfico se desarrolla mediante una tupida red virtual de intrincadas direcciones, compleja o sencilla de recursos, fundamentada en la simplicidad del trazado lineal; los medios aportan su cualidad espesa o transparente, seca o licuada, nítida o borrosa, contrastando o graduando su intensidad, en todo caso, dejando su huella propia. El grafismo, incisivo o deslavazado, grueso y contundente, sutil y evanescente, reticente a la descripción o afirmativo, requiere de una agilidad de lectura y un control de las direcciones y presiones del instrumento «dibujador» que marca la superficie, dejando rastros de su carácter singular (fig. 154).

El efecto es el rápido despliegue de los grafismos sobre la superficie, desde el vacío del soporte al primer plano, como un

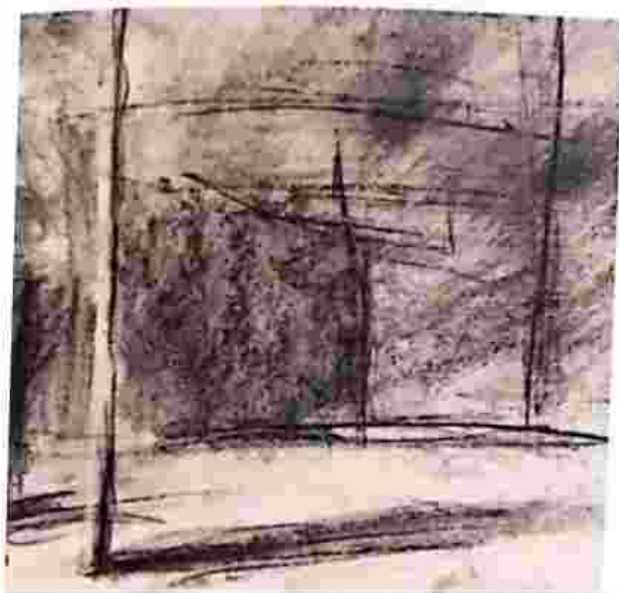


154. *Anónimo (detalle).*
2002-2003, 500 x 500 mm. Lápiz
de grafito y goma de borrar.

desplazamiento en el que las «signografías» afloran en la superficie, como emergencia de la memoria emotiva del proceso del dibujo. La naturaleza del «contenido» del mismo se ve desplazada por el «valor» de la evidencia de su factura, de su decir gráfico, en una lúdica aproximación al desvelamiento de la propia identificación expresiva. Se trata de la epidermis del discurso, del relato de una presencia, las fases de un «decir». La destreza manual hace emerger la piel del dibujo a la superficie a través de rasgos, borrones, huellas de la acción, ideas afirmadas o sugeridas que van construyendo una cierta proyección de las propias pulsiones. Grafismos que generan, acompañan y soportan las formas en una singular concordancia expresiva. Una particular manera de escribir el dibujo creando nexos entre la realidad, la evocación y el decir.

El contenido del dibujo irrumpe unido a la propia configuración gráfica: los rayados, las sinuosidades, los frotos enérgicos, la red de entrecruzamientos e incisiones en distintos estratos. Los modos de «graficar» son una firma en armónica conjunción con el interior que emerge y se disemina sobre el soporte. El valor estilístico de lo «graficado» se sobrepone al significado de lo representado (fig. 155).

La urgencia de establecer un vínculo directo entre el autor y su obra parece el principal impulso para el reconocimiento del valor del dibujo como emergente en las creaciones artísticas. No obstante, en este proceso no todo obedece a hechos casuales, sino que el proceder en su elaboración está sujeto a cierto control; el dibujo se construye de acuerdo a una progresión que comprende la necesidad de expresión interior y a cierta planificación del proyecto, lo que se quiere hacer. En este desarrollo se producen idas y venidas entre la exteriorización del pensamiento y las reacciones sensibles que se originan por el uso de los procedimientos del dibujo.



155. M. Pérez Muñoz (detalle), 1994,
250 x 320 mm. Carboncillo y Conté.



156. R. Romero Altarés (detalle),
1976-1977, 1000 x 700 mm.
Carboncillo y lápiz compuesto.

El relato de la forma se revela por medio de una red de trazados que establecen vínculos con las percepciones de las formas reales y los nexos con la expresión, con el sentido gráfico con el que se construyen y sostienen las imágenes del dibujo. Los significados y contenidos de las formas de los dibujos adquieren sentido propio por el valor de este *duetus*, por la manera en que se entretajan en la red gráfica creada. Esta dicción sostiene una armonía con las formas y trasluce el modo expresivo del mundo interior del dibujante (figs. 156 y 157).

Cuando se dibuja se ejercen una serie de acciones con los instrumentos que se ven afectados por algunas de estas operaciones; direcciones del trazado, adaptación de los trazos a lo que se quiere representar, cambios repentinos de dirección, movimientos compulsivos de las articulaciones que intervienen: dedos, manos, brazo o incluso el mismo cuerpo. Capa sobre capa de grafismos, van quedando restos de acciones anteriores —borrones, tachaduras, arrepentimientos o correcciones— que implican la consideración del tiempo en el proyecto de ejecución. Por otro lado, la mayor o menor presión de los instrumentos, la

alteración o la alternancia entre éstos, produce particularidades gráficas que aportan singularidad o carácter al dibujo, una huella personal e intransferible de la individualidad del artista.

No sólo se crea en la superficie del soporte una red intrincada de direcciones diversas, enfrentadas, superpuestas que ejercen un carácter compositivo. Las direcciones visuales orientan la lectura a fin de transitar por la superficie para la «recreación del proceso»; es decir, que orientan al observador a reconstruir el proceso mental y de ejecución que el autor ha seguido en la realización del dibujo.



157. D. Nebreda de Nicolás
(detalle), 1974-1975,
1000 x 680 mm. Carboncillo y
lápiz de carbón prensado.

158. A. Gil (detalle), s.f.,
650 x 500 mm. Lápiz Conté.
Plumeado, en el que se observan
algunas diferencias con el rigor
académico. Se rompe el ortodoxo
paralelismo gráfico «burilista» del
trazado por otro más
despreocupado.



159. J. Tizón Diz (detalle), s.f., 650 x 500 mm.
Lápiz Conté. Modulación de clarooscuro con
plumeado de factura «burilista» de disciplina
plenamente académica.

Una gran parte del período de aprendizaje consiste en incrementar estos recursos, en la experimentación y búsqueda de grafismos propios. Evidentemente, la historia del arte aporta un amplio catálogo de ejemplos por los cuales es posible recrear los movimientos de la mano del artista. El análisis o reflexión de cómo «movieron» la mano distintos artistas indica la adaptación de esta graficidad a la intencionalidad expresiva de su tiempo e, incluso, resulta ser un buen sensor del tiempo histórico en el que fueron realizados (figs. 158 y 159).

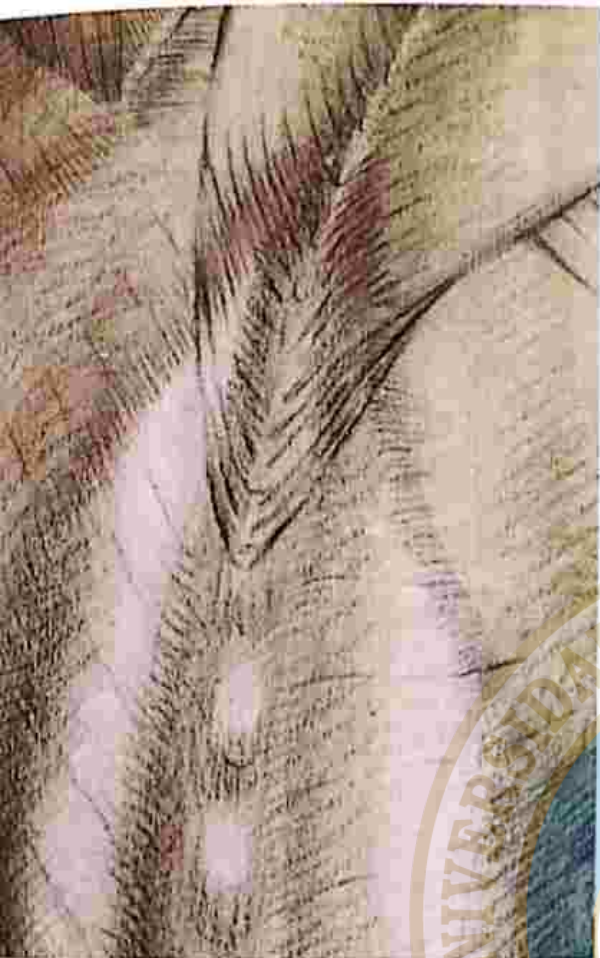
Será necesario comprender las diferencias entre los modos de utilización

de la línea, el carácter que cada una de ellas determina en función de su intencionalidad, como señala Kosnte de Barañano al referirse a la manera en la que «se escribe el dibujo», en la que se debe contar singularmente con el no-trazo, los vacíos, las ausencias por las que el soporte se incorpora a lo que se dice: «En este sentido hay que distinguir claramente en todo dibujo entre el *ductus*, el trazo y la grafía. El *ductus* es la forma de escribir, que se convierte en el elemento rítmico y estructurador de todas las obras. El «trazo» es el elemento material, la huella dejada por el transporte de los pigmentos con un pincel o una pluma; así hay trazos finos y trazos amplos, de ancho surco y mayor recorrido (de las tintas); líneas de estructura, o simplemente el no-trazo, los vacíos, separaciones y reservas que también determinan la composición de la imagen. Finalmente, la «grafía» responde a una actitud del propio cuerpo y frente del artista frente al soporte»⁸⁰ (figs. 160 y 161).

De todas las prácticas artísticas, ninguna como el dibujo aparece con mayor preponderancia en la consideración de la superficie del soporte como valor estructurador de configuración. El dibujante trabaja teniendo como principal

160. J. J. Sanz Moraleda
(detalle), 2002,
420 x 350 mm. Barra
de grafito sobre papel de
estraza. Trazos cortos y
discontinuos que
estructuran la nervadura
de la forma.





161. E. Barnechea Saló (detalle), 1955-1956, 400 x 300 mm. Lápices sepia, rojo y azul.

interlocutor el vacío de la superficie. Así, por ejemplo, lo define Barañano refiriéndose al concepto del dibujo de Giacometti, en el que el soporte: «[...] Está íntimamente ligado al *ductus* de la línea, al corte que toda línea produce, y sobre todo a la repetición, a la anulación de la propia línea en una maraña nerviosa de trazos. Con el curso de la tinta o del plomo del lápiz Giacometti consigue no sólo ritmo sino también textura. También para Seurat era importante el soporte. Así su caligrafía, aunque carezca del relieve de Tobey, goza de un tipo de textura, la que se origina en el encuentro del trazo con el papel, así el soporte tiene un valor no sólo expresivo sino estructural»¹¹. Los trazos, garabatos, grafías, manchas y borrones establecen una continua interacción con las ausencias, los resquicios



162. R. Rodríguez Baixeras (detalle), 1970-1971, 1000 x 690 mm. Carboncillo, lápiz compuesto y goma de borrar.



163. J. L. Ceña Ruiz (detalle), 2002-2003, 450 x 325 mm. Lápiz de grafito. Agilidad de dicción gráfica, con distintas intensidades e insistencia para obtener las zonas oscuras. La versatilidad en los movimientos de la mano, para tratar las diferentes superficies con tramados gráficos diversos, presenta una concepción que conjuga el control y la soltura del «garabato».

por los que aparecen intervalos, pausas por las que la textura del soporte se imbrica con lo trazado. La cualidad del soporte ejerce una decisiva influencia en la sensibilidad del artista y por tanto, en la factura del dibujo (figs. 162 y 163).

Dibujo y escritura

La evolución humana ha estado condicionada por una instintiva e irresistible tendencia a la adquisición de conocimientos. El hombre no sólo adquiere conciencia de su entorno sino que lo hace de sí mismo y de la manera en que sus acciones interfieren y modifican lo existente. Podemos decir que su percepción del mundo, de sí mismo en relación a éste, genera reflexiones que influyen en la propia percepción y en la adquisición de las experiencias perceptivas.

No es de extrañar que en el proceso de conocimiento, de la adquisición de conciencia de ese conocimiento, se dé el hecho de que la mayoría de nuestros procesos psíquicos se produzcan de manera inconsciente, es decir, sin intervención de nuestra voluntad y, hasta cierto punto, de orígenes un tanto desconocidos.

Por otro lado, en cada tipo de dibujo, independientemente de sus derivas de estructura, se encuentran presentes los aspectos psicológicos, los movimientos pulsionales de lo que somos, pues, de manera voluntaria o involuntaria, nos proyectamos en los grafismos, aunque éstos puedan ser adquiridos de manera académica.

La actividad mental requerida por el pensamiento creador se vale de fuerzas que

son a la vez conscientes e inconscientes, concretándose en una plasmación resultado de los gestos físicos voluntarios e involuntarios que se van automatizando y personalizando en un proceso semiinconsciente de aprendizaje. Éstos van configurándose como una manifestación de la personalidad propia, de la expresión de la psique individual, como consecuencia de una serie de condicionamientos biológicos y de la acumulación de experiencias sensibles, sociales o culturales (figs. 164-166).

En este punto se encuentran similitudes evidentes con los estudios grafológicos y su relación con la identificación de la personalidad por medio de los rasgos de la escritura; al fin y al cabo, como decía Kandinsky, «dibujar es como escribir»¹².

Los distintos grafismos se producen por la articulación de los músculos del antebrazo, brazo, manos y dedos, que obedecen a las órdenes cerebrales de ejecutar distintas acciones de abducción, flexión, aducción y rotación. Ésta es una de las prácticas más importantes del aprendizaje en el dibujo; la adquisición de destrezas instrumentales, de recursos y movimientos anatómicos necesarios para diversificar las grafías propias; es decir, los distintos movimientos de las articulaciones, como verdaderas y primeras herramientas que el artista debe dominar para una eficaz vertebración de la voluntad de ejecución intencional («el trazo debe ir por donde yo quiero»). En la Bauhaus, por ejemplo, se practicaban ejercicios de movimientos de danza para que el propio cuerpo participara de la acción requerida. Al fin y al cabo, el lápiz, el pincel, el ratón del ordenador o la pluma, no son más que una simple extensión de la mano prensil y de las articulaciones mencionadas.

El grafismo en el dibujo, como la grafía en la escritura, se manifiesta como



164. Grafía F (detalle 1).

Estoy hartita del ordenador. Bug!!
 Pero eso, que estoy ejercitándome no
 sé pero que, aunque espero contribuir

165. Grafía F.

Bug!!

166. Grafía F (detalle 2).



167. Grafía 1 (detalle 1).



169. Grafía 1 (detalle 2).

consecuencia de un ademán, un gesto del subconsciente que se genera en las circunvoluciones cerebrales donde se generan también los pensamientos. Las tipologías de rasgos de los grafismos están asociadas a los estados de ánimo o de intención comunicativa. De manera simbólica se puede utilizar esta asociación como una manifestación del propio ser individual o como una intención de representar las tipologías psicológicas de expresión gráfica (figs. 167-171).

Analógicas grafológicas e identidad

El reconocido maestro de la grafología moderna, Max Pulver³³, quien introdujo la psicología en el análisis de la escritura, decía al respecto que «escribir conscientemente es lo mismo que dibujar inconscientemente el dibujo de sí mismo, el autorretrato», señalando la importancia de la expresión gráfica como registro de las acciones conscientes e inconscientes que se proyectan en el conjunto de la masa gráfica. Este es un hecho comprobado constantemente en los procesos de aprendizaje inicial del dibujo cuando, por ejemplo, se realiza un retrato de un modelo. Indefectiblemente se produce una traducción de las formas percibidas que implican una proyección de las

escribir unas cuantas
líneas para un trabajo de bellas
artes en el que se necesita la
caligrafía de varias personas

168. Grafía 1



170. Grafía 1 (detalle 3).



171. Grafía 1 (detalle 4).

estructuras propias del autor. Es decir, el retratado se parece en ocasiones más al autor que al propio modelo de referencia. O, como ejemplo más visible, en las múltiples relaciones de afinidad que se pueden observar entre la firma de autoría del dibujo y la propia factura gráfica del mismo (figs. 172-176).

La ciencia grafológica se centra precisamente en la expresión de la personalidad a través de la caligrafía y de la naturaleza automática que se alcanza con el hábito de la escritura manual. Trata esencialmente del modo de manifestarse

Marcida

172. A. Rodríguez Marcoida
(detalle firma).



173. A. Rodríguez Marcoida, s.f.,
370 x 260 mm. Tinta china y
palillo.

en el que el control intelectual no puede reprimir la espontánea proyección del temperamento o la naturaleza psíquica más íntima del «yo»: «El dibujo es una cartografía del alma que no sólo representa algo exterior, sino que, a la vez, es manifestación de quién lo traza. No hay que entender el dibujo en su sentido clásico de que aporta o representa algo, sino como epifanía, como la manifestación de algo nuevo. El proceso de dibujar transforma el espacio y la vida, el espacio mental. El dibujo es un sistema como el de la lengua, en el que el proceso humano de nuestra memoria queda proyectado. Las leyes del movimiento y de la dimensión quedan obsoletas en ese lugar imaginario que se produce en la dialéctica de un instrumento y un papel o una superficie»¹⁴.

Las técnicas grafológicas¹⁵ permiten conocer en profundidad la personalidad por medio del estudio psicológico de los grafismos de la escritura manuscrita cursiva, permitiendo analizar las reacciones anímicas. Según su método de exploración, el inconsciente se manifiesta a través de

Guillermo de Juan

174. Guillermo de Juan (detalle firma).



175. Guillermo de Juan, s.f., 300 x 430 mm.
Barra de sanguina.

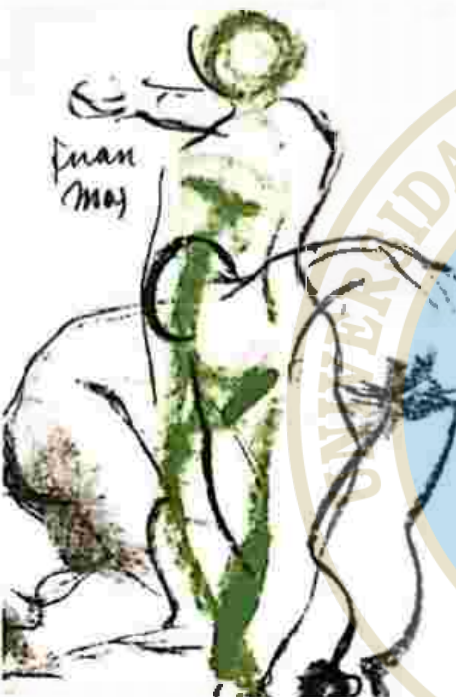


176. Guillermo de Juan (detalle).

la proyección espontánea de la grafía, al margen de su contenido y de los símbolos del lenguaje escrito, es decir, la pura expresión gráfica, la manera de dibujar



177. J. Mas (detalle firma).



178. J. Mas, s.l., 430 x 310 mm. Barra Conté y pastel.

sobre el soporte, reveladora del gesto interior. Considera que existe una estrecha relación entre los gestos expresivos de la escritura, tanto de los movimientos voluntarios como involuntarios y las tendencias conscientes e inconscientes que existen en la psique del individuo (figs. 177-181).

Los estudios grafoanalíticos han establecido una serie de parámetros de la escritura que ilustran sobre el sentido con que pueden ser entendidos en la «escritura del dibujo»: orden, tamaño (dimensiones), forma, velocidad, presión,



179. J. Mas (detalle 1).



180. D. Quintero Miquelajáuregui, 1969-1970, 440 x 320 mm. Carboncillo y Conté negro.



181. D. Quintero Miquelajáuregui (detalle firma).

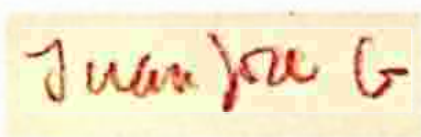
inclinación, dirección de las líneas, continuidad o cohesión. El «orden» muestra la distribución del conjunto gráfico en la superficie del soporte vacío del

182. P. Martínez Sierra, 1968.
440 x 320 mm. Carboncillo.



183. P. Martínez Sierra (detalle
firma).

184. J. J. Gómez Molina. s.f.
430 x 300 mm. Barra de sanguina
sobre papel crema.



185. J. J. Gómez Molina (detalle
firma)

muestran como un auténtico sensor anímico y de la capacidad de control sobre el proceso y la «continuidad» o discontinuidad o cohesión gráfica alude a los modos de enlace y relación entre los trazos; la manera en que los huecos del soporte afloran y se interponen entre los grafismos es un indicador gráfico de la individualidad y, por tanto, el modo seguido por el pensamiento del dibujante.

No se trata, en este caso, de analizar el hecho de dibujar desde el punto de vista de la grafología, que tiene otros fines en cuanto al análisis psicológico de la persona, pero se encuentran analogías evidentes como para hacer referencia a la importancia del desarrollo de los modos en que se constituyen los grafismos del dibujo y la íntima relación que se establece entre los valores, por ejemplo, de la línea, manchas, botrones o el entramado gráfico; la factura gráfica como definidora del reconocimiento que se efectúa en el acto de dibujar (figs. 182-185).

Así, se puede considerar al dibujo, al igual que la escritura, como la consecuencia de un registro de movimientos gráficos singulares. Según los principios grafotécnicos—y referido a la escritura autógrafa— todo grafismo es individual e inconfundible. Así lo refería Del Picchia: «Negar la individualidad del gesto gráfico sería repudiar el reconocimiento de la personalidad humana»¹⁶. Por otro lado, el maestro francés Sollange Pellat formuló en su libro *Las leyes de la escritura* la existencia de algunos principios que rigen los grafismos.

El postulado general que utiliza la grafología revela las analogías que nos interesan en las direcciones que señalamos con respecto al dibujo. Según este principio, las particularidades individuales que definen el grafismo pertenecen al continente y no al contenido, es decir, «cómo» se dice, no «qué» se dice. De ahí que las leyes que configuran la escritura inciden únicamente en la fisonomía del trazado (figs. 186-191).

dibujo, mientras que la manera de concebir y representar la forma muestra el talante de la personalidad. La «velocidad» apreciada en el trazado es una expresión cinética; indica la vivacidad intelectual y espontaneidad de la acción dibujística y la «presión» de los instrumentos o útiles del dibujo es una revelación inmediata del estado vital, de su voluntad de afirmación y fortaleza. Las «direcciones» de los grafismos, autotáticos o aprendidos, se



186. Grafía E (detalle 1).



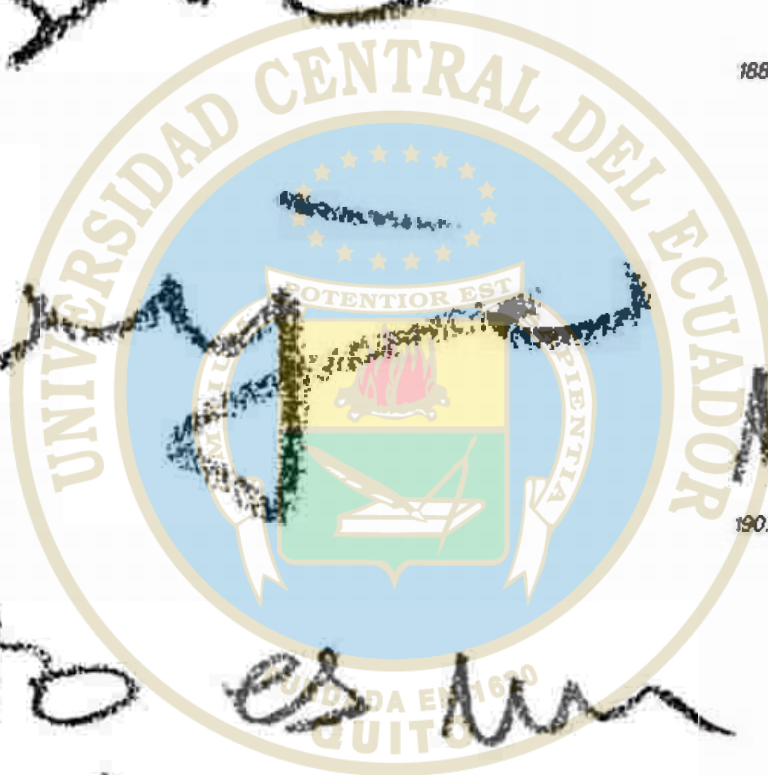
187. Grafía E (detalle 2).



188. Grafía E (detalle 3).



189. Grafía E (detalle 4).



190. Grafía E (detalle 5).



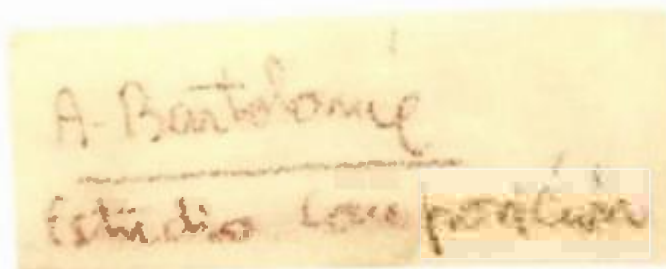
191. Grafía E.

Los estudios grafológicos aseguran que antes que a los instrumentos corporales (mano, brazo, dedos), las particularidades gráficas no obedecen a la lógica de sus movimientos involuntarios sino a la exteriorización de las decisiones del cerebro. Educar la mano, por tanto, no es

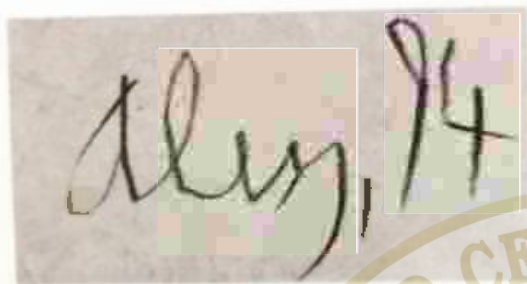
otra cosa que adiestrar sus movimientos en relación a la voluntad de materializar las ideas gráficas. Es la mente quien dibuja¹⁷. Es posible deducir que el hecho de trazar, de dibujar, está condicionado por factores que alternan los momentos conscientes e inconscientes. Así, los



192.1. M. Paralo (detalle firma).



192.2. A. Bartolomé García (detalle firma).



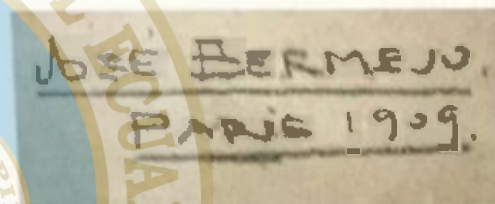
192.3. A. Martín Villacastín (detalle firma).



192.4. F. Lagares Prieto (detalle firma).



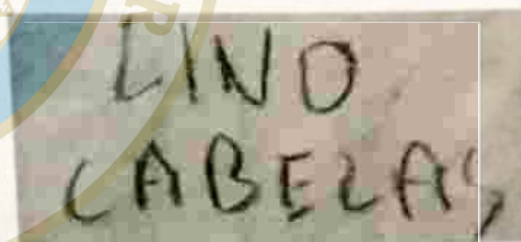
192.5. J. A. Díez Vargas (detalle firma).



192.6. J. Bermejo (detalle firma).



192.7. J. Martínez Labrador (detalle firma).



192.8. L. Cabezas (detalle firma).



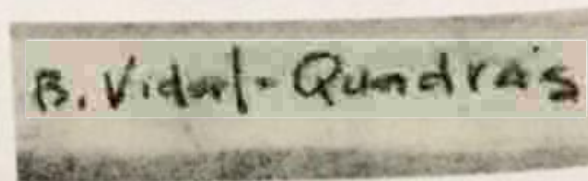
192.9. M. L. Bajo Segura (detalle firma).



192.10. M. Pérez (detalle firma).



192.11. P. Farjuel de Antonio (detalle firma).



192.12. B. Vidal Quadrás (detalle firma).

S. Pascual
Tejerina

192.13. P. Tejerina Pascual (detalle firma).

NARVAEZ

19214. M. Narvæez Palño (detalle firma).

Francisco Baños

192.15. F. Baños (detalle firma).

Blas Villa-

192.16. B. Villa Fernández (detalle firma).

Varela

192.17. J. Vegas (detalle firma).

Vega Ríos

192.18. G. Ríos (detalle firma).

VICTOR
BORRERO

192.19. V. Borrego (detalle firma).

Ismael Sanz

192.20. I. Sanz Matezans (detalle firma).

Raúl Romero
55

192.21. R. Romero Altare (detalle firma).

trazados iniciales que se ejecutan en dibujo están más cargados de voluntad, de intencionalidad representativa que aquellos finales que van siendo sustituidos por la inercia de los automatismos gráficos adquiridos, por el predominio de la inconsciencia¹⁸.

Es decir, que la intencionalidad en el trazado exige un esfuerzo por dominar los aspectos inconscientes de los automatismos, en clara voluntad de dominar conscientemente el proceso del dibujo. Ese esfuerzo se percibe por la menor agilidad del gesto del trazo. Ejemplo de ello lo tenemos cuando se utiliza una imagen impresa (fotografía) como modelo del dibujo. Inevitablemente, la tendencia a imitar el lenguaje fotográfico —mayor cuanto menos recursos se poseen— limita el acceso de los aspectos creativos o liberadores del gesto gráfico propio. Las diferencias entre un dibujo o apunte tomado del natural o de una fotografía muestran claramente los aspectos vivenciales directos, pasados por el tamiz de la propia interpretación vívida o la de un cierto aspecto frío, congelado, de la imitación fotográfica.

Es posible, por tanto, colegir que los grafismos evidencian un singular entramado que posee características

formales propias, que presentan constantes morfológicas que remiten a la personalidad del individuo. Si ampliamos estas referencias de las leyes de los grafismos escriturales, por ejemplo, la que relaciona los elementos de la escritura con los caracteres de los grafismos del dibujo, encontramos fácilmente las coincidencias en cuanto que se refiere a los mismos principios motores; es decir, los parámetros gráficos como la «velocidad de ejecución», la «presión instrumental» o las «direcciones del trazado» constituyen un conjunto característico definidor de la expresión personal (fig. 192).

Estos hábitos automáticos constituyen elementos gráficos que se mantienen persistentes en los grafismos espontáneos. Como ejemplo simple, basta observar



193. A. Bartolo Hernández, 2003-2004, 490 x 360 mm. Mancha aguada, barra Conté y sanguina.



194. A. Bartolo Hernández, 2003-2004, 390 x 270 mm. Mancha aguada, barra Conté y sanguina.



195. A. Gómez Soria, 2002-2003,
500 x 350 mm. Mancha de acuarela y café,
lápiz Conté y pastel.

algunos dibujos del mismo autor entre los que se muestran aquí; con independencia de que sea el mismo modelo para diversos estudiantes, es posible identificar su autoría sin necesidad de leer la firma, incluso cuando cambian de técnica o de tema. Indefectiblemente el dibujo trasparencia la huella personal a la cual también se adapta el instrumento de dibujo utilizado (figs. 193-196).

Debemos, pues, considerar algunas características del dibujo como actos reflejos que pertenecen al individuo y que se van desarrollando durante el periodo de aprendizaje y son constantes en su particular expresión. No importa la incorporación de diferencias formales voluntarias e involuntarias que se vayan adquiriendo como acopio de recursos. La interiorización de estas nuevas características no oculta del todo las invariables pertenecientes a la propia identidad.

Quien realiza el dibujo lo hace mediante movimientos de los miembros voluntarios que constituyen el sistema motor muscular, comprendiendo desde



196. A. Gómez Soria, 2002-2003,
500 x 350 mm. Mancha de café y
acuarela, lápiz Conté y pastel.

el brazo y antebrazo a la articulación de la muñeca, manos y dedos. Pero el órgano rector del proceso no es la mano sino el cerebro, que es el que dirige las acciones voluntarias del trazo, interactuando con las impuestas por el inconsciente, determinadas a su vez por la propia evolución del conocimiento y de las destrezas adquiridas, aunque manteniendo las individualidades.

El conjunto de registros almacenados en el cerebro, como producto de la experiencia vivida, ha sido incorporado desde el principio y constituye un aprendizaje singular, individual; no pueden ser relegados, pues aparecen por los

sucesivamente a la experiencia, permaneciendo potencialmente en el inconsciente para surgir de manera espontánea. Así ocurre cuando se aprende a escribir, realizado en un lento y largo proceso, a través del cual se van automatizando los trazos de la escritura. El aprendizaje del dibujo exige un esfuerzo notable para dominar los impulsos inconscientes de trazado e incorporar a su bagaje nuevas formulaciones conscientes. Se trata de una lucha entre ambos, los inconscientes —formados por hábitos adquiridos con anterioridad y que surgen espontáneamente— y aquellos otros que trata de incorporar a su experiencia, adaptándolos a su propia manera de sentir los grafismos (figs. 197-200).

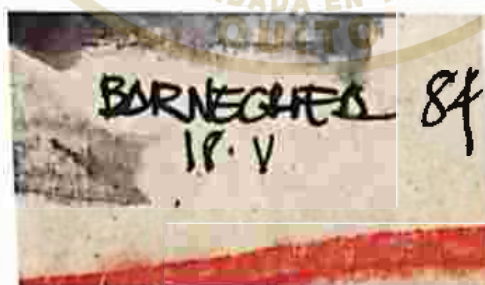
Esta sería la principal argumentación por la que el proceso de aprendizaje del dibujo ha necesitado —con independencia de los modelos de enseñanza— de un adiestramiento de la mano —entendida como una adecuación al cerebro rector— en una contienda definida por el control consciente de lo que se quiere hacer y la emergencia espontánea de los automatismos adquiridos previamente.

El falsificador intenta adaptarse, en un esfuerzo de identificación, al modelo y a los elementos y grafismos empleados, explorando la presión, la velocidad de ejecución, recreando las dudas o temblores de la mano original, los errores en una imitación de la emoción sentida.

Este es un aspecto de interés—el problema de la copia, de la imitación— cuando se intenta falsificar o copiar el estilo de otro artista. Tanto el falsificador como el aprendiz académico se ven obligados a reprimir sus hábitos para adaptarse miméticamente a un modo de representar. En cierto modo, de esa forma se procedía en los sistemas de enseñanza del dibujo como medio de adquirir destrezas —dibujo de dibujos, copia de estampas o copias de copias—, base de la academia clásica. Un modelo de adiestramiento que no permitía la afloración del carácter



197. E. Barnechea, 1984,
500 x 360 mm. Tinta china, grafito
y sanguina.



198. E. Barnechea (detalle firma).

intersticios de lo incorporado por nuevos aprendizajes, es decir, no se modifican en su sustancia, sino que se adaptan por la intervención de nuevas propuestas.

Todo aprendizaje implica la necesidad de desarrollar cierta capacidad de automatizar hábitos, que se incorporan

personal del artista en ciernes. Una suerte de ejercicios de falsificación de estilos, de maneras de dibujar. O cuando un estudiante, no muy avanzado, toma como referencia un dibujo o una imagen fotográfica para realizar su dibujo. El esfuerzo por seguir el trazo, o por describir los aspectos de la imagen mecánica y traducirla a su propio medio de expresión representa un esfuerzo de adaptación, de represión de sus impulsos que conducen a una representación estereotipada en la que se evidencia el esfuerzo modificador de su propia espontaneidad. En *Las leyes de la escritura*, Solange Pellat se refiere, en su tercera ley de la escritura, a este forcejeo entre la voluntad consciente y la espontaneidad: «Una persona no puede voluntariamente y en un determinado momento alterar su propia escritura natural, sin hacer con ello, ostensible en el trazado, la señal evidente del esfuerzo que ha realizado para conseguir esa modificación».

Analogías entre el dibujo y la escritura

En algunas culturas no existen voces diferenciadas para referirse a la pintura, la escritura o el dibujo. Como es sabido, en la lengua china no existen vocablos diferentes para designar estas prácticas. Éstas se conocen con la misma expresión, «*hua*». En cierto modo, las analogías de la escritura con el dibujo vienen determinadas por su mismo origen. La evolución de las imágenes hacia la conversión de símbolos abstractos da origen a la escritura, con la que el dibujo mantiene una vinculación iniciática como lenguaje escrito, como representación de ideas y conceptos, de pensamientos y modos de ver la realidad o de dar cauce a invenciones del imaginario. El vínculo que se mantiene, cuando se separan las prácticas de dibujar y escribir, remite a la consideración de los factores que influyen en la generación de estilos individuales y



199. M. E Pérez Muñoz, 1994, 250 x 327 mm. Mancha aguada y carboncillo sobre papel verde.

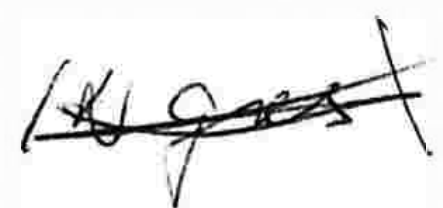


200. M. E Pérez Muñoz (detalle firma).



201. Graña H.

de época (figs. 201-203): «Confundidas la pintura y la escritura en el pictograma se mantendrán ligadas, aunque ya no refundidas, al refinarse las pictografías, creándose así jeroglíficos y hasta ideogramas. El nexo formal que las relacionaría pasaría entonces a constituir un factor importante entre los varios que afectan el desarrollo global de los estilos. Además, la firmeza del nexo podría determinar el extremo hasta el cual le sería permitido a la pintura comunicar *per se* o, por el contrario, el punto hasta el cual se le haría funcionar meramente como extensión de la escritura»¹⁹.



202. Graña H (detalle 1).



203. Graña H (detalle 2).

204. Grafía J.

Letras
Peregrinos
Renacimiento -
Primitivismo
Apocálptico
Linea de Picasso
Dadaí
Franz Kline

fatus

205. Grafía J (detalle 1).

206. Grafía J
(detalle 2)

Linea de Picasso
Apocálptico

207. Grafía J (detalle 3).

Kline

208. Grafía J (detalle 4).

En el proceso de construcción de la imagen «sónica», ésta ha ido perdiendo o debilitando su relación con la realidad que le sirvió de modelo, aunque la codificación a la que fue sometida le dota de una fuerte significación. En cambio, la imagen analógica, como el caso del dibujo del natural, viene condicionada por las relaciones de semejanza que establece con la realidad. «Los sistemas representacionales basados en la analogía icónica son fácilmente comprensibles. En el proceso de codificación se da un alejamiento progresivo de esta facilidad. Los detalles y la semejanza se van eliminando hasta que nos hallamos entonces frente a residuos culturales herméticos, crípticos. De la misma manera que hemos encontrado imágenes representativas en las culturas pasadas, también las hemos hallado abreviadas, esquematizadas, sónicas»²⁰ (figs. 204-208).

El dibujo no es un código compuesto de signos independientes, como el código alfabético de la escritura, que según su estructura combinatoria elabora mensajes de sentido significativo. Se trata de un sistema de representación que utiliza las formas que, por sus incontables y arbitrarios modos de configuración, presentan una naturaleza eminentemente polisémica. No obstante, entre el aprendizaje del dibujo y la escritura se encuentran evidencias analógicas reseñadas, por ejemplo, por Hans Daucher, que ha incidido al comienzo de su método de dibujo en esta idea: «Todo el mundo puede aprender a dibujar lo mismo que aprende a escribir[...] Aprender a escribir se basa en el conocimiento de signos, de letras, a las que en un grupo cultural se convino en dar un determinado significado... El aprender a dibujar tiene lugar mediante el empleo de signos comprensibles por todos»²¹.

Gombrich afirma el interés de los artistas occidentales por la asimilación entre escritura y dibujo a partir del conocimiento del arte oriental, singularmente las estampas, en las que la grafía de la escritura y del dibujo no tienen una concepción diferenciada; lo cierto es que esta analogía ha sido motivo de múltiples referencias. El interés por comparar los procesos de aprendizaje del dibujo en relación con los de la escritura se puede observar, por ejemplo, en cómo Leonardo reflexionaba sobre ese aspecto, si bien con la idea de la necesaria progresión en la adquisición de conocimientos: «Sabemos con certeza que la visión es una de las más veloces operaciones que existir puedan, y que al punto vemos infinitas formas, si bien no podemos conocer sino una sola cosa cada vez. Supongamos, lector, que ni echas una ojeada a este papel escrito. De súbito juzgarás que está repleto de distintas letras, pero no sabrás en ese mismo instante cuáles sean ni qué expresan. Has, pues, de hacerlo letra por letra, línea por línea

si quieres tener noticia de esas letras. [...] Así, te digo a ti, que por naturaleza tiendes a este arte; que si pretendes conocer con verdad las formas de las cosas habrás de comenzar por sus partes más simples y no correr a una segunda sin tener antes la primera bien prendida en la memoria y en la práctica»²².

Los artificios de su construcción, la intuición, el sentido de ordenación de los elementos, el juego estratégico y el progreso conceptual que se desarrolla en el tiempo de su ejecución son las dominantes del dibujo.

Si tomamos como ejemplo la realización de un dibujo mediante procedimientos digitales, tenemos que éste requiere una conceptualización previa, pues se necesita discernir entre las herramientas gráficas que le proporciona el programa, elegir entre diferentes estilos. La aventura, el efecto de variabilidad y la traducción de la sensibilidad propia están sujetos a los límites del programa. «[...] El dibujo puede constituirse en instrumento reflexivo y defensivo frente a la agresión a la que el medio industrial de las imágenes nos somete. La imagen mediatizada, por lo mismo que puede llevar a una observación del entorno por su sello de realidad y por su capacidad de hacer que nos detengamos cuando su autor considere necesario sobre la imagen, puede a su vez (y por desgracia, es lo más común) convertirnos en sujetos casi totalmente pasivos, sometidos a los dictados del flujo de imágenes, sin capacidad de reacción activa ante ellos»²³. El dibujo del natural, directo, manual, se utiliza como un sistema analógico de representación que remite al mundo físico y que lleva implícita la idea de modelo, simulacro o imitación.

La línea en el dibujo y en la escritura

La línea como primer y fundamental elemento expresivo del dibujo nos revela una doble existencia: su valor como

Pues eso, que esto, escribiendo no
no pro pro, aunque sepa escribir

209. Grafía B

Lee i

210. Grafía B (detalle).

Las Reformas del
Heimado No resultaron
del todo satisfactorias

211. Grafía C.

Mo

212. Grafía C (detalle 1).

del

213. Grafía C (detalle 2).

por una

214. Grafía C (detalle 3).

descripción de una forma o un signo del que emana un significado y el propio significado plástico expresivo de su manera de concretarse gráficamente. Cualquier lenguaje escrito que observemos, y aún sin entender su significado por desconocer el código o idioma de procedencia, en su grafía se revela este carácter dual del trazado lineal de configuración: «Sean los signos pictográficos, ideogramáticos, silábicos o fonéticos, en todos los casos se observa que su valor atiende tanto por lo menos a la calidad gráfica como al contenido del texto»²⁴ (figs. 209-214).

Entre la muerte de Pedro I y el acceso de Alejo II se produce una gran inestabilidad política (6 zares y sucesores) estancando los principios salvéticos a la práctica de la civilización, pero esto todo a los demócratas producidos por la caudilla imperial.

La influencia del estado y otras potencias, así como la posibilidad de acción europea de Rusia y sus elites de guerra.

El resultado es un estado de inspiración política - mente europea.

La modernización de las FUERZAS ARMADAS fue el OBJETIVO PRIORITARIO. El objetivo es el - puesto en proceso de europeización y NACIÓN - LIZACIÓN.

Administración - Mayor Centralización.

Interés - Destrucción autónoma política y amplificación definitiva de su poder político.

Seguridad - Se empieza a dar a nivel europeo por la caudilla del estado.

215. Grafía A

Este es un sentido en el que se debe comprender el carácter del dibujo como lenguaje. Al igual que la escritura se usa para comunicar y expresar pensamientos y sentimientos y, aunque son diferentes medios, mantienen concurrencias de sentido: el lenguaje de las palabras y el lenguaje de las formas coinciden en que ambos recurren a equivalencias para traducir la realidad profunda de nuestro ser²⁵. En esta proyección íntima a través del trazado confluyen el sentido y carácter de la *kalligraphia*, es decir, el conjunto de rasgos con el que dibujamos las formas, la caligrafía del dibujo. Y, por lo tanto, en la generación de los estilos individuales, de los modos singulares con los que dibujamos: «Puesto que la escritura abre la posibilidad de percibir la diferencia entre distintas caligrafías, la acepción más nueva (estilo) incita a apreciar variaciones individuales dentro del estilo colectivo»²⁶ (figs. 215-217).

Como elemento de composición, la línea presenta múltiples características morfológicas que mantienen sustanciales diferencias por la apariencia de su trazado. Ésta se obtiene por la intencionalidad expresiva y/o por la utilización de instrumentos o materiales que por sí tienden a precisarla.

inspiración

216. Grafía A (detalle 1).

Sin pretender agotar la relación de tipologías que se pueden hacer, hablaremos de la línea homogénea, que mantiene su grosor a lo largo de todo el trazo con aspecto uniforme (rotulador) o la línea de valor, que va variando de grosor en su discurrir sobre el soporte. Este tipo de línea sugiere espacialidad, pues debido a sus diferencias de espesor se perciben en distintos planos, se alejan o se acercan, o bien señalan valores lumínicos diferentes según la intensidad de su trazado (figs. 218-220); la línea abierta, que se

ins

217. Grafía A (detalle 2).



218. L. Esteban Fresnillo (detalle). 1998-1999. 400 x 290 mm. Caña y tinta china.

Dependiendo del tipo o del alzado de la caña, de las diferentes tintas que transporta y de las distintas presiones que se realizan o de la propia inestabilidad de la carga, se producen una amplia variedad de líneas o manchas de tinta que incrementan la expresividad gráfica del conjunto.



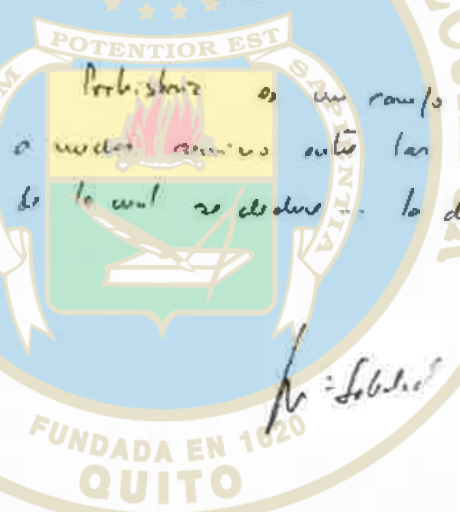
219. D. Fernández Fernández, 1999.
505 x 350 mm. Rotulador fino.

expande con cadencias alternantes; la discontinua, de ritmos fragmentados; o la línea texturada, es decir, el trazo que se caracteriza por la acumulación de material gráfico que queda en la superficie rugosa del soporte. Pero, no obstante —y relacionado con la finalidad de la línea—, se ha de señalar que la función que desempeña tiene una singular importancia en su proyección estética, como señala Berger al referirse a la naturaleza de su calidad gráfica: «Reseñar, identificar, apropiar, explicar, describir, recordar, dar a conocer, son otros tantos fines, entre muchos más sin duda, a los que se presta la línea. Pero hay que añadir esto: en



220. D. Fernández Fernández (detalle). A pesar de la regularidad del medio utilizado, su mayor o menor presión crea distintas jerarquías gráficas.

221. Grafía G.



224. Grafía G (detalle 3).



222. Grafía G (detalle 1).



225. Grafía G (detalle 4).



223. Grafía G (detalle 2).

tanto que sirve a esos fines, queda fuera del dominio del arte, en el cual no entra, en realidad, más que a partir del momento en que, sea cualquiera el fin que sirva, tiene en cuenta su misma naturaleza, su calidad gráfica»²⁷ (figs. 221-225).

Hay dibujos que utilizan esta calidad gráfica de la línea como expresiones escritas antes que como construcciones de una composición. Aluden a reflexiones mediante la creación de ritmos y de convulsiones gráficas que se van afirmando y negando, tachando y anulando el vacío del soporte con el dinamismo o la violencia del trazado (Mark Tobey, Wols, Hans Hartung) o como Cy Twombly, que crea campos de acción poblados de signos y grafías que chocan con los límites del soporte, intentando traspasarlos.

Gramática visual

La necesidad de una formación en el conocimiento no sólo teórico sino empírico de los elementos del lenguaje visual los asinila Dondis a la alfabetización general. Aunque reconoce que no se pueden extrapolar servilmente los métodos de aprendizaje de la lectura y escritura, sí sugiere la posibilidad de observarlos y utilizar las analogías aprovechables: «Es precisa una íntima familiaridad con los elementos visuales. Tenemos que conocerlos a fondo. En otras palabras, su reconocimiento o su uso hay que llevarlo a un nivel superior de conocimiento que los incluya tanto en la mente consciente como en la inconsciente para manejarlos casi automáticamente. Deben estar allí, pero no intrusivamente; deben ser percibidos, pero no deletreados; lo mismo que ocurre con los lectores principiantes»²⁸. Dondis señala en este párrafo algunos aspectos que es necesario subrayar por su importancia en la práctica del dibujo. Además de insistir en el conocimiento profundo de la sintaxis gramatical que constituye la imagen como método para escribirla y leerla, incide en la apropiación

íntima de su vocabulario hasta su «olvido consciente», para pasar al campo de una actuación liberada de la aplicación estricta de reglas restrictivas de la creación personal (figs. 226-228).

El intuicionismo creativo como único método de formación artística determina, por tanto, una orientación que tiende a reducir las capacidades de conocimiento y utilización liberadora del lenguaje visual. La comprensión de la articulación sintáctica y la experimentación propia con los elementos del lenguaje visual, lejos de restringir las capacidades expresivas, potencian su especulación intelectual y supera las falsas limitaciones que se atribuyen a su conocimiento: «Una mayor inteligencia visual implica una comprensión más fácil de todos los significados que asumen las formas visuales.[...] La importancia de este hecho se ha menospreciado durante demasiado tiempo. La inteligencia visual incrementa el efecto de la inteligencia humana, ensancha el espíritu creativo»²⁹. Es éste un importante punto de inflexión sobre el que se ha debatido —y se continúa haciendo—, sobre los contenidos y aprendizajes que se deberían adquirir en los periodos iniciales de la formación artística. Las argumentaciones —en ocasiones teñidas de radical confrontación— se presentan cargadas de subjetivismo en cuanto a la concepción del tipo de artista o profesional que se pretende obtener en los centros de enseñanza artística.

Algunas de éstas vienen lastradas por la inercia de unos aprendizajes repetitivos que no han incorporado, en sus intentos de renovación, los significados de las nuevas miradas (ideas) que la tradición moderna y la nueva sociedad tecnológica también han legado. Por otro lado, se evidencia una propensión a no marcar los espíritus libres de los estudiantes de arte (a los que se les considera como artistas autoformándose) con conocimientos y destrezas que pueden perturbar la emergencia de una supuesta individualidad

En general la mayoría de los otomanos se guerra con sus enemigos europeos pechierou del becello y la metreta

226. Grafía D.

original. Una vez más, Arnheim clarifica certeramente el necesario equilibrio entre los conocimientos, la capacidad de reflexión y argumentación de lo que el estudiante o artista piensa y hace: «Otro prejuicio sería el que afirma que el análisis verbal paraliza la creación y comprensión intuitivas. También en esto hay un núcleo de verdad. La historia del pasado y la experiencia del presente ofrecen numerosos ejemplos de la destrucción acarreada por fórmulas y recetas. Pero, ¿hemos de concluir que en las artes ha de quedar en suspenso una potencia de la mente para que otra pueda funcionar? ¿No es verdad que cuando se producen perturbaciones es precisamente cuando una cualquiera de las facultades mentales opera a expensas de otra? El delicado equilibrio de todas las potencias de una persona, lo único que le permite vivir plenamente y trabajar bien, queda alterado no sólo cuando el intelecto interfiere en la intuición, sino igualmente cuando la sensación desaloja el raciocinio. El vago tanteo no es más productivo que la ciega adhesión a unas normas. El autoanálisis incontrolado puede ser dañino, pero también puede serlo el primitivismo artificial de quien se niega a entender cómo y por qué hace lo que hace»³⁰.

No se trata, en ningún caso, de propugnar un regreso al orden, una re-visitación de los ejercicios académicos caducos, de formular programas cerrados



227. Grafía D (detalle 1).

e impuestos como paradigma de un aprendizaje intemporal y canónico. Pero no se puede soslayar el hecho de que todo intento de formular nuevos paradigmas lleva implícito el uso de los restos de materiales de los modelos destruidos. Se retorna siempre a los comienzos, pero no se empieza desde el mismo lugar. ¿Acaso la tradición del arte no está repleta de re-visitaciones, de miradas atrás para tomar impulsos nuevos?

228. Grafía D (detalle 2).

DIBUJOS DEL NATURAL: ELEMENTOS DE APRENDIZAJE

El análisis en el dibujo

Sea cual sea el proceso seguido, la acción de dibujar implica la adopción de alguna metodología de análisis que actúa durante el propio proceso o en la lectura final del mismo. Y esta metodología conlleva, a su vez, la concurrencia de una heterogénea cantidad de relaciones y referencias. A pesar de las contradicciones que la idea de análisis pueda presentar con respecto a una actividad cargada de aspectos subjetivos, ésta se produce bien de manera racional o empírica, de manera alternativa o integrada equilibradamente en el progreso del dibujo y, lejos de significar un cuestionamiento de lo realizado —rebajando la emotividad expresiva—, le suele aportar razón y sentido a lo representado.

Los propósitos del análisis están presididos por la idea de conferir sentido o reconducir el proceso. Durante el mismo es frecuente que se pierda la idea germinal con la cual se inició o, por otro lado, gracias a él va tomando cuerpo una idea no prevista, es decir, que ésta va implícita en el mismo proceder. Durante el análisis formal del dibujo se genera cierto alejamiento intelectual de la emotividad surgida en la creación espontánea, tratando el objeto/dibujo como un producto emancipado del modelo, articulándose según sintaxis autónomas propias que no tienen que ver con lo

representado: el dibujo es una cosa y el modelo de referencia otra. Como consecuencia de este alejamiento se pueden cuestionar algunas ficciones relacionadas con la actividad creativa, cuando se entiende únicamente como una actividad dominada por la espontaneidad inconsciente, emocional, subjetiva; por tanto, cerrada a todo razonamiento.

Desmontada la pretensión de adscribir el dibujo únicamente a un inextricable proceso emocional —por el cual el dibujo refleja los sentimientos y que sólo se debe juzgar desde este punto de vista—, se pueden comprender los vínculos que mantiene con el contexto cultural, las huellas de precedentes históricos y los contenidos potenciales visualizados e interpretados. Esta actuación reflexiva ayuda a la comprensión del conjunto de operaciones mentales e intuitivas que intervienen en el dibujo. El equilibrio entre análisis y actuación desinhibida propicia el desarrollo de la argumentación discursiva del dibujo, permitiendo orientar los propósitos conceptuales o los influjos culturales reconocibles. En este sentido, el dibujo del natural, lejos de constituir una mera actividad mecánica de mimesis, incorpora al proceso ideas y conceptos que fluyen desde campos disciplinarios diversos.

Formas cerradas, formas abiertas

En un sentido general, cuando en el dibujo se habla de forma se hace referencia a las particularidades estructurales de las cosas o ideas, con independencia de su situación en el soporte. Para su conformación exterior, ésta puede ser concebida por el contorno, por los límites externos (forma cerrada), percibiéndola como una totalidad ajena a las relaciones con otras figuras. También se puede configurar de manera que no todas las partes estén delimitadas por una línea continua, sino que el contexto se integre en ella a través de distintos pasajes, en los que fondo y figura, o las relaciones con otras formas, se constituyen como una totalidad (forma abierta) (fig. 229).

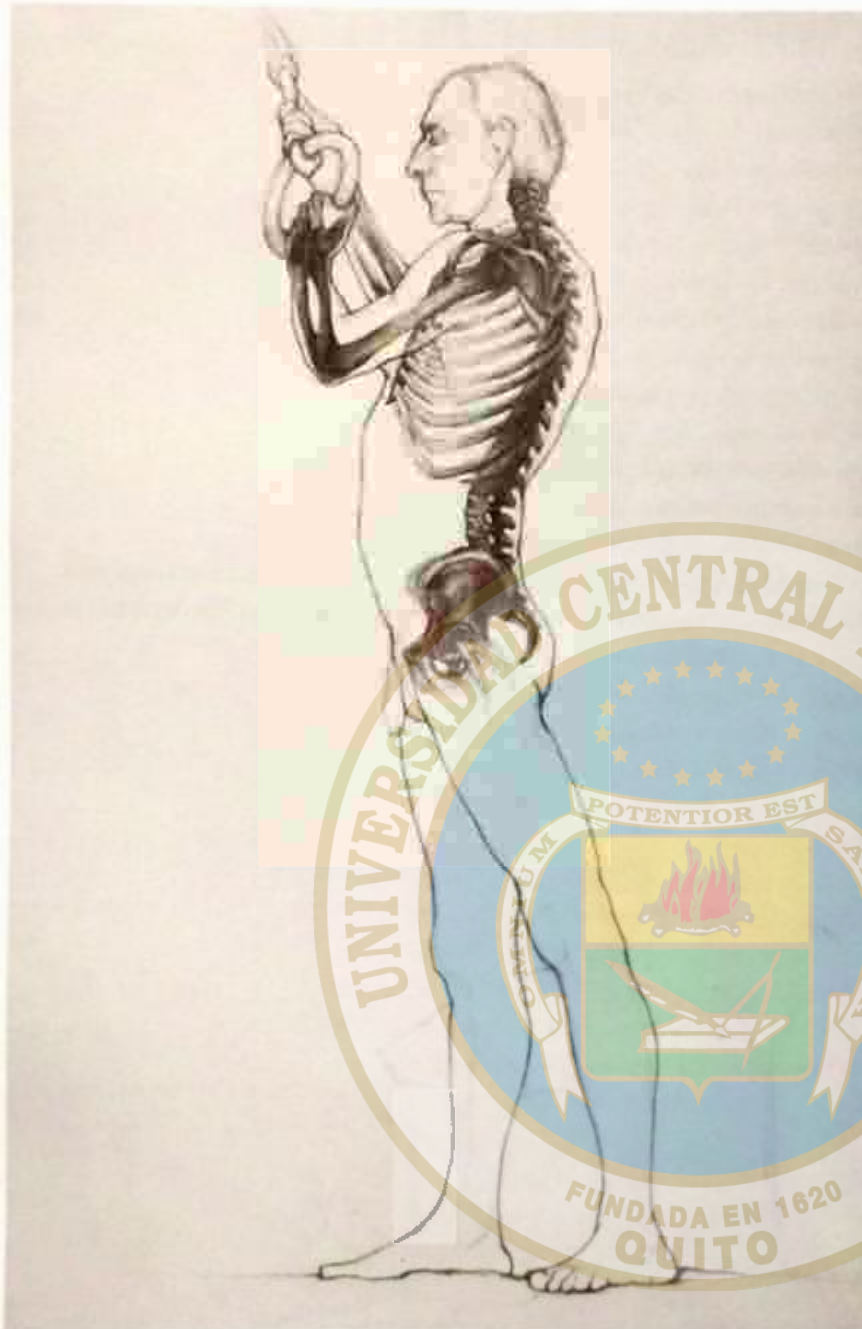
Durante mucho tiempo se mantuvo un abierto enfrentamiento sobre estas dos distintas maneras de entender el dibujo. El clásico debate del siglo XIX entre Ingres y Delacroix refleja la dicotomía entre dos formas de abordar la representación: la concebida con el concurso de la línea —que se adjudicaba, como definición propia, al dibujo—, delimitando la descripción al objeto o modelo, y la del dibujo de mancha —entendido como terreno propio de la pintura— en el que la figuración del asunto se percibe y representa, antes que por los valores lineales del contorno o por su aislamiento, por las gamas de gradientes que muestran los volúmenes (fondo, masas de sombras propias, áreas de luz). Este segundo modo de concebir la representación se construye de manera expansiva, abierta, considerando las relaciones con otras formas y las propias huellas del proceso gráfico que se incorporan como elementos de expresión; integra más aspectos de la naturaleza, incidiendo en los vínculos con el entorno o la consideración de la atmósfera que envuelve los cuerpos, destacando unas partes y diluyendo otras.

Es decir, desde una declaración reductora de sus posibilidades, se han

afrontado estas dos maneras de ver y representar la naturaleza. Por un lado, atendiendo al conocimiento que se obtiene de su forma externa, delineando sus contornos, cerrando la forma y, de esta manera, aislándola del fondo; en cierto modo, se conceptualiza su estructura, se retiene en la memoria y se describe la configuración por sus límites, por medio de líneas netas (figs. 230, 231 y 236). Por otro, sería la representación utilizando zonas de gradientes (claroscuro) o manchas y trazos. En este segundo caso, por seguir con la clásica controversia disyuntiva entre ambos modos de

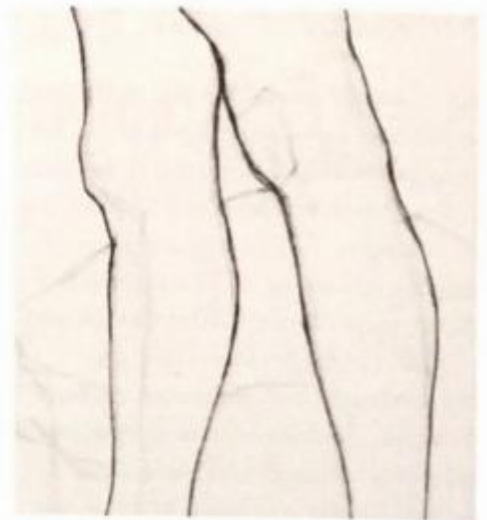
229. J. Asturias Soriano, 2001.
1000 x 700 mm. Acuarela, tintas y
plumilla



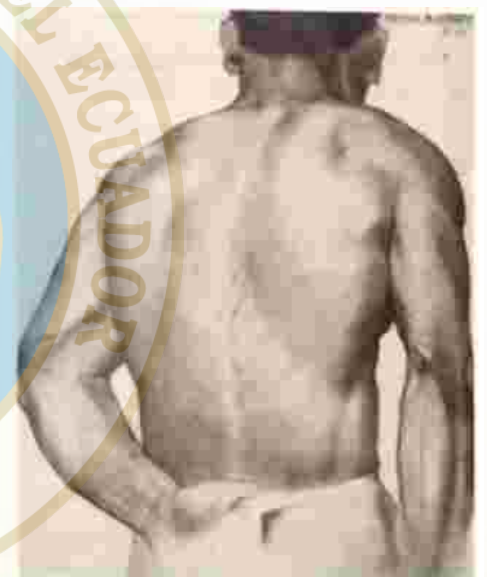


230. C. Ruano Pascual, 2005.
500 x 350 mm. Lápiz de grafito y
lápiz de color.

representación, se procura la obtención de datos no sólo del aspecto formal del objeto, lo que se sabe de él, de los límites que presenta a la vista, sino de cómo se relaciona con el contexto donde se halla ubicado. Los gradientes, manchas o zonas de clarooscuro transitan entre el fondo y la superficie del objeto. Se crean zonas difusas y zonas nítidas, percibiendo las características del momento, de la percepción visual del fragmento de realidad —objeto y fondo— y de la estructura



231. C. Ruano Pascual (detalle). Línea
descriptiva, de fuerte control de la forma
externa con leve modulación del volumen.



232. R. Hidalgo de Caviedes, 1958-1959.
400 x 300 mm. Lápices Conté, sepia y azul.

luminica que le afecta. Se trata de un modo de representación que atiende a dibujar «lo que se ve» y se siente antes que lo que se «sabe» del modelo (figs. 232-235).

Esta dualidad en la representación obliga a una mirada diversificada, distinta con respecto al modelo. El modelo indagatorio del dibujo cerrado se limita a obtener un único conocimiento del objeto: aquel que se refiere a su configuración externa. En cambio, el otro modo se ve obligado a descubrir no cómo se cree que



233. Marta Armas, s.f., 700 x 500 mm. Lápiz de grafito. Suave modelado descriptivo de claroscuro propio de los dibujos anatómicos.

es, sino cómo se ve en ese momento. En el primero se intenta representar más con ideas preasimiladas de la forma y en el segundo se han de adquirir en el momento de la acción de dibujar. En procesos iniciales de aprendizaje es habitual cierta tendencia por intentar dibujar conceptos adquiridos de la forma, no lo que se percibe de ella, sino la idea del contorno que se tiene.

Los objetos pueden, por tanto, ser percibidos y reconocidos para ser representados de estas dos maneras. Al hacerlo mediante líneas nítidas, éstas rodean los contornos que se entienden como límites que aíslan la representación. Como consecuencia de este modo de visualizar el modelo, las características formales de su aspecto externo son aprendidas, retenidas en la memoria, por lo que el dibujo que se hace de él tiende a reproducir lo que se ha aprendido o se intenta aprender, relegando o rechazando muchos otros aspectos que se presentan a la vista. André Lohé reseña esta circunstancia utilizando unas referencias de Paul Valéry: «Paul Valéry ha dicho acerca del dibujo cosas sutiles y necesarias.



234. O. Martínez Monge
Capuchinas, 1997, 297 x 210 mm.
Lápices de colores.



235. O. Martínez Monge,
Capuchinas (detalle).



236. O. Martínez Monge, 1997,
500 x 650 mm. Té, tintachina y
collage.





237. R. Garboa Naranjo,
2001-2002, 350 x 500 mm.
Aguada de café y carboncillo.

Distingue muy justamente la visión distraída, lejana, que tenemos generalmente de los objetos, de la voluntaria, que tenemos cuando dibujamos. Debe recordarse todo lo que se refiere a la percepción, al movimiento de los ojos ávidos de captar el contorno de las formas y "conservar su visión neta". Pero se trata de saber si es precisamente la más alta función del dibujo ésa de conservar dicha visión neta en toda la extensión del contorno de los objetos. Si se examina un dibujo de Rembrandt, se observa que, aún cuando hace un retrato, o un estudio para un objeto, nunca delinea completamente el contorno. Se distinguen rupturas considerables de la forma tanto afuera como adentro: son pasajes. Es que el dibujante-pintor considera la forma no abstractamente, independiente del claroscuro [...] sino sometida a la acción devoradora de la luz y de la sombra...»¹.

Para comprender la forma de una manera más abierta, no individualizada, se han de tener en cuenta esos otros aspectos referidos, utilizando para su proyección en el dibujo valores que aluden a la estructura lumínica que afectan al objeto o al conjunto, procurando obtener información precisa de las luces y sombras



238. R. del Pozo Avendaño, 1999, 500 x 695 mm.
Mancha de betún de Judea y gráfilo.

que le afectan en cada circunstancia concreta, a cómo se relaciona con el entorno próximo, con otras figuras y con el espacio circundante. Esta representación es visual y tiende a comprender la fenomenología de situación, percibiendo el modelo de realidad elegido en ese momento y circunstancia (fig. 237). La dualidad representativa constituye una distinta valoración si se contempla desde el punto de vista compositivo; las configuraciones distinguidas de manera neta establecen la individualización de las figuras, siendo fácilmente identificables como unidades, planteando problemas específicos para relacionarse con otras en la constitución de un conjunto.

Una interpretación generalizada es que a distintos momentos históricos les corresponde una interpretación de las formas en algunos de estos dos conceptos. Así, el carácter de forma cerrada corresponde a épocas caracterizadas por su afirmación en teorías canónicas, en principios inamovibles y seguros que garantizan la forma de la idea (neoclásico, academia) y a una certidumbre intelectual en sus formulaciones: «[...] (la) forma cerrada más que una regla es un instinto, una disciplina táctil sin "toque" que, si se quiere, sabrá hacer que dicha línea salida de un punto para convertirse en círculo, pueda, sin otras ayudas, hacerse esfera [...] La poética de la forma cerrada es ese impulso que da un principio y un final al



239. R. del PozoAvendaño (detalle).

punto y a la línea, sin imponerse al principio y al final del dibujo»². Ruskin advertía sobre la limitación —habitual en los sistemas de aprendizaje de su época— que suponía el control de la línea de contorno como objetivo único. Aunque



240. L. Sánchez Rodríguez, 2001-2002, 210 x 295mm. Mancha de café y acuarela, barra. Conté negra y azul, sanguina y creta.

reconoce que puede ser un fin utilitario para ciertas soluciones, esta restricción de las destrezas en el «dibujo por el dibujo mismo» supone una limitación a la capacidad expresiva de la que debe disponer el dibujante: «Un buen artista suele ver masas, no bordes, y siempre puede hacer su dibujo más expresivo[...] con



241. E. Vega González, 2005-2006, 500 x 350 mm. Aguada de nogalina y lápices compuestos.



242. E. Vega González (detalle).



243. A. Echevarría Muguerza,
1997-1998, 210 x 290 mm.
Bolígrafo, acuarela, café y creta
blanca.

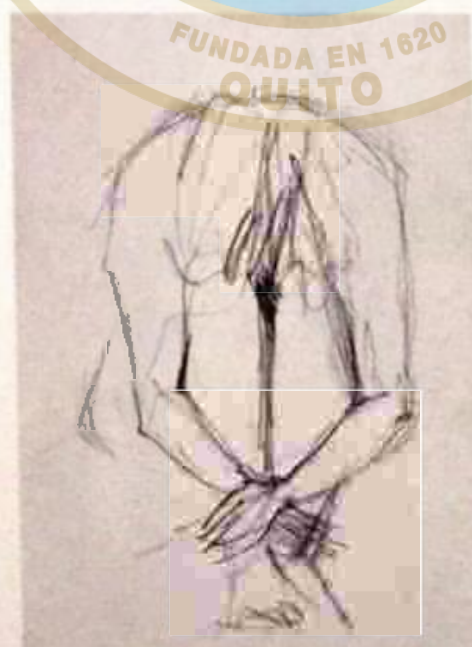


244. Anónima, 2002-2003, 500 x 500 mm.
Lápiz de grafito y goma de borrar.

un sombreado rápido que con siluetas de modo que en toda obra buena hay en mayor o menor cantidad toques de sombra y las siluetas son en mayor o menor medida discontinuas³ (figs. 238-240).

La concepción de la forma inconclusa, abierta, corresponde a perículos de exaltación y desbordamiento de la liberación creadora del artista y su no sujeción a normas coactivas de expresión. Las formas abiertas no presentan el cariz de ser independientes del contexto donde se sitúan, sino que se funden con él, incrementando el carácter de indefinición

de su contorno. Los elementos no son percibidos aisladamente, sino disueltos en la globalidad del conjunto, construyendo al mismo tiempo el espacio con el que se relaciona. «A través del proceso del dibujar se construye un espacio o se representa convertido en una interfórea, en una síntesis, en una caricia. Algunos lo hacen a través de fragmentos, de dudas, otros de un golpe, de una forma cerrada⁴. La objetividad de la representación pierde



245. E. Vega González, 2006,
500 x 350 mm. Lápiz de grafito
sobre papel de estraza.



246. E. Vega González (detalle).



247. C. Portellano (detalle).

importancia a favor de la subjetividad sensible (figs. 241-243).

Cuando se trata de asemejar la realidad con el artificio de la representación, ajustando ángulos, direcciones, contornos o valores, el proceso del dibujo del natural demanda actuaciones que no tienen tanto que ver con la pura delineación de la silueta como con los elementos gráficos que se utilizan. El carácter convencional de éstos cobra aquí un protagonismo creciente, por lo que más que a la intención de aprehender el concepto de la forma observada, el interés se centra en la articulación de los códigos gráficos que van a ir acentuando el carácter de ficción de la representación, la referencia al modelo como simulacro para la construcción del dibujo (figs. 244-246).

La relación fondo/figura lleva consigo la consideración del soporte como ámbito donde se desarrollan las formas, porque lo dibujado no sólo comprende los límites de lo figurado sino también aquello que lo circunda: los vacíos que se generan

a su alrededor son también superficie dibujada. Toda la tipología de trazos, líneas, manchas, garabatos o rascados evocan formas, espacio, textura, luz y movimiento, guiando la mirada por el complejo entramado de su lectura; en este andamiaje se equilibran tanto los aspectos que se dibujan como los que se sugieren; incluso los espacios en blanco del papel adquieren un protagonismo esencial. El dibujo avanza a través de anotaciones, de dudas,



249. P. del Toro Calle (detalle).

250. P. del Toro Calle, 2002-2003, 495 x 350 mm. Acuarela. Conté negro y violeta, sanguina y lápiz de grafito. Distinción gráfica entre la ligereza de los trazados del lápiz de grafito y la contundencia de la barra de carbón pensado, el lápiz azul y la sanguina.

de fragmentos que apuntan a la globalidad del modelo, pero evitando la conclusión definitiva, dejando en suspenso la clausura de la forma, el dibujo *non finito*: «En el siglo XX, superada ya la idea de la obra acabada, el fragmento, garante de lo finito, sufre una

transformación y de ser un concepto peyorativo pasa a ser el principio de la más alta positividad estética. En lo fragmentario se conserva la memoria del absoluto, lo fragmentario tiende hacia la totalidad perdida de la forma cerrada»⁵ (figs. 247-250).

Luz, sombra y claroscuro

El estudio de la influencia de la luz en la percepción y representación de la realidad ha sido un propósito esencial en el aprendizaje del dibujo. La incidencia de la luz sobre los objetos permite recibir una información compleja según sea el carácter de esta incidencia. La percepción de las formas resulta condicionada por las variaciones lumínicas, los contrastes, la nitidez o la fusión entre valores análogos del contexto. Percibir, comprender y representar los valores-luz reflejados por las cosas es una tarea importante del aprendizaje general de cualquier medio de representación. En el dibujo del natural, con mayor o menor intensidad, esta práctica ha centrado gran parte del período de formación. Pero aprender a relacionar y comparar valores no se produce desde una exclusiva actitud analítica, sino que éstos se perciben también según la experiencia emocional que suscitan: «Lo que un pintor investiga no son las leyes del mundo físico, sino la naturaleza de nuestras reacciones ante el mismo. No le conciernen las causas, sino la naturaleza de ciertos efectos. El suyo es un problema psicológico: el de conjurar una imagen convincente a pesar de que ni uno sólo de sus matices corresponde a lo que llamamos "realidad". Para entender este acertijo —en la medida en que puede decirse que hemos llegado a entenderlo—, la ciencia tuvo que explorar la capacidad de nuestras mentes para registrar relaciones más que elementos individuales»⁶.

La importancia del aprendizaje de valores tonales viene determinada por la

necesidad de comprensión de cómo se relacionan las formas en la superficie del soporte o en el espacio. No sólo funcionan como un intento de emulación de una realidad exterior, sino como medio de entender y discriminar los valores del color-luz en cualquier medio de representación.

En los estudios de claroscuro del natural se generan distintos niveles de convencionalismo al pretender registrar los distintos tonos, acudiendo a ciertos grados de abstracción y simulación para ajustarse a dos importantes condicionantes. Por un lado, convertir en valor-gris los matices de color de la realidad y su específica variación por la mayor o menor cantidad de luz que recibe. Por otro, tener en cuenta que estos matices de la realidad han de ser reducidos a un esquema de relaciones lumínicas que se asemeje a lo percibido y que está, además, determinado por las cualidades del medio que se utiliza. Es decir, las herramientas y material de dibujo que se utilizan tienen unas limitaciones técnicas que restringen las capacidades de emulación de los diferentes valores que son percibidos: «Porque tampoco el artista puede transcribir lo que ve; sólo puede trasladarlo a los términos de su procedimiento, de su medio. También él está estrictamente atado al registro de tonos que su medio puede proporcionar. Cuando el artista trabaja en blanco y negro esta transposición se ve fácilmente»⁷. Estas limitaciones técnicas no permiten una fidelidad total y el resultado está condicionado por la paleta

de valores que es posible extraer del material de dibujo. Obviamente, esta capacidad de registro de valores difiere notablemente de un material a otro (fig. 251).

En cualquier caso, los dibujos de claroscuro –incluso aquellos que presenten un mayor grado de profundidad o de intención mimética– han de ajustarse a unos valores más o menos aproximados de la realidad, condicionados por las posibilidades del medio de dibujo utilizado. Por otro lado, al tratar de realizar un dibujo en claroscuro se ha de elegir inevitablemente una clave de registro de valores, un sistema por el cual se van a relacionar entre sí los distintos tonos de acuerdo a cómo se perciben del modelo o a cómo se quiere interpretar. Es decir, y generalizando, se ha de optar porque el dibujo se formule en una clave general de valores altos⁸ (claros), medios⁹ o bajos¹⁰ (oscuros), o por la intervención de valores de todo el espectro de la escala, de acuerdo con los materiales usados en el dibujo (fig. 252).

La clave elegida condicionará la relación de los distintos valores, pues es sabido que la intensidad de un tono se ve condicionada por los otros contiguos. Por ejemplo, un valor se intensifica de acuerdo a otro con el que se asocia; un tono claro se percibirá más claro si está relacionado con un valor oscuro y, a la inversa, un valor oscuro parecerá más oscuro si está rodeado de tonos claros. La distribución de valores, los contrastes, ejercen una decidida influencia en la creación de ritmos, equilibrio y movimiento en la composición del dibujo. En las prácticas de dibujo de claroscuro y para facilitar una rápida entonación general, se suelen utilizar variados procedimientos de acercamiento a un esquema tonal básico. Piénsese en la utilización de papeles con un tono o color medio establecido, al cual se le incorporan un valor bajo y otro alto (luces) empleado profusamente desde el Renacimiento. O,



251. P. Fanjul de Antonio, 1994, 320 x 500 mm. Mancha de acuarela, carboncillo y barra. Conté sobre papel crema.



252. R. Aguilera Rodríguez, 1997, 1000 x 700 mm. Lápiz y polvo de grafito y lápiz de carbón prensado.

también, al empleo de una grisalla general sobre un soporte claro para situar rápidamente el resto de valores bajos y altos (fig. 253).

Por medio del claroscuro, se modela o enfatiza el carácter de la forma, difuminándola suavemente mediante tránsitos sugerentes o bien precisando aspectos dramáticos en contrastes abruptos, o bien, ocultándola en penumbras ambiguas. Como decía Lothe, es frecuente en los aprendizajes «dibujar lo que se

253. M. C. Leiva Hernández, 1996-1997, 300 x 430 mm. Lápiz de grafito, lápiz y barra Conté negro y creta blanca sobre papel de estraza.



sabe de los objetos, en vez de dibujar lo que de ellos se distingue», ignorando que las formas afectadas por la luz no se perciben en todos sus límites con igual nitidez: «[...] Jamás se destaca un volumen sobre los fondos en la totalidad de sus partes; siempre hay un punto de enlace entre el primer plano y el fondo [...]»¹¹. La dirección de la luz es un factor de fuerte influencia dinámica, compositiva y provocadora de sensaciones emotivas en la representación. Captar la inaprensible energía de la luz, la modulación por los tonos medios, además del intento de representar la apariencia física del modelo en su contexto lumínico, remite a una dramatización intensa del juego de las sombras y transparencias de la luz (figs. 254 y 255).

255. C. Berriatua Calderón, 2005, 700 x 1000 mm. Carboncillo, carbón prensado y goma de borrar.



254. A. Ponce Ginos, 1995, 1000 x 700 mm. Carbón prensado y tinta china.

El establecimiento de un proyecto de graduación lumínica en la representación del modelo del natural implica la activación de operaciones mentales tendentes a establecer una organización jerárquica de gradientes, de escala de valores que oscilan del blanco al negro. Al igual que para dibujar el esqueleto de la representación mediante trazos —encuadre, encaje— se acude a trazados gráficos convencionales, de base geometrizable, cuando se aborda la tarea de la representación con la intención de establecer una relación analógica con la iluminación que recibe el modelo, se acude a un sistema de relaciones (claroscuro) con el que poder proyectar la idea global del modelo iluminado. Al hacerlo, inevitablemente se ha de realizar una construcción de referencias que mantenga una coherencia jerárquica equivalente a la que percibimos como existente en la realidad. Esa construcción se basa en

la consideración de grandes masas de valor (global) que determinan, por ejemplo, en primera instancia, lo iluminado directamente (valores altos de luz o gris) y lo no iluminado, lo que queda en sombra; además de su relación con el contexto, el fondo. Este proceso de tanteo global del claroscuro—mancha—no es otra cosa que una hipótesis de aproximación esquemática de valoración general del conjunto. De esta manera, Leonardo recomienda el rápido establecimiento de un sistema de relaciones de valores, como modo de proyectar la estructura lumínica del modelo, mediante una mancha general de claroscuro: «En primer lugar, da una sombra general a toda aquella extensión que la luz no ve; más tarde, da las sombras medias y principales, comparándolas entre sí, y de esta misma manera da la luz en media tinta, añadiendo luego las luces medias y principales, según proporción»¹² (figs. 256 y 257).

Esta escala valorativa de referencia se introduce como una aproximación al estudio e indagación sosegada de las relaciones entre las partes y la supremacía de la concepción global de la iluminación del modelo. En esta mayor o menor profundidad en el análisis de la distribución de valores, se parte generalmente de un patrón básico de referencia que suele ser la zona más iluminada del objeto. Ésta se asimila al valor más claro con el que se cuenta y, a partir de ahí, se organizan los grises en escala descendente hacia el valor más oscuro: «Si tú, que dibujas, deseas estudiar con utilidad y provecho, acostúmbrate a dibujar sin presura y considera cuáles y cuántas de entre las luces alcanzan el primer grado de luminosidad; de semejante manera, cuáles de entre las sombras sean más oscuras que otras y cómo se combinan entre sí; y sus proporcionales dimensiones y sus contornos; y hacia dónde se orientan; qué parte de las líneas se curva un lado u otro; dónde son más o menos conspicuas y cuáles son anchas y



256. Anónimo (detalle).



257. Anónimo, s.f.,
1000 x 680 mm. Carboncillo y
lápiz de carbón prensado.

cuáles son sutiles, y, por último, procura que tus sombras y tus luces se corten sin trazos»¹³. Para este proceso se ha de contar con unos factores importantes en la práctica del dibujo: el soporte utilizado y las características y posibilidades gráficas que aportan los medios técnicos para traducir las relaciones del esquema valorativo. Se puede deducir, por tanto, que la intención de imitación literal de un valor percibido de la realidad,



258. C. Orrico Méndez, 2004,
500 x 350 mm. Barra Conté y
sanguina.

independiente del contexto donde se sitúa, sea entendida como un error, pues éste siempre es percibido ligado a un sistema de relaciones que aportan sentido a su comprensión.

El dibujo ha sido utilizado como herramienta de exploración de la naturaleza, como medio para obtener conocimientos sobre cómo se producen los fenómenos perceptivos en lo referente a la luz y su incidencia. Desde una aproximación intuitiva para representar el volumen generado por la luz, los trabajos renacentistas se adentraron en estudios de base empírica y científica sobre la naturaleza de la luz (natural o artificial); los aspectos de la incidencia y las zonas que se crean en los cuerpos (zona de iluminación principal de incidencia directa de los rayos de luz más directos); sombras propias (penumbra, sombras

leves de tránsito, reflejos); sombras arrojadas (proyección de sombras sobre sí mismo o sobre otros cuerpos). Estos distintos valores de la luz sobre los cuerpos determinan escalas de valores sobre las que se fundamenta el dibujo, en el cual a veces se prescinde de la línea de contorno o se alternan: «Este fenómeno de interrupción del contorno, de pasaje de un objeto a otro, se acentúa si, dejando de considerar los objetos pieza por pieza, se somete el conjunto a una visión simultánea. Entonces, sólo emergen de la media tinta general los puntos de contraste máximo: las partes muy claras sobre el fondo oscuro, o muy oscuras sobre el fondo claro»¹⁴ (fig. 258).

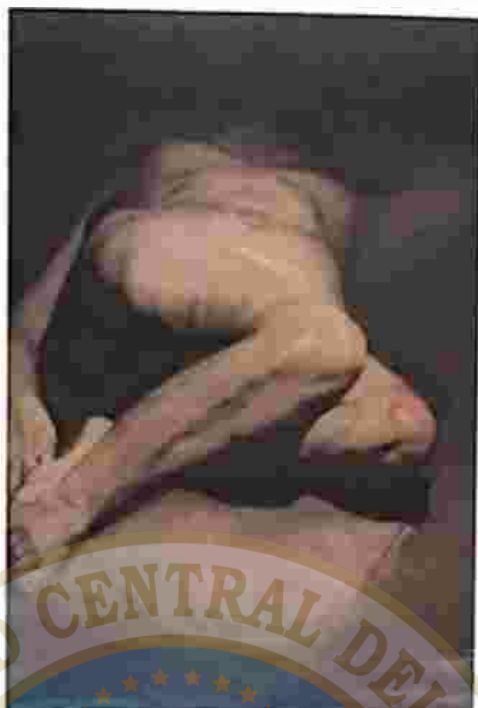
El concepto de *sfumato* (difuminado), enunciado por Leonardo da Vinci, es expresión de una idea de observación del natural en la cual los límites de las formas no pueden ser percibidos con la misma nitidez, según las distintas distancias que tengan con respecto al observador, adquiriendo por tanto distintos niveles de difuminación de los contornos. Leonardo daba instrucciones sobre la distinción que se debía efectuar para obtener el efecto deseado de lejanía. Éstas se refieren al límite de las superficies (contornos borrosos) y a la jerarquía que se debe establecer en las representaciones ilusionistas; es decir, aquellas que pretenden crear una simulación de espacio o profundidad por medio de los gradientes del claroscuro: «A la misma distancia, el objeto parecerá tanto más o menos distinto cuanto más o menos raro sea el aire interpuesto entre el ojo y ese objeto. Por todo ello, sabiendo yo que la mayor o menor cantidad de aire interpuesto entre el ojo y el objeto concede al ojo contornos más o menos confusos de esos objetos, menguarás tú las imágenes de estos cuerpos en proporción a su creciente alejamiento del ojo que los ves»¹⁵.

El proceso a seguir para representar los distintos planos de la ilusión óptica de profundidad debe considerar zonas de

primer plano, las cuales se supone que deben aparecer de manera más rotunda y marcada. A partir de éstas se crea el sistema de distancias en las que se sitúan los otros planos, representados por convencionalismos gráficos que sugieren su situación espacial en el soporte. Aquello que se perciba en la realidad como no definido o nebuloso debe representarse de igual manera; es decir, difuminado (*sfumato*), evitando la nitidez de las formas; la atención que se le debe prestar no debe ser la misma que los asuntos claramente percibidos (figs. 259 y 260): «E vira los perfiles o contornos netos en los cuerpos. No hagas los contornos de tus figuras de un color diferente de ese del campo donde se destacan, esto es no deslindes tu figura de su campo por medio de un trazo muy acusado»¹⁶. Conjuntamente con los estudios de la perspectiva como método de representación de la realidad, la perspectiva aérea, es decir, la representación en la que los contornos se difuminan conforme se alejan del espectador, tuvieron un valor fundamental en la representación del natural.

A pesar de que con la aparición del dibujo moderno (Seurat) las teorías renacentistas del punto de vista y de la ilusión del volumen sufren una gran transformación, éstas continúan utilizándose como elementos plásticos preferentes para la configuración de la forma. En el caso del cubismo, la dislocación del punto de vista en múltiples percepciones se combinan en una reintegración compleja, multifacetada, en la que las líneas y las sombras no cumplen la función de simular el volumen, sino la de contribuir a evocar esta reformulación de la forma. O como en las propuestas surrealistas (Magritte) en las que en la misma configuración se alternan sistemas de iluminación —natural y artificial— contrapuestos.

El uso del claroscuro dota a la escena de aspectos dramáticos si los máximos



259. L. R. Pareja Herrera,
1979-1980, 1000 x 700 m.m.
Carboncillo, carbón prensado y
sanguina.



260 L. R. Pareja Herrera (detalle).

valores (blanco y negro) predominan en el conjunto. Este ambiente dramático resulta matizado a medida que interviene una mayor gama de tonalidades de gradientes (grises), creando una atmósfera envolvente, un acentuado y convincente ilusionismo espacial. Las peculiaridades de este ilusionismo espacial vendrán determinadas por la distribución de masas de oscuridad

261. Anónimo, s.f., 970x670mm.
Carboncillo y lápiz de carbón
prensado.



262. Anónimo (detalle 1).



263. Anónimo (detalle 2).

profunda y zonas de nítida transparencia y luminosidad, sugiriendo la emergencia o alejamiento del primer plano de formas y zonas (figs. 261-263).

La experiencia previa de las características del material y del soporte resulta un conocimiento indispensable con el que se construye la «imaginación técnica», es decir, cierta pre-visión de la factura de los resultados que se pretenden obtener. El dibujante debe conocer el comportamiento de los instrumentos de dibujo con el soporte donde se aplican. Es un bagaje que implica, por ejemplo, saber el efecto que en la superficie del soporte (lisa, granulosa, áspera, satinada) va a ocasionar la incisión de la punta afilada del lápiz o la barra de carboncillo, por las diversas presiones que marcan los trazos. No sólo se cuenta con lo que se ejecuta, sino con la respuesta del material, la incorporación a la calidad del trazo de la tersura del papel o la afloración gráfica de la fibra granulosa. Asperidad, suavidad, tersura son cualidades sensibles que se incorporan a la factura del dibujo. No tienen que ver solamente con la experiencia concreta del material utilizado sino con la experiencia sensible acumulada para manejar cualquier otra técnica.

Composición, equilibrio y ritmo

Toda representación visual se entiende como «composición» al presentarse como resultado de la disposición de varios elementos —formas, manchas, líneas, grafismos— en un conjunto con un carácter de organización. Esta composición puede ser concebida mediante esquemas gráficos simples que representan la articulación de direcciones visuales, lugar y espacio que ocupan las formas principales y otras secundarias. Este esquema compositivo es percibido así por un proceso de abstracción mental cuando se detraía la acción de mirar, proyectándolo sobre el modelo para aprehender el modo de organización de las formas en la realidad objetual.

Los conocimientos sobre la composición no son únicamente un conjunto de destrezas que el artista ha ido adquiriendo de manera meramente intuitiva desde la antigüedad. Ciertamente es que la base de esos conocimientos ha sido la experiencia visual intuitiva como parte de una destreza o habilidad que el oficio exigía para ordenar las partes en un conjunto jerarquizado. No obstante, no se deben dejar de considerar innumerables ejemplos históricos que señalan la voluntad de formulación de reglas con las que afrontar la configuración de las formas desde el esbozo que las proponía. Desde Villar de Honnecourt, Vasari, Leonardo, Palomino hasta Kandinsky o Klee se ha intentado formular principios prácticos para representar la complejidad de las formas de la naturaleza o de la inventiva. Esta preocupación formalista, basada en la experiencia, alcanza su desarrollo por las teorías de la Gestalt y de disciplinas como la psicología de la percepción, que realiza una verdadera estructura gramatical y sintáctica del lenguaje visual.

Pero, por lo general, ni el artista ni el estudiante inician la tarea de distribuir los elementos gráficos siguiendo unas

reglas proporcionadas por un manual o las derivadas del conocimiento de las leyes perceptivas o de asociación visual. De esto no se debe deducir que no apliquen reglas visuales que han interiorizado por la experiencia. Antes, al contrario, el conocimiento de ellas sirve como aproximación al dominio del soporte —dimensiones, ajustes, formato— y la adaptación a sus exigencias sin que le reste capacidad inventiva. Más bien se trata, desde el conocimiento, de forzar, alterar o transgredir su fría aplicación; otro ejemplo más de conocer para olvidar. Tal



264. S. González Gómez de Aranda, 2001, 350 x 500 mm. Aguada de café, carboncillo y lápiz de carbón.



265. S. González Gómez de Aranda (detalle).



266 C. Fernández Zambrano, 2002, 350 x 495 mm. Mancha de acuarela y calá, carboncillo y gouache.

vez por esta circunstancia, la mayoría de los esquemas compositivos básicos se realizan en manuales de aprendizaje o por historiadores de arte en un intento —en gran parte *a posteriori*— de explicar o describir el proceso mental seguido por el artista para la concepción de la obra, ignorando que éste se enfrenta a la tarea de componer de manera intuitiva, aunque esa intuición no significa carencia de conocimientos sino indagación creativa (figs. 264 y 265).

En resumen, distribuir y organizar distintos elementos sobre la superficie del soporte es un proceso que se conoce como «composición». De algún modo se debe elegir algún sistema de organización mediante el cual se le asigne a cada uno de ellos un «rol» en el conjunto. Se quiera o no, cuando se inicia un dibujo se ha de disponer de un criterio por el cual se van a relacionar las partes —sean éstas figuras, manchas o trazos— y qué grado de importancia van a tener en su constitución: «La leyes de la composición cambian de una época a otra, pero el acto de componer siempre consiste en situar unas formas en el interior de un espacio contenido, separado. Componer es colocar un interior»¹⁷. La jerarquización de los elementos es una decisión crítica en el proceso del dibujo, ya que afecta al sentido

y significación que se pretende dar a la idea principal. En otro lugar se advierte que este objetivo —la idea principal— puede ser un principio de partida, pero también que puede irse conformando durante el proceso. En todo caso, siempre se verán condicionadas por las relaciones imprevistas y por las condiciones que impone el medio con el que se dibuja (fig. 266).

Formalismo y experiencia

¿El proceso de aprendizaje y la práctica artística se desarrolla en ausencia de cauces que la orienten? No deja de ser problemático desenvolverse en un territorio inasible a pautas que impliquen secuencias por las que se abordan los problemas. En lo referido a la composición, se debe aclarar que la intención de constituir un conjunto de leyes que aborden el problema de la distribución de las formas en el espacio acotado del soporte, se origina desde una proposición implícita que induce a pensar que se puede racionalizar la creación artística o, al menos, la parte constructiva de ella.

De un lado, la característica más importante del proceso en el dibujo reside en la incertidumbre de su resolución. No se sabe cómo va a terminarse en su totalidad. Es decir, el proceso se plantea como una aventura donde se ignora el lugar de llegada. Esto es lo más propio de la indagación creativa, por lo que el seguimiento de fórmulas o reglas estrictas conduciría a eliminar lo más particular del proceso. Por otro, el aprendizaje del dibujo no puede estar sujeto a la aplicación de normas compositivas establecidas por la tradición. Éstas —a lo sumo— garantizan una «correcta» y formalizada solución al problema de distribución de elementos. Pero no es la «corrección formalizada» el terreno de la creación artística ni aún en su fase de aprendizaje. El conocimiento y aplicación de unas reglas compositivas tiene una función limitada, a partir de la

cual entran en juego aspectos intuitivos, que son adquiridos por la experiencia visual, aunque no se sea consciente que se tienen.

Pero, si ignorancia y la pura expresión intuitiva no ayudarán a sortear todos los obstáculos que la representación exige. Es difícil encontrar artistas que sean capaces de relatar con exactitud la complejidad del proceso mental seguido para obtener unos resultados concretos. La solución, como ya se ha dicho, no está prevista en el enunciado del problema, ni siquiera el modo de articular los recursos para orientarse. Se avanza, como se ha dicho, en una mar de incertidumbres en el que apenas existen islotas de certezas.

Las bases establecidas por los estudios sintácticos de la forma, por la gramática de la imagen, no son un cuerpo disciplinario por el cual se puede guiar la acción de dibujar. Sería imposible considerar todas las variantes que intervienen en una obra y, de todos modos, al artista sólo le interesarían para establecer mapas genéricos de referencia formal con los cuales explorar los extravíos que su propia inventiva expresiva reclama. Se diría que el marco formal en el que se mueve genera una continua lucha entre lo que conoce —intelectualmente o intuitivamente— y lo que se aspira a conocer. A través de la historia de la creación artística se encuentran múltiples ejemplos de intentos por formalizar estos aspectos y, también, por la trasgresión de los mismos. Antes que de composición en un sentido reglado, se debería hablar de directrices globales que informan el conjunto, en el que cada uno de los componentes representa un determinado papel y que lo que verdaderamente interesa al artista son las desviaciones introducidas, que cuestionan constantemente la previsión de una estructura formalizada.

Sobre la composición advierte Ruskin de la imposibilidad de instituir la según leyes y normas. No obstante, también afirma que es una constante de importancia

superior en la ideación de cualquier obra:

«De estas certidumbres generales se desprende que es imposible darte normas para componer. Te sería mucho más fácil conseguir normas que te permitieran ser ingenioso. Si se pudiera ser ingenioso a fuerza de normas, el ingenio dejaría de ser admirable o divertido; si se pudiera componer pinturas mediante normas, Ticiano y el Veronés serían personas ordinarias. La esencia de la composición reside precisamente en que es intransferible, en que es la operación de una mente individual, de una capacidad y una fuerza que se elevan por encima del resto»¹⁸.

También señala que el poder de la composición en las artes es un atributo reservado al gran intelecto. Es decir, que seguir unas normas de composición más o menos establecidas es una capacidad común generalizable, aunque la capacidad inventiva individual para componer requiere crear nuevas formas de composición: «Todo ser humano puede copiar lo que ve, mejor o peor y más o menos recordarlo; también la capacidad de reflexionar e indagar es común a todos nosotros, de modo que la inferioridad, en esas cosas, es tan sólo una cuestión de "grado"»¹⁹.

Se podría inferir de estas palabras que la composición hay que considerarla como un elemento absolutamente singular, y que todo intento de reducirla a esquemas normativos enseñables reduce la capacidad creativa del estudiante, puesto que ésta ha de permanecer abierta a la inventiva propia. No obstante, Ruskin no sugiere dejar todo en el difuso campo de la intuición compositiva, puesto que más adelante elabora una serie de leyes —que son en realidad principios perceptivos mediante los cuales se establecen las relaciones entre las distintas formas, leyes de asociación visual— que aconseja que deben ser conocidas: «Pero, aunque nadie pueda "inventar" por norma, si hay unas cuantas leyes simples de ordenación que sería bueno que conozcas



267. G. Alba Fernández,
1993-1994, 310 x 430 mm.
Aguada de acuarela y barra
Conté.

porque, si bien no te permitirán realizar un buen cuadro, a menudo te ayudarán a distinguir la validez de tus trabajos de un modo más revelador que cualquier otro»²⁰. En una somera anotación de estos principios básicos que expone, se señalan los siguientes: **ley de principalidad**, la unidad de la composición como principal objetivo, obtenida al determinar lo principal y lo subordinado; **ley de repetición**, entendida no como equilibrio o simetría, sino como la iteración, de manera subordinada, de figuras, trazos o colores como ecos vagos de la forma principal; **ley de continuidad**, por la cual se expresa la unidad mediante cierta ordenación secuenciada de formas u objetos más o menos similares; **ley de curvatura**, la preferencia rítmica y compositiva de la línea curva; **ley de radiación**, como modo de agrupación o ramificación de las formas a partir de un núcleo generativo; de **contraste**, ley básica de representación, pues para manifestarse necesita visualizarse por oposición (vacío/lleño, oscuro/claro, forma/fondo); **ley de intercambio**, por la que las formas, colores y ritmos se refuerzan y combinan mejor cuando cada una de ellos lleva algún rasgo o eco del otro (fig. 267).

Se deben considerar las aportaciones que desde distintas disciplinas, como la psicología de la percepción, la gramática y la sintaxis de la imagen, contribuyen a profundizar en un campo desarrollado de lectura de la imagen. El desconocimiento de teorías compositivas puede generar una situación de indefensión, por la falta de recursos con los que enfrentarse a la disposición o distribución de elementos en los soportes espaciales delimitados por formatos, magnitudes o encuadres. Con mucha frecuencia, el conocimiento de las aportaciones teóricas precedentes ha sido sustituido exclusivamente por una exacerbación de la «intuición compositiva». Esto ha ocasionado ciertas carencias de órdenes compositivos de referencia, que como material de trabajo podrían servir no sólo para la comprensión de las obras históricas, conociendo el proceso compositivo empleado, sino como esquemas que hay que refutar, transgredir o reformular en la dirección pretendida. Desconocerlos simplemente —no adoptarlos como normas— conduce a la aceptación acrítica de modelos de composición sin entender el sentido y el contexto en los que fueron formulados, sobre todo porque toda invención compositiva lleva en sí misma la propuesta de un nuevo orden.

La composición antes del dibujo: mapa estructural

Si se considera un formato de tipo rectangular —el más corriente—, éste viene definido por cuatro bordes rectos que son límites de la superficie plana del soporte —dos verticales y dos horizontales— que, a su vez, tienen una significación visual en la determinación de la configuración interna del dibujo. El sentido de la lectura —al menos en la cultura occidental— orienta la dirección de lectura visual de la imagen de izquierda a derecha y de arriba abajo. Son fenómenos perceptivos conocidos de manera intuitiva por los artistas del

pasado y estudiados en profundidad por los teóricos de la psicología de la percepción.

El «mapa estructural» del soporte, estudiado en la mayoría de los textos sobre gramática de la forma, viene determinado por una serie de líneas y zonas en las que se subdivide, estableciendo zonas de mayor o menor eficacia visual para la lectura de la imagen, así como direcciones dinámicas o estáticas provocadas por la fuerza de las líneas que forman la estructura virtual del soporte. Por ejemplo, este espacio planar —el soporte rectangular del dibujo, del cuadro o de la fotografía—, en un esquemático planteamiento de su valor visual, puede dividirse en tres sectores, tanto horizontales como verticales, los cuales tendrían significaciones perceptivas simbólicas distintas y fundamentales a la hora de elaborar o leer la imagen resultante por su valor compositivo. Así, los tres sectores verticales virtuales en los que se puede dividir el rectángulo —izquierdo, centro y derecho—, al de la izquierda le correspondería el valor de ser entrada de la mirada, de significar simbólicamente el pasado, lo hecho que impulsa visualmente en dirección al centro —segundo sector— que representa al presente, más estable equilibrado, donde en general se sitúa la tesis central del enunciado del dibujo propuesto, siendo su límite virtual el tránsito hacia el sector situado a la derecha del soporte, limitado por el borde vertical derecho, que representa al futuro, lo que está por hacer.

Del mismo modo —y siguiendo con el carácter resumido de estas notas—, a la división horizontal en estos mismos sectores le correspondería una dirección ascendente desde el sector inferior, lo terrenal, el pasado transitando hacia el sector central, que representaría el presente, la tierra sobre la que se sitúa el paisaje, las cosas que están conviviendo en el mismo nivel que nosotros y, por último, el sector superior que es el futuro, lo más espiritual, el cielo.

Estas notas sobre el carácter del plano estructural donde se sitúan los elementos compositivos —que no pueden ir más allá por los propósitos declarados— constituyen un conjunto de conocimientos básicos de organización de la forma en el espacio plástico. Naturalmente, no se debe inferir que esto se deba aplicar como una regla en el proceso del dibujo, ni siquiera como método de lectura, pero no cabe duda que son unos principios organizativos perceptivos que deberían conocerse porque aportan sentido, incluso cuando voluntariamente se transgreden para aportar un nuevo orden a esa organización plástica.

No ha sido necesario que los artistas conocieran esa radiografía virtual de las fuerzas visuales, que se establecen en un plano limitado por unos bordes, para que hayan hecho uso de él de manera intuitiva o inconsciente. El equilibrio del ojo, como señala Gombrich, es el más poderoso elemento estructurador de los elementos en una superficie. Así, a fuerza de tanteos y rectificaciones, los artistas han hecho uso de manera empírica de las líneas y zonas, aprendiendo a plantear áreas de tensión y contraponiendo direcciones dinámicas en el conjunto de un dibujo.

El conocimiento de este mapa estructural, bien de manera consciente o intuitiva, determina infinitas posibilidades de articulación y distribución de las formas, direcciones y grafismos en el dibujo. El artista juega con muchos elementos a su disposición para contrarrestar desequilibrios aparentes. No obstante, la voluntad de ordenar los elementos formales del dibujo en un soporte determinado por sus dimensiones y forma externa no siempre se realiza de acuerdo a unos principios «diagramáticos» conocidos o intuitivos a los cuales se atiene desde el comienzo de la ideación de la tarea de dibujar. Es posible que muchos de los dibujos de los que aquí se muestran no hayan tenido en cuenta esta estructura

del plano del dibujo, preocupados más por la articulación del cuerpo humano que se presenta como una unidad compositiva en sí. Pero en algún momento han tenido que decidir, por ejemplo, el punto de vista por el que la pose del modelo se adecue a una «pre-visión de encuadre» en el soporte y a las influencias que las horizontales y verticales de los bordes ejercen sobre esta previzualización.

Sabemos que la disposición, el orden, la composición de las formas de un dibujo, no corresponden a leyes inmutables que hay que asimilar y aplicar de manera disciplinada. También que orden y desorden son términos contrapuestos y antitéticos, y que toda manifestación artística se realiza bajo unos presupuestos que implican una manera de ordenar los elementos gráficos para enfatizar la expresión que se pretende. Pero también es sabido que el concepto de orden es una concepción cultural que responde a un tiempo concreto, determinado por su particular «mirada» e intencionalidad expresiva. La composición, por tanto, como sistema de ordenación de elementos sobre el soporte es una variable, del mismo modo que se varían las ideas que informan la concepción artística de cada momento y lugar.

Por ejemplo, la mayoría de los dibujos que ilustran este texto —ejercicios de aprendizaje— mantienen unas constantes en cuanto a la disposición de las figuras en el soporte que se atienen o bien a los ejes centrales del soporte —en razón de su encuadre— o bien contando con los límites de los bordes del papel. Esto viene determinado por unas tendencias orientadas en el aprendizaje que inducen al estudiante a desarrollar su capacidad de dominio de captación y representación de la forma, de efectuar las reducciones escalares de las proporciones globales y particulares de elementos morfológicos de las figuras. No es tanto una pretensión de imponer una visión de composición formal aceptada sino una inducción para

desarrollar la capacidad de dominio de su propia voluntad representativa.

Efectivamente existen obras donde este mapa estructural no se contempla como un esquema limitado de actuación. Cuando se considera este plano organizador se determina una composición que se ejecuta de afuera —desde los límites del soporte— hacia dentro, a la superficie que determinan. Pero también puede ser ignorado en sus principales limitaciones. Es decir, se prescinde de la estructura que determinan los límites sin tenerlos en cuenta, de dentro hacia fuera, desbordándolos en una construcción expansiva, incluso añadiendo fragmentos de soporte allí donde la configuración lo va necesitando, por lo que el formato, las dimensiones y la misma forma externa es el resultado de la acción del dibujo que se constituye creciendo, como en las obras expresionistas de Rauschenberg, Twombly, Motherwell, Pollock o De Kooning. Por otro lado, destruir los órdenes compositivos clásicos parecía un objetivo del Expresionismo abstracto, en el que —en palabras de Shapiro— «lo ocasional o lo accidental es el punto de partida de un orden. Eso es lo que el artista aspira a estructurar en un orden, pero un tipo de orden que, en última instancia, retiene la apariencia del desorden original como una manifestación de libertad». El modo de ordenar la superficie adopta otro procedimiento de actuación. No parte de una organización mental previa, sino que ésta se va configurando de acuerdo a la emotividad del artista que detiene el proceso cuando todo se equilibra y aparece como un «acontecimiento», como Motherwell se encarga de describir: «Comienzo un cuadro con una serie de errores, la pintura surge a partir de la corrección de esos errores por el sentimiento. El cuadro final es el proceso detenido en un momento en el que lo que andaba buscando resplandece ante mi vista»²¹. Esta apariencia de «liberación» —por la materialización de la gestualidad

expresiva- ha tenido una persistente influencia como concepto renovador en las enseñanzas artísticas; un nuevo código gráfico que se aprende y se utiliza, con frecuencia, de manera retórica.

Direcciones y tensiones en la superficie

Se entiende por tensión a la fuerza que evoca cada elemento gráfico y el movimiento que sugiere está relacionado con la dirección principal hacia donde se dirige, dentro del espacio del soporte donde se sitúa la forma y, por tanto, también relacionado con el lugar que ocupa respecto al mapa estructural del mismo.

Cuando se analiza la estructura de la superficie del soporte del dibujo podemos entender el diagrama virtual en el que puede ser descompuesto o dividido. Es decir, entender las fuerzas visuales que se pueden percibir y que, consciente o inconscientemente, sirven de guía para enfatizar dinamismos del trazado y la composición. Con cierta simplificación, este diagrama estaría compuesto por zonas y líneas divisorias virtuales; zonas arriba/abajo y superior/inferior; en cuanto a las líneas tendríamos las que dividen las zonas mencionadas, es decir, la línea media horizontal y la línea media vertical, obteniendo cuatro divisiones del rectángulo que tienen una incidencia perceptiva diferente. No obstante, estas divisiones obtenidas por verticales y horizontales presentan un cierto estatismo en la composición. Las zonas izquierda/derecha representan dos pesos, direcciones y significación simbólica distintos. Así, y teniendo en cuenta las direcciones de lectura de una obra, el hábito de la escritura parece determinar la entrada por la izquierda y dirigirse hacia la derecha, por lo que el avance se sitúa hacia esta dirección (pasado, presente y futuro) de la acción. Se tiene, pues, una división diagramática compuesta por distintos vectores de dirección que orientan o



268 M. E. Pérez Muñoz, 1994,
500 x 350 mm. Acuarela. Corté
negro y pastel.

acentúan el movimiento de las masas y trazos que en ellas se ubican.

Una característica esencial de la mirada a la naturaleza es la tendencia a percibir las cosas de manera que el peso gráfico sea mayor en la parte inferior que en la superior, por lo que este hábito continúa en la intención representativa. Es decir, este «constructo» tiende a ser percibido como un equilibrio «natural». Esta predisposición al equilibrio natural se dispone según sea la orientación principal de la imagen. Se necesita de un esfuerzo creativo —conocedor de esta

tendencia— para romper esta inercia compositiva (fig. 268).

Para la consideración de dinamismo máximo de la superficie hay que tener en cuenta otras dos líneas virtuales divisorias: las dos diagonales, que generan otros sectores y direcciones de fuerte componente dinámico. Así, tendría una fuerte dirección descendente el trazado que tienda a coincidir con la diagonal que va del ángulo superior izquierdo al inferior derecho, sensación de caída, deprimente, derrota. Por el contrario, la mayor fuerza dinámica de progreso, de impulso decidido hacia delante, ascendente, lo representa la diagonal que va del ángulo inferior izquierdo al superior derecho.

Otro aspecto a considerar es el sentido de lectura dominante de la visión occidental, que se establece de izquierda a derecha, que es como se lee un escrito y, en consecuencia, las dos diagonales virtuales que dividen el plano tienen distinta fuerza visual. Esto es, las direcciones de lectura se verán afectadas por el encuentro con trazados de dirección diagonal, ascendente o descendente, obligando a cambiar de lectura en cuanto a su transcurso, que debido a su fuerza reorienta el circuito hasta su encuentro con otros trazados que completen el recorrido.

Esta cualidad de las dos diagonales como fuerzas dinámicas contrarias no sólo tienen este efecto perceptivo, sino que la manera de dibujar de una persona diestra o zurda tiene sus incidencias. El modo en que ejecuta los trazos una persona diestra coincide con la diagonal ascendente, pues traza normalmente de izquierda a derecha con una tendencia a la elevación en esa dirección. Resulta, por tanto, un trazado fluido, fácil en cuanto a su articulación anatómica, pero que, por esa misma razón, ocasionalmente ha de forzar —convirtiéndose en un ejercicio de adiestramiento habitual— los movimientos de la mano, muñeca y brazo con el fin de

dominar otros trazados que eviten la excesiva regularidad, que puede significar el dejarse llevar por esa facilidad anatómica. En cambio, esfuerzo opuesto debe realizar la persona zurda, cuyo principal movimiento de manos y brazos se realiza de derecha a izquierda, aunque en el sentido de la diagonal descendente, por lo que para las otras direcciones de trazado ha de poner voluntad y esfuerzo por variar esta innata condición.

Esta característica de articulación congénita ha sido forzada por algunos artistas como modo de alterar el virtuosismo y la facilidad con que la mano actúa en las ocasiones en que se han desarrollado las destrezas en el dibujo. Tanta ha sido esa destreza que la mano ha ido más rápida que el cerebro en la incisión del trazado, provocando una manera prevista de actuación. Con el cambio de mano o de instrumento ejecutor del dibujo, se pretende obtener un nuevo *modus* de los trazos.

Esquema y composición: encuadrar y encajar

Los esquemas son estructuras abstractas que se utilizan para organizar la experiencia de modo que se pueda comprender y asimilar la realidad. La concepción de la realidad no es una noción fija e inmutable, y los mecanismos de percepción y categorización de los datos que la conforman cambian inevitablemente a medida que se incrementan las experiencias.

Encuadrar las formas en una superficie podría considerarse como una primera fase de la composición, la disposición de un todo en relación recíproca con los límites del soporte de representación. Cada elemento queda determinado por esta elección, pues ese valor se ve alterado o acentuado por la ubicación en el soporte de acuerdo con sus márgenes. Elegir el fragmento de

realidad que se pretende introducir en los límites del soporte comporta una discriminación, pues se elimina el resto de la escena natural, focalizando el asunto en sus límites como el sujeto de la representación. Para esta operación se crearon variados instrumentos que facilitaban el encuadre del tema, como el *marquito visor*, un artificio con el cual se elige, entre varias opciones, la centralidad del asunto y los términos de la configuración: «La idea de encuadre se relaciona con la representación visual y con la concepción del cuadro como una ventana a través de la que se observa el mundo natural»²². De ahí que una primera y fundamental aproximación visual le corresponde al propio formato y a la relación que se establece entre las formas y los bordes del soporte, la superficie ocupada y los vacíos que funcionan como «contraformas». El formato adquiere el valor de agente activo en el cual la forma dibujada se ve condicionada por las direcciones principales: verticalidad, horizontalidad, oblicuidad (fig. 269).

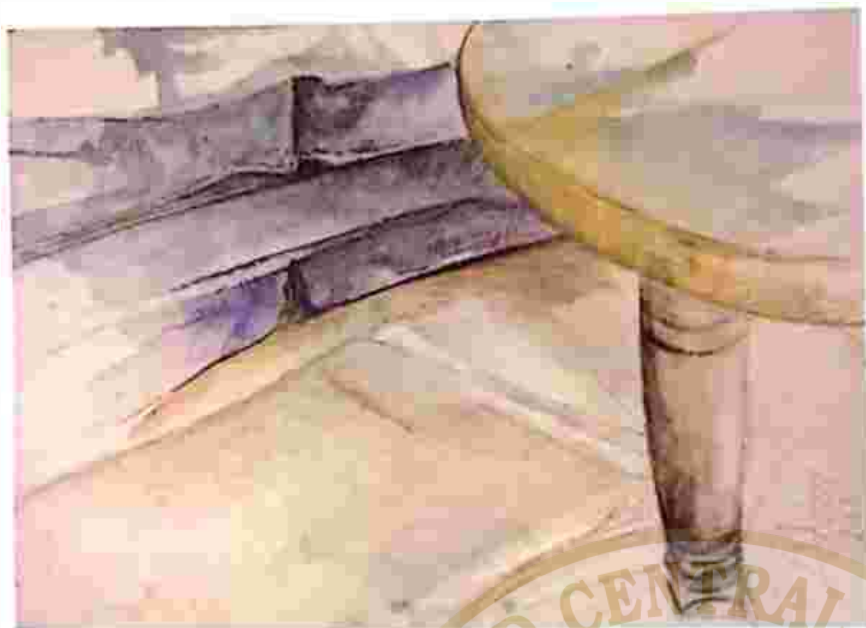
Para introducir en esta superficie el trozo de escena u objeto seleccionado se acude a procedimientos que facilitan, mediante su simplificación, la comprensión de su estructura, tanto de la totalidad como de las partes más relevantes, de las direcciones dominantes o de las masas generales de valor que lo constituyen. Los procedimientos de «encaje» han sido ampliamente sometidos al desarrollo de formalismos constructivos para el aprendizaje del dibujo, a variados procesos de disección geométrizante, de reducción a estructuras simples (óvalos, triángulos, rectángulos, etc.) que, si bien han podido tener su utilidad en procesos muy iniciales, pronto se convierten en fórmulas estereotipadas («meter en cajas») que de algún modo han limitado una concepción más abierta de la expresión estructural del conjunto. De algún modo y por algún lado y que comenzar la representación,



269. E. Jiménez Sánchez,
2003-2004, 365 x 350 mm.
Mancha de tinta, lápiz compuesto
y goma de borrar.

como señalaba Gombrich subrayando la necesidad de fórmulas de aprehensión de la realidad mediante la proyección de esquemas aproximados para su posterior corrección. Pero estas fórmulas arquetípicas son progresivamente incrementadas o transformadas por la necesidad expresiva de cada estudiante, incorporando modos de visualizar más dinámicos en una unión más directa entre el inicio del dibujo y su desarrollo posterior. Es decir, que en las fases de construcción, el andamiaje gráfico no presenta una separación tan racional o desvinculada de otros elementos de constitución del dibujo (gestos, grafismos, manchas, acentuación jerárquica de trazos, etcétera).

El encuadre y encaje del modelo lleva implícito una esquematización más o menos geométrica que permite una más fácil lectura global del asunto. Esto se produce por el valor de pregnancia que tienen las formas geométricas simples —triángulos, rectángulos, círculos, elipses— que permiten percibir o concebir el asunto a representar de una manera unitaria. Para



270. S. Álvarez López-Doriga, 2003-2004, 350 x 500 mm. Acuarela, lápiz de grafito, lápiz de carbón, pastel y creta blanca.

la visualización de esta unidad compositiva se han utilizado esquemas simples en forma, por ejemplo, de A, C, L, S o Z. Los tradicionales manuales de composición artística han pormenorizado estos esquemas fundamentales de la construcción, acudiendo a letras, números o figuras geométricas básicas: angular, basado en la diagonal, en pirámide o triángulo —muy usado por su estabilidad, monumentalidad y equilibrio—, el de balanza romana o fulcro (expresión de equilibrio sopesado), en círculos u óvalos concéntricos, en cruz, en radial, incluso determinando su mejor adaptación para los géneros clásicos de los que se tratará —figuras, paisaje, composiciones religiosas o históricas—, aunque admitiendo que esta forma geométrica no debe ser reconocida fácilmente «pues si así fuese, el conjunto daría una impresión artificiosa y poco natural»³. Los valores de la composición clásica se asentaron en esta necesidad de equilibrar el conjunto de partes en una unidad expresiva de fuerte pregnancia, como, por ejemplo, la utilización de composiciones triangulares en Rembrandt.

Hay que tener en cuenta que algunas incongruencias de esquemas geométricos compositivos, en apariencia descentrados,



271. R. Romero Altres, 1976-1977, 1000 x 700 mm. Carboncillo y lápiz compuesto.

resultan compensadas por otras actuaciones también compositivas, como pueden ser la utilización de luces y sombras, contrastes u otros recursos gráficos que pueden equilibrar lo que en el esquema se presenta como carente de equilibrio. En la organización de las formas sobre el soporte, los esquemas dinámicos, los trazos, las manchas, el encuadre, luces y sombras y el *ductus gráfico* intervienen como factores de variabilidad compositiva (fig. 270).

Los conceptos que intervienen en una estructura compositiva —equilibrio, ritmo, composición o proporción— no son invariantes a las cuales se ha de ajustar el proyecto de dibujo. Las reglas compositivas establecidas en múltiples manuales (cada vez más estereotipados porque se refieren a específicos y anteriores modos de «mirar»), las estrategias desplegadas para la ordenación de las formas en el soporte no presiden el pensamiento a la hora de dibujar. Pero el conjunto de ellas forma parte, en cierto modo, de la estructura de

la memoria y ejerce de condicionante psíquico de la percepción y la representación.

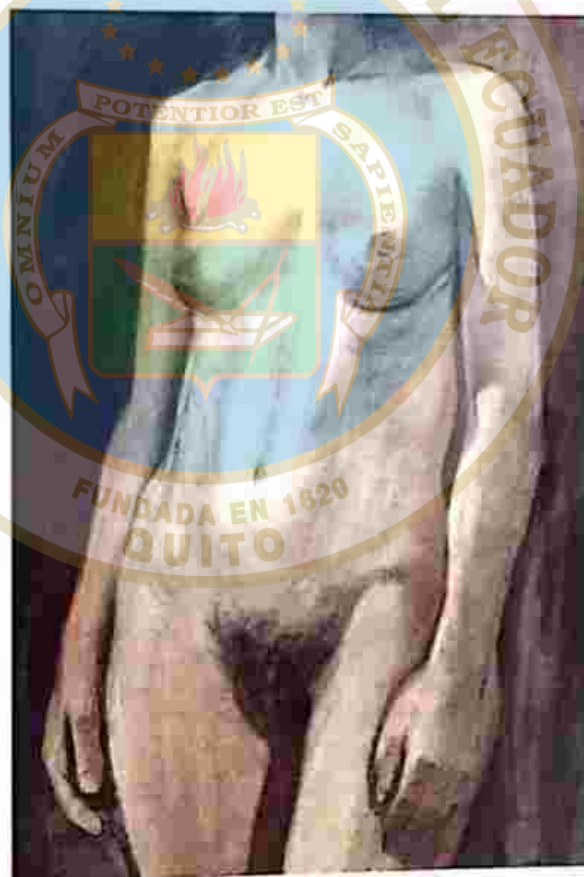
Las academias, en su esfuerzo por racionalizar los contenidos de sus disciplinas, hicieron acopio de reglas y normas emanadas de la observación de la naturaleza a las cuales hay que recurrir para representar su concepción del mundo. Es decir, la representación debía sujetarse a la atenta observación de la realidad y ésta se formalizaba en leyes estrictas para su correcta interpretación. Esto cambia cuando el interés se desplaza de la atención a expresar lo «exterior», a la subjetividad del artista. Es decir, las normas ya no emanan de la observación de la naturaleza sino que ésta se vuelve hacia el interior, por lo que las leyes no se formulan como marco de referencia formal, sino que surgen desde la propia condición subjetiva de la mirada interior. No es que desaparezcan las ideas de organización estructural de los elementos de la obra sino que éstas están dominadas por la voluntad de dotarla de una coherencia ajustada a las necesidades expresivas (fig. 271).

Unidad y variedad

Un principio de percepción al que se tiende de manera innata es el de la unidad; cualquier configuración que se realiza necesita transmitir cierta expresión de articulación coherente entre las partes, sensación de equilibrio y comprensión de totalidad. Cualquier distribución de elementos lleva consigo la creación de una estructura organizada que es percibida como una unidad expresiva. Desde la norma platónica por la que «componer es hallar y representar la variedad dentro de la unidad», los artistas se han esforzado en encontrar las razones por las que las formas se relacionaban entre sí y los argumentos que les sirvieran para demostrar las claves de las armonías y equilibrios que debían seguir para lograr



272. J. A. Diaz Vargas, s.f.,
1000 x 700 mm. Carboncillo,
carbón prensado, sanguina y
goma de borrar.



273. J. A. Diaz Vargas
(detalle).

orden en sus composiciones. Su máxima era lograr en una representación un sistema en el que la variedad de elementos se percibieran como una unidad compositiva. Los elementos formales —línea, trazo, mancha—, sea cual sea su

ubicación o característica, conservan su valor particular, aunque cuando se establecen relaciones entre ellos han de supeditarse a una idea superior de organización. Ésta es la idea genérica de composición como una entidad que responde a una cierta organización de sus componentes (figs. 272 y 273).

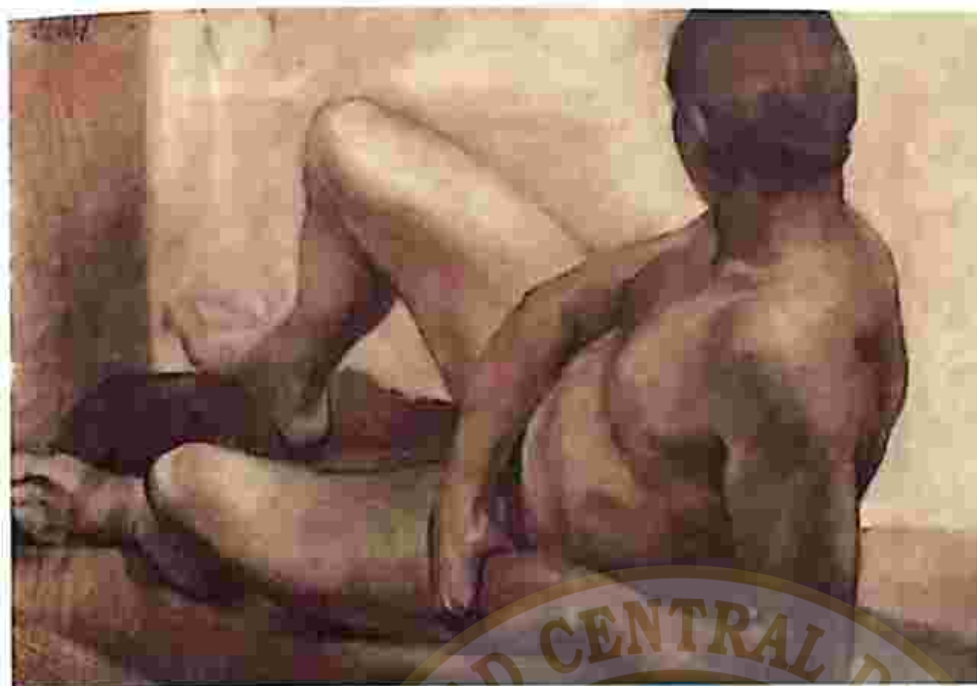
La figura humana reúne en su aspecto compositivo una compleja acumulación de problemas de equilibrio, proporciones, ritmos, movimientos, acciones y gestos que han sido motivo de dedicación por parte de artistas de todos los tiempos. Su representación por medio del dibujo exige que, sea cual sea la postura que ésta adopte, sean captadas las direcciones principales que definan su movimiento vital, aunque su pose sea estática: «Cuando dibujes procura establecer una línea principal que habrás de observar luego a lo largo del cuerpo que dibujas; todo cuerpo depende de la dirección de la línea principal»²⁴. Esta comprensión de la unidad, de la totalidad de la figura, implica la consideración de dos actitudes ante el modelo; por un lado, una cierta distancia objetiva, de alejamiento emocional con el que poder afrontar una aprehensión global de la totalidad para la creación mental de los esquemas dinámicos que la definen; por otro, la atención a cómo las partes se articulan en ese todo sin restarle preeminencia. Considerar la «categorización jerárquica» de las formas, líneas y trazos implica una compleja opcionalidad por parte del autor y, por tanto, un factor de orientación significativa en el dibujo.

Los proyectos de dibujo —habituales en estudiantes principiantes— que no mantienen constante esta idea como directriz, a la que se tiene que someter todo el proceso, no facilitan el dominio y desarrollo de una idea de totalidad; antes al contrario, la realización fragmentaria y acumulativa de partes que se van sumando a un conjunto, aunque este

estudio sea detallado y perceptivamente profundo, no conduce a una representación que muestre un proceso mental unitario y, sobre todo, que responda a una propuesta dominada por la voluntad del dibujante: «A lo largo de toda la obra, el artista debe tener presente el esqueleto estructural que está conformando, sin dejar de prestar atención al mismo tiempo a los muy diferentes contornos, superficies, volúmenes que va haciendo.

Necesariamente, el trabajo humano procede de manera secuencial: lo que en la obra final será visto como un todo ha sido creado pedazo a pedazo. La imagen que desempeña el papel rector en la mente del artista no es tanto una anticipación fiel de cómo será la pintura o la escultura acabada, cuanto principalmente el esqueleto estructural, la configuración de fuerzas visuales que determina el carácter del objeto visual. Cada vez que se pierde de vista esta imagen rectora, la mano se extravía»²⁵.

Tal vez esta última circunstancia sea una de las que con mayor relevancia se producen en el estudiante en los procesos de aprendizaje. Denota una actitud de «sumisión» ante el modelo, del que se espera que le suministre todos los datos para la solución del problema y al cual se entrega sin el concurso de las reflexiones necesarias. Una actitud acrítica, de mimesis mecánica que se rinde al modelo y que no plantea enunciados personales o respuestas individualizadas. De ahí que Ingres negara validez a esta ausencia de criterio superior que debe presidir el proceso de representación: «No hay que dibujar uno por uno, y sucesivamente, la cabeza, el torso, los brazos, etc. Si lo hacéis así fallaréis en la reproducción de un todo armónico. Más bien hay que prestar atención a las proporciones relativas existentes entre las diferentes partes y ganar dominio sobre la vida y movimiento, sin miedo a exagerar esta acción. Lo que hay que temer es la frialdad»²⁶. Introduce, en cambio, la idea de una actitud de



274. M. Narváez Patiño, s.l.,
700 x 1000 mm. Carboncillo, lápiz
compuesto, sanguina y lápiz de
creta.

desenvoltura, prefiriendo el exceso expresivo que debe presidir la representación antes que la servil sumisión al modelo que, inevitablemente, concluye en un resultado carente de vitalidad. Es esta idea directriz la que confiere unidad e identidad a la propuesta, una guía mental la que elige y descarta, que simplifica e ignora detalles superfluos que no añaden sentido, sino que aportan «ruido visual», confusión.

Por regla general, cuando se realiza un dibujo se debe jugar con las ideas de complejidad y síntesis; se necesita simplificar, por cuanto la excesiva acumulación de datos actuaría como un factor de complejidad que le restaría unidad. Clarificar una composición con muchos elementos implica tomar decisiones sobre cuál de ellos predominará visualmente sobre otros. De esto se infiere que la elección es un acto de gran importancia para otorgar sentido al dibujo, estableciendo focos de interés que prevalecerán sobre otros (figs. 274 y 275).

Las acciones que intervienen en el acto de dibujar son muy complejas y llevan consigo el desarrollo de una gran cantidad de habilidades conceptuales y perceptivas, además de las destrezas



275. M. Narváez Patiño (detalle).

manuales. Al dibujar se plantean una serie de problemas que se deben ir resolviendo de manera casi instantánea —entre intuición y raciocinio— y que, en lo referente a composición, han de tomarse decisiones sobre la unidad expresiva de la idea, los elementos que aportan variedad, el equilibrio visual o los derivados de la interacción del fondo (soporte) con la figura (lo dibujado) pues esta relación obliga a un diálogo continuo e incesante.

Ritmo y equilibrio

El ritmo es el factor de periodicidad con el que se repiten los trazos y las formas, las pausas e interrupciones que existen entre ellos. En la consideración del ritmo en una composición intervienen no sólo los trazos y las formas, sino también otros elementos plásticos (direcciones, manchas, color) y la manera en que se presenten las igualdades o similitudes de las formas y su distribución en el campo de lectura del dibujo. De manera consciente o intuitiva

se repiten trazos, movimientitos, formas análogas en intervalos espaciales de distinta frecuencia, aportando una musicalidad en la lectura, determinada por secuencias espaciales que consolidan la sensación de movimiento visual.

En la expresión del movimiento visual de la estructura compositiva desempeña un papel fundamental la consideración del ritmo, es decir, las repeticiones en frecuencias diversas de trazos, manchas, borrones, formas, aunque éstas no tienen que ser necesariamente iguales, sino mostrar algún grado de semejanza que ayude a efectuar recorridos visuales guiados. Es decir, se trata de que esa unidad expresiva sea concebida como un mapa ordenado rítmicamente, para que el observador realice los recorridos que se ha seguido en el proceso del dibujo. El espectador se identifica con el acto creativo recreando el proceso: «[...] La composición, en las artes, afecta fuertemente a toda clase de mente, por muy ignorante o insensata que sea. De ahí el goce popular con el ritmo y la métrica, y con simples melodías musicales»²⁷. Por eso la idea de ritmo no debe ser entendida como repetición de secuencias similares de los elementos. Antes al contrario, la unidad armónica y equilibrada de una composición necesita el aporte de variantes que eviten la redundancia o insistencia monótona de líneas, manchas o formas. El equilibrio funciona según medidas de contrapeso visual entre las distintas partes del conjunto. Esta condición de variabilidad expresiva constituye un elemento compositivo de gran importancia. Pensemos, por ejemplo, en la estructura de cualquier grafismo. Cuando los trazos se repiten con excesiva regularidad y en frecuencias reguladas, la sensación se vuelve previsible, sin estímulos visuales que aporten variedad y diferencia, es decir, movimiento y vitalidad expresiva o, por otro lado, aprovechando

276. J. M. Prada Vega
1977-1978, 1000 x 700 mm.
Carboncillo y carbón prensado.



277. L. E. Miraval Gómez, 2004,
295 x 410 mm. Bolígrafo.
Entramado gráfico de ejecución
controlada que sigue los
diferentes gradientes de la
fotografía como modelo.



esa regularidad para crear un *ductus* particular que caracteriza la composición (figs. 276 y 277).

Otro principio del equilibrio a tener en cuenta es la simetría, que se puede entender, genéricamente, como la igualdad especular de las formas con respecto a un eje que las divide. Se trata, por tanto, de un principio de las leyes de equilibrio que sitúa los pesos visuales de las formas distribuidos de manera equitativa alrededor de un eje virtual. La proporción entre las partes guarda una estrecha relación con el concepto de medida. Gran parte del proceso histórico de construcción de las formas artísticas está basado en la preocupación por racionalizar y explicitar teorías sobre esta reducción de la complejidad a unidades básicas de medida (figs. 278 y 279).

En esta larga búsqueda jugaron un papel importante la creación de cánones basados en una unidad (cabeza, dedo, mano, pie), tomando el cuerpo humano como modelo al que se aplicaba este sistema canónico. Desde Egipto, Grecia y Roma, que desarrollaron distintos cánones (Policlito, Apodoro, Vitrubio, Leonardo [y su hombre universal], hasta el *Modulor* de Le Corbusier), el cuerpo humano ha sido objeto de medidas que no sólo han servido para establecer dimensiones internas para relacionar las partes con el todo. La visión antropocéntrica del Renacimiento consideraba que estas medidas afectaban al entorno con el que se relacionaba. Algo así ocurre en la actualidad con la ciencia ergonómica y la adaptación de los objetos y el espacio a las medidas y acciones del hombre en su entorno vital. Entendida la proporción como una correspondencia de medidas, desde culturas antiguas se desarrollaron teorías que intentaban establecer la unidad y el sistema de crecimiento del conjunto a través de estas unidades. La representación del cuerpo humano se ha concebido históricamente aplicando este módulo o canon y las unidades de medida para



278. M. Pueras Yáñez, 1997.
507 x 362 mm. Carboncillo y
pástel sobre papel de estraza.



279. M. García Maroto, 2005.
515 x 355 mm. Barra Corté y
sanguina.

determinar la proporción se han obtenido de diversos elementos morfológicos del cuerpo humano (pie, mano, puño, pulgar), aunque ha sido la cabeza la unidad de medida a la que se ha acudido con mayor frecuencia, fundamentalmente desde el periodo griego hasta el Renacimiento.

La idea de equilibrio, como una situación de compensación de fuerzas visuales, incluye nociones como tensión, dirección o peso compositivo y, por tanto,

dinamismo virtual éste se ve condicionado por el acento con el que se incide en el carácter del trazo o las disposiciones de horrones, grafismos y todo tipo de signografías que intervengan en el dibujo.

Este planteamiento teórico no debe contemplarse más que como un marco de referencia sobre el que se actúa, bien aceptándolo o bien trasgrediéndolo significativamente. Es decir, la inestabilidad, el desequilibrio, el rechazo al control que ejercen las fuerzas de los límites del soporte, forman parte de propuestas compositivas que no se podrían analizar bajo estos presupuestos, sino que incorporan sus propios enunciados de organización. Por eso, el equilibrio no sólo se entiende desde las claves de la disposición explícita de los elementos gráficos, sino que más importante es la ordenación implícita que subyace a través de direcciones sugeridas, líneas esquemáticas virtuales que unen elementos en un recorrido visual dinámico.

Equilibrio psicológico y físico

Cuando se aborda el estudio de los elementos plásticos, fundamentalmente desde la psicología de la percepción, se hace desde una auténtica disección de cada uno de ellos. Pero el artista no actúa por lo general de igual manera cuando se enfrenta al hecho creativo: «Salvo en las formas más regulares, ningún método conocido de cálculo racional puede reemplazar el sentido intuitivo de equilibrio del ojo. De nuestro supuesto previo se sigue que el sentido de la vista experimenta el equilibrio cuando las correspondientes fuerzas fisiológicas del sistema nervioso se distribuyen de tal modo que quedan compensadas entre sí»²⁰. El estudiante, cuando se enfrenta al reto de elegir un trozo de realidad, una agrupación de objetos, un paisaje o un trozo de ciudad, lo hace eligiendo un punto de vista que le proporciona una suerte de composición

que viene ya determinada por el equilibrio natural con que se presentan ante él. Tan sólo ha de ajustar su encuadre visual a los límites del soporte con el que trabaja. Todavía se recomienda (junto con una retahíla de utensilios de la más variada procedencia, como agujas, plumadas, retículas) el uso del ya referido marquito-visor, un rectángulo de cartón negro (incluso dividido con alambres), utilizado para elegir esa porción de realidad donde los elementos parecen adquirir una disposición estable, equilibrada (fig. 280).

Las leyes del equilibrio –al igual que la composición o el ritmo– no son principios absolutos sobre los que se construye la imagen. Los valores que se representan en una composición son siempre relativos y están condicionados por una complejidad de factores que no afectan sólo a la forma o a los pesos visuales de la misma, su situación en el



280. J. Domingo Benito, 2004-2005, 500 x 350 mm. Mancha de acuarela, carbón prensado y sanguina.

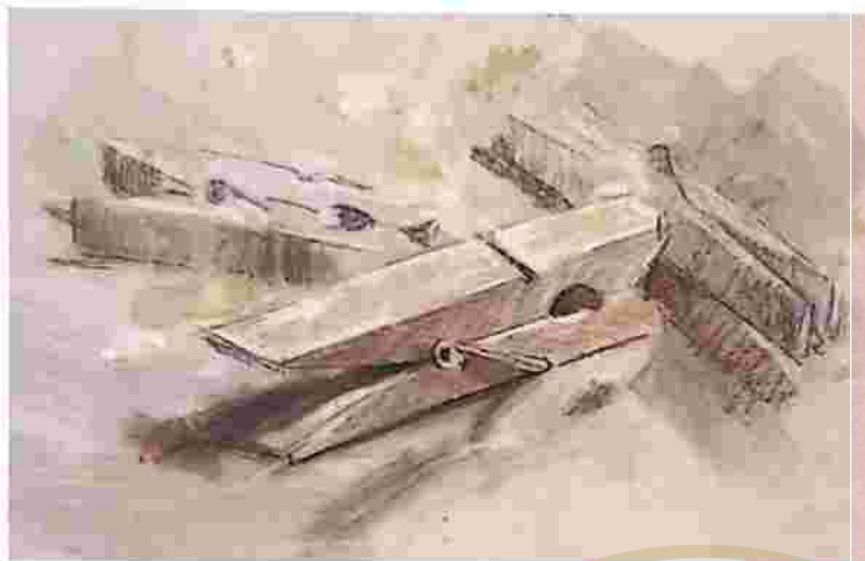
espacio –lado derecho o izquierdo–, sino que intervienen la fuerza expresiva del trazo, el color (equilibrio cromático), las direcciones del trazado (equilibrio dinámico) en una interacción de difícil análisis. Esta preocupación por el equilibrio no es ajena a una tendencia natural y cultural por disponer los elementos según una particular percepción de adaptación entre ellos y no se tiene que considerar como un factor normativo, sino de una exigencia visual propia: «Si exigimos que en una obra de arte se distribuyan todos los elementos de modo que resulte un estado de equilibrio, necesitaremos saber cómo se llega a éste. Además, algunos lectores pueden creer que la demanda de equilibrio no sea más que una particular preferencia estilística, psicológica o social»²⁹.

En conclusión, se debe insistir en que el equilibrio en el dibujo vendrá determinado tanto por su disposición como por la suma de múltiples elementos y el modo en que acentúan su presencia en el conjunto. Estos acentos o mayor incidencia en los trazos tendrán una organización jerárquica que irá de los trazos o manchas más contundentes hasta los más sutiles y delicados: «Toda expresión artística implica, pues, la elección primordial y tiránica de un elemento a expensas de los otros. Se trata, ante todo, de organizar un sistema de preferencias»³⁰. Este tipo de organización desigual, en la que los elementos se van contrapesando, es esencialmente dinámico en contraposición al equilibrio estático –los dos grandes grupos en los que se suele dividir el equilibrio. Este último se equipara con la simetría por su equivalencia axial, en cuanto a los pesos visuales que presentan los elementos. La composición –como afirma Arnheim– se basa en la relación de punto y contrapunto, en la contraposición de varios elementos que alcanzan cierto equilibrio, teniendo en cuenta que, por lo general, éstas jerárquicas, es decir, que se establecen



281. J. J. Sanz Moraleda, 2002.
350 x 420 mm. Mancha de
acuarela y barra Conté sobre
papel de estraza.

282. J. J. Sanz Moraleda (detalle).



283. C. Encinas García.
2003-2004, 350 x 500 mm
Mancha de acuarela, lápiz
compuesto y pastel sobre papel
de estraza.

Idea de representación

La representación muestra un fundamento de elaboración mental que, por medio del establecimiento de relaciones de referencia entre la realidad o la idea, se puede expresar visualmente con el concurso de un «material perceptible». Esta representación del modelo o referente se construye por medio de convenciones gráficas que aluden de manera significativa a la percepción obtenida y a las infiltraciones intelectuales que intervienen en la manera particular de mirar³¹. La representación, por tanto, no se atiene en todo momento a la realidad observada, y las convenciones que se utilizan para asemejarla tampoco permiten la igualdad. Hablamos de códigos distintos; es decir, de transformación de impresiones visuales a una codificación gráfica. Por otro lado, una vez obtenida una cierta semejanza con el modelo de referencia, la propia construcción del dibujo o las intenciones significativas con las que lo abordamos —o la influencia de los medios con los que se ejecuta—, hacen que éste se vaya concretando en direcciones diferentes a las previstas.

Por lo tanto, la ejecución del dibujo se ve afectada tanto por los procesos de percepción como por la construcción

unas fuerzas visuales dominantes y otras subordinadas (figs. 281-283).

El concepto de equilibrio en estas relaciones se impone como una necesidad de organización. El equilibrio en la composición no sólo debe entenderse como una distribución sopesada de objetos o figuras, sino que, en cualquier intervención gráfica, el modo en que se gradúan y distribuyen borrones, líneas o grafismos determina acentos visuales que se relacionan con otros, con las condiciones en las que se distribuyen los espacios no dibujados y con los límites del soporte.

mental y la propia materialización técnica, en la que juegan un importante papel las asociaciones de imágenes que fluyen desde la experiencia visual acumulada. En este sentido, la idea de dibujo de «copia del natural» se muestra como un imposible, pues el dibujo tiende a prescindir de la realidad en determinados momentos para constituirse en una realidad autónoma, distinta: «No hay que confundir percepción y representación mental. La percepción se produce siempre en presencia del objeto; la representación mental, en tanto que evocación, no necesita de ella y puede referirse también a realidades internas que no precisan la implicación directa de ninguno de los sentidos portadores del estímulo aunque sí requiere, probablemente, ser asociadas con sensaciones experimentadas anteriormente»³².

La idea de que la representación se produce en dos planos diferenciados, el interno, en cuanto a la elaboración mental que procesa y articula los datos y que se sitúa en la base del pensamiento, y el externo, o fase de realización, es decir, su concreción material sobre el soporte, y que ambos constituyen la base del conocimiento, ha venido siendo expresada



284. J. Trápero Sandoval, 2002, 350 x 495 mm, Mancha de acuarela y café, lápiz de carbón prensado y grafito.



285. Lamana, s.f., 320 x 440 mm, Barra de carbón prensado.

286. A. Bartolo Hernández, 2003-2004, 250 x 350 mm, Acuarela, Conté negro y de color.

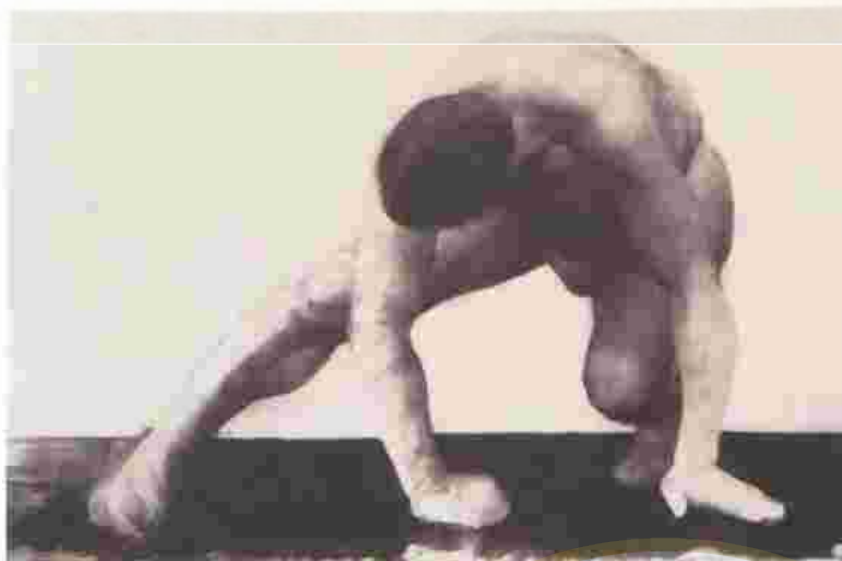
por tratadistas como Vasari, que incidían en esta doble condición del dibujo: su concepción mental, que exige una noción previa (*diseño interno*) y una materialización expresiva de la misma (*diseño externo*), adquiriendo el dibujo la condición de fundamento de toda especulación intelectual (Zuccaro) y el establecimiento de la prioridad del proyecto, de la idea sobre la propia destreza de su ejecución técnica.

En qué medida alteran la disposición y el tratamiento de los elementos gráficos la función significativa del dibujo? Es evidente que los criterios de ordenación en el soporte, los artificios usados en la representación, las variantes de incidencia del trazo –grosor, carácter, dirección–, la mayor o menor tendencia descriptiva de las formas y los procedimientos con los que se manipulan las técnicas de dibujo empleadas, introducen una gran variabilidad significativa en el dibujo (figs. 284-287).

Los rasgos de analogías con el modelo se establecen mediante trazados cuyos niveles de semejanza son convenciones aceptadas para la simulación de la representación. En este sentido, la tradición histórica acumulada ha incorporado una

287. J. de la Rosa, 2005, 350 x 500 mm, Carboncillo, barra y lápiz Conté, barras de color sobre papel de estraza.





288. F. Lagares Prieto, 1970.
700 x 1000 mm. Graftoy goma
de borrar.

sistematización de códigos de representación: «Desde el Renacimiento, y con posterioridad a él, las academias han venido desarrollando una gran labor respecto de la sistematización y perfeccionamiento de esos códigos hasta que la representación del natural se convierte, como ocurre en el siglo XVII, en la base ideológica de la representación misma y la mimesis se confunde con ella, dando lugar a estilos hipercodificados y banalizados en extremo que con su inflexibilidad contribuyeron al deseo de la transformación de los lenguajes artísticos experimentados desde finales del siglo XIX»³⁵. Ejemplos de esta gramática de simbolización para la representación sería la utilización del claroscuro como modo de significar la acción de la luz sobre la realidad; el desarrollo de los sistemas de configuración objetiva del espacio (perspectivas) o los diferentes grafismos dinámicos y difuminados de los contornos para simbolizar el movimiento o la integración de la forma en el contexto espacial (fig. 288).

Representación y experimentalidad

El dibujo, al ser una acción individual antes que colectiva, debe ser analizado según esta condición. Es decir, los

problemas, aciertos y dudas que se pueden presentar se refieren a un individuo, a su momento y circunstancias de manera más íntima que cualquier otro procedimiento de representación. Es frecuente en la práctica del dibujo contraponer términos como experimentalidad, indagación o investigación con tipos de dibujos que mantienen unas propuestas que, para abreviar, continuamos llamándoles impropriadamente académicos (si se refieren a modelos cerrados en su concepción neoclásica).

Se debe aceptar que los dibujos en los que se parte de un referente del natural poseen un denso imaginario de posibles soluciones previstas, pero también que éstas son contingentes, eventuales, provisionales. Su finalidad no es –o no debe ser– la mera adaptación a soluciones «correctas» sancionadas por la autoridad académica o histórica. Forman parte también de un territorio de aprendizaje donde necesariamente se incluyen formulaciones complejas que van desde



289. L. Bautista Carrascosa, 1994-1995.
280 x 200 mm. Collage (papel y goma
espuma) y Conté de color.

el desarrollo de las destrezas instrumentales y conceptuales básicas de representación hasta la activación de experiencias creativas propias, tanto técnicas como de ideación, en las que las referencias al natural desaparecen o se convierten en esquemas. La exclusión de estos conceptos en las prácticas del dibujo de aprendizaje lo reduciría a meras tareas mecánicas establecidas y sin posibilidades de servir de activación de otras miradas a partir de unas ciertas certidumbres necesarias para avanzar, tal como ya ha sido señalado por Morin. Pero, aún admitiendo que el territorio en el que nos movemos no es el de las certezas absolutas obtenidas por el conocimiento, no se puede obviar la tendencia natural del hombre a buscar y encontrar las propias que le permitan ubicarse. Bertrand Russell, en este sentido, señala que «lo que los hombres realmente quieren no es el conocimiento, sino la certidumbre».

Es evidente que cuando se plantean o se incrementan los problemas precisos de experimentalidad, en cuanto a ideación creativa, se reducen las certidumbres, las pre-visiones de los resultados: «El carácter experimental significa que el trabajo que se desarrolla no tiene una respuesta prevista como correcta sino que las pruebas y las invenciones son consideradas válidas en su proceso, y, por lo tanto, no está tan claro qué es lo correcto y qué es lo que está mal, porque el valor se otorga a cosas diferentes y desconocidas. La franja de respuestas posibles, como aceptables, tiene unos márgenes de imprecisión más anchos»³⁴ (figs. 289 y 290). Pero no es menos cierto que en esta situación continúan informando al proceso los recursos adquiridos de todo tipo (visuales, de destrezas, técnicos, culturales, etc.), en los que se evidencian la capacidad para elegir, superar o negar lo aprendido en una permanente búsqueda. En el dibujo siempre se está aprendiendo, siempre se comienza. Lo aprendido es, a lo sumo, un bagaje con el cual es posible afrontar



290. C. Benavides Rodríguez.
1993-1994, 325 x 500 mm. Tinta,
teja. Conté y sanguina.

el reto desde cierta seguridad, la del conocimiento de algunos mecanismos inertiales que facilitan la experimentación: «[...] Las opciones para adquirir maestría y profesionalidad, donde permanecen claramente diferenciados los géneros y los contenidos de las enseñanzas, en los que la valoración está claramente establecida a través de los objetos que se producen, son distintas de aquellas otras opciones experimentales, en las que existe búsqueda, riesgo, implicación, duda, permeabilidad y exploración, sin que necesariamente la dirección del proceso de trabajo tenga que conducir a una materialización predeterminada. Las dos opciones son posibles. Son compatibles unas asignaturas de tipo experimental y otras de contenido académico»³⁵.

Estaríamos, pues, ante una cuestión de actitud y planteamiento desde la que se abordan ambas posturas cuando se ofrecen como contrapuestas. Antes que contradictorias, se debería pensar en grados de implicación distintos y en tiempos diferentes del aprendizaje, pero nunca excluyentes. Ésta es una noción —el tiempo y las fases del aprendizaje— que se soslaya con frecuencia y no se tiene en cuenta para analizar los conceptos y los procesos del dibujo en el aprendizaje.

Dibujo, pensamiento y registro documental

La idea de que el dibujo no es una simple anticipación de los aspectos generales de otra obra superior –pintura, escultura– sino que por sí mismo es un medio de registro del pensamiento del artista ha sido entendida por muchos historiadores que han encontrado en el dibujo una documentación insustituible para estudiar el proceso de creación: «Los dibujos no deberían... considerarse el resultado de algún tipo de actividad artística, separados de la escultura, la arquitectura o la pintura, sino objetos íntimamente relacionados con las obras realizadas, porque a menudo son testimonio de las partes del proceso creativo completo que rara vez o nunca se pueden exteriorizar de otra manera; sobre todo los dibujos, de forma más directa que las obras “divulgadas”, dan una visión de la vida espiritual del artista, y en consecuencia son un importante documento para el estudio y comprensión de su actividad»³⁶.

El dibujo muestra su origen, vinculado a su génesis primitiva, como descubrimiento del poder evocador de lo ausente. «Re-presentar», volver a traer a la presencia, a través de su registro, la huella de un momento anterior, en el que se fija el pensamiento o el impulso gestual de perpetuarse.

El momento mágico en el que el hombre descubre y acepta el convencionalismo de la línea, del trazo, como representación del límite de la forma, puede aventurarse como un acontecimiento; una revelación de perfiles, de contornos o de siluetas de las sombras proyectadas en las paredes³⁷, del grafismo y de líneas de la propia naturaleza. Pero la configuración de formas que pretendían la semejanza con las formas naturales complejas –animales, figuras, instrumentos– debió venir precedida en el tiempo de marcas e incisiones petroglíficas, «graficados», huellas de la más diversa índole, y con herramientas y

soportes igualmente diversos. Los orígenes de las pictografías –por analogía con las manifestaciones de pueblos primitivos contemporáneos– se deben a procesos mediante los cuales las formas naturales se estilizan hasta alcanzar el grado de simbolización necesario para ser aceptadas como representación de la naturaleza³⁸, por otro lado, como ideografías o manifestación gráfica de ideas abstractas. Parece razonable admitir que, hasta que el hombre pudo adquirir el dominio y la destreza de la representación de formas complejas con una intención descriptiva, debió transcurrir cierto tiempo,

justamente el que necesitó para adaptar su visión a una mirada inquisitiva del entorno, aprehendiendo la naturaleza de las formas con las que simbolizar su presencia donde antes no existía.

No menos sugerente resulta adivinar el proceso de aprendizaje mediante el cual, con unos simples instrumentos marcadores, se adiestraba articularmente la mano para asemejar los trazados sobre una superficie a una idea o a las percepciones. Otro aspecto no menos importante es el desarrollo de una considerable capacidad mnemotécnica para retener las formas que se identificaban simbólicamente al «modelo natural». Lo cierto es que esos momentos los podemos imaginar como los inicios de una larga travesía por la cual el hombre viaja hacia el interior de sus pensamientos y de su espíritu, dejando registrada la estela de ese viaje para entender sus propósitos.

En el dibujo del natural pervive un sistema ordenado que se dirige a explicitar, mediante la expresión personal, la representación y el diálogo cómplice entre la naturaleza y el artista, alcanzando entidad física sobre el soporte. Esta configuración de la realidad deviene en una actividad de valor investigador, utilizada como forma de exploración, de



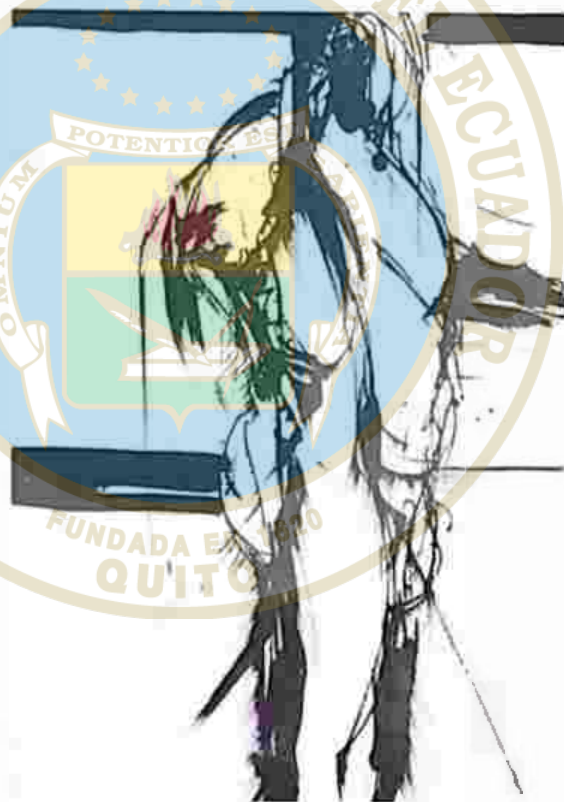
291. M. E. Pérez Muñoz, 1994, 322 x 248 mm.
Barra Conté y óleo

adquisición de conocimientos que permiten comprender, interpretar o explicar el sentido de la mirada sobre ella. Kandinsky señala la importancia del conocimiento del orden natural de las cosas, de la naturaleza y la necesidad de educarse en la práctica de adiestrar la mano para que obedezca al pensamiento: «Más para el estudiante no basta con el reconocimiento principal de este hecho; debe ser implantado en su alma tan sistemáticamente que le penetre hasta las puntas de los dedos. El "sueño" más modesto o más grandioso del artista en sí no vale nada mientras no sean capaces de obedecer con máxima precisión al "dictado" de ese sueño. [...] Aduéñase, el principiante sólo avanza quemándose "el mismo" una y otra vez las puntas de los dedos. [...] El conocimiento del orden de la naturaleza, si para todo ser humano es importante como cultura filosófica, para el artista es indispensable»³⁸ (fig. 291).

Independientemente del sistema seguido, toda acción de dibujar supone el



292. G. Hernández Correa,
1994-1995, 250 x 175 mm. Tinta
china y palillo dental.



293. F. Molinero Ayala,
1969-1970,
420 x 300 mm. Tinta
china.

desarrollo de habilidades instrumentales y de un sistema estructurado de percepción y conceptualización de la forma. Esto conlleva, además del desarrollo de estas capacidades, la adopción de modos de trazar que permitan la utilización de líneas, trazos, grafismos, manchas, signos o borrones. Así mismo, la creación de



294. L. Ríos, s.f., 310 x 425 mm. Barra de Sanguina. El grosor y la sequedad de la barra propicia un trazo grueso y poco fluido, que atiende a la contundencia y unidad global del conjunto de las dos figuras, al contraste entre ambas –figura de mancha oscura y figura de trazo claro, negativo, positivo–, antes que a los detalles particulares.



295. L. Ríos, s.f., 310 x 425 mm.
Barras de carbón prensado y sanguina

esquemas configuradores que permiten al artista reducir la complejidad de la realidad exterior –mediante líneas de tensión dinámica, figuras geométricas, manchas o simples automatismos lineales de aproximación– como sistemas de dominio de la totalidad inabarcable (figs. 292-295).

La recurrencia a sistemas codificados de elementos gráfico-plásticos y sus

relaciones (proporción, composición, ritmo, equilibrio, clarooscuro) constituyen el artificio convencional del que se vale para materializar las experiencias sensoriales perceptivas. El dibujo, por tanto, como producto expresivo del pensamiento del artista, se transforma en un objeto de comunicación, fundamentando su pervivencia en la formación artística. El dibujo, pues, lejos de perder su función en el terreno de lo artístico, continúa asumiendo un papel fundamental en la formación y la práctica del pensamiento del arte. Diríamos que cualquier sistema o ejercicio que instruya en la activación del pensamiento que actúa en conjunción del ojo y la mano, ayuda en la conversión del individuo de pasivo en activo, de fragmentado o dividido en más integrado³⁹.

El valor del dibujo como escritura del pensamiento, como medio especulativo y explorador de la realidad interior, utilizado para expresar el estímulo de sensaciones y los sentidos de la observación profunda, podría constituir el ideario básico de cualquier programa de formación estética abierto al desarrollo de las capacidades creativas individuales. Esta característica del dibujo como expresión del pensamiento y de creación de ideas a través de su práctica la señala también Antonio Fernández Alba en una clarificante concisión sobre su sentido: «[...] El dibujo es un acto del pensamiento que se traduce en forma de lenguaje; la relación entre pensamiento y trazo es un hecho, es un proceso, como bien han demostrado los lingüistas refiriéndose al habla. El pensamiento al convertirse en dibujo sufre muchos cambios, no es una mera representación de lo que contempla; en el dibujo, por el contrario, encuentra su realidad y su forma, el buen dibujo va más allá de la escueta información, la interacción que la traza tiene entre el pensamiento y el propio acto de dibujar hace posible que la imagen nos permita participar de todo su significado»⁴⁰.

El dibujo y el modelo académico

El origen del término «dibujo» se puede encontrar en versiones divergentes y la extensa referencia que hace Palomino⁴¹ desarrolla su procedencia desde varios puntos de vista de interés. Siguiendo a Zuccaro, divide el dibujo en «intelectual» y «práctico»: «el intelectual, es aquella idea, o concepto mental, que forma el pintor de lo que previene ejecutar», considerándolo la parte más importante del proceso de aprendizaje. Deja para el dibujo práctico la materialización de la idea y para la formación artística de los pintores divide en seis grados el proceso: el principiante, el aprovechado, el inventor, el práctico y el perfecto.

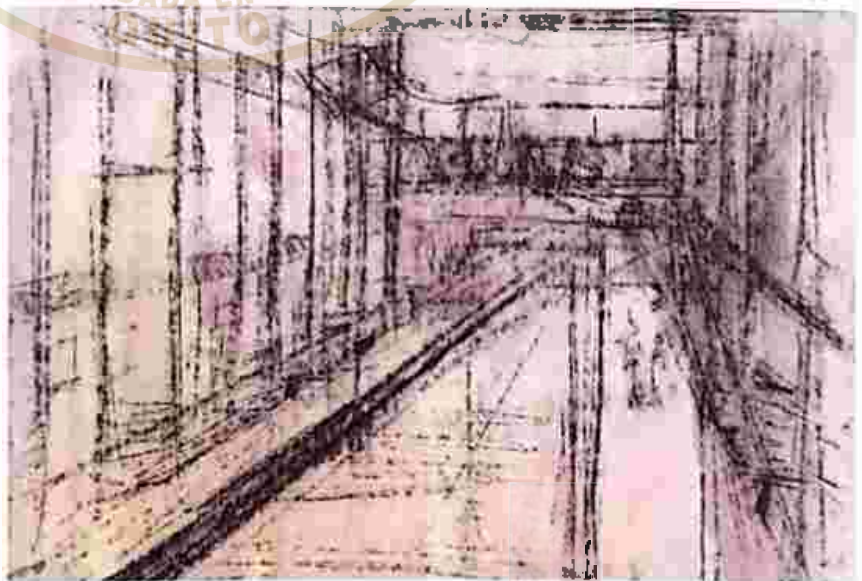
La función del dibujo se ha visto sacudida por interpretaciones reductoras y en ocasiones simplistas en cuanto a sus verdaderas capacidades. Una de ellas ha sido la consideración de ser un mero instrumento utilizado para reproducir la realidad de acuerdo a unos modelos previamente establecidos, bien por la propia tradición académica o por las nuevas tradiciones de las academias modernas. No se han tenido debidamente en cuenta la complejidad de estos procesos y, sobre todo, la actitud desde la que se inician y las bases sobre las que se asientan. Ciertamente es que estos fundamentos no presentan la estabilidad de antaño y que su formulación no deja de presentar fisuras –al igual que otras formulaciones experimentales que se proponen– que hacen el panorama ciertamente impreciso.

El transcurso del aprendizaje experimentó una transformación radical con el declive definitivo de las academias clásicas. Basta una comparación *grasso modo* de las circunstancias y fundamentos que se propugnaban con las que en la actualidad se realizan para poner en cuestión muchos lugares comunes desde los que se aborda frecuentemente este asunto. Es habitual utilizar conceptos y terminologías que aluden más al pasado

que a la complejidad e incertidumbre en las que se desarrollan actualmente. El aprendizaje académico se basaba en la acumulación de reglas, técnicas y teorías que se referían a un modelo aparentemente inmutable, mediante el cual se conformaba la personalidad del artista, inevitablemente seguidor del maestro y con poco espacio para la liberación práctica y conceptual del modelo que lo conformaba. Este aspecto reductor para el desarrollo de la personalidad propia no debe conducirnos a pensar que en los procesos de aprendizaje actuales se puede prescindir de lugares comunes, de tránsitos por donde otros han circulado, de iteración por modelos provisionales que facilitan la incorporación a problemáticas más complejas.

El dibujo moderno surge como consecuencia de la crisis de la academia clásica y a partir de ese momento no se puede entender sólo como una etapa previa o simplemente como el auxiliar que constituye el esqueleto estructural de otras prácticas artísticas. Además –y en relación a los temas que trataba–, también se había producido el alejamiento de la figuración humana como medio preponderante de la expresión del drama humano, como

296. M. Andueza Olmedo, 2000, 210 x 300 mm. Aguada de acuarela y barra Conté. La barra de carbón de sección cuadrada propicia la creación de grafías rectilíneas, arquitectónicas, si se usa de canto o de trazo más contundente si se utiliza por la parte plana.



297. Chi I-Feng, 1991-1992,
700 x 500 mm. Rotulador fino.



298. Chi I-Feng (detalle). Texturas gráficas que
tratan de ajustarse a las distintas calidades de
las superficies que representan.

299. E. Garay Ayala, 2002-2003,
440 x 325 mm. Mancha de
acuarela, carbón prensado y
pastel.



300. E. Garay Ayala (detalle). Red gráfica
creada por el entrecruzamiento de las distintas
direcciones del trazado.

narración de un discurso histórico o de trascendencia religiosa.

El dibujo del natural, entendido así como la experiencia de adquisición de un vocabulario fundamental para la expresión propia, para la aprehensión de conocimientos y de procesos de configuración de los mismos sobre un soporte, se aleja de la manida y exclusiva idea de copia de la realidad. Es conocida la frase de que «nada se parece menos a la realidad que la realidad misma», por la

que se señala que el objetivo de esta disciplina debe superar —y lo hace a pesar de cualquier intención— la concepción de mera apariencia ilusoria de la realidad: «Nadie hoy», a no ser aquellos que se someten a marchitas normas academicistas, piensa que el realismo pueda significar una limitación al vuelo de la imaginación plástica, que para crear una obra válida como expresión artística haya que



301. J. de la Rosa, 2005, 350 x 500 mm. Carboncillo, Conté negro, grafito y óleo.

someterse estrictamente a la mimesis más restrictiva»⁴². El modelo del natural debe ser concebido como un referente de partida, una propuesta mediante la cual se verifica la expresión de la presencia visual de las cosas. Una referencia destinada a seleccionar y elegir en función de la formulación pretendida.

Los componentes que intervienen en la materialización gráfica —tanto los que proceden de las operaciones intelectuales que se activan, como los gramaticales, es decir, aquellos que constituyen los recursos gráficos— están esencialmente condicionados por una sucesión de convenciones y de procedimientos de oficio que se incrementan y modifican gradualmente, resultando finalmente incorporados a la memoria y a la experiencia particular. Toda práctica artística que precisa materializarse tiene su sostén en el «hacer técnico». El aprendizaje artístico se ha desarrollado teniendo como fundamento este objetivo y no parecen existir controversias fundamentadas sobre esta cuestión. Toda la acción práctica del



302. J. de la Rosa (detalle).

dibujante se apoya en el «oficio» que ha logrado alcanzar. Este conjunto de habilidades, de destrezas instrumentales, se desarrollan independientemente de los requerimientos de « semejanza » que el dibujo del natural precisa. Incluso la intuición o la espontaneidad de los trazos y demás recursos que se emplean vienen determinados por la actividad empírica, por la riqueza acumulada en el imaginario técnico del artista (figs. 296-302).

El dibujo del natural como representación creativa

En el dibujo del natural, aún con los condicionantes que establecen sus exigencias referenciales, se manifiestan distintos grados de emancipación creativa: «Habría que pasar a entender el dibujo, por consiguiente, algo más en términos de acción creativa que en términos de representación, al menos si nos atenemos al sentido en el que este término parece haberse venido usando de ordinario —siquiera implícitamente— a lo largo de la historia»⁴⁴. Lo que viene a afirmar Oxtorena acertadamente es la necesidad de superar una visión convencional y reductora en cuanto a que estos dibujos sólo pueden ser analizados como una representación meramente artesanal, que tiene como único objetivo el tratar de ser una emulación de la realidad. Y si fuera así, sería sólo un «remedio pobre» comparado, por ejemplo, con la imagen fotográfica, que como técnica de representación ofrece una mayor eficacia en esta misión: «Las consecuencias de esta

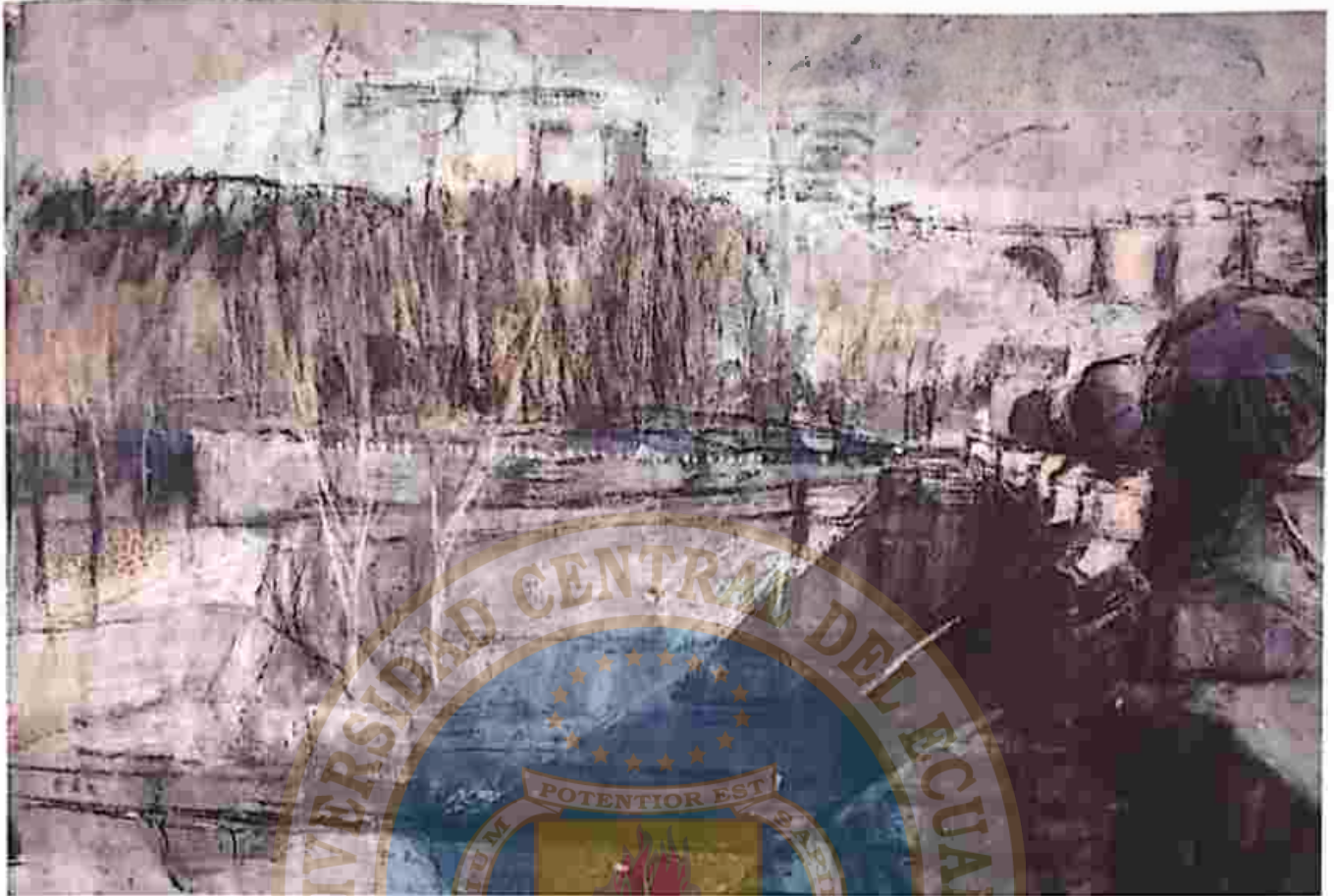
conclusión son amplias y sin duda de largo alcance. A partir de ella, de entrada, el dibujo deja ya de aparecer como una actividad correlativa de actitudes y ambiciones meramente pasivas, circunscritas a lo que sería una mera emulación: como una actividad que en tal caso, por otra parte, alcanzaría resultados inevitablemente precarios e insuficientes»⁴⁴. La idea de que este tipo de dibujos (estudios del modelo del natural) elude el problema de indagación creativa o que no contiene distintos grados de creatividad, de opciones en su realización que respondan a una manifestación propia sobre el problema planteado, debiera ser reconsiderada.

Como se ha señalado en apartados anteriores, el ingente número de factores que el estudiante debe tener en cuenta, los aspectos en los que debe centrar su pensamiento y las ocupaciones previas a las que debe atender, no excluye que en cada una de ellas no existan opciones electivas, creativas, decisiones que debe considerar en función de su particular modo de ver, sentir y representar:

«Cualquier dibujo constituye o encierra una operación auténticamente creativa, por mucho que posea un referente claramente definido y busque reproducirlo lo mejor posible: aunque lo busque hasta el punto de pretender constituirse en una imagen refleja del modelo, dotada del máximo grado de verosimilitud y de la mayor eficacia designativa, rememorativa o incluso sustitutiva»⁴⁵. No se trata, por tanto, de meras operaciones mecánicas o de «oficio» —aunque este componente sea importante— sino de acciones que implican distintas categorías de creatividad. Ahora bien, se debe tener en cuenta que el valor de los grados en los que se desarrollan pueden verse aminoradas por la urgencia de atender a otras tareas previas de

303. T. Campillo. 2002
350 x 500 mm. Mancha aguada,
bolígrafo y sanguina sobre papel
de estraza.





304. P. del Toro Calle, 2002-2003.
500 x 700 mm. Acrílico, acuarela,
barra de carbón prensado y
pastel.

formalización de los aspectos lingüísticos con los que expresarse (figs. 303 y 304).

La formación artística se desarrolla siempre según problemas a resolver, en los que el propio planteamiento ofrece múltiples fórmulas de respuestas previas, no como «solucionarios» previstos. Es decir, a diferencia de metodologías –como las de la academia clásica– que pretenden ajustar la solución a un modelo establecido, el aprendizaje se debe desarrollar en opciones abiertas a la interpretación propia. Inevitablemente, el dibujo del natural, en estas fases iniciales, tiende a adaptarse a alguna de las imágenes de dibujos incorporados como modelos ideales. El dibujo siempre se refiere más a otros dibujos que a la propia realidad. Lo importante es tener conciencia de cuáles son los problemas que se están abordando y qué objetivos se persiguen. La aparente similitud en el número de respuestas no es más que una contingencia eventual en



305. J. M. Prada Vega,
1977-1978, 1000 x 700 mm.
Carboncillo y carbón prensado

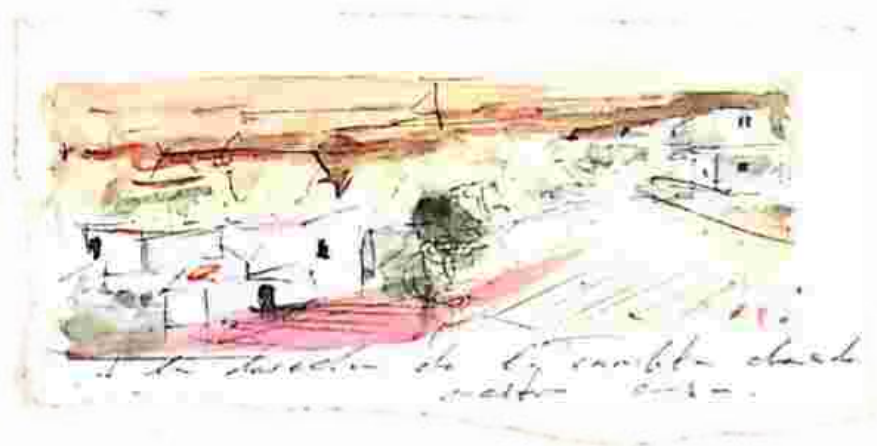
el proceso de aprendizaje de recursos y destrezas. El desarrollo de las ideas, la reflexión sobre el proceso de trabajo, constituyen el verdadero núcleo de

aprendizaje, antes que unos resultados homologables a modelos ejemplares (fig. 305).

Al analizar el carácter de los dibujos del natural —singularmente los que son resultado de ejercicios de adiestramiento visual, como muchos de los que aquí se muestran— se incide con demasiada insistencia en que su dimensión es netamente representativa, de mimesis o emulación de la realidad y que los aspectos creativos se anulan por esta razón; que las preocupaciones que los han generado sólo han tenido como motivo la copia, el parecido, la semejanza o la imitación del modelo. Esto se produce por una excesiva mirada reductora de los fines y procesos que aquí se están intentando exponer. Se ha de subrayar, por tanto, que todo dibujo —incluidos los procedentes de estudios profundos del natural— ostenta un grado de emancipación del referente en función de la propia identidad que alcanza el mismo. Y que en este grado de autonomía interfieren dimensiones creativas, elecciones significativas, opciones de recursos expresivos que le dotan de una significación particular. Lo verdaderamente importante es la actitud, el pensamiento, la razón desde la cual se aborda la representación.

Los procesos en la práctica del dibujo se desarrollan según procedimientos de tanteo, examinando y optando entre las posibilidades de los recursos que se poseen. Es una confrontación entre los elementos

que el estudiante despliega sobre el soporte, observando cómo fluctúan sobre la superficie, ajustando o anulando las relaciones dinámicas que se establecen. Se trata de una aventura de la que no se conoce totalmente su fin ni su resultado. Incluso los planteamientos teóricos, con ser importantes, no garantizan totalmente los desplazamientos sobre el soporte, como señala Matisse: «[...] Trabajo sin teoría. Sólo tengo conciencia de las fuerzas que utilizo y voy avanzando, empujado por una idea que no conozco realmente más que a medida que va desarrollándose a lo largo de la realización [...] voy poniendo (o, en mi caso, sacando, ya que borro mucho) hasta que queda bien»³⁶. Sólo dibujando se puede ir desvelando el viaje iniciado. El dibujo se convierte así en un mapa que se va ido configurando a medida que se avanza en el camino. Y este mapa no garantiza la conclusión de la siguiente aventura. Se trata, aunque en un cierto grado, de retomar la idea de que si la pura actividad creativa ha sido definida como la «solución de problemas que antes de encontrarla no se conocían», en este caso, se conocen algunos de los problemas, pero no la solución, que se debe encontrar individualmente en el propio proceso. No olvidemos que este resultado no es una experiencia colectiva, sino una experiencia particular que se aprehende por cada uno: «Dibujar, según se concluye en suma en el desarrollo de la aplicación



306. A. Echevarría Muguerza,
1997-1998, 115 x 230 mm.
Bolígrafo, acuarela y carbón.



307. M. V. Mayor Molero, 2006, 320 x 500 mm. Acuarela, bolígrafo, sanguina, barra Conte y creta blanca.

de tal concepto, no es simplemente copiar algo con más o menos resultado en términos de "parecido"; es crear algo que tiene su propia entidad e identidad y guarda, cuando hay un modelo o referente, una cierta capacidad de evocar y representarlo: cuando se trata de un esquema gráfico de tipo proyectivo, de un dibujo que representa algo que todavía está sólo en idea y que trata de plasmar de alguna manera con vistas a su ulterior ejecución o realización, el modelo o referente no sólo no está suficientemente claro sino que además no se aclara sino en, a través de, y por el dibujo mismo»⁴⁷ (fig. 306).

Puede considerarse un dibujo del natural como una obra que es consecuencia de determinadas acciones que toma de un modelo los datos esenciales. Éstos resultan modificados por la influencia de traducción que se ejerce a través de varios filtros (perceptivos, intelectuales, culturales, habilidades o de influencia de los medios), a través de los cuales se construye la idea de la representación que se pretende. Por eso la idea de «copia del natural» resulta claramente cuestionada. Incluso aunque esa sea la intención inicial, en cuanto a proyecto final del dibujo, éste se va definiendo o constituyendo como una propia realidad cuyas argumentaciones se refieren a sí mismo y no a los posibles



308. M. V. Mayor Molero (detalle).

parecidos con el modelo. Claramente la idea del dibujo en su totalidad no está «pre- vista» por el autor. Como primer observador de su propia obra, él será el primer sorprendido del resultado de su indagación gráfica (figs. 307 y 308).

Dibujar del natural, por lo tanto, no debe ser entendido como el resultado de materializar sobre el soporte una simple imitación de formas reales que se adquieren mediante el simple y pasivo acto de ver. Lo que realmente se dibuja es la idea que sobre el modelo se proyecta para mirarlo. Es decir, cuando se mira al modelo, en el sentido de fijarse y relacionar, se proyectan tanto las imágenes históricas de esta práctica que se posean, como los propósitos que orientan la acción que se pretende (qué dibujo se quiere hacer o qué modelo —consciente o inconsciente— informa el proceso). Evidentemente estamos hablando de una actividad que implica operaciones de interpretación, creatividad e indagación que se proyectan según se articule el pensamiento del autor.

Reiterando una vez más esta noción, antes que registros objetivos tomados de la realidad, la percepción está determinada por ser una construcción mental y la capacidad de objetividad en la captación



309. A. González de Rueda, 1993-1994, 350 x 495 mm. Aguada, carboncillo y lápiz compuesto.

de datos está influenciada por la experiencia personal y cultural del observador. Se produce siempre por tanteo, por aproximaciones que se van ajustando a las previsiones de la experiencia acumulada, como nos muestra la psicología de la percepción⁷⁸. Se debe concluir que en el proceso perceptivo la influencia de la experiencia personal acopiada es determinante para la construcción del enunciado, de la proposición del dibujo que se pretende; y éste se realiza por medio de la reflexión y engranaje de la memoria, de los pensamientos y la intención significativa (fig. 309).

310. M. Martín Cochei, 2003, 210 x 280 mm. Aguada de acuarela y café, sanguina y tinta china.



De manera imprecisa en cuanto a su potencialidad, al dibujo del natural –es decir, aquel que mantiene referencias reconocibles con la realidad del modelo– se le suele asociar con términos cargados de confusas connotaciones que lo reducen a prácticas meramente manuales. Los conceptos habituales como copia, imitación o imitación ilusionista, dada su complejidad semántica y la carga peyorativa que arrastran, antes que definir y aclarar su sentido, generan un juicio cuando menos desdibujado del significado que su práctica, como medio de aprendizaje, mantiene en la actualidad. Por ello es conveniente señalar que, al margen de las características referenciales que establece con el modelo, su primer y más importante sentido en los procesos de aprendizaje habría que encontrarlo en su importancia como medio para activar el conocimiento íntimo del mundo y, sobre todo, el de servir para activar el conocimiento del lenguaje del dibujo y su capacidad de autonomía expresiva (fig. 310).

El análisis interpretativo de los distintos periodos históricos y tendencias o estilos se hace desde la comprensión de la trama que constituye el propio momento cultural en el que fueron creados. Una gran parte de la trayectoria del dibujo en occidente ha sido valorada principalmente por el criterio de veracidad, por el grado de simulacro o de ilusión con el que se asemejaba a la realidad que representaba. Las vanguardias, como se ha visto, trastocaron la pertinencia de este criterio reductor para valorar el sentido y significación del dibujo. La representación de la realidad a partir de entonces no puede ser entendida más que como una construcción de sentido en la que se utiliza una compleja urdimbre de convencionalismos gráficos, que «aluden» al modelo como origen de referencias, que proporcionan información del natural y no la pretensión de emularlo servilmente.

Hacer y pensar el dibujo

El arte contemporáneo ha redescubierto el dibujo como el espacio de indagación más preciosa y directa del pensamiento del artista; una práctica donde las ideas se conforman y se manifiestan con las mínimas dosis de artificiosidad técnica, como lugar en el que también se hacen presente de manera más natural las pulsiones y sensibilidad del artista. Esto lleva a considerar al dibujo como la actividad artística más adecuada para estudiar y reflexionar sobre los procesos creativos del arte. El dibujo, por tanto, ha avanzado en la concepción de que no es sólo técnica o disciplina, sino también, y sobre todo, un lugar germinal de la creación plástica.

El dibujo nace como una actividad comunicativa primaria, como una necesidad de representarse, de perpetuarse o de «escribirse», de utilizar todo tipo de instrumentos y soportes, de pensar y «pensarse». Con razón se estableció una clasificación de los dibujos, en la cual se llamaban «penseros» a los primeros trazos que trataban de fijar las ideas, aportando los rasgos esenciales para su articulación en el soporte. Dibujar es, según esto, un modo de pensar, como decía Brice Marden, pero una forma del pensamiento que es visual, en la que se establecen relaciones pero que «al mismo tiempo, se deja al dibujo trabajar por sí mismo».

El separar en bloques opuestos las habilidades manuales de las destrezas conceptuales, en el aprendizaje integral del estudiante de arte, ha traído como consecuencia una desvaloración de su verdadero sentido. Sobre todo cuando se adjudica al dibujo de representación una finalidad de mero «oficio», desprovisto de operaciones mentales complejas. En la medida que toda práctica artística requiere de ambas habilidades, y, sobre todo, a que en los periodos iniciales de formación, cuando el estudiante se encuentra escaso de recursos, las dos interactúan en

distintas intensidades, provocando la reflexión, generando ideas o tomando decisiones críticas en el proceso. Es importante, por tanto, resaltar que, como se infiere, el dibujo del natural sea comprendido desde unas premisas por las que el estudiante conozca el terreno en el que se va a desarrollar su actividad y los propósitos de ésta. El plano de situación, los objetivos, los materiales intelectuales y técnicos con los que ha de trabajar han de quedar desplegados como datos del proyecto que se aborda, sin olvidar el valor que el acto del «hacer» en el dibujo es la verdadera acción germinal que se sobreponga a condicionamientos o modos de ejecución, pues lo importante es la capacidad de hacer visible el pensamiento: «No hay forma de hacer un dibujo, sólo hay dibujo (sólo existe dibujar)», dice Richard Serra en una entrevista muy conocida. «Cualquier cosa que puedas proyectar como expresiva en términos de dibujo, ideas, metáforas, emociones, estructuras lingüísticas, resultan del acto (de hacer)»⁴⁹ (figs. 311 y 312).

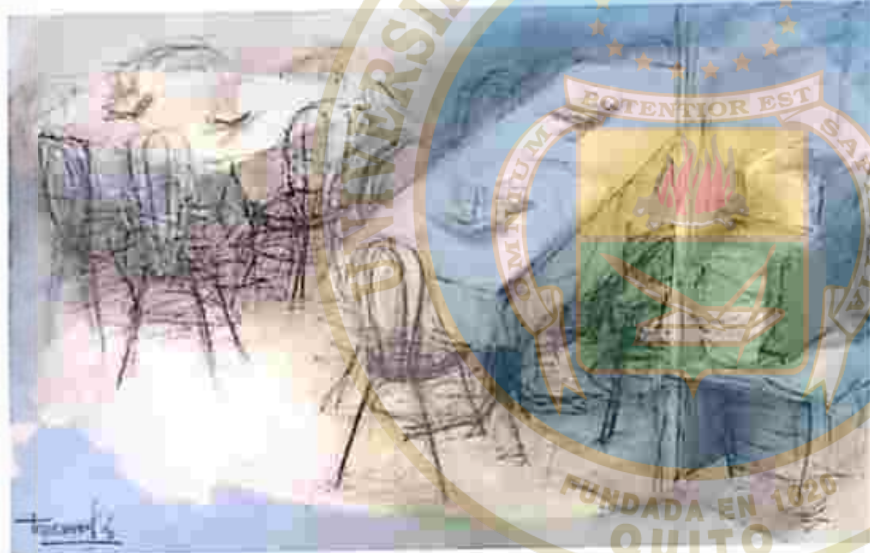
Una actitud acrítica, pasiva, rendida únicamente a tareas imitativas, tanto del modelo del natural que se toma como

311. B. Sáez López, 2003-2004, 350 x 500 mm. Mancha de acrílico, barra Conté, pastel y creta blanca





312. R. Castilla Linares, 1993-1994, 350x498 mm. Mancha de acuarela, lápiz y barra. Conté.



313. E. Castellano Hernández, 2006, 350x500 mm. Carboncillo, Conté, sepia y leja.

referente como a «modelos ideales» precedentes, deben jugar, en todo caso, su papel de «citas», de datos del problema de representación, no como «prototipos» del mismo. Es evidente que la tendencia natural del estudiante es la de encontrar soluciones a los problemas propuestos, de ajustarse a las soluciones que cree que se le demandan. Es preciso reaccionar contra esta actitud «adaptativa» en favor de otra más comprometida y especuladora.

De todos modos, no se deben ocultar las dificultades que se presentan en el periodo de aprendizaje. El conjunto de

factores que se deben tener en cuenta, los distintos tiempos en los que se debe prestar atención a cada uno de ellos o a un grupo, la complejidad de las reflexiones que se deben poner en marcha para integrarlas en la adquisición de conocimientos, no resultan fáciles de organizar en un sistema metodológico. A ello se dedican las programaciones que se establecen para este fin y que suelen presentar una homogeneidad singular y lo que se debe deducir es que, más importante que las programaciones y profesores, el aprendizaje descansa sobre la actitud y la capacidad para afrontar el proceso del propio estudiante.

En esta fase se suceden con mucha frecuencia momentos de desánimo, de pérdida de rumbo o de bloqueos conceptuales que necesitan ser superados mediante la aplicación de estrategias propias que permitan avanzar, aunque no sea en la dirección prevista. Este escenario es muy conocido por los estudiantes de arte que, junto a la adquisición de distintos contenidos, deben activar variadas técnicas de desbloqueo, de reflexiones sobre las ideas de partida y las reformulaciones que el proceso exige afrontar en todo momento. Estamos ante el verdadero escenario de la creación artística, donde se acumulan problemas técnicos, conceptuales, que afectan a la fortaleza del ánimo y la voluntad de superarlos.

Conviene insistir en la reflexión sobre la noción de «ilusión» o simulacro que se suele adjudicar al dibujo de representación «figurativo». Anteriormente se ha apuntado que esta representación siempre se produce por la aplicación de convencionalismos gráficos, evocadores de la forma natural a la que se refiere y que éstos se han asimilado por su capacidad de ser percibidos como sustitutos de la experiencia sensorial de la visión. Es decir, forman parte de una codificación que ha demostrado su validez histórica por su capacidad ilusionista de aludir a la



experiencia de la mirada. En realidad, este carácter evocador del trazo, independiente de las sugerencias evocadoras de las formas de la naturaleza, mantiene todo su potencial de simulacro, de ilusión en cuanto a que representa el sentido que el autor pretende expresar. El dibujo siempre es un simulacro, una ilusión, un artificio de la representación que utiliza convenciones aprendidas y aceptadas (figs. 313 y 314).

314. A. Prendes Martínez, 2002, 350 x 495 mm.
Mancha de acuarela y carboncillo.

Dibujo, proyecto y esquemas

La idea de que el dibujo es sólo cuestión de operaciones manuales, de recursos, entendidos como «tics de oficio», guiados por una inercia desprovista de operaciones mentales previas o permanentes durante el proceso, aparece como paradójica si se piensa cómo se inicia y desarrolla la actividad representativa. Para ello habrá que tener en cuenta la operación de configurar —utilizando el recurso de la memoria— y proyectar el «constructo» intelectual, compuesto de trazos y formas que reducen la complejidad de la realidad visible a unos esquemas geometrizarantes (dado el valor de pregnancia de éstos), llevando consigo consideraciones de medidas, direcciones o masas de valor que señalan estructuras de sentido lumínico. Esta ideación imaginaria es la que posibilita el dominio del esqueleto de la representación, pues facilita la operación de retener y reconocer su proyección posterior en el soporte, ajustando y determinando los valores de semejanza con ese artificio ideado (fig. 315).

Es por esto que, en el dibujo de representación, se realiza previamente un proceso de abstracción globalizadora en esquemas que se pueden retener y proyectar, reconociendo las similitudes con el «constructo» mental fijado. ¿Se

puede hablar, efectivamente, de una experiencia perceptiva objetiva y universal? ¿O más bien se trata de una construcción representativa de una experiencia individual? Las convenciones esquemáticas, con las que se afronta la simplificación de la realidad, funcionan como estructuras de una actividad, a través de la cual se organiza la experiencia de modo comprensible y asimilable. Para el análisis visual del modelo y la idea de «proyecto de realización» del dibujo, se deben establecer estrechos vínculos entre la aprehensión de datos y la previsión de las



315. F. Molinero Ayala, 1969-1970,
420 x 300 mm. Tintachina.

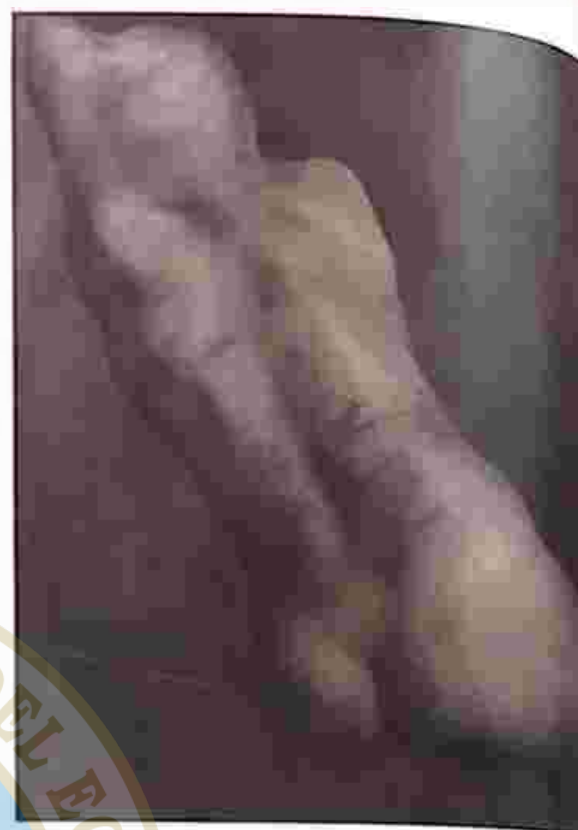


316. J. Martínez Labrador
(detalle).

operaciones tendentes a la ejecución, es decir, al «hacer».

No es extraño, pues, que el alumno deba enfrentarse al «proyecto de dibujo» con una actitud consciente —además de intuitiva—, orientada al análisis de la figura objeto de la representación, conjugando el conjunto de variables que van a establecer los sentidos y significados del dibujo. Naturalmente, estos ejercicios de análisis tienen por objeto la adquisición de conocimientos sobre el modelo—y relacionarlos en el dibujo—, además de establecer recursos sistematizados con los que enfrentarse a la ejecución práctica, sin reemplazar la interpretación creativa que todo proyecto lleva en sí. Es decir, todo dibujo mantiene, en diferentes grados de intrincación, la idea de proyecto y creación como una asociación concurrente en el resultado final (figs. 316 y 317).

Cuando se habla de «aprender a dibujar», en gran medida se está haciendo referencia a la adquisición de experiencias prácticas, que conducen a su acopio y procesamiento continuo bajo



317. J. Martínez Labrador, 1973-1971,
810 x 660 mm. Carboncillo y lápiz compuesto.

formulaciones diversas. La memoria de estas experiencias personales constituye el bagaje principal con el que cuenta el artista, aunque no sólo se hace provisión de complejas operaciones prácticas; la práctica del dibujo del natural no se realiza desde el vacío imaginario, desde la ausencia de referencias adquiridas consciente o inconscientemente. Es conocida la afirmación de que el arte se refiere más a sí mismo que a una realidad exterior. Las nociones de referencias desde las que se dibuja se deben tanto a lo que se percibe de la realidad como al imaginario desde el que actúa el dibujante y esto, en principio, es válido para cualquier tipo de dibujo. Es decir, cuando se inicia un dibujo «se dispone [...] de una amplia gama de esquemas operativos que hacen que el dibujo realista deba casi más a la tradición disciplinar de la representación gráfica que a la observación de las propias formas naturales que se propone en cada caso como modelo»⁵⁰. Evidentemente,

cuanto más extensa sea la experiencia imaginaria y los recursos y destrezas adquiridos, mayor será la capacidad electiva para aceptar, negar o reformular ideas y prácticas del dibujo. Este es el terreno preciso al que se orienta el aprendizaje del dibujo del natural que, en definitiva, se establece como una

realidad emancipada del modelo del natural al que se refiere. Las analogías que el artista establece lo son en función de sugerir las formas de las que procede, una semejanza que evoca por equivalencia el reconocimiento y no la comparación de igualdad entre ambas realidades: el modelo y el dibujo.

Habilidades representativas

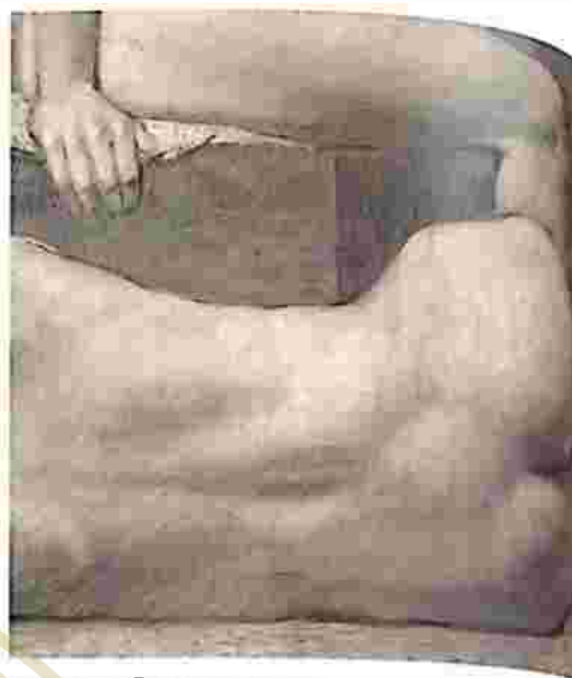
En este punto conviene reflexionar sobre la extendida idea de que —siguiendo un falso esquema de evolución histórica de los estilos— la práctica de la abstracción se produce por la acompasada destrucción de la concepción naturalista o figurativa de la realidad. Como ya se ha dicho, para la construcción de la realidad, el dibujo se vale de una variada trama de esquemas y convenciones gráficas, de estrategias y artificios representativos que en sí requieren de una abstracción significativa de los elementos y herramientas con las que se configura. La representación basada en las referencias naturalistas desarrolla la capacidad de comprender y dar significado a la propia e individual manera de mirar la realidad. Pero, al mismo tiempo y recíprocamente, sirve al proceso de construcción de lenguajes expresivos, de desarrollo de la capacidad de decir e indagación introspectiva.

Cualquier proceso de aprendizaje en técnicas, lenguajes u oficios implica la progresión en la adquisición de competencias en herramientas conceptuales e instrumentales. El precepto de *Nulle die sine lineis*, recuerda que la acción de dibujar constantemente mantiene toda su vigencia para «aprender a dibujar». El principio del aprender haciendo —y «reflexionando» sobre lo que se hace, habría que añadir— continúa presidiendo cualquier formulación de aprendizaje en el dibujo. ¿Cuándo se acaba este proceso de aprendizaje? ¿No será más conveniente hablar de aprender a «aprender»? Es

decir, el proceso de aprendizaje debe tener como objetivo el suministrar las herramientas intelectuales y de oficio que permitan la progresión del aprendizaje. Resulta difícil, si no imposible, fijar un momento en el que este proceso concluye, porque toda acción de dibujar lleva consigo el adquirir nuevas nociones sobre lo dibujado o sobre los acontecimientos producidos por la actividad. El ejercicio permanente de dibujar —con el concurso del pensamiento reflexivo— es la más importante guía para «aprender a dibujar».

Cuando se dibuja, las líneas y los trazos empleados inducen a la reflexión a través de las emociones e intuiciones que éstas producen en la sensibilidad del autor. La representación del natural demanda una específica y particular concentración en una observación dual: sobre el modelo y sobre el dibujo. La proyección en el papel de esta información visual atraviesa diversos filtros y exige una especial coordinación motora para traducir de modo instantáneo la complejidad representativa. Dibujar significa, pues, no sólo una práctica de formación para aprender a ver, sino, sobre todo, apropiarse del conocimiento de la experiencia de la observación. Al dibujar no sólo se amplía el conocimiento profundo de lo observado sino que se desarrolla una compleja interacción de destrezas y conceptos asociados. Esta interacción no se vincula exclusivamente a la imitación de la realidad sino, principalmente, con las

318. Vavas Carbonero, s.J.
1000 x 700 mm. Carboncillo y
lápiz Conté.



319. Vavas Carbonero (detalle).

herramientas de expresión y construcción de sentido (figs. 318 y 319).

Los dibujos de aprendizaje —como los que se muestran aquí— deben ser entendidos como ejercicios en los que se plantean algunos de estos problemas, antes que como la consecución de unos resultados previstos, ajustados a un modelo, como los registros de una sucesión de experiencias, reflexiones e indagaciones mediante las cuales se activa el compromiso de búsqueda de lo no conocido, lo entrevisto o imaginado, de experiencias visuales incorporadas al propio imaginario, pero que aún no habían sido

experimentadas. Entendidos, en definitiva, como prácticas de búsqueda y elección, de acción y reacción (aceptación o negación) que requieren la voluntad de poner en marcha métodos propios de actuación, activando el esfuerzo y las destrezas disponibles, además de mantenerlas en continua revisión o ampliación. Siempre se está aprendiendo a dibujar, constantemente se trata de adaptar la voluntad del trazo al pensamiento, a que realmente exprese lo que se piensa o intuye, por lo que el entrenamiento siempre es constante y permanente.

Los procesos del dibujo

La idea de que «dibujar es un proceso» es una tautología, una redundancia, porque «nada podía parecer más obvio que el modo en el cual el dibujo registra el proceso del quehacer del artista»⁵¹. El «hacer» en el dibujo del natural lleva consigo ponerse en disposición de recibir los estímulos del modelo exterior, permitiendo las fluctuaciones de pensamientos e imágenes que esta actitud provoca. Se trata de poner en

acción los sentidos para conjugar lo percibido con la mirada interior, otorgando sentido a lo visto; una conjunción entre las percepciones y los vínculos emocionales e intuitivos que se originan, permitiendo tomar conciencia de la propia individualidad y los lazos que establece como alianza con la realidad.

Todo este proceso inicial adquiere sentido por la voluntad de «hacer», de proyectar gráficamente el conjunto de



320. R. Romero Altres. 1976-1977,
1000 x 700 mm. Carboncillo y lápiz compuesto.



321. R. Romero Altres (detalle 1).



322. R. Romero Altres (detalle 2).

ideas, emociones, intuiciones y reflexiones, aunque en este estadio se presenten de manera sumamente vaga y difusa (no se sabe qué va a ocurrir realmente). La intención de hacer, el complejo momento del comienzo de la representación, está orientada esencialmente por dos iniciativas que dirigen la acción: la especulación y la corrección. La primera



323. R. Romero Altres (detalle 3).

se define por el tanteo, la proposición de hipótesis, los ensayos; la segunda, por la verificación, la corrección, la reformulación e, incluso, la anulación (borrados, tachados) de aquellos trazos que no se ajustan a las expectativas pre-vistas. Las dos son actividades exploratorias, organizadoras, en las que intervienen alternativamente y en diferentes grados de imbricación las actitudes reflexivas, analíticas e intuitivas que abren camino a las improvisaciones, al azar. Es una etapa clave que se apoya en los medios instrumentales y las múltiples reacciones

intelectuales y emotivas que surgen de la interacción entre el «pensamiento» y el «hacer». El análisis, la toma de conciencia de la evolución de lo realizado y las decisiones tomadas dejan siempre el campo abierto para la continuación del proceso. No obstante, éste no siempre se continúa en el mismo dibujo. Los aciertos, los fracasos, los interrogantes no despejados se acumulan como datos de la experiencia para otros dibujos (figs. 320-323).

Se debe entender el proceso como las sucesivas operaciones secuenciales mediante las cuales se van incorporando y yuxtaponiendo los diversos elementos configuradores del dibujo (en el caso del dibujo del natural de estudio, por ejemplo —enquadre, encaje, grisalla, manchas generales de clarooscuro, ajustes del conjunto, profundización en aspectos esenciales, etc.—). Etapa sobre etapa, se van incorporando distintos estratos de realización que se traslucen en la superficie del dibujo como una guía visual de su génesis, del transcurso mental y material de su realización.

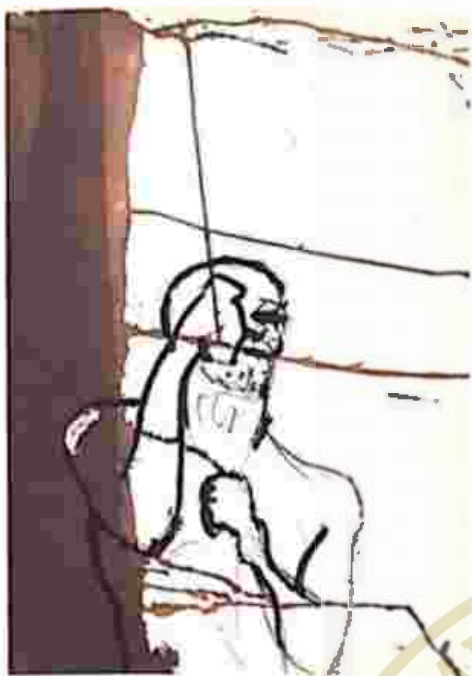
No obstante, en la realización del dibujo, aparte de la consideración de los elementos morfológicos que intervienen y del sistema de relaciones que se pueda establecer, el elemento principal que condiciona a todos ellos será la «intencionalidad» con la que se conducen y establecen los vínculos, se acentúan las jerarquías o se aceptan y reconducen las incidencias azarosas del proceso.

De manera sucinta y a título de ejemplo, Blanco/Gau han resumido las etapas del «proceso creativo» —siguiendo los estudios de Günther Regel— en fases y subfases genéricas⁵². La primera («preproductiva») se refiere esencialmente al bagaje de recursos —culturales, experiencias previas, intuiciones— con el que se afronta la ideación del dibujo. La segunda («productiva»), dividida a su vez en varias subfases, es esencialmente problemática, ya que predomina la vaguedad de lo pre-visto y la inquietud

por la incertidumbre del proceso: «Los artistas plásticos suelen coincidir en que la primera fase se vive en tensión. Intuiciones, suposiciones y desconocimiento. Intranquilidad, irritabilidad, inseguridad, desequilibrio. Necesidad de superar la situación de desequilibrio»⁵³. La subfase de búsqueda —en la que se imbrican concepción y realización— se caracteriza por ser fundamentalmente propositiva y electiva, pues se debe decidir entre las muchas opciones que se tengan (información, imaginario, medios técnicos), avanzando mediante tanteos y proposiciones que deben ser ajustadas o anuladas en una conjunción entre razón e intuición, alternando su mayor o menor grado e implicación en la tarea de construir una «idea fuerte» que oriente el proceso. Se trata, por tanto, de una fase de realización enlazada con la de resolución, es decir, aceptación selectiva de los aciertos o rechazo de los mismos. Esto se produce por la acumulación de datos aceptables o por la reducción de los mismos en función de su significación en el conjunto de la idea de la obra. En cierto modo, la eficacia del resultado viene determinada en muchas ocasiones por la capacidad de desechar lo superfluo, por la anulación de lo que no es esencial, como señalaba Picasso: «Cuando se comienza un cuadro se encuentran a menudo cosas hermosas. Es preciso defenderse de ellas, destruir el cuadro, rehacerlo varias veces. A cada destrucción de un hermoso hallazgo, el artista no lo suprime, en verdad; sino que lo transforma, lo condensa, lo vuelve más sustancial. El éxito es el resultado de los hallazgos rechazados»⁵⁴.

El papel del azar

En ocasiones se puede pensar que al dibujar se ponen en práctica una serie de recursos adquiridos que se vinculan con el dominio de la percepción de la forma, de los medios y de la sintaxis lingüística



324. D. Muñoz Martínez, 1997-1998, 420 x 320 mm. Nogalina, Corté y gouache.

con que se articulan sobre el soporte. Puede parecer que el conocimiento y la voluntad de «hacer» son los factores esenciales que presiden la acción de dibujar. Sin embargo, siendo cierto lo anterior, se ignora o no se presta la suficiente atención a un colaborador necesario e inevitable, estrechamente ligado al proceso del dibujar: el azar. A menudo se tiende a situarlo en algún momento clave de la acción, como provocación o punto de partida de ésta para, a continuación, proceder a reconducirlo y construir la significación final del dibujo sobre esta base de principio casual: «Los artistas que provocan el azar lo suelen hacer al comienzo del proceso. Luego elaboran los resultados (Pollock) debido a que es más productivo en las primeras fases que en las últimas, cuando la obra ya tiene una cierta consistencia»⁵⁵.

Sean cuales sean las estrategias que el artista elabora para introducir este aliado en el proceso de construcción de la obra, lo importante de su contribución es la manera que tiene el artista para aceptar o negar sus resultados, o el modo en el que lo provoca conscientemente o



325. L. Gómez Rubio, 1997, 264 x 325 mm. Aguada de tinta, leña y ceras.



326. M. P. Roldán García, 2002, 495 x 350 mm. Mancha de acuarela, gouache y lápiz de grafito sobre papel de estraza.

lo descubre como suceso imprevisto sobre el que debe tomar decisiones en orden a aceptarlo para la orientación significativa del dibujo (figs. 324-326).

Pero el azar no es un acontecimiento fortuito sin más, una imprevisión accidental que ocurre sin voluntad de que suceda. Forma parte de los recursos procesuales, de la actuación del autor sobre



327. P. Martínez Sierra, 1987,
240 x 330 mm. Barra sepia y
acuarela.



328. Llano, s.f., 430 x 310 mm. Manchas de
acuarela y tinta china.



329. Llano, s.f., 430 x 310 mm.
Manchas de acuarela y tinta
china.

el soporte. Comenzar un dibujo, como se ha referido anteriormente, implica el lanzamiento de hipótesis sobre el papel. El simple esquema adelantado para configurar la forma es un conjunto de trazados del que se desconoce en cierto modo su eficacia, hasta que éste se hace visible. En la medida que se ajusta a las previsiones, se efectúan los tanteos y ajustes para orientarlos según nuestras intenciones. En realidad estamos en un terreno azaroso, de dudas sobre si acatar el resultado o modificarlo. Podríamos decir

que el azar es una constante en el proceso de dibujo y que su importancia viene determinada por el grado de uso que se hace de este recurso. El dibujo está sujeto al azar desde el primer momento de su ideación, correspondiéndole un papel importante la traducción que el medio material le proporciona (figs. 327-330): «Comenzar un cuadro es una aventura que no sabemos hasta dónde nos llevará. Poner el artista no tendría sentido pintar un cuadro que su imaginación ya hubiera perfilado completamente. Nada de eso: el artista tiene al azar como cómplice, está enganchado al azar. Esta pieza se baila por parejas, y el azar es el compañero. Interviene sin atender a razones, mientras el artista encauza su obra como puede, con suavidad, tratando de valerse de todo lo fortuito que se le presenta, utilizándolo para sus fines, sin importarle tener que ceder y alejarse un poco de su idea original. Sin embargo, aquí no cabe hablar de azar. Ni aquí ni en otra parte. El azar no existe.



330. P. Martínez Sierra, 1984, 330x 240 mm
Barra Conté y acuarela.

El hombre llama azar a todo lo que proviene de ese agujero negro de las causas mal conocidas. El artista no se enfrenta a un azar cualquiera, se enfrenta al azar propio de la naturaleza del material que utiliza. El térutino azar es inexacto; sería más adecuado hablar de las veleidades y aspiraciones de un material que se rebela.⁵⁶

Cuando se comienza el dibujo, las expectativas están abiertas a pesar de que se tenga una idea general formalizada de lo que se espera resolver. La etapa de solución es imprevisible. No se abordaría la tarea de dibujar si se supiera el resultado, pues éste es la conclusión provisional de una indagación más amplia, de la cual sólo se pueden obtener aspectos parciales y transitorios. Incluso algunos de estos aspectos descubiertos no alcanzan momentáneamente una significación

apropiada, pero se incorporan a la memoria como recursos de reserva para utilizar en dibujos posteriores. No existe una solución; existen conquistas fragmentarias, avances y revelaciones que se aceptan incluso como descubrimiento involuntario en la acción de dibujar. Quedan como resultado más visible las huellas del proceso, que introducen una lectura de sentido, un rastro senso-gráfico del esfuerzo consciente e intuitivo que refleja el proceso mental y emocional. «La aventura ha dejado su huella en la obra de arte, lo que la convierte en algo cautivador. En ella se percibe la lucha que ha mantenido el artista con los indómitos materiales empleados para realizarla. Y ni siquiera él mismo sabía hacia dónde le conduciría todo eso»⁵⁷.

Obra acabada y obra *non finita*

Frecuentemente surge la idea del propósito u objetivo del dibujo en el sentido de los límites de la acción, ¿cuándo se detiene? Es preciso señalar que —sobre todo en los procesos iniciales— se debe experimentar en cruzar los límites, en agotar el dibujo, en destruirlo por sobrepasarlos, en «sobarlo». Así entenderemos que todo dibujo es capaz de re-conducir el proceso hacia objetivos nuevos y se deberá conocer y transitar esos caminos (a veces para no volver a transitar sobre ellos); en estas fases iniciales del dibujo del natural, antes que pensar en que se está realizando una obra propia, la idea que preside la acción es la de que se está en un campo de batalla en el que se están probando la eficacia de las armas, realizando planes estratégicos de avance, de conquistas de nuevos territorios y recursos.

El concepto de «terminado», de «acabado» en el dibujo responde a la tradición idealizada por la estética de la academia neoclásica, en su sentido de ajustarse a un ideal previsto, a un modelo alrededor del cual se construye todo el



331. Anónimo (detalle 1).



332. Anónimo, s.f., 1000 x 700 mm.
Carboncillo y carbón prensado.



333. Anónimo (detalle 2).

sistema de representación. La idea de una perfección de la forma, en cuanto a plenitud y finalización del sentido que la originó, implica una participación acumulativa, de agotamiento de las expectativas de la mirada, en la que la expresión individual queda supeditada a la ejecución formal, de simple admiración por lo «bien hecho» (figs. 331-334).

En los procesos creativos —y en el dibujo del natural, ésos existen en un determinado grado y dependiendo del tipo de dibujo propuesto—, el dibujo pasa a ser concebido como una acción abierta, no cerrada en su significación. La propuesta, el riesgo de la aventura, el sentido de caminar sobre un inestable territorio, de desconocer el resultado final o la conclusión del trabajo, queda patente como la huella de una aventura, como la explicitación de un proceso inconcluso que mantiene la tensión de los acontecimientos experimentados. Las expectativas creadas, el estremecimiento sentido en su transcurso y el impulso inicial no garantizan una plenitud satisfactoria del resultado final. El dibujo



334. Anónimo (detalle 3).

se muestra únicamente como una fase de un viaje más largo, del que no se avista su final. La cita de Lucien Freud es reveladora de este vacío experimentado cuando se acerca el final de la obra: «Un momento de felicidad completa no se da nunca en la creación de una obra de arte. La promesa se siente en el acto de creación,

pero desaparece cuando la obra se acerca al término. Porque entonces el pintor se da cuenta de que no hace más que pintar un cuadro. Hasta entonces, casi se había atrevido a esperar que la pintura se pondría a vivir»⁵⁸.

Se suele afirmar que no existen reglas para abordar las tareas de realización del dibujo y que cada autor organiza sus propios métodos. Aunque es cierto que no se pueden enunciar normas rígidas sobre la organización del proceso de construcción del dibujo, no es menos cierto que el estudiante necesita unas orientaciones generales sobre la experiencia acumulada en procesos anteriores que le permitan formular su propio modo de actuación. Por algún sitio habrá que empezar y esto condicionará el devenir de las siguientes acciones. Y este conjunto de acciones vendrá definido por una compleja suerte de acción/reacción, de esfuerzo, angustia, gozo y fracasos que obligan a la toma de decisiones, determinadas por la conjunción de reflexiones e impulsos intuitivos.

En la práctica artística son muy conocidos los conflictos que genera el decidir el momento en el que se da por terminada la obra. Se podría decir que el estado anímico en la realización de la misma transita desde las dudas y tanteos iniciales a una más o menos intensa excitación durante el desarrollo central del proceso. Al tener que decidir el final, vuelven las dudas sobre si lo conseguido es lo que se pretendía o si lo realizado resiste una continuación del proceso, o éste se ha agotado hasta el punto de que la vitalidad que lo presidía ha desaparecido (figs. 335 y 336).

Tal vez el conocimiento profundo de este tránsito anímico en la elaboración del dibujo —y las estrategias que el estudiante debe crear para controlarlo— sea la fase más determinante del proceso de aprendizaje. Las argumentaciones empleadas para definir este momento van desde que la obra se acaba, cuando



335. P. Carpintero Frate, 1998, 270 x 500 mm. Aguada de acuarela, carbón prensado y creta blanca.



336. M. Pérez Muñoz, 1994, 250 x 320 mm. Carboncillo y Conté.

alcanza un grado de adaptación interna entre los elementos (que apenas permite añadir o quitar algo), a cuando se agota el impulso inicial que orientó el proceso. En todo caso, el resultado siempre presenta una confusa sensación de deleite por aspectos imprevistos descubiertos, o de fluctuaciones entre complacencia e insatisfacción, al descubrir nuevos aspectos y no haber alcanzado todo lo propuesto: «La dificultad para la decisión de la terminación estriba en que casi nunca se llega a realizar todo lo que en un principio se pretendía. Para Duchamp, "el resultado



337. P. Martínez Sierra, 1983.
700 x 1000 mm. Carboncillo.



338. V. Álvaro Zamarró (detalle).



339. V. Álvaro Zamarró,
1970-1971, 1000 x 700 mm.
Carboncillo y lápiz compuesto.

de esa lucha es una diferencia entre intención y realización [...] una diferencia de la que el artista no es consciente". Giacometti comenta: "Siempre salía otra cosa" y siempre había algo en su obra de lo que "no estaba satisfecho"⁴⁹ (fig. 337).

El problema de resolver cuándo un dibujo o una obra en general se acaban no es una dificultad exclusiva del estudiante de arte en el desarrollo de sus ejercicios prácticos. A través de la historia del arte se encuentran innumerables ejemplos de que ésta ha sido una dificultad con la que se han tenido —y se tienen— que enfrentar los artistas en el proceso

creativo. Rentschler decía que «una obra está acabada cuando el artista decide que está acabada», atribuyendo al propio creador esta importante decisión, infiriendo que cada uno ha de buscar el propio momento en el que decide el agotamiento de la indagación o la consecución de los resultados buscados.

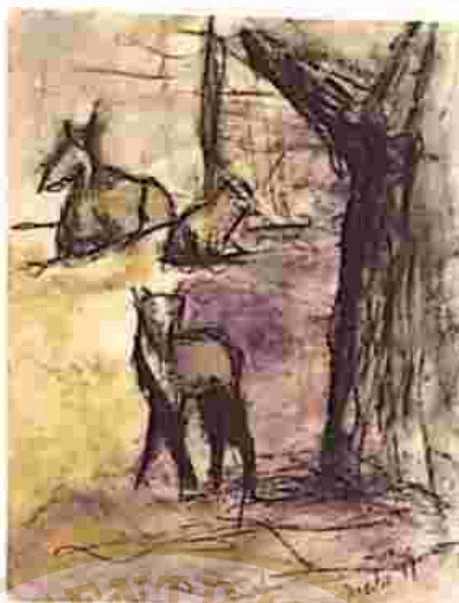
En el dibujo, ese problema se plantea de manera más perentoria y constante. Como se ha señalado, una de las características del dibujo es su papel de enunciado, de proposición, de hipótesis y por tanto, de obra no acabada, suspendido en un momento de equilibrio entre lo hecho y lo por hacer. Cuando se habla de «obras inacabadas», de una obra *non finita*, ningún ejemplo es más oportuno que referirse a la práctica del dibujo⁴⁰. La respuesta de que la obra se acaba cuando «se llega a un punto en el que los añadidos posteriores se alejan del objetivo deseado por el artista», nos sumerge en el difuso e inestable territorio de la definición de los fines del dibujo, que frecuentemente sólo se podrán determinar a medida que avanza la indagación en el propio proceso (figs. 338 y 339).



340. A. Rabazas. 1993, 500 x 350 mm.
Aguada de tinta y sanguina.

Muchos dibujos se acaban porque se llega a un momento de bloqueo o de resolución imposible, en el que el autor se ve imposibilitado de continuar al agotarse el impulso inicial. Por otro lado, se ha de tener en cuenta que el movimiento moderno elevó a categoría de valor «lo inacabado» como mejor muestra del pensamiento y emoción del transcurso creativo: «Para Barnett Newman y otros modernistas después de la guerra, el dibujo era el método más directo e inmediato de captar el proceso creativo tal y como sucedía. [...] El núcleo de esta visión dio un nuevo énfasis al dibujo que se alegraba de su pureza, de su naturaleza experimental, de la forma que premiaba la mano del artista, el aspecto del *non finito*. Todas estas cualidades vinieron a ser sinónimos del término "proceso", que a grosso modo se refiere al arte que físicamente soporta los rasgos de su propio hacer con el paso del tiempo»⁶¹. El proceso, en lugar de ocultarse con el acabado, se transfiere a la superficie como huella genuina de la identidad y de la acción creativa (figs. 340-342).

El acto de dibujar se apoya, por un lado, en el conocimiento del oficio y en el pensamiento que dirige o planifica la



341. M. E. Pérez Muñoz,
1998-1999, 316 x 247 mm.
Aguada, barra Conté negro y
pastel.



342. M. E. Pérez Muñoz (detalle).

concepción de la idea; pero, por otro lado, lo anterior se muestra dependiente y determinado por el impreciso territorio de la intuición. Se tiene claro la necesidad de conocer y dominar las herramientas básicas para expresar gráficamente las ideas, pero este conocimiento del oficio y la experiencia acumulada no garantizan las soluciones, si acaso, facilitan la búsqueda: «En el tráfigo de la creación artística, el creador se cierne en el vado y



343. B. Uriel Fernández.
1995-1996, 1000 x 700 mm.
Corté negro, gesso, grafito y
papel.

como el demiurgo de la metáfora platónica, se encuentra con un material que ha de determinar. Esta masa de sensaciones e imágenes, de momento, es informe, y, a través de su espesor, hay que descubrir lo más importante: podría el artista contentarse con poco y darnos el dibujo agradable, o unos trazos de atractivo color... Pero en la obra maestra media el descontento, y la exigencia de lo más significativo retarda la ejecución definitiva, a pesar de los medios fáciles que pueden ofrecérsela al artista para terminar.⁶² De nuevo se habla de incertidumbres, de dudas, rectificaciones y borrados que conducen a la satisfacción eventual o a la renuncia a continuar (fig. 343).

Habilidad y amaneramiento

Ciertos dibujos —singularmente los apuntes— presentan como valor más estimable la espontaneidad con la que fueron trazados, los aciertos repentinos e instantáneos obtenidos en los aspectos esenciales del asunto. Su atractivo se podría determinar por la seducción que representa la agilidad y sencillez con que el artista presenta lo que es el resultado de una esforzada lucha con la resistencia de los materiales y el equilibrio entre la voluntad de sintetizar la complejidad de la representación. Siendo esto así, habría que objetar que aunque en los procesos de aprendizaje se incide en esa suerte de liberación del trazo, en conseguir una dicción gráfica ágil y fluida, una excesiva atención a este aspecto puede reducir la capacidad indagadora del dibujo: «La habilidad supone una disposición innata que se desarrolla con la práctica y el estudio. Pero es lo cierto que no siempre la habilidad se aparea con la profundidad en la visión: a una habilidad pastosa puede acompañar una escasa penetración por parte del artista. La rapidez en la ejecución, con gran frecuencia, es propia del amaneramiento»⁶³. Es decir, al mismo

tiempo que se han de adquirir unas destrezas ejecutorias básicas, se ha de estar vigilante para que la habilidad obtenida no se convierta en una rémora del proceso investigador, en un «amaneramiento» expresivo que impide la especulación y el riesgo de aventurarse en nuevos territorios.

Son conocidos los artificios que algunos artistas han empleado en determinados momentos para romper la habilidad manual que habían conseguido para dibujar (Motherwell, Chillida). La capacidad de registro parecía ir por delante de lo que realmente pretendían hacer. En estos casos, la destreza manual conquistada se sobrepone al pensamiento, como si la mano actuara por su cuenta. En cierto modo, los automatismos aprendidos impiden la reflexión sobre la propia acción, pues ésta se desarrolla un tanto al margen de la pretensión de dibujar algo de «otra manera».

De ahí que se haya acudido a diferentes estrategias para invalidar esa destreza: cambiando de mano, por ejemplo, para que la limitación anatómica —por la falta de adiestramiento— provoque una expresividad nueva; una dificultad que evite el tránsito por resultados previsibles. Estas autolimitaciones no sólo se han dirigido al cambio de articulaciones, sino que se han orientado a la utilización de otras herramientas o materiales, impidiendo el amaneramiento y propiciando la aparición de nuevas gesticulaciones que, por la influencia de las destrezas adquiridas, hayan podido obstaculizar la necesaria inquietud de búsqueda de nuevos registros.

El mero seguimiento de una ordenación formal no puede ser la guía única del aprendizaje o de la acción artística; ésta trabaja en un terreno caótico, repleto de formulaciones, de órdenes antiguos y modernos, de los cuales debe surgir una manera nueva —al menos para el estudiante— que le posibilite el desarrollo de una actitud abierta al entendimiento de otras miradas y a la incorporación

constante de procesos reflexivos renovados. El dibujo, en este sentido, camina en territorios que se abren y cierran; su acción se debate entre lo conocido y lo ignorado, entre formas y espacios vacilantes y

contradictorios, en los que la maestría no es un aval sino, en ocasiones, un impedimento. El despojamiento de lo conocido, de lo aprendido, pasa a ser una constante en la actividad creativa.

Proceso de realización: dos dibujos de estudio de desnudo en ocho fases

La realización de un dibujo de estudio puede tener distintos puntos de partida, fases de realización y conclusión. No es posible, por tanto, seguir un único modelo. No obstante, sí podemos mostrar estos dos ejemplos del proceso seguido para tratar de entender cómo se han construido y las distintas fases de intervención por las que han pasado, teniendo en cuenta que el tiempo de ejecución, dados los propósitos de estudio y análisis, es más largo que en otros dibujos.

Primer ejemplo de un proceso:

1. M. Fernández Ortega, 2001-2002, 1000 x 700 mm. Mancha de nogalina, carboncillo, lápiz compuesto. Instrumentos: brocha, trapos y difuntino. La tintura de nogalina diluida en agua se aplica con brocha sobre el papel Caballo. El encajado de la figura se realiza atendiendo a los volúmenes y al encuadre principal, teniendo en cuenta la fuerte orientación dinámica de la diagonal descendente de izquierda a derecha. El tipo de línea usada es muy ligera, sin gran influencia de los contornos ni de los detalles morfológicos (fig. 344).

2. Se aplica la primera capa de carboncillo, casi en grisalla, para conformar la principal estructura lumínica del modelo y que, desde este momento, define la idea básica de iluminación, tanto de la figura como del fondo. El «proyecto» del dibujo queda así planteado desde la primera mancha, definiéndose las distintas zonas y la valoración general que van a tener en relación con otras y con el conjunto —la mancha de carbón

que aparece en el lateral derecho es una especie de depósito de carboncillo que se renueva constantemente y que se usa para tomar de ahí la carga de carbón, con el difuntino o el trapo, para aplicarla a las zonas que lo requieran— (fig. 345).

3. Se reafirman, con una nueva capa de carboncillo, las zonas generales de oscuridad, precisando ciertas áreas de focalización o elección de interés del estudio. Es decir, la zona final de las piernas se deja inconclusa y la zona alta del tórax y cabeza se mantiene en una relativa penumbra, es decir, no existe luz directa. Los gradientes de clarooscuro comienzan a fijar la importancia de cada área de estudio (fig. 346).

4. Se continúa analizando las distintas zonas y se matizan los grises medios del



344. M. F. O. (primera sesión).



345. M. F. O. (segunda sesión).



346. M. F. O. (tercera sesión).



347. M. F. O. (cuarta sesión).



348. M. F. O. (quinta sesión).



349. M. F. O. (sexta sesión).



350. M. F. O. (séptima sesión).



351. M. Fernández Ortega (octava sesión),
2001-2002, 1000 x 700 mm. Carboncillo,
nagalina y lápiz Conté.

área central, sin incidir aún en detalles. El área del torso se matiza para acentuar las luces indirectas, determinadas por la suavidad de los grises utilizados. En cada una de las sesiones se abordan, de algún modo, todas las zonas del dibujo, pues la modificación de una exige la corrección de las otras, teniendo siempre presente que el dibujo se construye como un

proyecto global en el que las partes deben estar subordinadas al conjunto (fig. 347).

5. Al tiempo que se reafirman los valores anteriores comienza a aparecer el esbozo de algunos detalles sin que pierda importancia el conjunto. Se acentúa el estudio de las piernas y la anatomía de la rodilla de la pierna extendida (fig. 348).

6. Las sombras arrojadas sobre el muslo derecho se van definiendo más nítidamente, lo que realza el impacto lumínico de la parte central. Se sombrea el espacio entre las piernas para contrastar y resaltar la luminosidad de la zona (fig. 349).

7. Aunque levemente, se va intensificando el oscuro del fondo que contrasta con la pierna y el vientre, delimitando la forma externa de esta zona. Este tratamiento del fondo, a pesar de las acentuaciones locales, no pierde coherencia en el tránsito de un lado al otro del cuerpo para asegurar el simulacro de contexto que rodea y destaca la figura (fig. 350).

8. El dibujo se da por concluido con una intervención de leve rayado con lápiz compuesto en algunas partes del fondo, en direcciones opuestas a la dirección principal de la figura, lo que ayuda a un mayor contraste y una mayor diferencia



352. T. F. N. (primera sesión).

de tratamiento gráfico entre el fondo y la superficie del cuerpo. Esta acción ayuda a fundir las manchas aleatorias del tintado inicial con la intervención gráfica, con lo que lo casual de la mancha y lo voluntario del dibujo se funden en un único resultado (fig. 351).

Segundo ejemplo de un proceso:

1a. T. Fernández Navarro⁶⁴,

2001-2002, 1000 x 700 mm. Carboncillo sobre mancha aguada de nogalina sobre papel Caballo. Encaje realizado sobre una mancha de tñido de nogalina. El esquematismo de las líneas, como inicio formal de exploración global de la forma, fija los volúmenes y direcciones principales de la figura. No se atiende tanto a una actuación descriptiva del contorno como a un planteamiento general de las distintas partes del cuerpo y las relaciones de proporción entre ellas (fig. 352).

2a. La primera mancha o grisalla de clarooscuro muestra la orientación global en la que se va a estudiar el dibujo. Se tienen en cuenta dos grandes zonas: figura (zonas generales de luz y sombra, quedando apuntadas el área de máxima iluminación y la sombra del cuerpo y la



353. T. F. N. (segunda sesión).

mancha oscura de la cabeza) y fondo, al que se le aplica una grisalla levemente oscura de aproximación, con lo que se determina la separación entre la figura, que se trae al primer término de la representación, y el contexto (fig. 353).

3a. En esta tercera sesión se reafirman las premisas de la mancha general en los dos aspectos citados. Se acentúan la sombra de la espalda y los efectos de reflejo, el oscuro de la cabeza, que aparece con dos valores principales, y por otro lado, empiezan a definirse como zonas de mayor importancia en el estudio, la espalda y el costado izquierdo, con su efecto de luz incidente y la sombra arrojada del brazo. De las líneas de encaje, aunque no desaparecen del todo, sólo quedan restos puntuales para asegurar la no disolución completa de la forma, pero ésta toma ya su importancia por la diferencia de valores. Se alternan zonas de contraste y otras de «pasaje», es decir, de fusión entre fondo y figura (fig. 354).

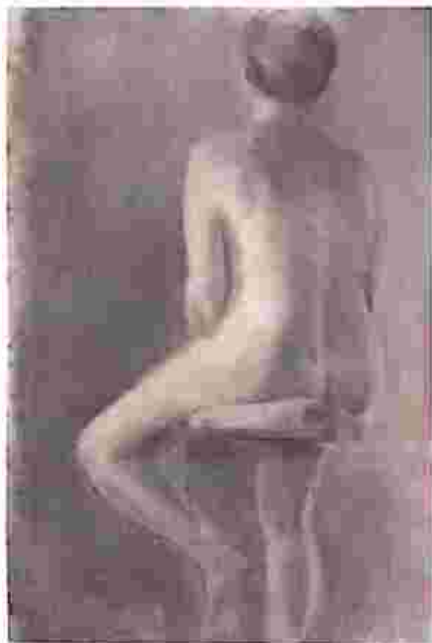
4a. Para continuar con la separación de la figura del contexto se incrementa el valor de oscuro del lado izquierdo del fondo, de la cabeza y de algunas zonas de



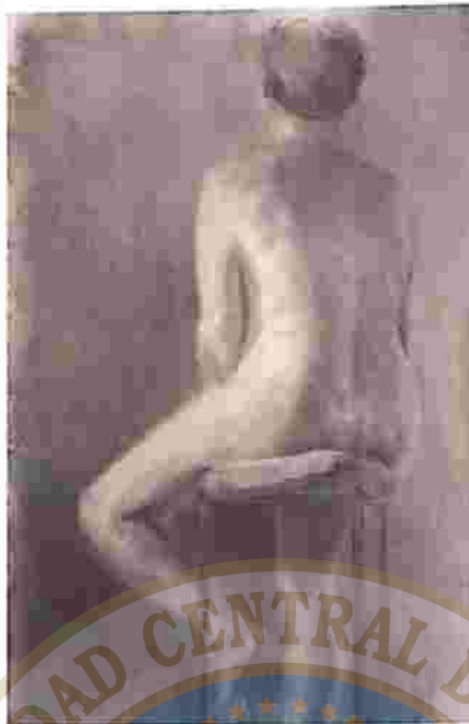
354. T. F. N. (tercera sesión).



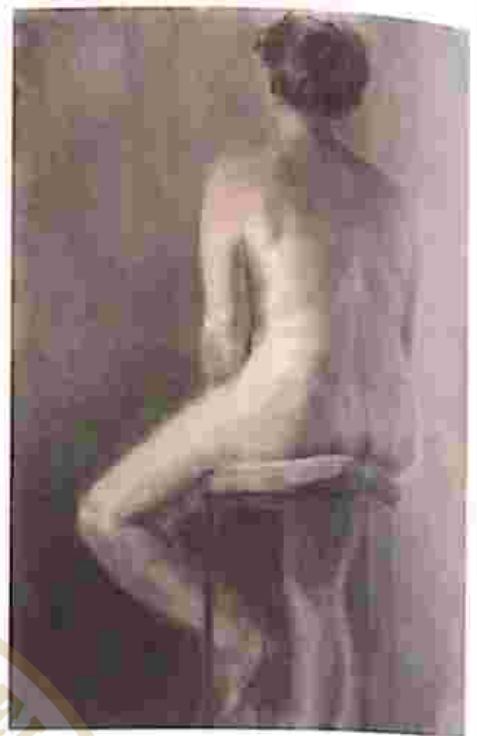
355. T. F. N. (cuarta sesión).



356. T. F. N. (quinta sesión).



357. T. F. N. (sexta sesión).



358. T. F. N. (séptima sesión).



359. T. Fernández Navarro (octava sesión), 2001-2002, 1000 x 700 mm. Carboncillo y mancha de nogalina.

la espalda, lo que acrecienta la fuerza volumétrica de la figura. El planteamiento de elementos ajenos a la figura, como la banqueta donde se apoya, se presenta con un tratamiento esquemático, más resaltado en el asiento y apenas sugerido en la zona inferior, en la que también se incluyen las dos piernas que, a su vez, muestran dos grados de importancia: más destacada la del primer término y más difuminada con el fondo la que se apoya en el suelo (fig. 355).

5a. Como en el caso anterior, en cada fase del proceso no se abordan las distintas zonas de forma aislada, sino que el tratamiento de alguna parte exige la corrección de la otra, pues todas mantienen una relación de dependencia en función de la concepción integral del dibujo. Además de resaltar el contraste del fondo de la izquierda, se incide en la valoración general de las piernas y en el cojín de la banqueta, reafirmando la horizontalidad como elemento sustentante de la figura (fig. 356).

6a. Se insiste en la zona inferior, definiendo los elementos verticales de las

patas de la banqueta, que aparecen con valores diferentes para indicar su distancia en perspectiva. El tratamiento del fondo en la parte inferior se realiza con un entramado gráfico diferente al de la figura, es decir, con un rayado en múltiples direcciones, predominando las opuestas a la dirección principal de la figura. Se acentúa la sombra arrojada de la pierna más alejada y una relativa definición de la otra pierna (fig. 357).

7a. Se destacan levemente las zonas descritas anteriormente, cojín, patas de la banqueta y mayor contraste en la pierna, pero, sobre todo, se esboza la estructura de la cabeza, atendiendo a los principales valores que la definen, con recursos gráficos que aluden al cabello. El cuello y la oreja aparecen difuminados pero suficientemente sugeridos (fig. 358).

8a. Finalmente, mediante pequeñas insistencias con toques oscuros, se realza la fuerza lumínica lateral del modelo, especialmente en el costado y la pierna izquierda, definiendo algo más el carácter de aboceramamiento del pie que se apoya en una barra de la banqueta (fig. 359).

LOS DIBUJOS DEL NATURAL

Visiones y simulacro en el dibujo

Ya se ha señalado, con alguna reiteración, que el concepto de realidad no es unívoco ni universal. En el arte y desde el punto de vista de la percepción y la representación, no existe una realidad objetiva a la que referirse. Ésta depende de la idea que se tenga de la realidad y «qué» aspecto de ella se pretende representar. Con razón decía Degas que al dibujar se representa la «idea» que se tiene de la realidad, no la «realidad». De ahí que se puede volver una y otra vez al mismo fragmento de realidad que se ha elegido y verlo de distinta manera o concebirlo de otro modo, expresarlo de manera diferente.

A pesar de la supuesta objetividad con la que en ocasiones se pretende representarla, el simulacro de la duplicación queda claramente al descubierto, mostrando su carácter ilusorio. Ningún ejemplo más próximo que una clase de dibujo del natural en la que se tiene como referencia un modelo humano desnudo. En las representaciones que de él hacen los estudiantes, aparte de impericias o habilidades representativas, es difícil, por no decir imposible, encontrar dos dibujos de los que podamos decir que son iguales, más allá de las semejanzas determinadas por el modelo y la técnica empleada. De ahí que se pueda deducir que el dibujo se construye como una realidad en sí mismo,

no como una copia de la misma. La tradicional y persistente creencia de que el dibujo representa a la realidad pierde consistencia en cuanto a que, como el arte en general, sólo se representa a sí mismo, aunque mantenga vínculos referenciales más o menos cercanos al modelo natural.

«El desnudo es un tema que procede de la realidad y su reconocimiento como desnudo trae a la mente la relación de identidad entre el cuerpo y su representación. El concepto de analogía gravita sobre el tema del desnudo [...] Y para este reconocimiento hace falta, en principio, cierta relación. La más fiel es la analógica, es decir, que la imagen visual y la representación tengan entre ellas un parecido. La servidumbre del arte a la realidad es una expresión, cuando menos, desafortunada. Verdaderamente el arte es siervo del concepto que tiene cada artista del arte. Y en la medida que el artista amplía su concepto del arte, también puede crecer y multiplicarse su campo de creación»¹.

Los procesos de adquisición de información del exterior se ven afectados con frecuencia por una disociación entre lo afectivo y lo intelectual. Es decir, no se establece el necesario equilibrio entre la vinculación afectiva con el modelo y el distanciamiento mental necesario para

que la representación sea producto de la interacción del pensamiento y el sentimiento. Esto genera trastornos en el aprendizaje, pues una excesiva vinculación, un sometimiento al modelo esperando que éste proporcione todas las soluciones que se necesitan, sin el alejamiento intelectual necesario para la reflexión sobre lo percibido y lo hecho, dificulta la capacidad de aprender y enriquecer las destrezas instrumentales y conceptuales. Por ello, el aprendizaje del dibujo del natural requiere conjugar la vinculación afectiva, el apego a lo concreto, con el alejamiento mental del referente que permitan establecer relaciones entre lo que significa el «dibujo» de la realidad propuesta y la propia realidad objetiva del dibujo, entre el modelo y su simulacro o —como dice Gombrich— entre la realidad y el espejo.

Mirar es ver y darse cuenta; observar es el medio más universal para la adquisición de conocimientos. Por eso

mirar u observar implica relacionar: una actividad que exige un especial entrenamiento de la mirada y del pensamiento para establecer métodos de reflexión sobre lo percibido. Establecer sistemas de la mirada para comprender las relaciones espaciales, activar las capacidades de análisis y síntesis de lo percibido o coordinar los procesos jerárquicos de captación, integrar fragmentos que armonicen con la idea de totalidad, son acciones que dinamizan los procesos intelectuales. Dibujar, por tanto, es comprender los fenómenos que intervienen en su constitución, eligiendo entre opciones diversas; el dibujo es, en definitiva, el producto de una síntesis personal. El dibujo como lenguaje expresivo y comunicador —como el verbal o la escritura— necesita de un aprendizaje; no es posible pensar que este aprendizaje se desarrollará exclusivamente en la mente y que la mano que lo realiza lo hace mediante acciones espontáneas e intuitivas.

Algunos tipos de dibujo del natural

En el aprendizaje del dibujo del natural se han venido usando diversas terminologías que implicaban distintos tipos de actitudes, de concepciones diferentes y, por tanto, diversos resultados finales. En una u otra medida se ha consolidado una terminología específica y de uso común para referirse tanto a la tarea propuesta como al propio resultado de la misma. Así se pueden señalar, por ejemplo: dibujos de estatuas o del antiguo, del natural, en reposo, con ropajes, «academias», de movimiento, de apuntes del natural, dibujos de repente, de pensado, de retentiva; o cuando algunos aspectos de la naturaleza se toman como asunto o tema principal: objetos, animales, paisajes, entornos urbanos, interiores, etcétera.

Por otro lado, dependiendo de los objetivos marcados para la propuesta concreta, de los materiales utilizados, del

formato o del tiempo destinado a su realización, se han venido citando a éstos como: «dibujo libre», cuando no existen, en principio, límites a su formulación; «dibujo de interpretación», cuando se entiende que deben existir al menos unas referencias al modelo que lo vinculen al dibujo; «dibujos de composición», cuando el dibujo implica la utilización de distintas figuras y/o objetos que han debido ser ordenadas en el soporte, resolviendo los problemas de interacción compositiva entre las diversas formas que intervienen; «dibujos de estudio», versión actualizada de la clásica «academia»; es decir, un ejercicio en el que se trata de apurar la práctica analizando todos los elementos en una exploración en profundidad, clarooscuro, etc., o de un fragmento particular del natural: manos, ojos, pies, flores, rocas, etcétera.

Esta terminología ha sido esgrimida con profusión —con los naturales acentos diferenciales de lugar y tiempo—, permaneciendo casi invariables hasta la actualidad. Su origen habría que buscarlo en el pasado de la academia, como por ejemplo, y referidos a lo que hoy podríamos llamar apuntes y bocetos: esquiños, borrones, esbozos, pensieros, rasguños, esquemas o croquis que han conformado una amplia tipología de dibujos, a los cuales les correspondían unos objetivos y funciones concretas.

Los dibujos de desnudo

El cuerpo humano desnudo ha sido uno de los temas más recurrentes en las manifestaciones artísticas de todos los tiempos. El arte lo ha tomado como fuente inagotable de significación y de interrogación sobre la propia condición humana. Pocas cosas como el propio cuerpo pertenecen al ámbito de la experiencia íntima, de relación con los otros y con el entorno. A través del conocimiento de su articulación social y cultural, el hombre ha tratado de despejar los misterios y enfrentarse al reto de darse forma a sí mismo, de verse representado e identificarse (figs. 360-365).

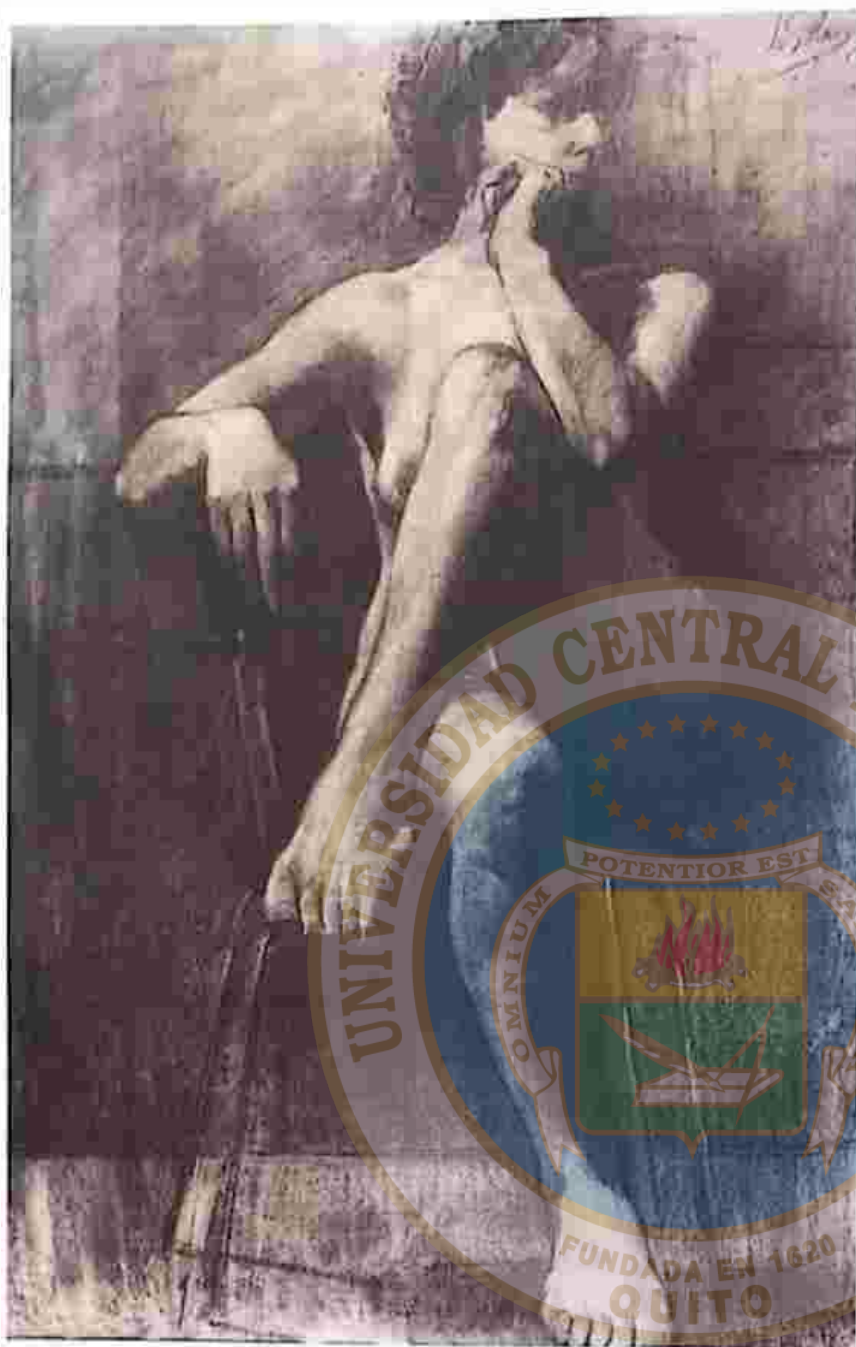
La representación del desnudo en el arte se ha planteado desde dos genéricas actitudes frente al modelo del natural: aquella que está determinada por el *constructo* mental, cuando la idea se impone a la propia realidad, en la que la idealización de la percepción sustituye al intento de ver realmente cómo es esa realidad. Y, por otro lado, aquella otra que se entrega a la fruición de captar sensaciones provocadas, a establecer un vínculo emotivo con el tema del cual parten todas las visiones sentimentales que se proyectan; lo importante, en este caso, es expresar la emoción sentida por la visión particular. De uno u otro modo, el estudio del desnudo se ha mantenido como una constante en las prácticas de



360. F. Lagares Prieto.
1983-1984, 500 x 350 mm.
Carboncillo y lápiz Conté.

cualquier periodo artístico: «El estudio de los dibujos de desnudo nos ha colocado delante de la evidencia de que los artistas de todas las culturas y épocas han insistido en manifestar, y por supuesto que esta insistencia se mantiene actualmente, en representar el cuerpo humano. Es como si la humanidad se hubiera empeñado en rodearse de espejos mágicos que le mostrasen su cuerpo, a la vez que la idea que tiene de él por medio de realizaciones artísticas [...] Los materiales empleados en estas representaciones humanas, las formas en las que se han corporeizado, los significados que se han potenciado y los conceptos artísticos que han sido la base de todas y cada una de dichas representaciones no sólo son un repertorio inmenso sino un sendero zigzagueante y laberíntico en el que podía estudiarse toda la historia del arte, de la cultura, de la sociedad, del pensamiento»².

La capacidad de concebirse y proyectarse, de postularse como emulación de imagen divina o como visión antropocéntrica del universo, desde la idealización de la belleza o desde la más pura carnalidad terrenal, ha sido ilimitada. La multiplicidad de tipologías del cuerpo



361. J. Salas, s.f., 1000 x 680 mm.
Carboncillo y carbón prensado.

humano, de sus gestos y pasiones revelan su identidad psíquica. Su apariencia física, la estructura orgánica que lo sustenta permiten adivinar los enigmas insondables de una personalidad única e irrepetible. Los «nuevos» medios de representación han seguido recreándolo por medio de vínculos dispares con la realidad, mediante su dislocación y reintegración, fragmentándolo y recomponiéndolo,

363. I. Sanz Matezans, 1999, 1000 x 700 mm.
Carboncillo y lápiz compuesto.



362. J. Salas (detalle).





364. I. Sanz Matezans (detalle 1).



365. I. Sanz Matezans (detalle 2).

desollándolo y traspasando su piel en múltiples significados, en una interrogación permanente y perdurable sobre la naturaleza de su existencia (figs. 366 y 367).

Desde la infancia, el hombre va construyendo y encontrando significados de su relación con el entorno a través de la imitación. Se imitan gestos, voces, formas y a otros seres con el fin de saber cuáles son las analogías que nos acercan a ellos, quiénes somos en relación a lo otro: «Las artes figurativas son una prolongación de este sentir imitativo. La tendencia a representar imágenes humanas es pues, una consecuencia lógica de esta imitación natural. [...] El cuerpo humano nos interesa porque estamos nosotros en él. Somos antropocéntricos. Nos interesa potenciarlo o intentar anular su potente presencia»³. El cuerpo desnudo es un contenedor polifacético de significados a través de sus gestos, posturas, pulsiones, actitudes. Siempre se ha acudido a su representación para encontrar un reflejo en el que mirarse y reconocerse, un campo de exploración en el que la estructura y



366. F. Torrego Graña, 1997, 1000 x 680 mm. Carboncillo.

367. Guardia, s.f., 1000 x 680 mm.
Carboncillo y carbón prensado.



369. I. Sanz Matezans, 1999,
1000 x 700 mm, Carboncillo y
lápiz compuesto.



368. I. Sanz Matezans (detalle).

su epidermis representan la carnalidad colectiva e identitaria. No importa si el desnudo tiene rostro, pues éste es percibido a la vez como individual y múltiple. El desnudo es el «otro» y soy «yo». Su significación va más allá de la propia humanidad que representa. La desnudez traspasa y se trasciende a sí misma. El desnudo del otro nos desnuda a nosotros; nos deja a merced de ser despojados, descubiertos, desenmascarados por otras miradas que, en realidad, se miran a sí mismas. La piel desnuda no representa sólo la superficie del cuerpo, sino lo más profundo de él. La mirada con que desnudamos al otro nos desnuda a nosotros.

Es así como habitualmente se percibe el cuerpo desnudo, como espejo donde reconocerse. La cualidad gráfica utilizada o la estructura lumínica que aporta el claroscuro evocan emociones y actitudes o la propia fragilidad del ser despojado del disfraz que cubre la piel. Pero la identidad carnal del modelo apenas es percibida en estos dibujos de aprendizaje que se muestran. Es difícil encontrar una profundidad en la mirada del dibujante que penetre en la psique de

los modelos, más preocupados por otros problemas básicos de representación. En general, el sentido del dibujo no pasa de la representación de la mera factura superficial del cuerpo. No resulta frecuente encontrar una mirada sensual o una gesticulación erótica que penetre en el alma del modelo* (figs. 368-371).

Dibujar el cuerpo humano desnudo, por tanto, supone, en cierto modo, autorretratarse. Cuando se observa el desnudo del «otro», de alguna manera se proyecta la estructura subjetiva del propio cuerpo para comprenderlo. Ya se apunta en otro lugar que esta peculiaridad de la representación se puede observar en los retratos en los que se infiltran rasgos peculiares que pertenecen antes al dibujante que al retratado; una suerte de autorretrato inconsciente. En general, lo que se percibe del modelo es una selección jerárquica mediada por la subjetividad. Al representarlo no sólo se señala al mundo exterior sino que nos incluimos en él, nos exponemos evidenciando nuestro propio ser. Se dibuja lo exterior en función de la propia experiencia y la singular opinión de lo que somos con respecto a lo otro. El dibujo, en este sentido, es siempre autobiográfico.

El andamiaje de la representación se realiza como un juego en el que el reparto de papeles está bien definido. El modelo —en el caso de profesionales que posan en aulas de dibujo— expone sólo la superficie corpórea contractual. En los ejercicios de prácticas ni siquiera se sugieren, por lo general, intentos de hacer transparente la piel íntima, que lo «desnudaría». Y esto es así porque se está en otras tareas antes que en representar una idea expresiva; se está intentando adquirir elementos del lenguaje gráfico para expresarse (figs. 372-375). Por esta razón, y de manera general, no es frecuente encontrar una visión de voluptuosidad explícita, si pensamos, por ejemplo, en prototipos de estas miradas, como la de Egon Schiele, en cuanto al uso de trazados lacerantes,



370. Haromi (detalle).



371. Haromi, 1975,
1020 x 695 mm. Carboncillo y
lápiz de carbón prensado.

tortuosos, que delimitan los expresivos contornos, acompañados por las sugestivas notas de color; o la de Lucien Freud, en la que la sustancia matérica de



372. M. Pérez, s.f., 680 x 1000 mm. Carboncillo y lápiz de carbón prensado.



373. Menéndez Morán, s.f., 1000 x 700 mm. Carboncillo y carbón prensado.



374. R. López Dueñas, 1972-1973, 1000 x 710 mm. Carboncillo y carbón prensado.



375. R. López Dueñas (detalle).

la pintura evoca la penetración de la piel hasta la pura y humana carnalidad.

En otras épocas, el modelo posaba como un actor en un escenario, en el que el profesor marcaba su posición, ajustándolo a posturas extraídas del arte clásico. La escasa importancia que se da actualmente a la «pose» como modelo de representación, avalada por la historia del arte, se evidencia en que la mayoría de las posturas las suelen elegir los propios modelos, que conocen un repertorio de actitudes —sentados, de pie, acostados, de espaldas—, utilizando diversos administrículos para soportar las sesiones del posado. En la actualidad, las poses no suelen tener una incidencia ideológica en la propuesta, ni remiten a actitudes del cuerpo referidas al pasado, ni tratan de simbolizar o construir una narrativa. El modelo se dispone en una actitud que busca cierta naturalidad, porque el interés se centra en el modo en el que se realiza el dibujo, en los problemas de la representación y no en la actitud corporal que remita a composiciones pictóricas precedentes (figs. 376-378).

Los «dibujos de estudio del desnudo» representan el campo de batalla sobre el que se han centrado, con mayor entidad, los problemas del aprendizaje. Son trabajos que obedecen a unos propósitos dirigidos al desarrollo del conocimiento, de aguzamiento de la mirada, de coordinación intelectual entre observar, pensar y hacer. Pero no todos obedecen a los mismos criterios, pues, como se puede observar, las variables que se advierten obedecen a causas muy diversas que se deben tener en cuenta. El sistema de aprendizaje, aún con su aparente continuidad inercial, se ve afectado por factores de importancia y por otros varios de menor relevancia. El primero sería la época de realización, influida por programas y profesores que determinan una «factura del momento», es decir, una forma de realización que si no iguala los dibujos, sí los hermana en una estética de



376. J. Vegas, s.f., 1000 x 680 mm.
Carboncillo.



377. L. Cabezas, s.f.,
1000 x 700 mm.
Carboncillo y carbón
prensado.

realización propiciada seguramente por la personalidad de los profesores a cargo de la materia. El segundo sería —vinculado al primero— la mayor o menor permeabilidad del sistema para permitir la infiltración de las huellas de otras herencias —y no sólo la de la academia



379. R. Romero Altares (detalle).



380. R. Romero Altares, 1976-1977,
1000 x 700 mm. Carboncillo y carbón
prensado.

378. J. Mendoza. s.f.
1000 x 680 mm. Carboncillo y
lápiz de carbón prensado.

neoclásica o su prolongación naturalista-, o también la propia inquietud del estudiante por romper los límites de la instrucción académica a través de algunos de estos resquicios: el tratamiento técnico (el *ductus* gráfico, el procedimiento de difuminado, las direcciones de trazado); el fondo y el mobiliario que circunda o donde se apoya el modelo, que suele tratarse con una concepción distinta,

abstractizante y «liberadora» de la expresión del momento.

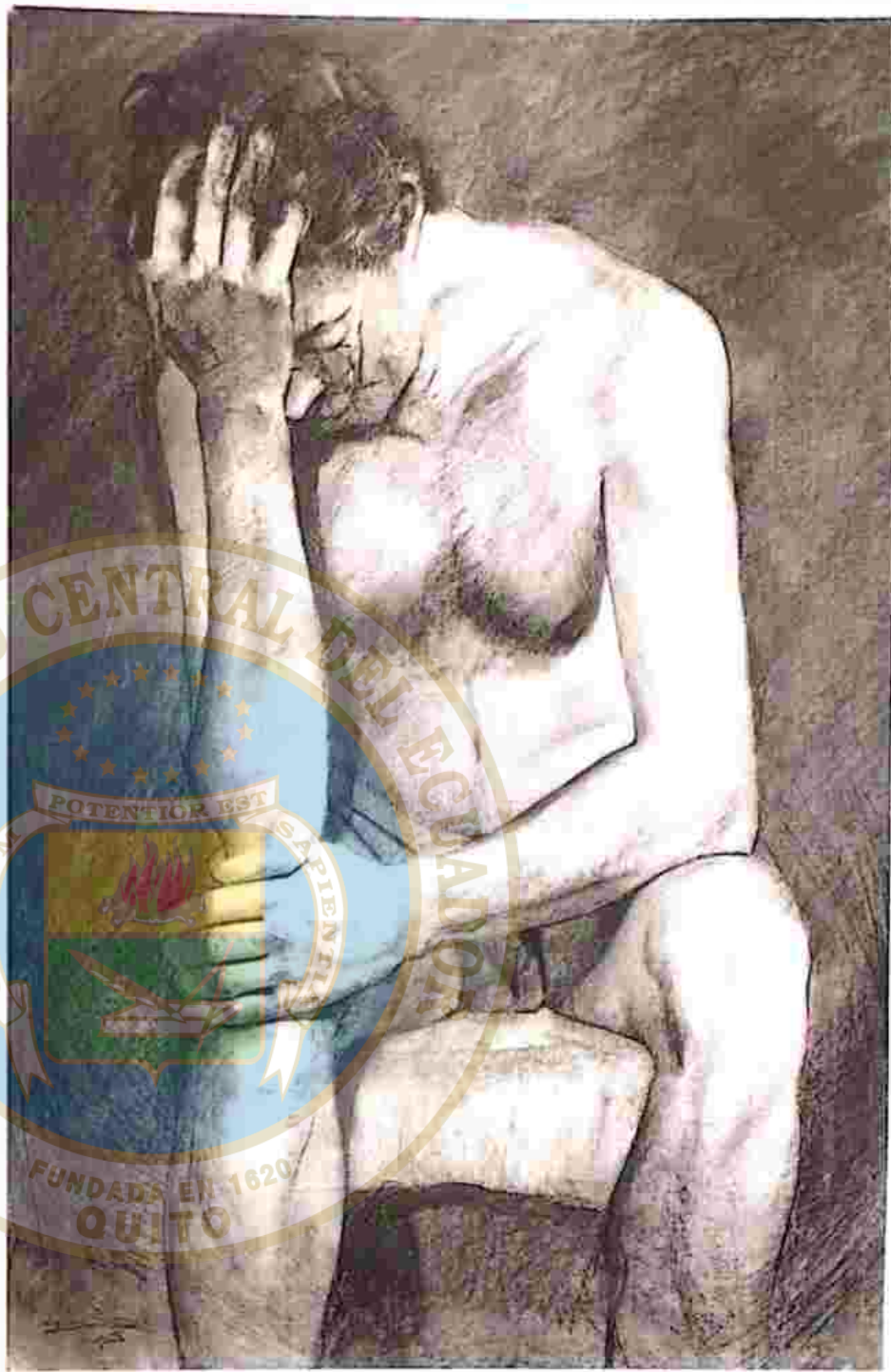
La experiencia acumulada y la mayor o menor incidencia del proceso de representación generarán dibujos diferentes; en ellos dominarán, bien el carácter analítico como establecimiento de un sistema ajustado de relaciones, o



381. A. M. Muñoz Reyes, 1971-1972,
1000 x 700 mm. Carboncillo y carbón
prensado.

bien los modelos de síntesis como base de definición selectiva del natural o, por último, una práctica más creativa o interpretativa en la que el modelo de referencia actúa sólo como factor desencadenante de los impulsos expresivos subjetivos del autor. La «interpretación» en el dibujo del natural requiere de una referencia exterior —el modelo propuesto— que es explicado desde una visión personal, de manera que la representación obtenida explique algún aspecto de dicho modelo. Esta interpretación parte de la necesidad de acceder a un cierto conocimiento objetivo del natural, del que se toman los elementos esenciales para su reconocimiento. Por eso, toda representación del natural, contemplada desde este punto de vista, implica distintas versiones (figs. 379-382).

Los dibujos reproducidos aquí pertenecen a épocas diferentes y muchos de ellos se acercan a las últimas décadas, incluso a los últimos años. Se pueden observar cambios sustanciales en los propósitos que guiaban su realización,



382. I. Sanz Matezans, 1999,
1000 x 700 mm. Carboncillo y
lápiz compuesto.

sobre todo cuando se relacionan con dibujos de origen plenamente académico. Así, los dibujos pertenecientes a las décadas sesenta a ochenta se muestran claramente como dibujos «postacadémicos», es decir, realizados en un progresivo alejamiento de su influencia, con una acentuada caracterización naturalista. No tratan ya de idealizar la forma ni de ajustarse a modelos intemporales, sino que el interés



383. Peneé Chantal, s.f.,
1000 x 680 mm. Carboncillo y
lápiz de carbón prensado.

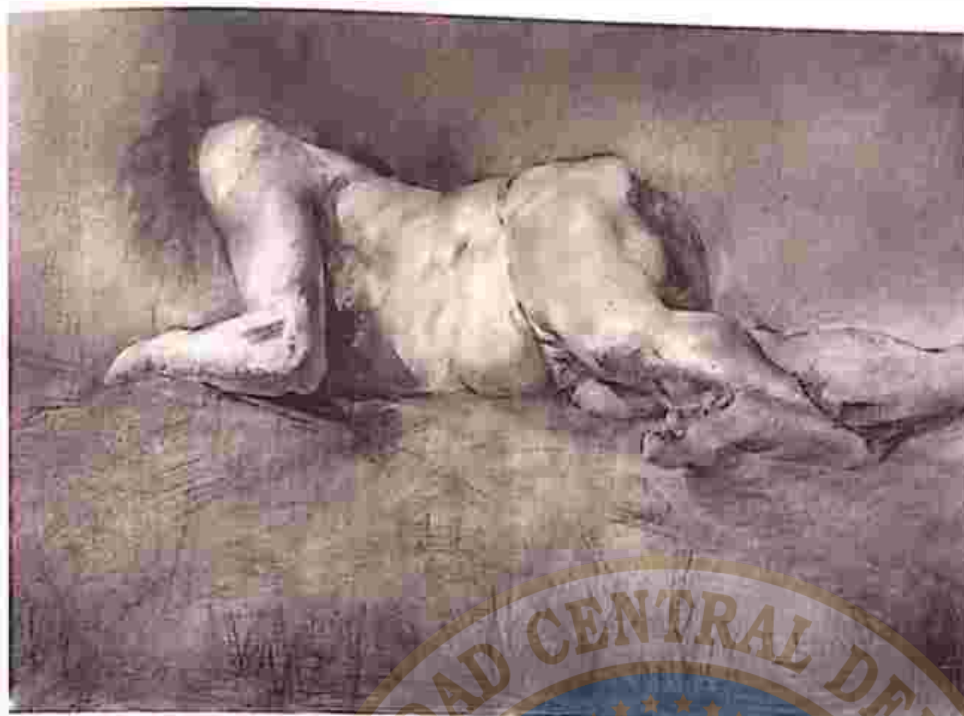
se centra en el carácter natural del modelo, en sus características y peculiaridades físicas y en ciertas anotaciones al contexto donde se ubican. La forma no acude tanto a la descripción del contorno, para posteriormente ser completada con el estudio del claroscuro —aun sin desaparecer el señalamiento de los límites—, sino que fluye y se funde en contrastes leves o contundentes. Prestan atención a la modulación de la superficie mediante un profundo claroscuro y una reducida y común utilización de medios (carboncillos, difuminos, trapos, goma,



384. Anónimo (detalle).

lápiz compuesto Conté), teniendo en cuenta además, que el tiempo de su ejecución era considerablemente más largo que los que se realizan hoy día. Apenas intervienen elementos gráficos autónomos y todo parece adecuarse a la idea de la representación profunda y sensible sin que apenas se traduzcan intentos de traer al primer plano variables expresivas que pretendan separarse de lo representado en favor de su autonomía. Son postacadémicos porque ya no pueden concebirse con las funciones y parámetros que definía la academia, pero utilizan sus recursos; no representan su ideología sino su evocación imposible, pues en todo caso se refieren a sí mismos, al puro y profundo ejercicio de adiestramiento, lo que no impide que afloren identidades.

En este contexto, obtener algún grado de autonomía expresiva suponía un esfuerzo considerable. Paradójicamente, el término «creativo» o creación apenas tenía cabida en la formación artística, al existir una nítida separación de ambos procesos, por lo que la formación era de exclusiva competencia de la institución, remitiendo el problema creativo a la actividad desarrollada fuera de ella. Se obtenía, pues, una profunda destreza representativa; pero el esfuerzo del



385 Anónimo, s.f., 690 x 980 mm.
Carboncillo, lápiz de carbón
prensado y gouache.

estudiante era considerable por liberarse de lo aprendido si quería mirar y representar de otro modo (figs. 383-386).

El peso de la manera de hacer, del «oficio», constituye así un lastre que impide liberar la mirada y burlar la solidez de un sistema encerrado en sí mismo, que no deja espacio suficiente para superar lo meramente formativo y adentrarse en la especulación creativa. Los dibujos de «estudio de desnudo» de las últimas décadas no se apartan sustancialmente, en un análisis somero, de la factura de los anteriores, aunque es habitual que muestren cierto agotamiento en la capacidad de profundizar en el estudio analítico del modelo. Aunque formalmente se continúa con el estudio del natural, se abren espacios para que la indagación gráfica aparezca en la superficie; el dibujo no parece atender exclusivamente al modelo sino al entramado gráfico de la representación, en el que los elementos abstractos del lenguaje cobran una decidida importancia. Continúan, por tanto, ejerciendo su función como prácticas de aprendizaje, pero nadie parece plantearlos ya como modelo ideal de la representación, sino



386 Aguado Gasol, s.f.,
1000 x 680 mm. Carboncillo.

como resultados de un tránsito formativo. No importa la perfección del acabado ni la profundidad de la mirada —aunque pueda o deba estar presente—, sino la interpretación sensible, los ensayos y búsquedas de los elementos lingüísticos que se manejan. La interacción de grafismos, la factura de la superficie, la expresividad de los gradientes, los

elementos formales, en definitiva, se conjugan en la afirmación de individualidad expresiva, como parte de una iniciación de dominio instrumental y conceptual del proceso, de gimnasia mental y motora.

Rostros y manos

El «rostro» ha sido siempre uno de los temas más recurrentes del arte, no sólo por las circunstancias de representar un deseo de perpetuación en el tiempo de la imagen del retratado, sino porque el artista ha sentido la necesidad de interrogar el rostro humano y, a través de la significación de sus gestos y variables estructurales, hablar de su personalidad. La postura del cuerpo y del rostro han sido temas y asuntos que continúan presentando interrogantes y respuestas, presentes también a través de otros medios de representación (fotografía) que pretenden atravesar la piel con la mirada profunda del artista. Esta preocupación se evidencia en que los primeros modelos con los que el artista había de ejercitarse en distintas y variadas posiciones eran fragmentos del rostro: ojos, narices, orejas, etc. En los primeros tratados artísticos, se incidía en una lista de modelos e instrucciones para enseñar a representar correctamente todos y cada uno de estos elementos.

El modo de ver el rostro y la hondura psicológica con la que se ha representado ha creado un género que ha pervivido en el tiempo: el «retrato». El artista se ha movido entre las exigencias de idealización del retratado; en buscar el mejor punto de vista, favorecedor del personaje, del que se soslayan o se atenúan las imperfecciones o, por el contrario, antes que la belleza física, buscar lo trascendente o lo particular, penetrar a través de la articulación estructural de la cara para sacar lo más hondo de su ser a la superficie de la piel del retratado (figs. 387 y 388).

Pero este género, además de variaciones de tipos según los fines para los



388. D. Veselinova Sabeva, 2002-2003, 540 x 475 mm. Carboncillo y grafito.

que son realizados (de grupo, alegóricos, de posición social, etc.), crea un tipo singular que tiene que ver con la actividad privada del artista: el autorretrato. Éste representa la confrontación con su propia identidad, con lo profundo de su ser. De ahí que muchos artistas lo hayan utilizado como medio de interrogarse, convirtiendo ese hábito en un género emancipado. Desde Dürero, Rembrandt, Van Gogh hasta Picasso, el autorretrato se ha mostrado como un ejercicio de introspección a través del cual han dejado huellas de sus miradas más íntimas sobre sí mismos. El autorretrato plantea la cuestión del «yo» y su «doble», sobrellevando, en cierto modo, el significado mítico de Narciso: el deseo de atrapar la imagen reflejada, retenerla y materializarla en una representación; apresar y ver su doble, su otro yo, que es la imagen especular que le devuelve numerosos interrogantes; la pretensión de representarse, deteniendo el flujo del



387. R. Cámara López, 2000-2001, 700 x 500 mm. Aguada y lápiz de grafito.

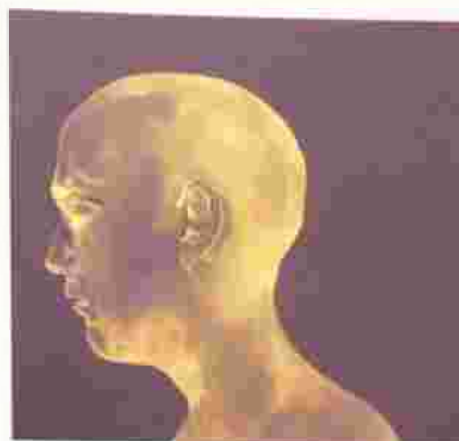


389. M. Laviña, s.f., 500 x 350 mm. Barra de carbón prensado.

tiempo en un instante intemporal como medio de proclamar y atestiguar la existencia propia (figs. 389 y 390).

En la búsqueda de la perfección en la emulación de la naturaleza, y teniendo como asunto principal el estudio de la expresión humana a través del rostro, no sólo se ha intentado reflejar la naturaleza del mismo, sino mejorar o atenuar lo que las imperfecciones naturales señalaban como características particulares. El artista ha perseguido la complicidad y satisfacción del retratado, su identificación idealizada hasta que el movimiento moderno impuso la autoridad de la mirada del artista sobre el encargo del retratado.

Leonardo sostenía que la belleza en el arte no era la idealización de las formas naturales, sino que ésta residía en las emociones que provocaban en el artista, incidiendo en la importancia de la sensibilidad como factor generador de belleza. El realismo que propugna no pretende idealizar la percepción sino que éste debe representarse con todas las características humanas, fealdad y belleza tal como se presentan. Es evidente que esta actitud naturalista trastoca los criterios



390. R. Horcajada González, Autorretrato, 1997-1998, 330 x 480 mm. Óleo dorado en barra sobre tela sintética.



391. J. L. Ceña Ruiz, 2002-2003, 450 x 325 mm. Lápiz de grafito.

de belleza seguidos. Esta nueva concepción implica una visión indagadora de la naturaleza, extrayendo de ella tanto los aspectos formales como los emotivos que suscita. Las reglas para la representación no pueden limitarla, pues ésta se muestra esquivia para acoplarse a ellas. No existen dos figuras iguales, ni igual de bellas o feas; la belleza se traslada del objeto al hacer del artista, a la manera de representarla y a la emoción suscitada en el alma del retratista. Algo que, de otro modo, también reclama Matisse: «Con todo, creo que la expresión esencial de una obra depende casi enteramente de la proyección del sentimiento del artista; a partir de su modelo y no de la exactitud orgánica de éste»⁵.

392. I. Ibarra, 2002-2003.
400 x 295 mm. Lápiz de grafito.



393. N. Díez Martos, 1997, 500 x 350 mm.
Carbón prensado y goma de borrar.



394. Anónimo, 1946.
150 x 140 mm. Lápiz de grafito
sobre papel crema.



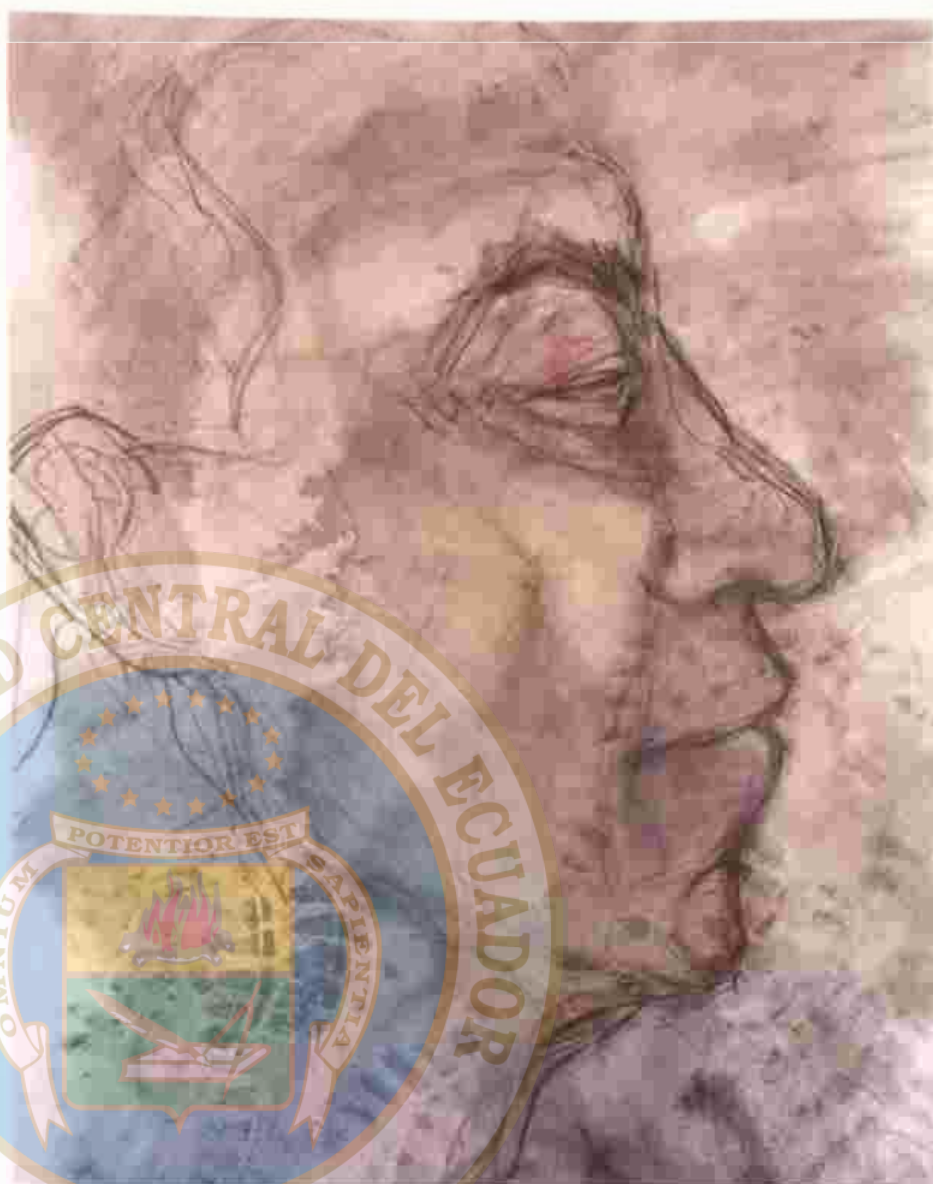
El dibujo del rostro, el retrato, se ha caracterizado por una suerte de comunión representativa entre el retratado y el retratista. Este último no se limita a fijar los aspectos físicos de su constitución sino que aporta datos esenciales para el reconocimiento del yo interior del retratado. El retrato establece las condiciones para representar lo más notable del rostro a través de las apariencias de los códigos gráficos que lo materializan. El estudio de las facciones humanas como topografía que constituye el aspecto particular del rostro (fisionomía) ha ocupado a científicos y artistas en el intento de comprender los factores que

395. D. Veselinova Sabeva, 2002-2003,
540 x 475 mm. Lápiz de grafito.

determinan la expresión humana. El profesor Plasencia Clintent, en un extenso estudio sobre este tema, habla de «signos indicadores» que funcionan como orientadores para captar la intimidad expresiva del rostro (figs. 391-396): «La expresión, como manifestación física del movimiento interno del ser humano, es alcanzable en términos objetivos al poderse observar a través de signos

Indicadores que se manifiestan en su apariencia, permitiendo calibrar, adivinar o intuir la realidad que lo anima. En la medida que podamos alcanzar un amplio conocimiento del funcionamiento y significado de dichos signos, lograremos un orden de percepción que nos permitirá, de cara a observar válidos procesos de representación artística de la expresión humana, definir medios de introspección psicológica para alcanzar los niveles de privacidad de lo íntimo, que sólo se anuncia al exterior a través de sutiles indicios y finos matices que deben ser susceptibles de ser descubiertos en una mirada intencionada»⁴⁶.

Cuando se habla de la representación del rostro, ineludiblemente interviene el concepto de expresión como una de las características implícitas por su capacidad de comunicar actitudes y gestos que remiten a la esencia del retratado. La cara constituye la parte más trascendente del cuerpo humano al ser la que contiene la carga de expresividad perceptible más importante de su ser. Desde el reflejo esquematizado hasta el más puro naturalismo, desde la caricatura hasta la fotografía, la representación del rostro ha dado información de todas las manifestaciones artísticas a través de su representación (bustos, monedas, medallas, pinturas, dibujos). La tradición cultural occidental ha dedicado gran parte de sus esfuerzos a perpetuarse mediante la representación de su rostro, como un documento que fija no sólo la estructura física de su existencia, sino lo que parece constituir su *alter ego*, su otro yo, el alma que queda reflejada en la expresión del rostro. En un pequeño artículo sobre este tema, la profesora Lila Insúa trae a colación las palabras de Alberto Savinio que resultan esclarecedoras: «El retrato es una revelación. Es la revelación del personaje. Es él como nunca conseguirá verse a sí mismo en el espejo, como no conseguirán verle jamás sus familiares, sus conocidos, sus amigos, los que lo ven



en la calle y no saben quién es. [...] Al pintor no le bastan los dos ojos, entre los que se alterna la visión, sino que necesita un tercer ojo: el ojo de la inteligencia». Todo dibujo de retrato, como documento gráfico que habla del tiempo, del momento, circunstancias e intenciones de la mirada del retratista, informa antes mucho más de todo esto que del propio retratado (fig. 397).

La obsesión por encontrar el parecido con el retratado (sobre todo en dibujos primerizos) conduce con frecuencia a olvidar que antes que un retrato es un dibujo, y esta condición determina su propio proceso constructivo. La semejanza

396 E. Carretero Martínez,
2003-2004, 700 x 500 mm,
Aguada de grafito y café, lápiz
Conté y sanguina.



397. D. Veselinova Sabeva, 2002-2003, 540 x 475 mm. Carbon prensado, lápiz de grafito y creta blanca.



398. D. Veselinova Sabeva, 2002-2003, 540 x 475 mm. Carboncillo y grafito.



399. R. Carrera Vega, 1999, 1000 x 700 mm. Pastel y lápiz Conté.

formal entre retrato y modelo se obtiene por una serie de rasgos mínimos que tienen que ver con la selección de aspectos fisonómicos singulares, determinantes de la particularidad del rostro y su actitud anímica. Ésta es la razón por la que los caricaturistas tienen tanto éxito al conseguir el reconocimiento del personaje por medio de la acentuación de esas características. El «parecido» de lo representado con el modelo, por lo tanto, aparece como un problema primordial en el género del retrato, constatándose como una condición implícita en su resolución física: el retrato se debe parecer al retratado (figs. 398-400). Pero el movimiento moderno derivó esta importancia hacia la obra en sí. Es decir,

que más que la semejanza cierta de cada elemento facial, lo importante se traslada a la constitución de la obra, distorsionando las formas para lograr un efecto expresivo evocador de la personalidad del retratado, como ocurre con algunos retratos de Picasso, Bacon o Giacometti.

En cuanto a los dibujos de «manos» siempre han comunicado un misterioso significado, una expresividad que trasciende la propia configuración formal



400. J. L. Ceña Ruiz, 2002-2003, 450 x 325 mm.
Lápiz de grafito.



401. C. Pérez González, 1990,
1000 x 700 mm. Tinta china y
pencil.



402. P. Melgarajo Muñoz, s.f.,
500 x 350 mm. Lápiz Conte sobre
papel kraft.



403. D. Veselinova Sabeva (detalle),
2002-2003, 540 x 475 mm. Grafito.



404. R. Cuerda Mercado, 2005, 210 x 290 mm.
Tinta, lápiz de grafito y gouache sobre papel
marrón.



405. R. Cuerda Mercado, 2005,
210 x 290 mm. Mancha de tinta,
graffito y gouache sobre papel
ocra.

Junto con el rostro, los brazos y los pies han sido los fragmentos más estudiados y representados por su versatilidad y disposición, por traducir de manera directa las emociones y la energía del movimiento anímico. El impulso de dibujar la mano como único objeto de representación trasciende estrictamente el objeto o tema representado. Las manos manifiestan los misterios del espíritu humano por lo que

su interés ha sido considerable para los artistas. En su *Tratado de pintura*, Leonardo da Vinci se refería a las posibilidades expresivas que poseen las manos humanas y los estudios anatómicos le han prestado atención por su potencial gestual y de interpretación de la inclinación

406. Anónimo, s.f., 250 x 175 mm.
Mancha aguada de tintas y lápiz de grafito.



407. Anónimo, s.f., 155 x 220 mm. Mancha aguada de tintas y lápiz de grafito.



408. Anónimo, s.f., 155 x 275 mm.
Mancha aguada de tintas y lápiz de grafito.

psíquica⁷. Aparte del mero conocimiento anatómico, de su articulación particular y la relacionada con el resto del cuerpo, la mano ha sostenido siempre un protagonismo por su significación estética propia, por la capacidad que sus diversas articulaciones han tenido para evocar gestos y actitudes o expresar sentimientos y deseos (figs. 401-405).

Dibujar requiere de una intensa actividad visual y mental y las manos han centrado un interés notable por sus posibilidades de modelo estructural, por sus capacidades de movimiento y transformación, por la disposición de masas y huecos, por su articulación versátil y por la manifestación de una actitud, de una presencia. En su configuración, tan importante como lo trazado son los espacios vacíos, los tránsitos entre la materialización gráfica de las líneas que dialoga con la superficie del papel, agitando el espacio y creando alternancias entre lo que se dice y lo que se sugiere (figs. 406-408).

Los dibujos anatómicos

El afán de nuevos conocimientos y la búsqueda de las leyes que rigen la naturaleza, impulsados desde el Renacimiento, propiciaron, en los estudios anatómicos, una confluencia de intereses entre médicos y artistas por las prácticas de disecciones. Esta relación entre los objetivos de la ciencia y los de los artistas se desarrollaba, por parte de la medicina, en tratar de determinar las leyes que rigen

la naturaleza, de extraerlas mediante la observación para su descripción de la forma del ser físico; en el artista, esta observación tiene, además del interés por el conocimiento de estas reglas, el deseo de imitar la objetividad de los seres, resultando un medio para recrear la ficción de la representación, de la imitación del natural. Un ejemplo evidente del interés profundo entre los artistas por el estudio de la anatomía del cuerpo humano (que también ampliaba a los animales), es el de Leonardo da Vinci (1452-1519), aunque sus numerosos dibujos y anotaciones no parecen haber ejercido una gran influencia en los estudios anatómicos posteriores, al permanecer inéditos hasta principios del siglo XX⁸.

Hasta la aparición de la fotografía, los intereses de científicos y artistas por la anatomía hicieron posible una asociación entre arte y ciencia en la que se conjugaban tanto el valor del conocimiento médico como el valor descriptivo que proporcionaba el dibujo y su traslación a las técnicas de reproducción de las imágenes, desde las primitivas entalladuras de madera hasta las del grabado al buril o la litografía.

Los dibujos y estudios anatómicos experimentaron un considerable desarrollo con la edición de la obra de Andrés Vesalio, *De Humani corporis fabrica libri*

VARIA COMMENSURACION PARA LA ESCULTURA, Y ARQUITECTURA:

POR
JUAN DE ARPHE Y VILLAFANE,
natural de Leon, Escultor de Oro, y Platero.
SEXTA IMPRESION.

AÑADIDO POR DON PEDRO ENGUERA, MAESTRO
de Matemáticas de los Caballeros Reyes del Rey nuestro Se-
ñor, (que Dios guarde,) y de su Real Academia, de la Real
Pintura, con dedicacion, y en esta es el Reino Oriental,
y Occidental, y en esta es el Reino Oriental,



ms. 13.396

Con las Escuelas anexas, en Madrid en la Imprenta de Miguel
Ibañeta, calle de San Sebastián Año de 1773.
En la Librería de José María Esteban, calle de Al-
fonso, y en la de don Juan de Arphe.

409. Juan de Arphe Villafañe, *Varia commensuración para la escultura y arquitectura*, Madrid, 1773.

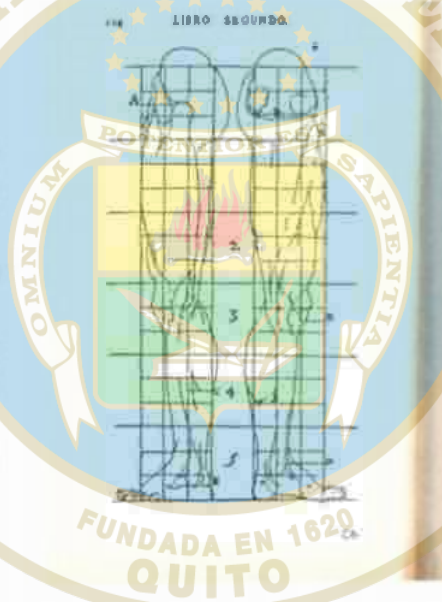
septem, [1543, Basilea], por la cantidad y calidad científica y artística de los dibujos y grabados. Aunque éstos tratan de ser esencialmente descripciones científicas, no pueden evitar los gestos y posturas que son representativas del espíritu artístico de la época. Su influencia no sólo se extendió a posteriores estudios anatómicos, sino que fueron utilizados como láminas para el aprendizaje, como elementos de sistematización del conocimiento de la estructura del cuerpo humano, o como sustitución de la indagación directa del natural, dado el interés creciente por los estudios objetivos de la naturaleza².

Esta influencia estilística vesaliana en los dibujos y grabados se puede observar en el que se considera el primer tratado anatómico dirigido a los artistas, el del español Juan de Arphe y Villafañe, *Varia commensuración para la escultura y arquitectura*, [1585, Sevilla], formado por varios libros que abordan el estudio de los huesos y músculos de acuerdo al interés que para su utilización artística tuvieran (figs. 409-411). El uso de las entalladuras del grabado en madera que



31

410. Juan de Arphe Villafañe, *Varia Commesuración para la escultura y arquitectura*, 1773, pp. 140-141.



FUNDADA EN 1620
QUITO

LIBRO DEL CUERPO TITULO TITULO TERCERO. DE LAS MEDIDAS DEL CUERPO HUMANO.

Dedicado al Rey Católico.

En esta obra se trata de la medida del cuerpo humano, y de la relación que hay entre las medidas del cuerpo y las medidas de la arquitectura. Se trata de la medida del cuerpo humano, y de la relación que hay entre las medidas del cuerpo y las medidas de la arquitectura. Se trata de la medida del cuerpo humano, y de la relación que hay entre las medidas del cuerpo y las medidas de la arquitectura.

32

LIBRO DEL CUERPO TITULO CAPITULO V.

TRATADO DE LA MEDIDA GENERAL DE TODO el cuerpo.

Continúa del Libro IV.

En esta obra se trata de la medida del cuerpo humano, y de la relación que hay entre las medidas del cuerpo y las medidas de la arquitectura. Se trata de la medida del cuerpo humano, y de la relación que hay entre las medidas del cuerpo y las medidas de la arquitectura. Se trata de la medida del cuerpo humano, y de la relación que hay entre las medidas del cuerpo y las medidas de la arquitectura.

33

411. Juan de Arphe Villafañe, *Varia commensuración para la escultura y arquitectura*, Madrid, 1773, pp. 114-115.

proporcionan trazos gruesos y, en cierto modo, rudimentarios, contrasta con las que, en otros tratados y ediciones posteriores, son realizadas mediante la calcografía o la litografía, que suponen un avance notable en la precisión y finura de la descripción científica-anatómica como, por ejemplo, las ilustraciones del clásico *Anatomía humana*, de L. Testut. La comparación de los resultados estéticos y científicos de las ilustraciones nos lleva, de nuevo, a la consideración de la influencia que los medios técnicos tienen en la adecuación a las necesidades



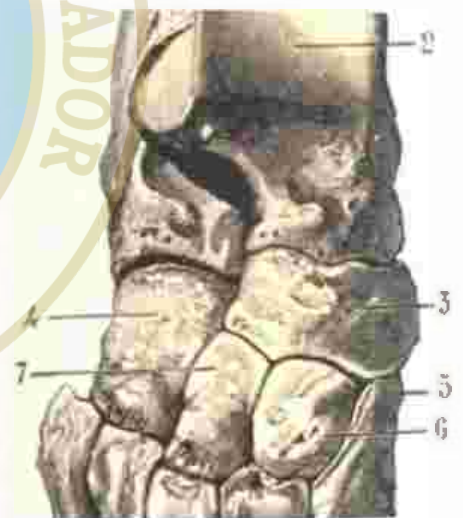
Fig. 671.

Músculos de la región lateral del cuello, después de separar el cutáneo.

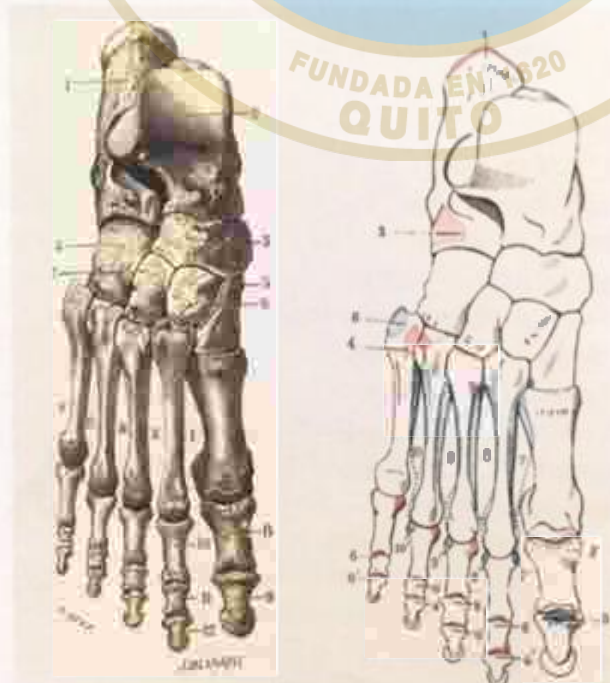
412. L. Testut, «Músculos laterales del cuello», dibujo de G. Devy y grabado de E. Boulenaz.



413. L. Testut, Anatomía humana, Barcelona, 1912.



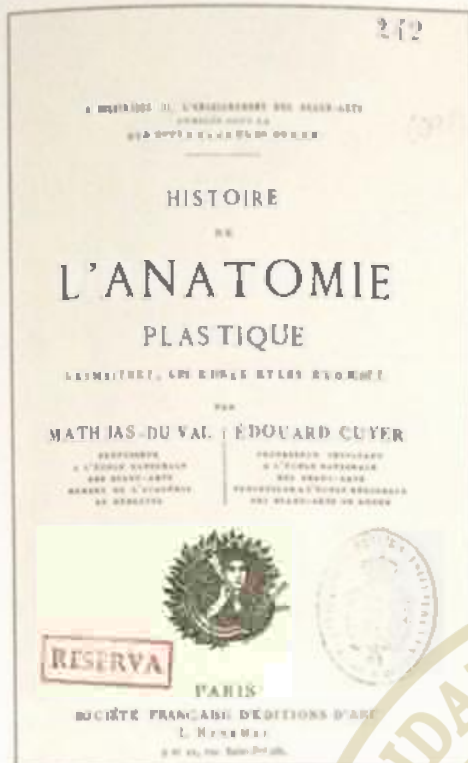
414. L. Testut, El pie, visto por su cara dorsal o superior (detalle), según dibujo de G. Devy y grabado de J. Blanadet.



415. L. Testut, «El pie, visto por su cara dorsal o superior», dibujo de G. Devy y grabado de J. Blanadet.

descriptivas o expresivas de cada época (figs. 412-415).

Pero este proyecto común entre el arte y la medicina tenían intereses que diferían en sus objetivos finales. Es decir, en la aplicación de los conocimientos revelados a través de la indagación gráfica sobre los cuerpos desollados. Mientras unos



416. Mathias Duval y Édouard Cuyer. *Histoire de l'anatomie plastique*, Paris, 1889.

exploraban el conocimiento profundo de la articulación e interacción entre los órganos del cuerpo humano como método de conocimiento científico, en los artistas el interés estaba claramente centrado en la influencia que estas articulaciones producían en la forma externa del cuerpo humano, en sus actitudes y gestos. Estas diferencias propiciaron la aparición de una anatomía específica para los intereses del arte —«anatomía artística» o «anatomía plástica»— por la necesidad de conocer la estructura osteológica y muscular que sustentaba y movía el cuerpo. Fruto de esa colaboración son las ediciones de estudios anatómicos elaborados entre médicos y profesores de Bellas Artes o la alternancia en la docencia de esta materia en las Academias y Escuelas de Bellas Artes, como, por ejemplo, *Histoire de l'anatomie plastique*, de Mathias Duval y Édouard Cuyer, o *Précis d'anatomie à l'usage des artistes*, del primero de ellos (figs. 416-418).

El estudio de la anatomía artística se convirtió, junto a otras ciencias



auxiliares, como la geometría, en una parte fundamental de los estudios de Bellas Artes. El deseo de conocer la estructura interna de los seres vivos, con el fin de determinar las reglas de su configuración externa, abarcaba a todo el campo de la naturaleza y se ampliaba con el conocimiento de la luz, el claroscuro o las leyes de la visión perspectiva, en un intento de captar el sentido del mundo donde el hombre se situaba como medida antropométrica.

Pero este reconocimiento de la necesidad de la enseñanza de la anatomía no ha tenido siempre la misma consideración, pues se ha visto cuestionada en distintos periodos históricos por el difícil equilibrio entre el puro conocimiento científico y su aplicación a las necesidades de expresión plástica de los artistas. Este conflicto ha señalado la complicada armonía entre arte y ciencia, alternándose los periodos de mayor exigencia científica o revelándose contra un estereotipado estudio de huesos y músculos sin tener en cuenta la evolución de las exigencias plásticas de cada momento: «Pero la Anatomía Artística no se aprovechó de

417. *Histoire de l'anatomie plastique*, 1889. *Anatomía del pie*.



418. Mathias Duval. *Précis d'anatomie à l'usage des artistes*, Paris, s.f.

419. E. Barnechea Saló,
1955-1956, 650 x 500 mm.
Lápices sepia, rojo y azul.



420. A. López García, 1951-1952,
650 x 500 mm. Lápiz de grafito y lápiz sanguina



421. A. Zarco Fortes, 1954-1955,
400 x 300 mm. Lápiz de grafito y
lápiz sanguina.



422. E. Barnechea Saló, 1955-1956,
400 x 300 mm. Lápices sepia, rojo y azul.

los adelantos de las demás (Pintura y Escultura), ni tomó el punto de vista humanamente naturalista que tuvo el arte griego, y degeneró en una ciencia seca y puramente descriptiva que ilustraba poco o nada al artista, y no le daba más que el conocimiento de los huesos y los músculos, explicados con más o menos detalles¹⁰. Efectivamente, en los centros de instrucción artística se generalizó la copia de láminas anatómicas que, debido a la inercia y el abuso en su utilización, produjo una metodología inerte y estéril

en el deseo del conocimiento profundo que animaba a los artistas precursores. Algunos críticos que reaccionaron contra la enseñanza académica, dado el anquilosamiento de los modelos utilizados, entendieron bien que los cuerpos vivos no son estructuras estáticas ni tipológicamente uniformes, sino que



423. B. Villa Fernández, 1958-1959, 400 x 300 mm. Lápiz Conté y lápiz sanguina

están sujetos a una continua diversidad de cambios, tanto desde su origen a su decadencia, como en el mismo transcurso de su vida. De ahí que propugnaran que este estudio no debía ceñirse a los modelos propuestos sino al profundo estudio del natural, al conocimiento científico de su estructura, por lo que se recomendaba su impartición a un anatomista, introduciendo por primera vez conocimientos científicos —al igual que la geometría—, ajenos a los propios que dominaban los artistas o maestros de las academias (figs. 419-423).

Por otro lado —como señala Lino Cabezas—, ya desde el siglo XVIII se observa una progresiva separación de los objetivos últimos de las ciencias y las artes, de la misma manera que se separaron sus instituciones en academias de ciencias y academias de artes. «La ciencia[...] había conseguido una descripción y un análisis científico de la naturaleza, su conocimiento desde la representación artística de sus apariencias resulta ya insuficiente. La teoría artística de la explicación de la naturaleza va a quedar postergada por el desarrollo de la ciencia. La geometría, la perspectiva y la anatomía, que habían



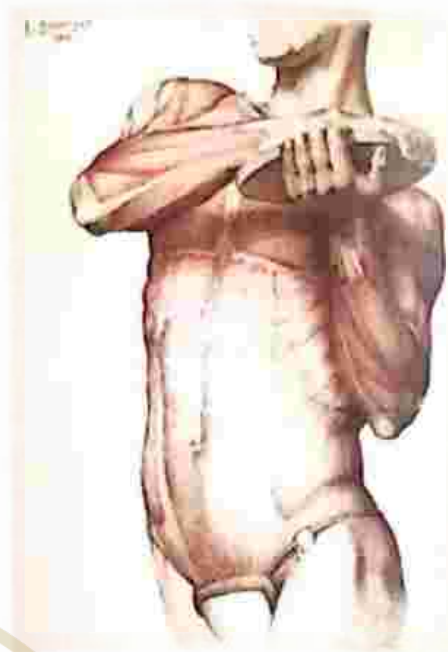
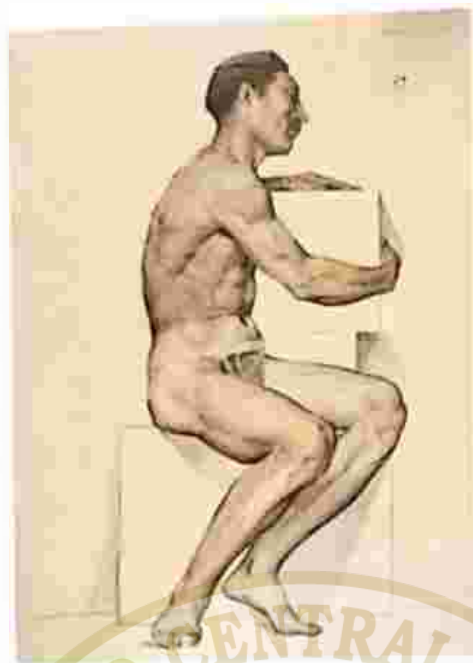
424. J. E. Paredes Jardiel, 1949-1950, 650 x 500 mm. Lápiz de grafito y lápiz sanguina



425. P. Tejerina Pascual, s.f., 400 x 300 mm. Lápiz Conté y lápiz sanguina

estado en manos de los artistas durante el periodo fundacional del Renacimiento, pasan a manos de los científicos puros, y las imágenes que ilustran los tratados de estas disciplinas ya no hacen referencias a las artes y pocas veces están hechos por artistas. Cada vez más, los artistas se sienten menos identificados con los intereses intelectuales de los científicos, para centrarse en el mundo subjetivo de los sentimientos y de las emociones»¹¹. Bien es cierto que también, al formalizarse

426. M. Arjona Sánchez,
1959-1960, 650 x 470 mm. Lápiz
de grafito y sanguina.



427. E. Barnechea Saló, 1955-1956,
400 x 300 mm. Lápices Corté negro, sepia y
rojo.

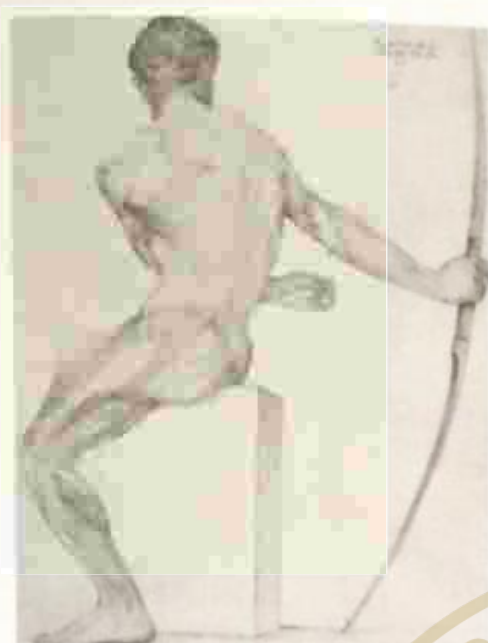


428. E. Barnechea Saló (detalle).

unos estudios que necesitaban de una base científica cada vez más sólida, en muchas ocasiones, éstos fueron alejándose progresivamente de las necesidades que los impulsaron, adquiriendo una autonomía excesiva y formalizada,

produciendo esquemas anatómicos rígidos, secos, criticados también por esa formalización que cercenaba la inspiración y la creación.

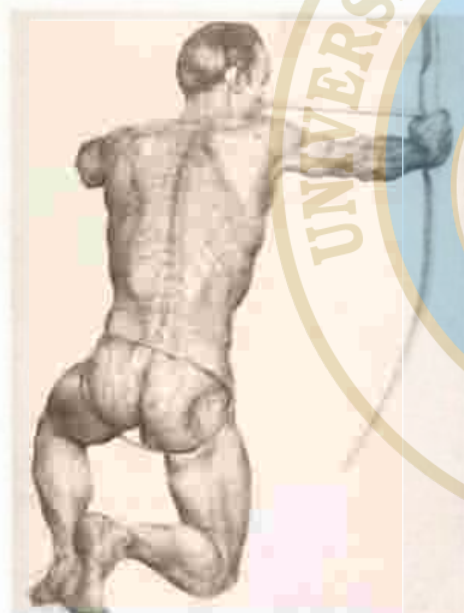
Es evidente que el estudio de la anatomía desde las propias necesidades de la expresión artística, al ser una ciencia esencialmente descriptiva, requiere de una atenta observación del cuerpo humano, comprendiendo la estructura superficial de los huesos y la estructura muscular que los recubre, aquella que es visible y constituye lo que los anatomistas llaman «anatomía de superficie», que no es otra que la que trata de visualizar mentalmente las estructuras óseas y musculares que están recubiertas por la piel (figs. 424-428). Pero también es verdad que el objetivo de este «desollamiento» del cuerpo, el conocimiento del funcionamiento de su estructura interna ha estado encaminado a crear una «imaginación anatómica» con la que comprender movimientos y actitudes del cuerpo humano para ser representado (figs. 429-433): «Para ser un buen hacedor de todas las posiciones y gestos que los miembros adoptan en los desnudos, es preciso que el pintor conozca



429. R. Übeda Piñeiro, s.f., 650 x 500 mm.
Lápiz de grafito y lápiz sepia.



430. F. Echaz Buisán, s.f.,
400 x 300 mm. Lápiz sanguina.



431. G. Menno, s.f., 650 x 470 mm. Lápiz de grafito.

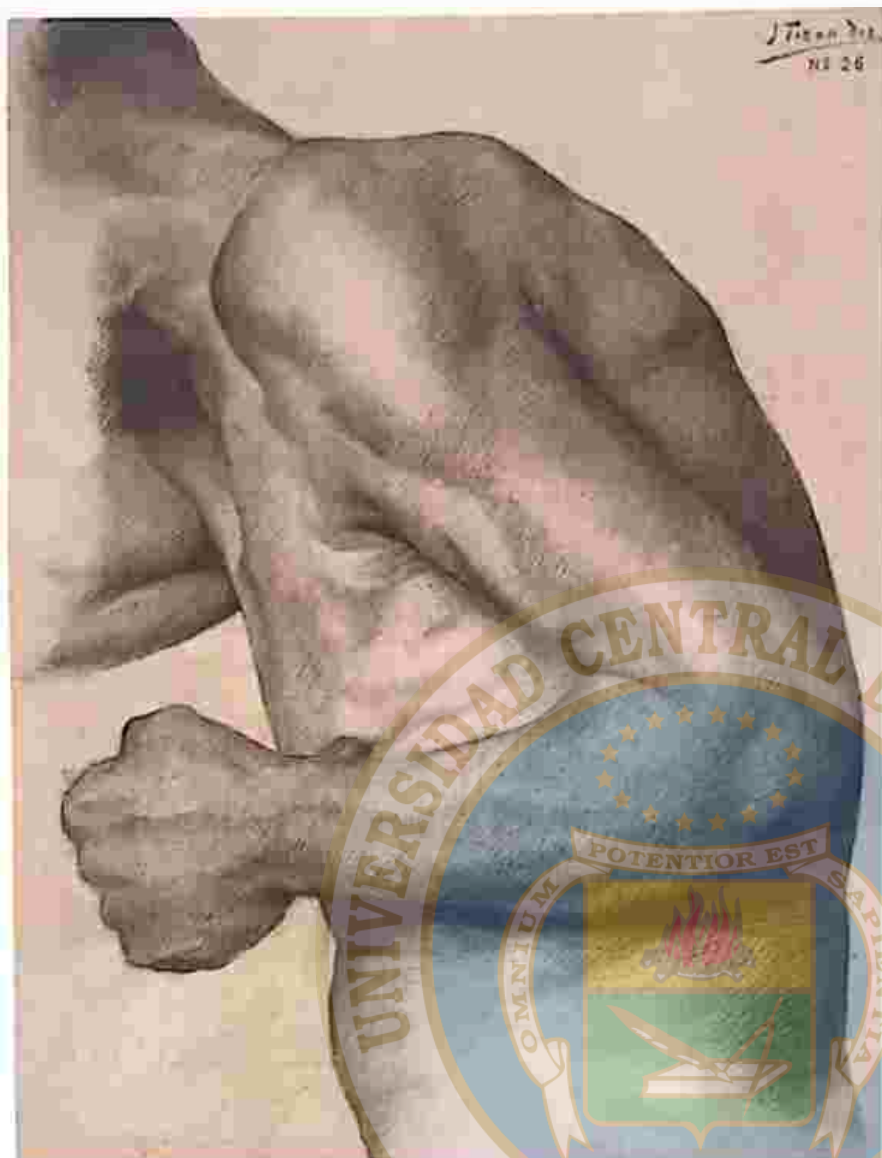


432. M. Alcorlo Ránera,
1954-1955, 650 x 500 mm. Lápiz
Conté sepia y sanguina.

la anatomía de los nervios, de los huesos, de los músculos y de los tendones, por saber, de acuerdo con los distintos movimientos y esfuerzos, qué nervio o músculo es de un movimiento la causa, y por mostrar en resalte éstos tan sólo y no los restantes, como tantos hacen, que por dárseles de grandes dibujantes razan sus desnudos leñosos y sin gracia; de suerte

que, al verlos, más parecen sacos de nueces que humana superficie, o quizá un manojo de rabanitos más que desnudos musculosos»¹².

En la enseñanza de la anatomía artística, esto es, aquella que ha servido a innumerables generaciones de artistas en su formación tradicional, han predominado esencialmente dos aspectos de la anatomía humana; por una parte, el estudio de la osteología, que confiere el conocimiento de la estructura interna del cuerpo humano, y, por otro lado, la



433. J. Tzón Diz, s.f.,
650 x 500 mm. Lápiz Conté.



434. F. Barón, 1950-1951, 650 x 500 mm.
Lápiz de grafito y lápiz sanguina.



435. F. Barón (detalle).

miología, que representa la parte muscular que rellena las cavidades y fosas, transformando el esqueleto en la figura desollada. De ahí que esta última, la miología, o más propiamente, los elementos descriptivos de esos órganos, sea la preocupación esencial de estudios de los autores y anatomistas que se han ocupado de la anatomía para uso de los artistas. Esto se evidencia también en los dibujos que aquí se muestran, donde el estudio de las partes musculares y su incidencia externa en los modelos dominan la generalidad de los estudios realizados.

Aunque condicionados por la tipología del dibujo de estudio anatómico, en cuanto al control de la expresividad o

de la inventiva, en gran parte de los dibujos que acompañan al texto, realizados en las décadas cincuenta y sesenta del pasado siglo, se incide en la acción de dibujar, que distingue el acto de percibir, conocer y expresar, diferenciada de la estética anatomista científica inanimada que no contempla los valores expresivos

de la representación anatómica. El modo en el que se produce este acercamiento a la anatomía, más como sentimiento o intuición anatómica que por el conocimiento riguroso del experto científico, sigue una actitud enunciada por algunos tratadistas que se han ocupado de ella para recomendar la actitud de «olvidarla desde el conocimiento» (figs. 434-437).

Las renovadas visiones del estudio del cuerpo humano, desde una perspectiva abierta a la creatividad contemporánea, ponen de manifiesto la pertinencia e imbricaciones que ésta sigue teniendo, pero que ya no se reduce a una mera descripción y definición científica de los elementos osteológicos o miológicos que definen la estructura del cuerpo, sino a su carácter de portador de significados. Será necesario, pues, recapacitar sobre el cambio experimentado entre la mirada anatomista tradicional del cuerpo humano, como contenedor de elementos científicamente descriptibles, y el uso de esos conocimientos en una concepción que lo percibe más como un emisor de sentidos y significados.

Los dibujos de objetos

La elevación del objeto, por más corriente que éste sea, a la categoría de tema, de argumento principal, lo revela de su anonimato y con su materialización evoca el silencio y la trascendencia del entorno cotidiano. La práctica de tomar apuntes de cualquier cosa, dibujando insistentemente todo aquello que «se presente a la vista», ha tenido una significación de liberación del rigor del estudio de observación profunda que ha determinado el dibujo de desnudo. Estos tipos de dibujo se han caracterizado —y lo continúan haciendo— por establecerse en un territorio de experimentación e hibridación de ideas y técnicas; el estudiante orienta estas prácticas a desarrollar su capacidad indagatoria y de innovación en recursos



436. P. del Toro Calle, 2002,
700 x 500 mm. Lápiz Conté, lápiz
sanguina y collage.



437 A. Gil, s.f., 650 x 500 mm.
Lápiz Conté.



438. E. Vicente Puebla, 1999, 210 x 280 mm. Lápiz de grafito y lápiz de color.



439. E. Vicente Puebla, 1999, 210 x 280 mm. Lápiz de grafito y lápiz de color.



440. E. Vicente Puebla, 1999, 210 x 280 mm. Lápiz de grafito y lápiz de color.

441. E. Vicente Puebla, 1999, 210 x 280 mm. Lápiz de grafito y lápiz de color.



442. A. Guzmán Abad, 2005, 350 x 500 mm. Mancha de acuarela, carboncillo y lápiz compuesto sobre papel de estraza.

gráficos, como consecuencia de la pérdida de cierto temor reverencial de representar un «asunto mayor» como es el cuerpo humano. Palomino, además de destacar la importancia de diversificar los modelos, señalando una serie de asuntos y objetos

estáticos para practicar el dibujo, incide en el interés que representa esta actividad para «ir perdiendo el miedo al natural»: «También importará mucho a el principiante copiar algunas otras cosas inanimadas, como flores, frutas, y algunas vasijas, y trastos de cocina, para ir perdiendo el miedo a copiar el natural, e ir tomando práctica, y conocimiento del claro, y oscuro»¹⁸ (figs. 438-445).

Fijar la atención en el objeto, sacarlo de su anonimato, de su aparente intrascendencia, de su trivial existencia y dotarlo de protagonismo provoca que de una relación inexistente se pase a un intenso diálogo al contextualizar el objeto en una dimensión distinta. No sólo interesa esta visión, sino que en ocasiones es necesario apartar de un asunto principal el estudio de un objeto para entenderlo mejor mediante apuntes. El objeto demanda la comprensión de su estructura, singularmente su relación con el fondo, pues se constituye como una forma que demanda su independencia de sentido con respecto al contexto, con la carga de figuración necesaria para su reconocimiento. La mancha improvisada o aleatoria de la cual parten algunos de estos dibujos es una aventura. No se trata de una acción planificada en la que se tiene todo el control sobre el resultado; más bien se trata de lanzar una hipótesis arriesgada como dificultad, pero también como estímulo para conducir el proceso;



443. A. Prendes Martínez, 2002, 325x415mm.
Aguada de café, carboncillo, lápiz de carbón
prensado, sanguina y Conté ocre.



444. A. Prendes Martínez, 2002,
350 x 495 mm. Mancha de café y
carboncillo.



445. A. Linares Asenjo, s.f., 350 x 250 mm.
Lápiz de grafito, lápiz compuesto y creta
blanca sobre papel Crema.



446. B. Millán Hurtado, 1994,
500 x 350 mm. Mancha de
acuarela sobre papel de color y
barra Conté negro.

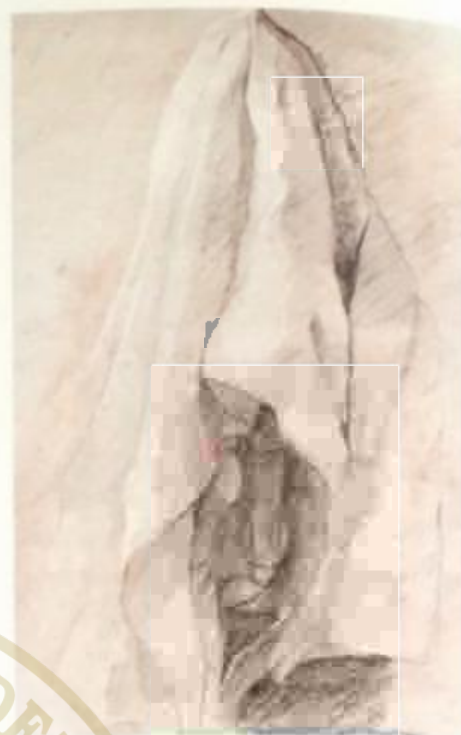
una conjetura que se debate entre la fluidez de la aguada y la voluntad constructiva que se sobrepone para hacer surgir el dibujo. Se trata de adentrarse en lúdicos ejercicios de improvisaciones y efusiones de tintas sobre las que se impone el dominio de las formas, construyéndose con las condiciones que establecen las aleatorias manchas lieudas que se ubican en el soporte (figs. 446-448).

La inserción de variados elementos en una misma superficie provoca la necesidad

de establecer rangos en la distribución compositiva, jerarquías y tratamientos gráficos diferenciados según la intención organizadora. El antecedente más claro se tiene en el bodegón clásico, la naturaleza muerta (*still life*), lo inanimado que se logra traer a la escena para expresar que los objetos, las cosas, tienen una vida oculta, silenciosa, pero cargada de resonancias.



447. A. Bartolo Hernández,
2003-2004, 350 x 500 mm.
Aguada de acuarela, lápiz y barra
Corté, pastel y creta blanca.



448. A. Linares Asenja s.l., 350 x 250 mm.
Lápiz de grafito, lápiz compuesto, sanguina y
creta blanca sobre papel crema.

449. Alba Soto, 2002,
350 x 495 mm. Aguada de café y
acuarela y lápiz Corté.



450. B. Durán Taracido, 2002, 350 x 495 mm. Mancha de
café y acuarela, lápiz de grafito, lápiz de carbón y sanguina.



451. B. Durán Taracido, 2002, 495 x 350 mm.
Mancha de café, lápiz de grafito y sanguina.



452. N. Briones de Araluze, 2003-2004, 525 x 370 mm. Mancha de acuarela, lápiz de carbón prensado y gouache sobre papel de estraza.



453. M. Fernández Ortega, 2001-2002, 295 x 400 mm. Mancha de café, carbón prensado y sanguina.



454. M. Fernández Ortega, 2001-2002, 295 x 405 mm. Mancha de café, carboncillo, lápiz compuesto, sanguina y goma de borrar.



455. M. P. Roldán García, 2002, 495 x 350 mm. Acuarela, pastel y rotulador.

Situados en la escala más baja de los géneros artísticos por Félibien, adquirieron un notable desarrollo como género al cual se dedicaron la mayoría de los artistas modernos. La crisis de la representación

de la figura humana, al no tener que representar narrativas históricas o religiosas, volvió su mirada a los objetos o al paisaje como centro de la atención del artista (figs. 449-454).

No sólo aparecen aislados o como parte de una obra en la que se relacionan con otros objetos o con la escena en la que se sitúan, sino que la mirada los elige como entes que esconden una existencia silenciosa cargada de energía plástica. Su representación evidencia los mismos problemas de ser testigo del tiempo de la mirada (figs. 455-465). Los artistas de la modernidad acudieron —en algunos casos de manera primordial— a centrarse en el mundo objetual como medio de elaborar sus propuestas plásticas. En ciertas tendencias obtuvieron la categoría principal, como en el caso de Morandi,

456. A. Gómez Sosa, 2002-2003,
500 x 350 mm. Mancha de
acuarela y café, lápiz Conté y
pastel.



458. A. Guzmán Abad, 2005,
500 x 350 mm. Mancha de
acuarela, lápiz compuesto y
sanguina sobre papel de estraza.



457. T. Durán Bejarano, 2005, 500 x 350 mm
Mancha de acuarela, lápiz y barra de carbón
prensado sobre papel de estraza.

459. J. Trápero Sandoval,
2001-2002, 350 x 495 mm.
Mancha de acuarela, lápiz de
grafito y lápiz Conté.



460. E. Garay Ayala, 2002-2003,
420 x 320 mm. Mancha de acuarela, carbón
prensado y pastel.



461. E. Jiménez Sánchez, 2003-2004.
350 x 470 mm. Carboncillo y pastel.



462. E. Jiménez Sánchez, 2003-2004, 350 x 470 mm.
Mancha de acuarela, lápiz compuesto y lápiz de grafito.



463. F. Alonso Muñoz, 2004-2005.
500 x 350 mm. Carboncillo, carbón prensado,
Conté negro y sanguina.

que supo extraer las misteriosas relaciones vívidas del silencio elocuente de los objetos, pero habría que citar también las composiciones de objetos de Cézanne, Matisse, Van Gogh, Juan Gris o Picasso, que explotaron esa dedicación a los objetos cotidianos.



464. J. Domingo Benito, 2004-2005.
350 x 500 mm. Mancha de acuarela, carbón
prensado y sanguina.

Los dibujos de paisajes, interiores, entornos urbanos y animales

En su libro *Técnicas de dibujo*, Ruskin aborda los problemas de la representación del natural con amplias referencias a la naturaleza —árboles, hojas, ramas— y la necesidad de caracterización de los elementos, buscando las precisas convenciones gráficas que sirvieran para



465. J. N. Cuesta Martínez, 2005.
500 x 350 mm. Mancha de
acuarela, lápiz de carbon y
sanguina sobre papel de estraza.



466. C. Orico Méndez, 2005.
350 x 500 mm. Mancha de
acuarela, barra Conté y sanguina.

467. A. Raposo González,
2003-2004, 350 x 500 mm.
Aguada de témpera, lápiz de
gráfico, pastel y creta blanca.
Efectos pictóricos por la
conjunción de los medios de
dibujo utilizados.



de un paisaje, a medida que aumente tu destreza, podrás representarlas con una aproximación que casi será la de una imagen en un espejo. Sin embargo, por mucha destreza que consigas, siempre necesitarás el buen criterio para elegir, y la rapidez para captar determinadas cosas fundamentales o fugitivas; y tendrás que esforzarte cada vez más en observar puntos característicos y en hacerte con métodos concisos»¹⁴ (figs. 466-469).

El interés de Ruskin se centra en volver a la observación de la naturaleza como fuente de conocimiento directo, antes que acudir a métodos de dibujo condicionados por normas no nacidas de la experiencia individual: en fijar la atención no en los grandes asuntos, sino en fragmentos del natural que, pese a su aparente nimiedad, descubren aspectos sorprendentes de organización gráfica: «Te darás cuenta que te es muy útil, sea cual sea el tipo de paisaje que te ocupe, acostumbrarte a tomar apuntes de formas y sombras. Verás que muchos objetos que no tienen gran interés por sí mismos [...] pueden [...] adquirir un valor



468. A. Raposo González (detalle).



469. E. Díaz López, 2005. 700 x 1000 mm. Carboncillo, carbón prensado y goma de borrar.



470. F. Alonso Muñoz, 2005. 500 x 350 mm. Mancha de acuarela, carbón prensado y sanguina.

singular por las formas fantásticas de sus sombras; porque ocurre a menudo, en un efecto distante, que la sombra sea un elemento mucho más importante que la sustancia»¹⁹. El motivo, tema o asunto del dibujo pierde así importancia en el proceso de representación del natural. Como se puede observar en muchas de las reproducciones de dibujos, ejercicios de adiestramiento que acompañan al texto, la mirada se dirige a construir asuntos, a elevarlos a la categoría de temas, aunque



471. J. Trapero Sandoval, 2002. 350 x 495 mm. Mancha de acuarela y café y lápiz Conté.



472. M. Fernández Ortega, 2001-2002. 495 x 350 mm. Mancha de café, carboncillo y lápiz de carbón prensado.

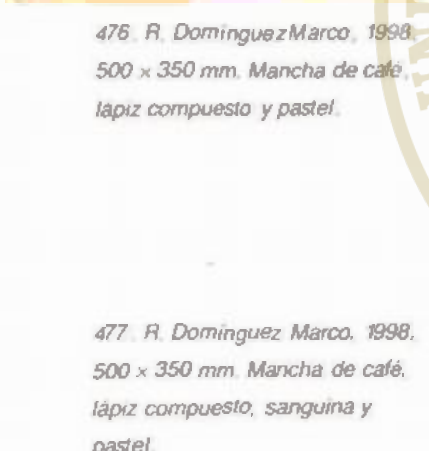


473. R. Castilla Linares, 1993-1994. 160 x 500 mm. Mancha de acuarela, lápiz y barra Conté y creta blanca.

474. R. Fernández Sáez, 2005,
500 x 350 mm. Aguada,
carboncillo y goma de borrar.



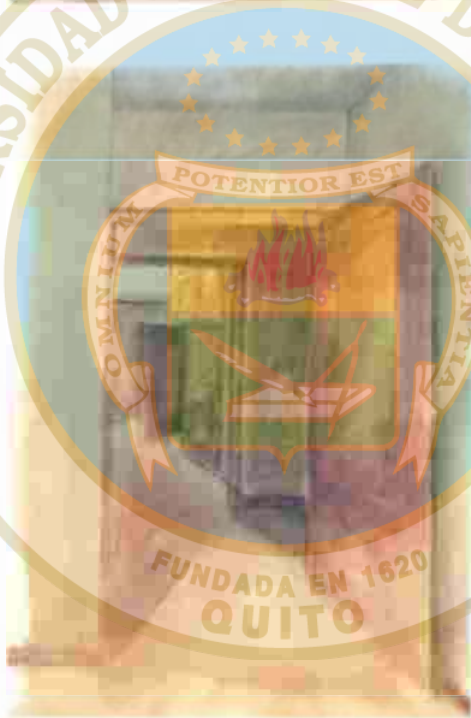
476. R. Domínguez Marco, 1998,
500 x 350 mm. Mancha de café,
lápiz compuesto y pastel.



477. R. Domínguez Marco, 1998,
500 x 350 mm. Mancha de café,
lápiz compuesto, sanguina y
pastel.



475. O. Rufo Delgado, 1996-1997, 402 x 295 mm.
Aguada de acuarela y café y carboncillo.



478. T. Durán Bejarano, 2005, 500 x 350 mm.
Aguada de acuarela, barra Corré y creta
blanca.

los objetos, rincones o fragmentos sólo revelan su protagonismo por la elección del autor; «la clave está en el mirar», decía Le Corbusier (figs. 470-473).

Para hacer comprensible el conjunto de una figuración, de los trazos o grafismos que intervienen en ella, hay que entender que éstos no son arbitrarios, sino que tienen cierto grado de repetición de algunos otros ya conocidos. Es decir, lo original, lo nuevo, no se puede entender

como innovación absoluta de todos sus componentes. Sería ininteligible un dibujo en el que todo su código gráfico fuera diferente a lo convencionalmente conocido. Es decir, las formas nuevas, los



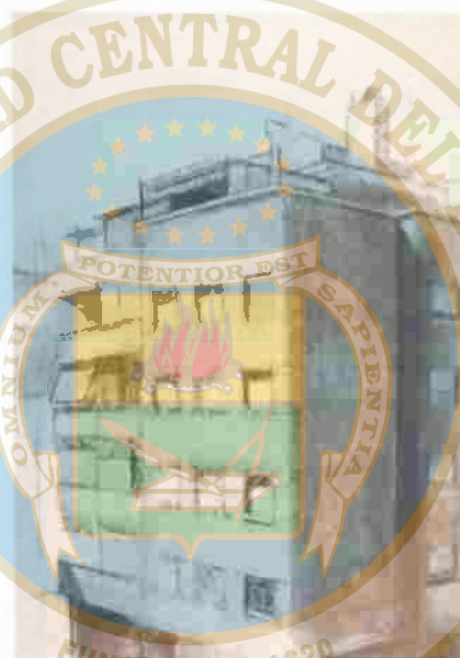
479. A. Ramos Toajas, 2006, 500 x 325 mm.
Carboncillo, lápiz Conté y creta blanca.



480. J. Domingo Benito,
2004-2005, 350 x 500 mm.
Mancha aguada y barra Conté.

nuevos gestos, las innovadoras derivas se producen siempre en un contexto en el que conviven con formas y modos conocidos, asuntados de los precedentes modos de captura de la realidad. La idea de que debe existir cierto grado de repetición de modos anteriores de representación resulta así necesaria, como modo de organizar una estructura compositiva para ser entendida.

La visión del paisaje de la escena elegida (interior, urbana o rural) se realiza desde la sensación emotiva, desde la experiencia de la observación como modo de interiorizar la fenomenología del entorno, como la tradición del movimiento moderno mostró a través de la redirección de la mirada hacia el exterior, pero viviéndolo como una experiencia exploradora, por la que se intenta ver más allá del mero aspecto físico (figs. 474-480): «Por detrás del impulso para explorar fenómenos naturales al registrarlos gráficamente, está el deseo de comprender algo en su nivel más profundo, un deseo que podría ser visto como perteneciente al reino (esencia) de la ciencia empírica»¹⁰.



481. M. García Martelo, 2005,
515 x 355 mm. Sanguina y Conté.

Así lo hicieron los prerrafaelitas, los impresionistas y algunos otros artistas modernos que se lanzaron a la pura experiencia de adquirir sensaciones al aire libre, permitiendo que el conocimiento de la naturaleza penetrara a través de los sentidos. En éstos, la visión del paisaje resulta mediada por la emoción sentida al contemplarlo, intermediando entre la percepción y la representación.

Pero también se dispone de otras actitudes captadoras del natural en la tradición moderna, en la que la mirada que se dirige al paisaje u objeto es guiada, antes que por la sensación, por la noción



482. A. Bartolo Hernández, 2003-2004, 250 x 350 mm. Mancha aguada, barra Conté y sanguina.



483. J. L. Ceña Ruiz, 2002-2003, 290 x 425 mm. Acuarela, lápiz Conté, lápices sanguina y sepia, gouache y grattage.



484. S. González Gómez de Aranda, 2001, 350 x 500 mm. Carbón prensado.



485. S. Álvarez López-Doriga, 2003-2004, 350 x 500 mm. Mancha de acrílico, lápiz Conté, lápiz acuarela y creta blanca.



486. M. V. Mayor Molero, 2006, 500 x 320 mm. Acuarela, bolígrafo, sanguina, barra Conté negro y creta blanca.

organizadora de la experiencia perceptiva. En ellas se trata de captar estructuras, relaciones evocadoras que suscitan el interés para organizar el plano del dibujo y la experiencia gráfica (figs. 481-483). Es decir, la visión del natural no va cargada de emoción que distorsiona la realidad percibida, sino que lo que realmente opera es el pensamiento, que es el que establece las condiciones por las cuales se organizan los elementos en función, no de la emotividad, la expresión o el temperamento del artista, sino el de las exigencias plásticas del plano bidimensional. Las sensaciones se trasladan, en todo caso, de la experiencia



487. M. Herráiz Portillo, 1993-1994, 260 x 223 mm. Manchas de acuarela, barra Conté negro y sanguina.

vivencial de la contemplación de la escena al propio resultado gráfico, a cómo se han articulado los elementos del lenguaje gráfico. El dibujo se entiende no por lo que representa del modelo, por su carácter narrativo, sino por lo que «es» el mismo, por el conjunto de grafismos, tensiones, relaciones o disposición de los elementos en el plano de la superficie dibujada. Las referencias no son tan determinantes como el modo en el que se articulan en la superficie, en la cual adquiere significación la propia expresión del artista: su manera de ver, pensar y «decir» del modelo (figs. 484-486). Ésta aparece como una argumentación fundada que justifica la continuidad del aprendizaje del dibujo como herramienta de expresión directa del pensamiento: «La pervivencia de la posibilidad del dibujo manual como instrumento legítimo del pensamiento debe pasar entonces, también, por la recuperación de la enseñanza de la función reflexiva del dibujo sobre el entorno o lo exterior; no sólo desde el cumplimiento de la normativa de representación de los sistemas perspectivos sino, sobre todo,



488. A. Jiménez Seoane, 1994, 382 x 457 mm. Aguada de acuarela, lápiz Conté y bolígrafo.

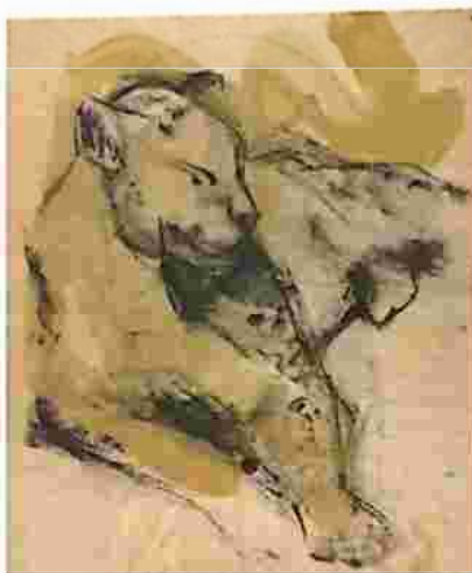


489. A. Jiménez Seoane, 1994, 456 x 327 mm. Acuarela, Conté negro y sepia.



490. R. Sánchez Palazón, 1993-1994, 557 x 350 mm. Acuarela y Conté negro.

491. R. Sánchez Palazón,
1993-1994, 520 x 450 mm.
Manchas de acuarela y barra
Conté negro.



492. A. González de Rueda, 1993-1994,
350 x 495 mm. Aguada, carboncillo y lápiz
compuesto.

493. R. Sánchez Palazón,
1993-1994, 540 x 510 mm.
Mancha de acuarela y barra
Conté.



494. A. Jiménez Seoane, 1994, 456 x 327 mm.
Acuarela, Conté negro y sepia.

495. J. M. Cuesta Martínez, 2005,
500 x 350 mm. Manchas de
acuarela, carbón prensado y
sanguina.



como posibilidad interpretativa de esa realidad circundante»¹⁷.

Los tipos de dibujos del natural de aprendizaje, además de los citados en apartados anteriores, los de paisajes rurales, de animales (figs. 487-495), de entornos urbanos o de interiores, constituyen una práctica incesante en la búsqueda de estructuras diferentes de la naturaleza a los que se acude como modelos de inspiración diferenciados que aportan singularidad específica. Las principales características de estos trabajos son las de ser exponentes claros que responden a la agilidad del trazado, al contacto directo con el modelo no sobrecargado por imposiciones



496. M. Herraiz Portillo, 1993-1994,
500 x 345 mm. Mancha de acuarela, barra
Conté y creta blanca.



497. R. Castilla Linares,
1993-1994, 250 x 350 mm.
Acuarela y barra Conté.

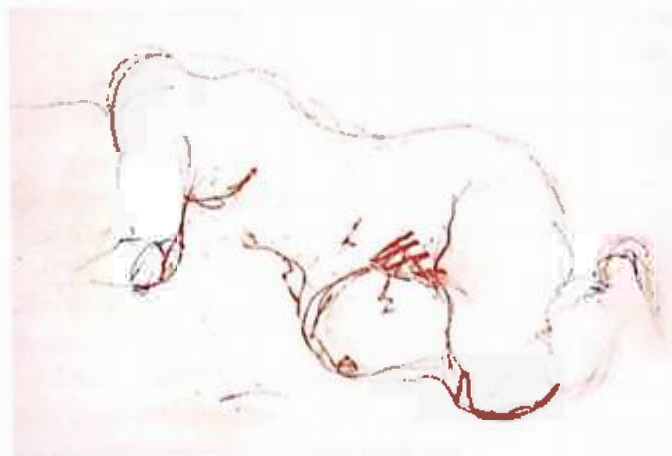
académicas, emergiendo el carácter de atrevimiento y espontaneidad de la representación directa, en los que la reflexión del estudio profundo se sustituye por la emoción o construcción inmediata y espontánea (figs. 496 y 497).

Los apuntes del natural: anotaciones de entidad propia

La representación de la realidad sobre un soporte implica no sólo una huella proyectada de la realidad exterior, sino que los trazos empleados y la particular manera de realización comportan una singular manifestación de la propia identidad del autor. El sentido propagado por la tradición incita a la práctica continuada de apuntes, dibujos y bocetos como método rápido de aproximación al mundo exterior y como sistema de liberación del trazo, del gesto automático, configurando no sólo esa realidad exterior, sino la pulsión subjetiva del artista, adquiriendo el dibujo, por tanto, la categoría de escritura subjetiva: una huella de su estilo personal donde se proyecta su propia individualidad. Es decir, que se establece un vínculo estético entre la gestualidad con la que se representan las cosas y el estado anímico o la misma naturaleza subjetiva de la persona que lo realiza.

El gesto en el dibujo es el resultado de una acción mediante la cual se registran aspectos relacionados con la proyección psicológica del individuo sobre el soporte. La consideración que se le puede otorgar al mismo no es baladí, puesto que, con sus tipos y variantes, nos encontramos con los grafismos, es decir, las marcas, señales y signos personales que registran

498. A. Fernández Molina,
2002-2003, 347 x 506 mm.
Mancha de café y sanguina.

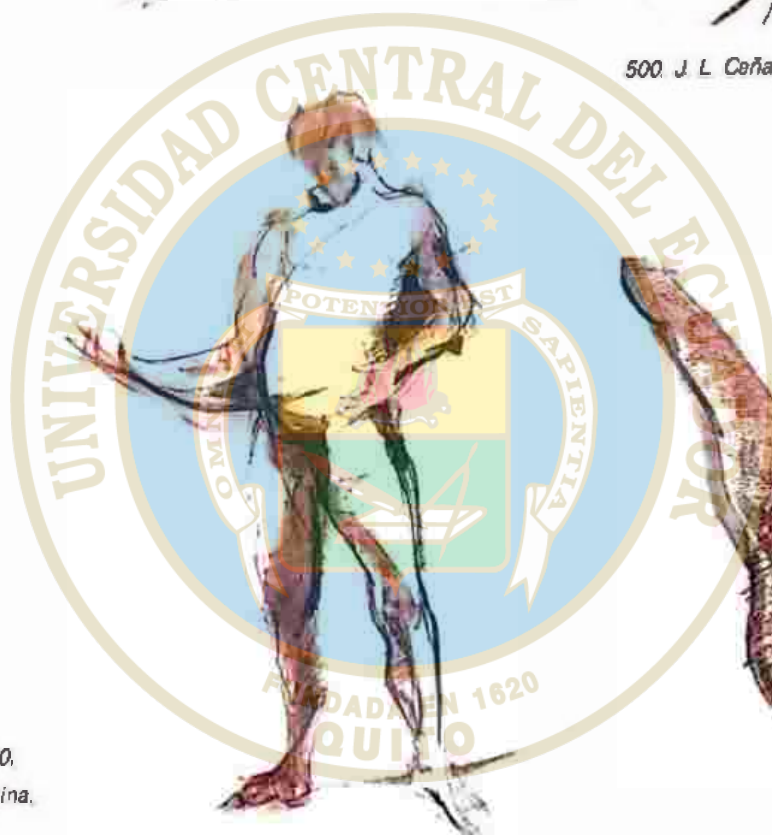


499. J. L. Ceña Ruiz, 2002-2003.
330 x 450 mm. Lápiz y barra de
grafito y goma de borrar.



500. J. L. Ceña Ruiz (detalle).

501. C. Pérez González, 1990.
500 x 350 mm. Conté, sanguina,
acuarela líquida y plumilla.



502. C. Pérez González (detalle).

la particular manifestación de la propia visión o la manera de percibirla. Nos encontramos, por tanto, ante la propia esencia del dibujo, lo que más lo define (figs. 498-502).

Esta valoración del gesto no puede concebirse como una concepción aislada, independiente de los medios utilizados para su manifestación. El simple hecho de evidenciarse, de hacerse presente, conlleva una intermediación decisiva

según el medio empleado. De este modo, el registro gráfico del gesto es consecuencia del autor y de la propia representación, pero, también, del instrumento y del material empleado, que impondrá sus propios condicionantes físicos de realización (dureza o flexibilidad, sumisión a la voluntad del autor de dirigirlo hacia



503. J. J. Sanz Moreleda, 2002, 495 x 350 mm.
Lápiz Conté negro y sanguina sobre papel de estraza.



505. A. López Rubio, 2003, 448 x 324 mm.
Lápiz y grafito difuminado y goma de borrar sobre papel de estraza.

los fines propuestos, etc.), por lo que, finalmente, el concepto del dibujo se construye por la interrelación existente entre ambos condicionantes: la voluntad del autor y los medios técnicos utilizados,



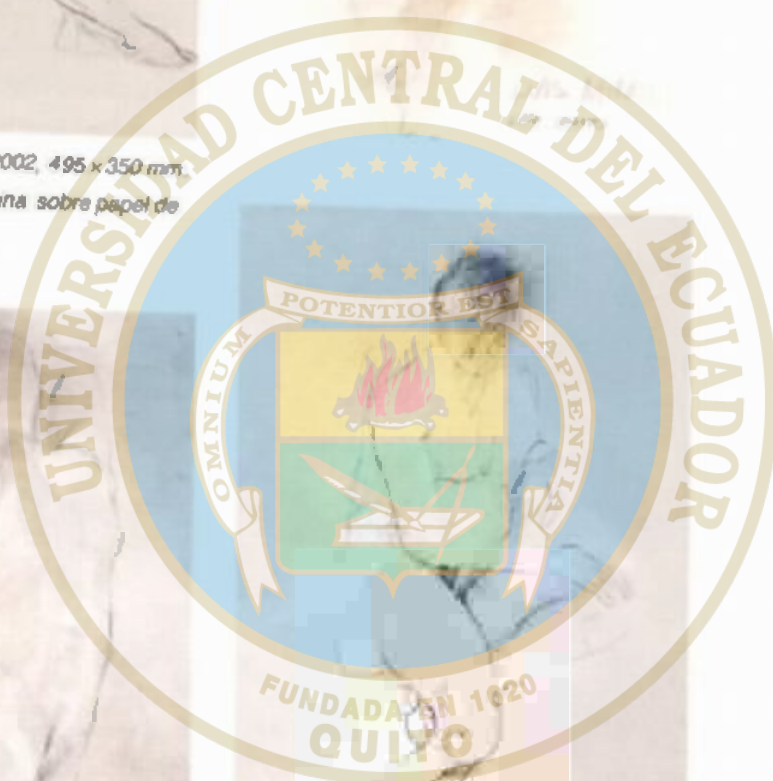
504. L. Méndez Juarela,
2002-2003, 400 x 296 mm.
Mancha aguada de café y grafito.



506. A. B. Alfonso Diego,
2002-2003, 491 x 350 mm. Lápiz
de grafito, carbón prensado y
pastel sobre papel de estraza.

que imponen su propia y específica particularidad (figs. 503-506).

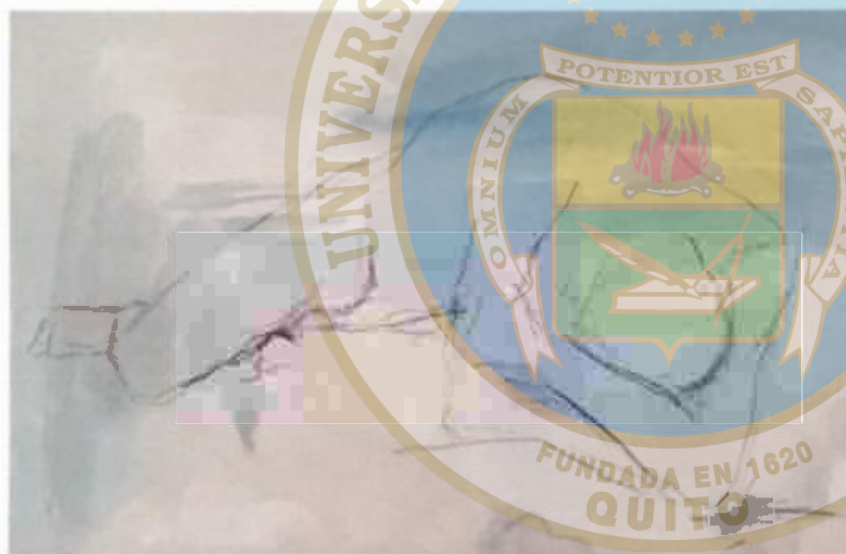
No obstante, se ha de estar en guardia ante la excesiva propensión académica al desarrollo de la gestualidad—tomando como ejemplo el expresionismo y todos sus derivados de gestualismo automático—como medio de introspección personal;



507. J. Martínez Labrador, s.f.,
400 x 320 mm. Sanguna.



508. L. Martínez Hernández, 2002-2003,
446 x 320 mm. Aguada, collage y lapiz Conté.



509. L. Gallego Segrelles, 2001,
350 x 495 mm. Aguada y Conté
negro sobre papel de estraza.

permitan traducir lo esencial del modelo a un lenguaje expresivo y dotado de una gramática propia; su específica particularidad y versatilidad ya presupone una intervención altamente significativa en la representación (figs. 507-509).

Estructura expresiva y exploración múltiple del apunte

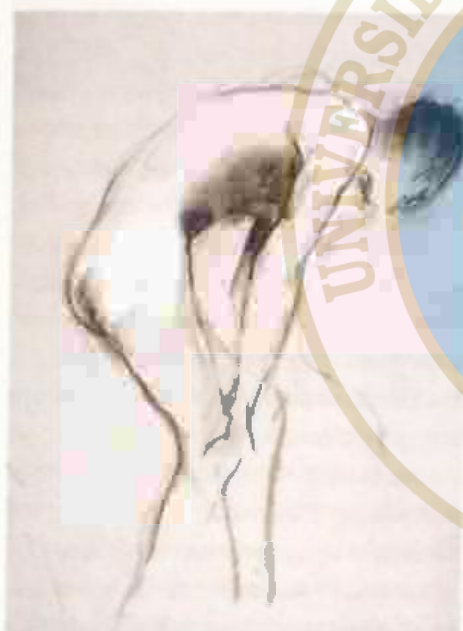
El apunte del natural tiene como objetivo fundamental el establecimiento de un diálogo entre el autor y el referente, permitiendo llegar a un conocimiento rápido del modelo por medio de un resuelto y dinámico registro gráfico. Éste destaca las características y las cualidades principales que lo identifican, según las reflexiones y consideraciones selectivas del dibujante. Además, permite el adiestramiento de la percepción y de la capacidad motriz, a través del ejercicio alternativo de la mirada al modelo y al dibujo. Por otro lado, y más importante, permite el desarrollo de la capacidad de abstracción y síntesis con respecto a los aspectos más relevantes, eliminando aquellos elementos que se consideran

esto lleva, en no pocas ocasiones, a obtener resultados estereotipados, de gestualismo aprendido, que sitúan a este inicial método liberador en la categoría de modo académico moderno, tan arquetípico como los propugnados por la academia clásica.

En el proceso de traslación selectiva del natural se precisa del auxilio de unos «medios técnicos» que, tras la conversión de los estímulos visuales percibidos en una serie de «códigos gráficos» —línea, mancha, grafismos, claroscuros, etc.—,



510. C. Ruano Pascual, 2006, 500 x 350 mm.
Lápiz compuesto, sanguina y creta negra.



512. C. Ruano Pascual, 2006, 500 x 350 mm.
Pastel de color, creta blanca y carbón
prensado sobre papel de estraza.

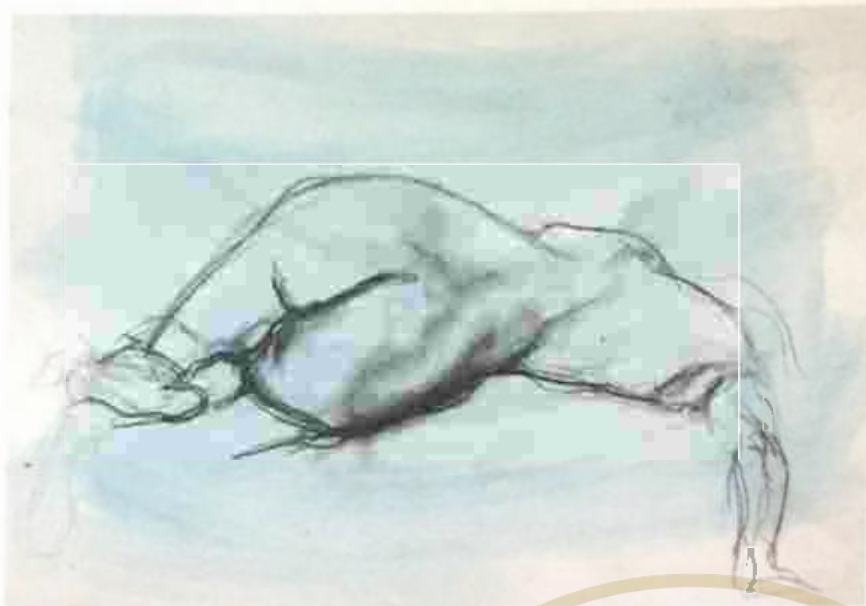
accesorios, por lo que se ejercita en la toma de decisiones y opciones rápidas (figs. 510-512).

El apunte del natural no constituye un intento de representación total del modelo, con todos sus atributos, sino que se trata de una representación intencionada, en el sentido de llegar a abstraer y jerarquizar, discriminando sus



511. C. Hermosilla, s.f.,
500 x 200 mm. Lápiz Conté.

elementos configurativos, seleccionando y sintetizando los aspectos que la mirada elige como esenciales para su reconocimiento. El diálogo visual que el autor establece con el modelo se hace construyendo progresivamente la idea del dibujo: ésta se va a ir configurando, en general, a través de su propia realización. Esto conlleva que los primeros trazos son eminentemente exploratorios, titubeantes, tratando de determinar los ritmos principales de definición y optando por incidir en lo que se considera como las características más notables para su representación.



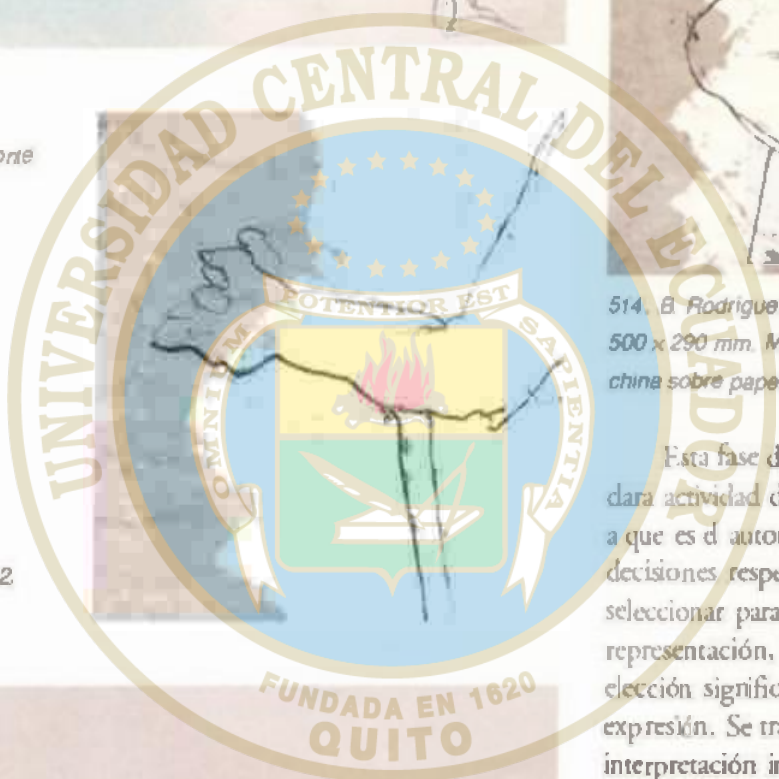
513. A. Maroto Izquierdo,
2002-2003, 350 x 507 mm.
Aguada de acuarela, barra Corte
de color y negro.



514. B. Rodríguez González, 2003-2004,
500 x 290 mm. Mancha de gesso, caña y tinta
china sobre papel cebolla.

515. B. Rodríguez González
(detalle).

516. J. J. Sanz Moraleda, 2002.
250 x 350 mm. Conté negro
sobre papel de estraza.



Esta fase del trabajo involucra una clara actividad de índole creativa en cuanto a que es el autor el que tiene que tomar decisiones respecto a qué atributos debe seleccionar para mostrarlos en la representación, lo cual constituye una elección significativa de su modo de expresión. Se trata de una verdadera interpretación intencionada de la realidad, una síntesis expresiva del modelo. El enunciado de un dibujo –incluso el más rápido y elemental, como el apunte del natural– no es producto de un tiempo detenido, a modo de instantánea fotográfica, sino la acumulación simultánea de muchas miradas retenidas: «Con cada ojeada el dibujo recoge una pequeña prueba, pero consiste en la reunión de las pruebas aportadas por muchas ojeadas [...] La inalterabilidad de un dibujo está formada por la reunión de tantos instantes, que pasa a constituir una totalidad más que un fragmento».

Es decir, el tiempo de aprehensión de las formas y el de representación no es continuo ni se obtiene de un solo golpe de vista o de unos trazos resueltos y definitivos. Tanto las miradas al modelo como los trazos con los que se intenta proyectarlas son fragmentarias, resultado de una acumulación de momentos (figs. 513-516).

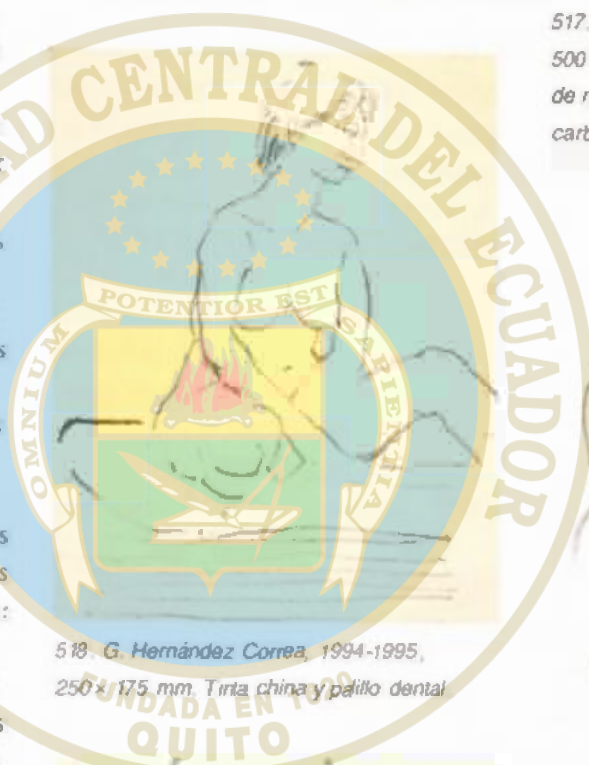
El énfasis de las partes relevantes del modelo se suele lograr o reforzar con la adopción de jerarquías gráficas que utilizan el trazo contundente o insistido, determinado por el análisis rápido de las formas principales que definen la figura. Están presentes los recursos tradicionales para incidir de manera rotunda en las partes consideradas de primer plano o en las destacadas por la iluminación; el valor de sutileza en el trazo se señala con una presión menor e, incluso, apenas sugerida, mediante grafismos de una intensidad solamente esbozada. Las breves notas de referencia al clarooscuro, mediante manchas o trazos, permiten destacar o señalar las formas con respecto al espacio que las rodea, enfatizando la expresividad del conjunto (figs. 517-520).

Como ya se ha apuntado, los factores que inciden en la elección de los elementos de configuración de la forma del referente tienen un complejo proceso, en el que está implicado el propio acervo cultural, los modelos mentales a los que asocia sus objetivos y la intencionalidad e intereses expresivos que se hayan propuesto, constituyendo, por tanto, una interpretación particular en la que de manera más nítida se reflejan el conocimiento y el temperamento creativo del autor.

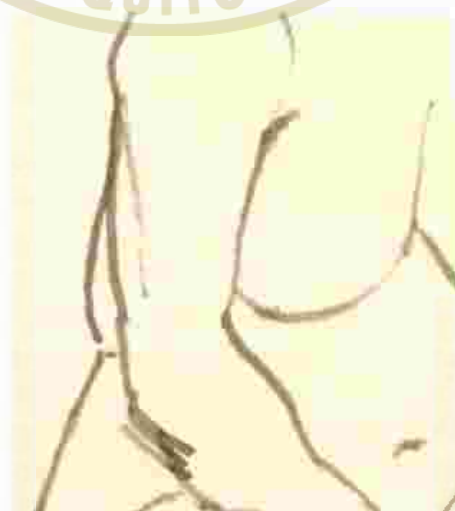
Antes se ha mencionado que la realidad puede ser percibida y comprendida según diferentes grados de conocimiento, y que, en cualquier caso, siempre se acaba destacando o subordinando algunos aspectos del modelo, contribuyendo a otorgarle un sentido particular a su construcción. Esto es mucho más evidente



517. E. Vega González, 2006, 500 x 350 mm, Mancha aguada de nogalina, lápiz compuesto y carbón prensado.



518. G. Hernández Correa, 1994-1995, 250 x 175 mm, Tinta china y palillo dental.



519. G. Hernández Correa (detalle).



520. C. Hermosilla, s.l., 500 x 200 mm, Lápiz Corté.



521. P. Capatzen Fardo, 1998, 270 x 580 mm. Acuarela de acuarela, sobre papel blanco y cinta blanca.



522. J. Pérez Condo, 1998, 1000 x 700 mm. Acuarela de acuarela y carboncillo.

en los dibujos de apuntes. La concepción global resulta más fácilmente aprehensible, pues el proceso se ejecuta mediante aproximaciones y tanteos sucesivos, que se realizan bajo los condicionantes de un factor decisivo: el «tiempo de ejecución», relativamente corto, con el que se realizan los análisis formales del modelo, obligando a tomar decisiones rápidas para proyectar aquellos elegidos en lugar de otros que, en conjunto, conducirían a otorgarle un sentido singular a la experiencia expresiva.

Los propósitos principales de la práctica en los dibujos de apuntes del natural son los de establecer un resuelto y acelerado «diálogo» entre «dibujante», el «modelo» y el «dibujo» que permita lograr su «aproximamiento» a través de la observación y la exploración, indagando gráficamente las peculiaridades que identifican al modelo según las reflexiones y las opciones selectivas graduadas del dibujante; desarrollando la percepción intencional, es decir, la mirada y la «movilidad de la mano y del brazo», mediante el ejercicio de la observación alternativa entre el modelo y el dibujo y, por lo tanto, incrementando la «capacidad de abstracción y de síntesis» con respecto a las propiedades formales del modelo, experimentando y utilizando el uso de las convenciones gráficas que caracterizan la representación, sin

acometer el análisis detallado de todas sus particularidades.

No es posible representar en un solo dibujo todos los elementos que se perciben ni la forma en que se piensan. En los apuntes rápidos esto se evidencia de manera notable. Necesariamente, este tipo de representaciones no son un intento de emulación o copia. La operación de abstracción que se realiza, esto es, la disociación intelectual de los elementos formales para reconstituirlas en una síntesis, descarta desde un principio hacer referencias a todos los atributos del modelo. Se trata, por tanto, de una representación «significativa», en cuanto a que el valor intencional preside el dibujo. El tiempo empleado en los apuntes rápidos no suele pasar de los cinco o diez minutos, aunque existen otros que amplían algo más su duración en función de realizar una aproximación general con mayor número de elementos (claroscuro, fondo, etc.) (figs. 521 y 522).

En los procesos de aprendizaje, el primer conflicto que se presenta es este diálogo entre autor, modelo y dibujos justamente su establecimiento. El grado de identificación que se puede establecer está condicionado por el inicial desconocimiento del modelo y por la certeza de que para conocerlo, en gran medida, ha de experimentarse a través

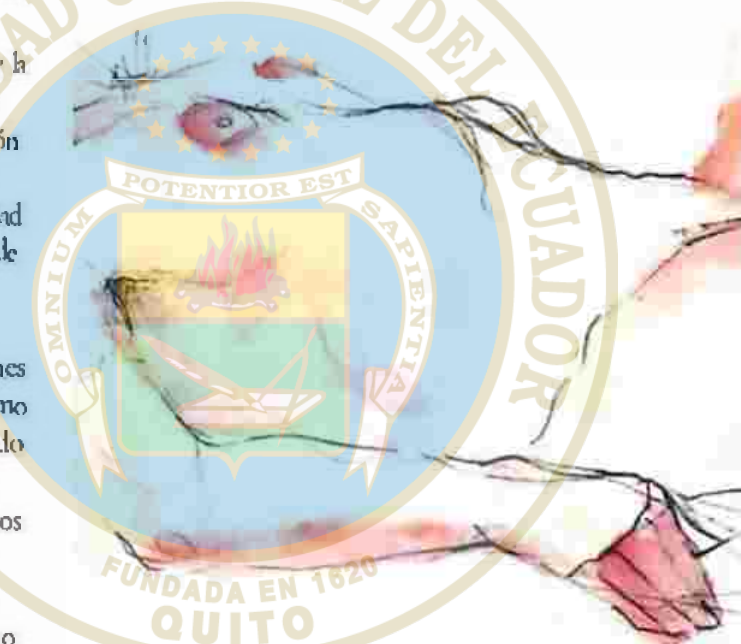
del propio proceso del dibujo. Es decir, el conocimiento no se adquiere sólo con la observación y el dibujo como resultado, sino precisamente «a través» del dibujo, de la experiencia de dibujar.

La elección del formato del soporte y el encuadre, mediante el cual las formas se van a insertar en la superficie, forman parte de las operaciones compositivas, de definición de cómo la idea se va a proyectar, por lo que representa una opción creativa, es decir, intencional por parte del artista. Ya se dijo anteriormente: al tratar de la composición, que esta elección y su orientación mantiene, generalmente, una relación directa entre la estructura del modelo —la orientación y dimensiones preponderantes— y lo dibujado en él. En los dibujos de apuntes se manifiestan la aplicación de una síntesis expresiva y la economía de recursos que se ponen en acción. Lejos de significar una reducción de los problemas representativos, esta síntesis expresiva deviene en una actividad de enorme importancia en la práctica de la observación y en la utilización instrumental.

El apunte acumula distintas funciones entre las que se señalan el mostrarse como proyecto inconcluso, ejercicio emancipado de reglas rígidas, un juego de rasgos y trazos dubitativos o incisivos, temblorosos o decididos, cargados de emotividad, dibujados y «redibujados» en distintas intensidades en un ejercicio de continuo tanteo de emoción liberada. Manchas secas y aguadas fortuitas (de nogalina, acuarela, tintas o infusiones diversas) sobre el papel se conjugan con trazos, borrones y rasgos de contornos imprecisos, conformando una impresión vital del cuerpo; una economía gráfica que acude a lo más esencial de las formas dinámicas que lo identifican. El apunte reúne fragmentos de formas y manchas, húmedas o secas, que se entreveran sin sentido aparente con la estructura lumínica del modelo; tachones y trazos fragmentarios, entramados con borrones



523. D. Luna Pérez, 1998, 410 x 295 mm, Acuarela y lápiz Conté.



524. D. Luna Pérez (detalle).

que citan al claroscuro modulador del cuerpo, estableciendo equilibrios entre el efecto expresivo de la línea y la fuerza evocadora de las notas de valor, en una continua experimentación que trata de ensayar la emergencia liberadora del dibujo (figs. 523-525).

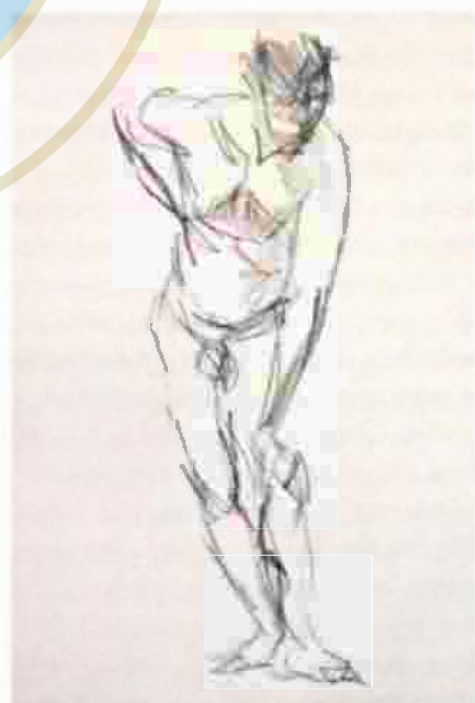
En estos dibujos, las ideas desde las cuales se parte para la representación del natural son imprecisas, vagas y, por tanto, también lo son los trazos con los que se intenta construirlos. Es habitual, por tanto, que los dibujos estén formados por una

525. Aurora Romero, 2006,
500 x 350 mm. Nogalina, lápiz
compuesto y barra de carbón
preñado.



526. R. Quirce Juarros, 1998-1999,
415 x 290 mm. Mancha acuarela, Corté negro
y sanguina.

acumulación de líneas superpuestas que expresan el proceso de indagación, un conjunto de enunciados confusos que denotan la voluntad de búsqueda. Por eso no resulta extraño que en los procesos de aprendizaje se le haya otorgado un valor considerable al apunte del natural como



527. T. Fernández Galpesoro,
2002-2003, 500 x 350 mm. Lápiz
de grafito y pastel negro sobre
papel de estraza.

528. J. J. Sanz Moraleda, 2002, 420 x 350
mm. Barra de grafito sobre papel de estraza.

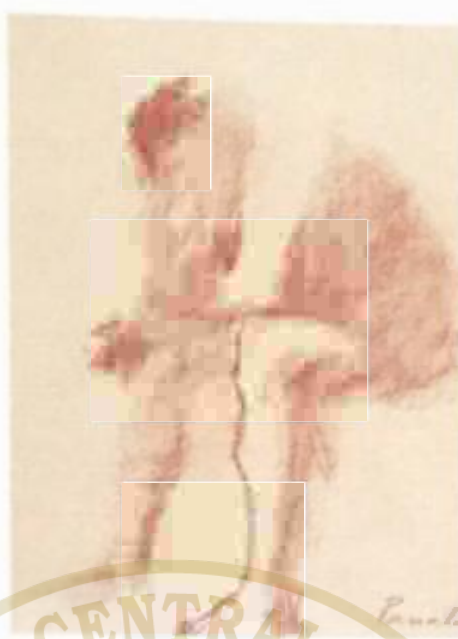


529. M. Fernández Ortega, 2001-2002.
350 x 495 mm. Aguada de café, grafito en polvo
y lápiz de grafito.

ejercicio de exploración gráfica. La aparente confusión de los trazos o la imprecisión en el ajuste al modelo, lejos de entenderse como una impericia, debe ser potenciada como un territorio de exploración ambigua y sugestiva, desempeñando un papel de estimulación imaginativa, de creación de nuevas formas o modos de expresión (figs. 526-528).

El dibujo de apuntes supera a la realidad, pues es capaz de mostrar aspectos que una visión corriente no percibe; aquello que se puede imaginar u observar por un cierto estado de alteración de la mirada, transformando o interpretando la realidad percibida. Los apuntes del natural mantienen como valor la profundización en el conocimiento de la realidad y, en cierto modo, permiten hacer propio ese conocimiento, apoderarse de su constitución; «sólo puede conocerse aquello que se dibuja bien», decía Leonardo da Vinci (figs. 529-531).

Por eso no se deben entender como meras representaciones de adiestramiento manual y visual, dada la propia implicación emocional que, en mayor o menor grado, todo dibujo exige y que

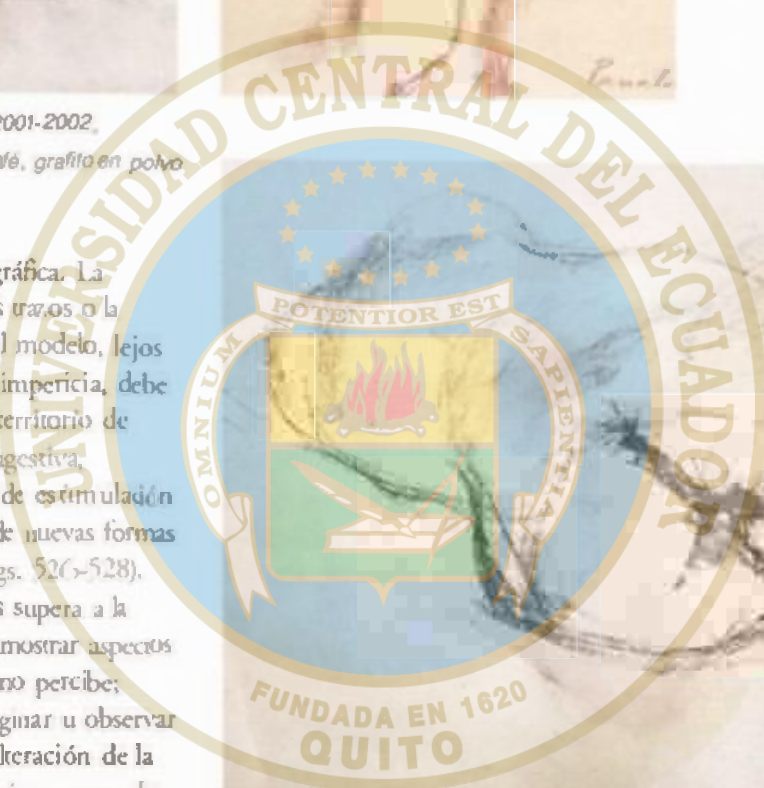


530. M. Parralo Domado, 1967.
425 x 310 mm. Sanguina sobre
papelcrema.



531. B. Las Heras Cuenca, 2003.
330 x 500 mm. Aguada y barna
marrón.

constituye su propia singularidad: «Siempre he considerado el dibujo no como un ejercicio de adiestramiento particular, sino sobre todo como un medio de expresión de sentimientos íntimos y de descripción de los estados de ánimo, porque los medios más simples son los que consiguen dar una mayor simplicidad, más espontaneidad a la expresión que debe dirigirse ligera al espíritu del espectador»⁷. Esta actitud en la acción de dibujar otorga





532 A. González de Rueda.
1936-1997. 370 x 1057 mm.
Acrílico, carboncillo, lápiz Conté
negro y pastel.

características de subjetividad exploratoria, de proyección de la personalidad que funcionan como claves interpretativas de la intencionalidad procesual inherentes al registro gráfico.

Ya se ha apuntado que el dibujo, como instrumento investigador y de conocimiento de la naturaleza, se afianzó en el Renacimiento a través de tipologías que indican distintas maneras de indagar y ordenar el pensamiento del artista, clasificando o dando nombres a las distintas acciones de dibujar¹¹: (apuntes, penzieras, esbozos, rasguños, esquisos, bosquejos o cartones). Una diferencia esencial establecida ya por Leonardo entre

el esbozo (apunte) y el bosquejo (boceto) sitúa al primero en el campo de las manchas iniciales, de aproximación por medio de trazos de dinamismo global, la fijación de ideas con objeto de ser recordadas. Pero, mientras el esbozo presenta sólo ideas generales, trazos y manchas que sitúan el asunto o una parte de él como medio de sujeción de la idea fugaz para volver sobre ella más tarde, el bosquejo o el boceto tiene unas características técnicas más avanzadas, una «pre-visión» de la obra final en la que



533 M. A. Lombardía Canga.
Boceto I, 1968-1969,
350 x 280 mm. Carboncillo.

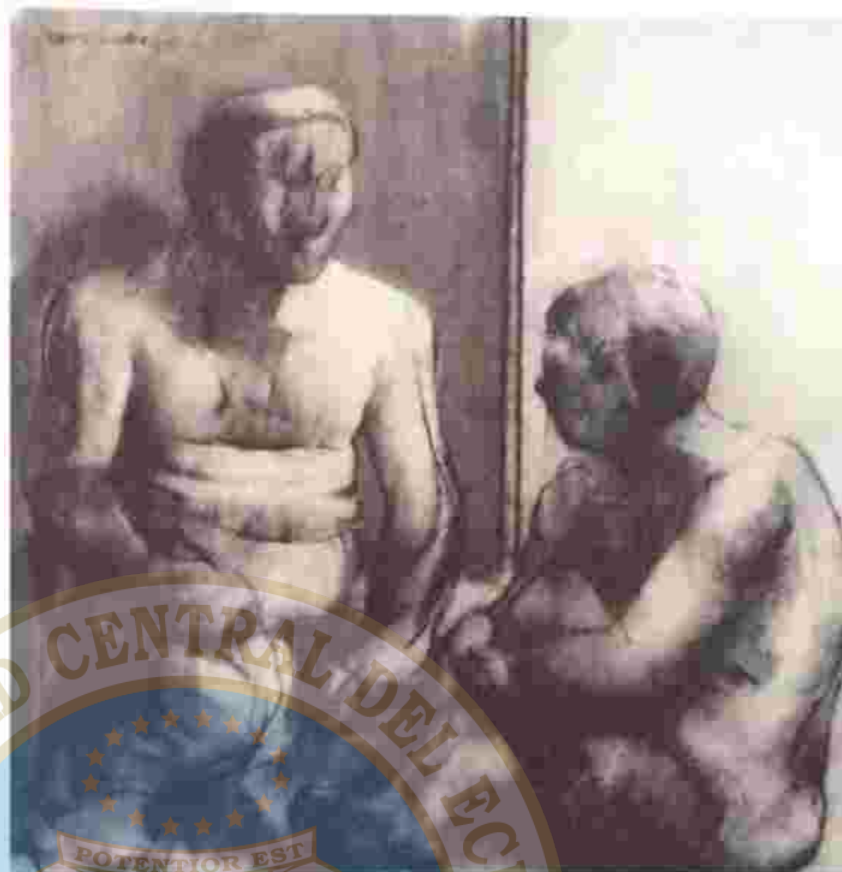


534 M. A. Lombardía Canga. Boceto II,
1968-1969. 350 x 280 mm. Carboncillo.

se contempla la mayoría de los aspectos que la van a configurar (fig. 532).

Es decir, en el boceto se plantean esencialmente los aspectos compositivos de la obra final. Se trataba de encontrar órdenes compositivos que sirvieran a este fin. De una concepción de la obra como ente definitivo, se va trasladando la acción hacia el mismo momento de invención, centrándose en ese acto la importancia de la génesis de la obra, lugar donde se desarrolla la verdadera operación intelectual de creación. Así, se produce un cambio de método, adquiriendo el boceto, los rasguños y otros procedimientos previos, la importancia de ser el verdadero núcleo inventivo, germinal. En las fases siguientes de realización pueden participar otros colaboradores, pues la idea que lo guía ya está establecida, consiguiendo el boceto previo el rango de intérprete genuino de la dirección del proyecto.

El boceto entendido como diseño adelantado de la obra se vale de otros recursos que van aportando fragmentos a la ideación —apuntes, rasguños, borrones— que hacen difícil a veces determinar su tipología. El valor que ha ido adquiriendo progresivamente tiene que ver con la frescura e inmediatez con la que se puede observar la proyección intelectual del



535. M. A. Lombardía Ganga,
Boceto III, 1968-1969.
700 x 700 mm, Carboncillo.

artista «creando» con lo más genuino de sus reflexiones en el momento de idear. En el boceto, generalmente, no se cuidan la nitidez o limpieza de ejecución; trazos, tachaduras, marcas, anotaciones o re-dibujados actúan como sensor gráfico del pensamiento en acción (figs. 533-535).

El movimiento en el dibujo de movimiento

Los dibujos de «retentiva» han sido ejercicios prácticos que se han propuesto para activar y desarrollar las capacidades mnemotécnicas. Su planteamiento es sencillo: visualizar durante unos minutos el modelo en una postura determinada para a continuación —una vez retirado el modelo— dibujar rápidamente, descargando los datos aprehendidos en esos instantes, lo que obliga a un complejo sistema de mirar, reteniendo los datos principales (proporciones generales y particulares, síntesis de estructura lumínica, líneas de tensión dinámica). En

definitiva, son dibujos, además de otras finalidades, para el entrenamiento de la capacidad retentiva de la memoria visual (figs. 536 y 537).

Los «dibujos de movimiento» se realizan en circunstancias similares, si acaso con alguna diferencia de grado, aunque en este caso la acción del dibujo se realiza con el modelo evolucionando en una serie de movimientos con una frecuencia rítmica establecida que se repite a intervalos fijos. El dibujante elige y retiene en la memoria una instantánea de esa secuencia, intenta representarla con

536. M. Martos Rubio, 1970-1971,
440 x 320 mm. Lápiz Conté de
color y sanguina.



537. M. Martos Rubio, 1970-1971,
440 x 320 mm. Lápiz Conté de color y sanguina.



538. M. V. Mayor Molero, 2006,
500 x 350 mm. Mancha de
nogalina, carbón prensado, barra
pastel crema y lápiz compuesto.



539. Redruelle, s.f., 630 x 480 mm. Carboncillo,
lápiz compuesto y sanguina.

recursos y convenciones gráficas,
evocadoras de ese tránsito de una posición
a otra (fig. 538).

El carácter ilusorio del movimiento
ha sido una preocupación constante en la
historia de la representación. Esto se ha
manifestado así desde las representaciones
prehistóricas de figuras y animales en
movimiento hasta las preocupaciones
específicas de movimientos artísticos por

insuflar los flujos de la vida y los
dinamismos de las acciones en una
superficie determinada por el carácter
bidimensional y por la constatación real
de que son trazados que se fijan en el



540. R. Rodríguez Baixeras, 1970-1971, 1000 x 690 mm. Carboncillo, lápiz compuesto y goma de borrar.



541. R. Rodríguez Baixeras (detalle).

soporte. Esta ilusión retiniana ha descansado esencialmente en recursos gráficos que poseen la particularidad de ser percibidos como «en tránsito», de sugerir un instante en desplazamiento que, a pesar de su apariencia de inmovilización, evocan la continuación de su fluir en el espacio de representación (figs. 539-541).

Son muchos los factores que contribuyen a evocar esta sensación visual y en el dibujo ha descansado la responsabilidad de articularlos. En una exposición enunciativa de los mismos, como es ésta, habría que señalar aquellos más destacados para su consideración, sin pretender agotar las posibilidades de su análisis. Una inicial relación de esos factores debería incluir: los «convencionalismos gráficos», que auxilian en esta tarea; su «disposición», de acuerdo con las fuerzas de dirección virtual del mapa estructural del soporte; el «tiempo de ejecución» del dibujo, en cuanto al registro de una actividad resuelta a captar lo esencial del fluir de las formas en el espacio; la



542. Anónimo, s.l., 650 x 405 mm. Carboncillo, lápiz compuesto y tiza blanca sobre papel de estraza.

«reducción sintética», que cumple la función de aprehensión de los datos identificativos esenciales; la «distorsión de las formas» al fundirse en ellas varios instantes de la captación; la utilización

543. Anónimo, s. I, 650 x 405 mm.
Carboncillo, lápiz compuesto y tiza
blanca sobre papel de estraza.



en la misma representación de «varios momentos fundidos e imbricados» a manera de secuencia cinematográfica (*Desnudo bajando una escalera*, de Marcel Duchamp).

Convencionalismos gráficos del movimiento

La dirección de los trazados, el *dueno* gráfico, ejerce una gran influencia en la percepción de movimiento. Estos acompañan y dirigen la visión en la dirección del tránsito de las formas. No sólo el carácter de las líneas y grafismos dinámicos, la peculiaridad de discontinuidad a intervalos y en pequeños trazos ejercen la función de mover el ojo observador, sino otros elementos gráficos contribuyen a ello. Por ejemplo, la densidad y la fluidez de las manchas, su peso visual en el conjunto (figs. 542-546).

La «calidad» del trazo incide asimismo como una formalidad específica de la acentuación expresiva que se pretende. Aspectos como la velocidad con la que se ejecuta y, sobre todo, las



544. P. Campillo López, 1998, 400 x 295 mm.
Pícel, caña y tinta sepia.

diferentes presiones con las que incide el instrumento sobre el soporte propician distintas lecturas. Este trazado puede acompañar servilmente a la forma, ajustándose a su descripción o mantener una distancia de referencia que posibilita la independencia gráfica del modelo. Es decir, los matices del trazo —suaves o rotundos, nerviosos o controlados, texturados o netos, continuos o inconstantes, gruesos o delicados, raudos o pausados— ejercen una influencia decisiva en la factura dinámica del dibujo (figs. 547-549). Esto se evidencia en aquellos dibujos en los que el trazado adquiere un valor de intérprete esencial antes que el propio asunto que se representa, y aún más, cuando el carácter del movimiento gráfico deviene en protagonista exclusivo de la obra, como en los dibujos de Tobey, Hirtung, Giacometti o Twombly: «La forma, el alcance y la orientación de los trazos



545. P. Rubio Infante, 2000, 395 x 295 mm. Aguada y barra Conté.



546. P. Rubio Infante, 2000, 395 x 295 mm. Aguada de tinta y lápiz y barra Conté.

vienen determinados por la construcción mecánica del brazo y de la mano, así como por el temperamento y humor (...). Tenemos ahí los comienzos del movimiento expresivo, es decir, las manifestaciones del estado de ánimo momentáneo del dibujante, así como de sus rasgos de personalidad más permanentes. Estas cualidades mentales se reflejan constantemente en la velocidad, ritmo, regularidad o irregularidad y forma de los movimientos corporales, por consiguiente dejan su marca en los trazos del lápiz o del pincel. Las características expresivas del comportamiento motor en la escritura han sido estudiadas sistemáticamente por los grafólogos, pero también aportan una contribución importante al estilo del pintor²¹.

Otro aspecto a considerar para la representación del movimiento en las figuras es la elección del instante de un movimiento más general, en el que la actitud y la posición revela un momento de transición, de inestabilidad en cuanto al equilibrio físico de su postura. La adaptación de los trazados gráficos a las



fuerzas visuales inmanentes en el mapa estructural contribuye a una potenciación significativa de gran impacto en la indicación visual del movimiento. Ya se han señalado las características de dinamismo visual de las diagonales (de

547. Guadalupe Ríos, s.f., 430 x 300 mm. Pincel, tinta china y tinta naranja

548. E. Zamarró Flores, 1998.
500 x 350 mm. Acrílico.



549. E. Zamarró Flores, 1998, 500 x 350 mm.
Acrílico.



550. Anónimo, 1972-1973.
700 x 505 mm. Barra y lápiz
Conté, sanguina y tiza blanca.



551. Anónimo, 1972-1973, 700 x 505 mm.
Barra y lápiz Conté, sanguina y tiza blanca.

avance, progresión o de repliegue y huida, en relación con el equilibrio sustentante o de reposo de las verticales y horizontales, que presentan una situación de mayor estabilidad) (figs. 550-553).

El carácter ilusorio de la representación del movimiento se basa en la capacidad de evocación dinámica que poseen los grafismos y las direcciones de los trazados. La línea, como primer y fundamental elemento convencional,

tiene una capacidad de ser percibida de distintas maneras según sea trazada. También su propio carácter lineal según sea recta (direccional) o curva (movimiento) influye en la sensación de dinamismo. Una línea continua, que contornea la



552. J. Martínez Labrador, 1970-1971, 810 x 660 mm. Carbón prensado y creta blanca sobre papel imprimado.



553. V. Martínez Gadea, 1969-1970, 330 x 430 mm. Barra Corté y goma de borrar.



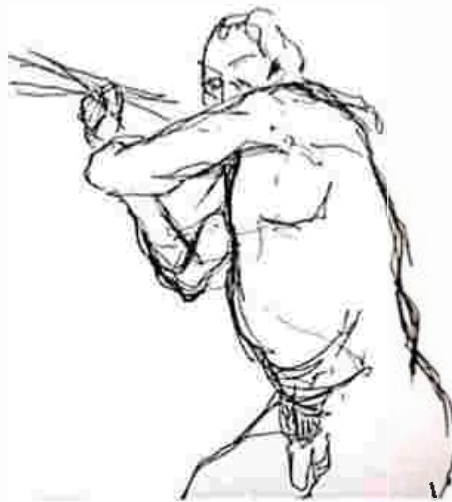
554. A. Creis Estrada, 1998-1999, 345 x 500 mm. Lápiz y barra Corté.

forma sin espacios discontinuos, se percibe estática, rígida, cerrada. En cambio, las interferencias causadas por la discontinuidad, la irregularidad o las distintas intensidades de los trazos que reconstituye el observador como en proceso de configuración, se perciben efectivamente como construyéndose, como un registro del movimiento procesual de su ejecución (figs. 554-556).

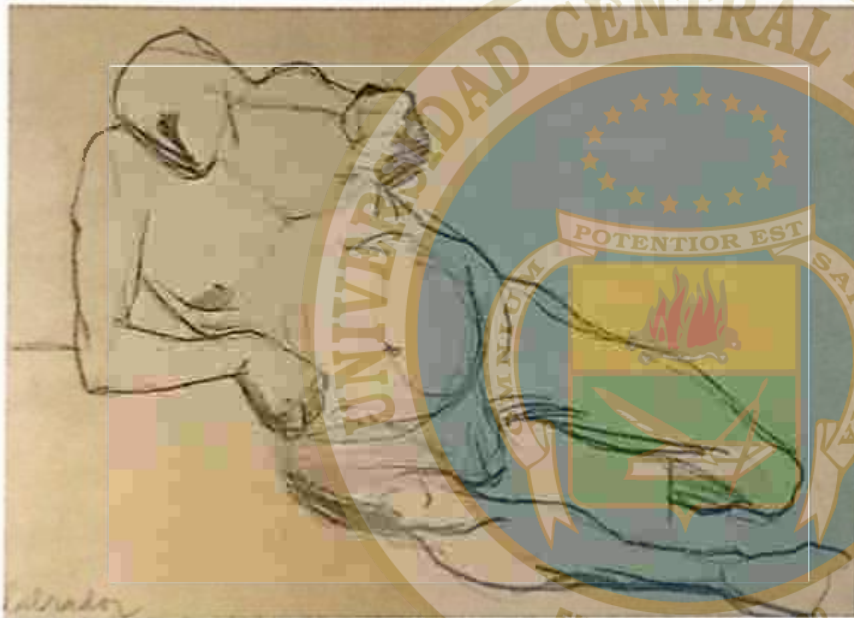
La elección del soporte, en cuanto a su forma externa, ejerce asimismo su influencia como elemento dinamizador

del dibujo. Las cualidades estables o inestables contribuyen a potenciar el dinamismo de la representación. El soporte rectangular que es el predominante en los dibujos, por ejemplo, presenta dos características básicas en cuanto a su percepción dinámica. Así, ubicado en su posición horizontal, ejercerá su influencia de estabilidad, de reposo, mientras que la disposición vertical asume un cierto equilibrio inestable, de tránsito hacia la posibilidad de caída o avance hacia un lado u otro (figs. 557 y 558).

555. D. Fernández Fernández,
1999, 305 x 550 mm. Rotulador
fino.



556. D. Fernández Fernández (detalle).



557. J. Martínez Labrador, s.f.,
350 x 510 mm. Lápiz Conté.

Las huellas del rápido proceso de ejecución del dibujo cumplen la función de registrar el fluir del tiempo sobre el soporte, de la fugacidad e inmediatez de la captación instantánea. Este carácter encuentra su evidencia en los llamados «apuntes de movimiento» en los que la realización se detiene en un preciso instante. La propia ejecución de estos dibujos, limitados a espacios temporales muy cortos —apenas unos minutos— exigen desplegar los recursos gráficos en una vertiginosa acción de percepción y representación.

Por otro lado, la visión del dibujo en movimiento materializado en el soporte



558. J. Martínez Labrador, s.f., 500 x 340 mm
Lápiz Conté.

no se efectúa de manera instantánea. La organización gráfica en su superficie condiciona una lectura encadenada, en la que la visión avanza a impulsos secuenciados, vinculando líneas y



559. Guillermo de Juan, s.f.
300 x 430 mm. Barra de sanguina.



560. R. Díaz Padilla, 1968, 150 x 150 mm.
Píncel y tinta china.

direcciones con otras que permiten la continuidad hasta completar el recorrido propuesto. Es decir, en la percepción de vida y dinamismo del dibujo, interviene también el observador con su mirada, en un recorrido dinámico de lectura de los grafismos o de interpretación del motivo que puede llevar en sí la comprensión de movimiento. De otra manera, «cuando el tiempo se expresa en la estructura de la obra lo hace a través del ritmo»²², es decir,



561. R. Díaz Padilla, 1968,
150 x 150 mm. Píncel y tinta china.

562. R. Díaz Padilla, 1968,
150 x 150 mm. Píncel y tinta china.

si se entiende el ritmo como sucesión articulada del tiempo, éste se manifiesta en el dibujo por las frecuencias, repeticiones y sucesiones de trazados en intervalos espaciales que determinan los compases de la lectura (figs. 559-562).

Síntesis y distorsión

En consonancia con el tiempo de ejecución, con la acelerada actividad de percibir y materializar lo sustancial del instante, se produce una reducción en clave de síntesis formal, tanto en el proceso perceptivo como en el de representación. La acción no puede detenerse en el análisis detallado, sino en encontrar las claves que la definan. La tarea mnemotécnica se activa y se conjuga con una vertiginosa y casi instantánea acción de ver, recordar y fijar lo retenido.

Los apuntes de movimiento, como «dibujos incompletos», como notas esenciales y fragmentarias para un hipotético desarrollo posterior, evidencian la mayor eficacia en la sugerencia de movimiento. Toda acción posterior tendente a «completar» el dibujo con mayor número de datos, descripción de formas, claroscuro y detalles van restando

y disminuyendo la percepción de movimiento hasta obtener un resultado de congelación en cierto modo paradójico. En estos casos, es posible observar que, aunque la actitud sea de movimiento, la «inmovilización gráfica» del «acabado» no permite participar en la dinámica que

553. J. Garrido, 2002-2003.
700 x 1000 mm. Barra y lápiz de
gráfico y goma de borrar.



564. M. Parralo, 1967, 425 x 310 mm. Barra de
sanguina.



565. M. Parralo, 1967, 425 x 310 mm. Barra de
sanguina.



566. Anónimo, s.l., 1000 x 700 mm.
Carboncillo y lápiz compuesto.



567. Anónimo (detalle 1).



568. Anónimo (detalle 2).

proclama su gesto, como señala Clark: «En cuanto nos ponen delante un cuerpo desnudo en movimiento con su sólida totalidad, se nos plantean problemas que parecen casi insolubles desde un punto de vista intelectual»²³ (figs. 563-565).

Las operaciones visuales que se ponen en marcha para captar el movimiento obligan al desarrollo de unas destrezas perceptivas y representativas que, aunque estén condicionadas por una cierta instantaneidad, sin apenas tiempo para la reflexión, no significa que los elementos morfológicos captados pertenezcan al mismo y preciso momento elegido para la representación. En consecuencia, ese momento representado es el resultado de varias instantáneas aproximadas que se fusionan en una sola. Esta síntesis provoca distorsiones y exageraciones de las formas

en la búsqueda de mayor eficacia ilusoria del movimiento. Clark, en su estudio sobre el desnudo en el arte, incide en la necesidad de distorsión y exageración de las formas para obtener la sugerencia de movimiento²⁴ y un ejemplo extremo del interés por representar el dinamismo lo encontramos en el Futurismo, que desarrolla fórmulas de gran efectividad, como se puede ver en la esculturas y dibujos de Boccioni, quién señala en su «Manifiesto técnico de la pintura futurista»: «Todo cambia, todo se mueve, todo gira rápidamente. Una figura nunca se queda quieta delante de nosotros, sino que aparece y desaparece incesantemente. Por medio de la persistencia de las



569. Blasco, 1975, 750 x 545 mm.
Carboncillo, lápiz compuesto y
tiza blanca sobre papel de
estraza.

imágenes en la retina, las cosas que están
en movimiento se multiplican y resultan
distorsionadas, sacudiéndose unas a otras
como vibraciones en el espacio a través
del cual pasan²⁵ (figs. 569-570).

570. Blasco (detalle):



Solapamientos y fusiones de secuencias

El desarrollo de la eficacia plástica en la
representación del movimiento se
produce en algunas tendencias de las
vanguardias, como el Futurismo o el
Rayonismo, que incorporan y desarrollan
recursos expresivos para reforzar el carácter
fugaz de la representación. Las estelas del
rastro de la línea o las manchas, la iteración
de trazos dinámicos superpuestos, los
solapamientos de formas en las que asoman
momentos anteriores, generan dinamismo.
Los impresionistas incidieron en esta
fugacidad del momento utilizando la luz
como elemento cambiante y modificador
de las formas. Posteriormente, los
postimpresionistas, concretamente
los puntillistas, congelaron la acción con
su visión más científicista de la realidad.



571. V. Borrego, s.f., 1 000 x 700 mm.
Carboncillo y barra de carbón prensado.



572. M. L. Bajo Segura.
1978-1979, 1070 x 720 mm.
Carboncillo y lápiz compuesto.

Una mayor eficacia gráfica de la apariencia de movimiento ha sido conseguida por el dibujo de «cómic» que acentúa esta sensación con el uso de recursos gráficos como la duplicación de líneas, la superposición de fragmentos

del cuerpo con ligeras variantes de los tiempos, las indicaciones gráficas de caídas, avances, retrocesos o choques²⁶. Distorsiones, desdobles, duplicaciones, repeticiones son formulaciones que se utilizan con frecuencia (figs. 571-575).



573. M. L. Bajo Segura (detalle).



574. J. Pereira Pérez, 1998-1999,
350 x 505 mm. Manchas aguadas y lápiz Conté.

La influencia en las nuevas formas de mirar la realidad y su relación con tecnologías de captura de las imágenes reales (la fotografía, por ejemplo) se evidencia de forma notoria en el Futurismo. Aún negando Duchamp su adscripción al mismo, «digamos que era la interpretación cubista de una fórmula futurista»²⁷, la utilización de la cronofotografía para la concepción de su emblemática obra, *Nu descendant un escalier*, aportó un nuevo procedimiento para expresar el movimiento de la figura a manera de secuencias sucesivas fundidas en una sola imagen. La visión de ilustraciones en un libro de Marey, en las que imágenes de esgrimas y caballos en movimiento eran captados en secuencias delimitadas, despertó su interés: «Eso es lo que me dio la idea de la ejecución del *Nu descendant un escalier*. Utilicé un poco ese procedimiento en el esbozo, pero, primordialmente, en el último estado del cuadro»²⁸.

575. J. Pereira Pérez (detalle).

INFLUENCIA E INTERACCIÓN DE LA TÉCNICA EN LOS PROCESOS DEL DIBUJO

El lenguaje de los medios

Todo medio técnico —como decía Jean Dubuffet— tiene su lenguaje, el lenguaje que es consustancial a su propia composición material, que informa de la propia tecnología de manipulación que se necesita para su uso. El conocimiento y «dominio de los materiales» es uno de los objetivos ineludibles y básicos del aprendizaje artístico; esto comprende el conocimiento de sus particularidades y el desarrollo de sus posibilidades, incluso transgrediendo las que se consideran de uso estandarizado. Pero para que este conocimiento adquiera la cualidad de dominio propio, las experiencias con los materiales y procedimientos requieren la práctica personal e íntima, a través de las cuales se va acrecentando la imaginación técnica, los recursos con los que dar respuestas a los problemas del «hacer». El pensamiento del artista al hacerse visible lo hace a través del cuerpo de un material, adaptándose a sus particularidades físicas —en cuanto a su facilidad o dificultad de aplicación— o químicas —en relación a las reacciones con otros materiales o con el soporte—: «El pensamiento del hombre se eleva, toma cuerpo. Se vuelve arena, óleo, espátula, rascador. Se transforma en el pensamiento del óleo y del rascador. Pero, al mismo tiempo, el rascador conserva su propia naturaleza, que consiste en rascar

salvaje y torpemente, en deslizarse y rascar donde no se deseaba, escapándose de la mano. Y el óleo también conserva su naturaleza, que es la de fluir y secarse —tan mal y tan lentamente que uno llega a enfurecerse— de manera desigual»¹.

Los conocimientos adquiridos, las experiencias acumuladas de recursos conforman una «imaginación técnica» que permite ampliar la erección de imágenes previas, una cierta previsión de resultados. Es decir, la percepción de la realidad o la imagen mental de una idea se prevé «traducida» al medio en el que se va a dibujar antes que se realice, aunque el resultado final, a causa del propio proceso, sea desconocido. Esto es común a todo el conjunto de técnicas e incluso, y aún más, a las llamadas nuevas tecnologías, que obligan a una mayor disciplina en el conocimiento de los códigos de su funcionamiento (fotografía, informática).

El conocimiento de los medios que se utilizan para la representación no implica únicamente una manera de «copiar» la realidad, sino un modo de ver distinto, una formulación particular de comprender a través de un lenguaje propio, el de la propia versatilidad del material para adaptarse al pensamiento y a la mirada: «Está claro que el artista no puede traducir más que lo que su medio

es capaz de traducir. Su técnica le restringe la libertad de elección. Los rasgos y relaciones que el lápiz recoja diferirán de los que el pincel puede indicar. Sentado frente a su motivo, lápiz en mano, el artista buscará, pues, los aspectos que pueden expresarse mediante líneas; como decimos en una abreviatura perdonable, tenderá a ver el motivo en términos de líneas, en tanto que, pincel en mano, lo verá en términos de masas². Los condicionantes que imponen los materiales artísticos en las realizaciones de las formas en el arte devienen en un importante objetivo de aprendizaje, si se quiere conocer la génesis y el desarrollo de las formas artísticas. «Los medios son determinados por el fin y, así, el fin es comprendido a través de los medios»³. La dependencia de los estilos con los materiales utilizados y las particularidades que influyen en su constitución revelan la importancia que los medios tienen como objetivo de conocimiento.

Esta circunstancia no es desconocida; por ejemplo, para los especialistas dedicados a rastrear los orígenes de la morfología de la escritura y su íntima vinculación con materiales y herramientas utilizados. El instrumento que se utiliza para trazar e incidir de cualquier manera sobre el soporte —y la mayor o menor cantidad receptiva de éste— determina el *ductus* del trazo, el estilo de la línea⁴. Por lo tanto, esta cualidad del trazo cambia —en ocasiones de manera sustancial— con el cambio de las herramientas y las superficies sobre las que inciden. La aparición del pergamino⁵ como soporte, por ejemplo, supuso la incorporación de otros instrumentos dibujadores, como las «plumas de avestruz» que permitían gráficas curvilíneas, ondulaciones y rasgos liberadores de la línea. De ahí la importancia de tener en cuenta los instrumentos como condicionadores del trazo, del *ductus* gráfico.

No se puede ocultar el permanente debate que ha enfrentado la idea artística

y su materialización, esto es, al conjunto de operaciones técnicas necesarias para hacerla visible. Con relativa frecuencia se plantea una suerte de minusvaloración de la técnica, un descrédito de las destrezas de oficio en oposición a la conceptualización de la obra, como si una y otra pudieran existir de manera independiente. Paradójicamente, nunca como en la actualidad se había dado una dependencia mayor del conocimiento de cómo funcionan las tecnologías para producir las obras de arte. La herramienta, que prolonga la mano, es simplemente un instrumento técnico, pero la mano que lo dirige es la prolongación del pensamiento de un «operador cultural». Resulta pues, una asociación imprescindible para la manifestación directa del pensamiento individual.

El arte es una *technè*, un producto de la transformación de un material en significado; la manipulación de un medio por el cual se exteriorizan las ideas, emociones o pensamientos. Si bien el arte no se puede reducir al aprendizaje de un oficio maquinal, simplemente operacional, tampoco se puede concebir su materialización sin la implicación de una cultura técnica suficiente. Únicamente cuando el conjunto de destrezas básicas operacionales se ha interiorizado, formando parte del decir automático, se hace posible su olvido, al igual que se olvida por qué escribimos como lo hacemos, el instrumento y los materiales, de ser un impedimento para la fluidez de la idea, pasan a ser los mejores colaboradores del artista.

«Por su inmediatez, el dibujo da con frecuencia indicios particularmente claros de la visión, las aspiraciones y los recursos formales del artista. El dibujo hace que muchas veces nos sintamos en íntimo contacto con el propio autor, casi como si hubiéramos asistido al momento mismo en que se formuló la idea artística. Además, la sencillez del medio nos hace particularmente conscientes del mismo».

que aceptamos rápidamente con todas sus peculiaridades y sin esperar que quede oculto por efectos como la ilusión espacial o la imitación de una textura. Todo esto no hace sino subrayar la importancia que tiene la elección del material⁶.

El oficio del artista, su particular manera de elaborar las formas con las herramientas a su disposición o, por decirlo de otra manera, la interacción del ser del artista con su mano hacedora, ha sufrido cierto descrédito al suponer que, de algún modo, la idea debía someterse a la servidumbre manual. No se trata de proponer una recuperación exaltada de la manualización o del oficio, sino de reconsiderar que el medio con el que se elabora forma parte intrínseca del significado final. La idea, al hacerse cuerpo, lo hace a través de un «material» que forma parte inherente de la construcción del sentido de la obra de arte. En gran parte de la producción artística de las vanguardias y contemporánea, la materialidad de la obra sube hasta la superficie de la misma; su propia piel es la materia de la que se constituye. En ocasiones, el asunto es la propia «materia» de la obra, que de ser mediadora se vuelve en tema definidor de la idea y la expresión. El elemento gráfico se utiliza como parte fundamental de la expresión emocional del proceso y la mayor parte de la descarga expresiva se transmite por la acción de las manos, los brazos e incluso el cuerpo del artista en acción.

En muchas de las obras del Expresionismo abstracto se producía una cierta fusión entre la pintura y el dibujo. Se diría que antes que pintar se pretendía dibujar o escribir con la pintura; esto es así por la utilización de signografías y trazados que se aproximan a una nueva caligrafía y por la reducción del color —en muchos casos con preponderancia del blanco y negro— que, como consecuencia, ceden el protagonismo a lo gráfico. Pero no sólo son estos aspectos los que se

incorporan a la práctica artística. Las contribuciones de tipo técnico, surgidas por las nuevas necesidades plásticas, fueron numerosas y los procedimientos, las acciones y los modos con los que se ejecutan los trazos sufrieron una total transformación. Pero, sobre todo, el cambio más radical se produce en la actuación frente al soporte, al pretender que sea el propio proceso el que marque el rumbo, en una suerte de alteración de la conciencia, por lo que es la propia acción la que va demandando correcciones o nuevas orientaciones, como decía Pollock: «Cuando estoy dentro de mi pintura no soy consciente de lo que hago. Sólo después de un periodo de amoldamiento veo lo que he realizado. No tengo miedo a hacer cambios, destruir la imagen, etc., porque la pintura tiene vida propia. Intento dejarla fluir»⁷.

Otros cambios alteran la actuación procedimental seguida hasta ese momento, influyendo notablemente en el arte contemporáneo, al trasladar al primer plano una nueva actitud como parte del significado de la obra de arte; por ejemplo, la relación escalar autor/soporte obliga al artista a introducirse en la tela, a incluirse vivencialmente en ella. El cambio de disposición con respecto al soporte le libera de tener que situarse frontalmente al mismo, frente al caballete; éste desaparece a favor del suelo o de una superficie plana y horizontal, por lo que las relaciones arriba/abajo, izquierda/derecha pierden importancia en la configuración de la obra; se rodea ésta desde varios puntos de vista —aunque al final se opte por elegir uno en el que se «asientan» las cosas— o se trabaja desde dentro de la tela hacia el exterior (Pollock, Kline). Incluso el mismo formato, tanto en su forma externa como en el tamaño, puede ser elegido o recortado con posterioridad a la realización. Evidentemente, la incidencia de esos cambios de procedimientos o modos de ejecución de la obra plástica ejerce una decisiva influencia en su

construcción de sentido. Por otro lado, el uso de grandes formatos contribuyó al desarrollo de nuevas herramientas y utensilios, permitiendo que la acción del proceso se mostrase como acontecimiento, como sucedido en la tela, por lo que se necesitaban otros instrumentos y materiales que propiciaran su adaptación al nuevo campo de expresión.

La búsqueda de nuevos materiales que se adaptaran a estas urgencias creativas se presentó como una actividad principal, reformuladora del nuevo papel que representaba la «experimentación» en la construcción de sentido de la obra artística. El uso del acrílico, por ejemplo, permite un trabajo continuado, en el que la liquidez de la pintura y el rápido secado admiten una vertiginosa actividad pictórica, superponiéndose capa sobre capa con una celeridad no permitida, por ejemplo, con el uso del óleo. Motherwell señala esta incidencia de la técnica en la creación de los estilos propios: «[...] La técnica puede, desde su propio acuerdo, llevarle a uno hacia lo desconocido, es decir: hacia el descubrimiento de nuevas estructuras.[...] Las relaciones internas de la técnica conducen a tal variedad de posibilidades que a cualquiera que sea lo

suficientemente inteligente y persistente le será difícil fracasar al buscar su propio estilo»⁸.

Pero esta afirmación en la espontaneidad, en la representación de la acción como asunto principal de la obra, no es producto de un frenesí incontrolado. La apariencia de liberación de la expresividad no es posible sin un proceso previo de indagación con el que se logra mantener un cierto control de su desarrollo. Las acciones espontáneas también necesitan de una preparación y disposición que dirija la resolución final. Esto se ve con más claridad en el caso de Kline que trabajaba fundamentalmente con bocetos que luego ampliaba mediante proyecciones. La intención de que el acontecimiento fuera un registro de la gestualidad pulsional, de que el trazo primigenio adquiriera un valor principal, no excluye la corrección de los accidentes en función de alguna idea vaga que conforma el proyecto, como afirmaba Motherwell: «No soy partidario de los accidentes al pintar. Los acepto si parecen apropiados. En la realidad no existen tales accidentes: son una forma de casualidad: sucedieron y, para decirlo de alguna manera, hay que dejarlos ahí»⁹.

Interacción entre idea y técnica

Existen argumentaciones históricas para una visión del dibujo como una actividad que comienza con la aprehensión de las formas de la naturaleza y continúa con un incremento de experiencias para el artista, cada vez más complejas, que se desarrollan, en un principio, con un limitado uso de técnicas y soportes, para posteriormente ampliarse de manera heterodoxa. Actualmente, un dibujo es ampliamente considerado casi como cualquier cosa realizada sobre un papel y sobre muchos otros soportes, como las obras realizadas directamente sobre telas o plásticos o en soportes rígidos como contrachapados,

cartones u otros materiales. Por otro lado, las técnicas tradicionales que servían para definir al dibujo se han visto no sustituidas, pero sí incrementadas por la incorporación de muchas otras que hacen más ambigua su definición actual.

Como ya se ha dicho, desde el Renacimiento el dibujo adquiere una capital importancia en la formación del artista, convirtiéndose progresivamente en la piedra angular de las enseñanzas artísticas. Tal vez por eso, y por la necesidad de reducción de los problemas con los que el estudiante ha de enfrentarse en el inicio de su formación, en lo referente a la

captación y representación del natural, de los problemas de la forma, proporciones, línea, valores del clarooscuro, etc., se afianzaron en su enseñanza unas técnicas —hoy llamadas tradicionales— (carboncillo, sanguina, y un soporte casi único, papel lúgrec o similar, que continuó manteniendo su vigencia). De ahí que, hasta que el dibujo adquiere su propia autonomía como obra expresiva, se haya tendido a definir, en la mayor parte de su producción, como una obra esencialmente monocroma, realizada sobre un soporte flexible, generalmente papel.

Sin embargo, en el campo de la producción artística, la heterodoxia vanguardista trastocó los valores establecidos para la generación de las distintas obras artísticas, introduciendo técnicas y procedimientos nuevos que, desde la tradicional definición, hacen difícil encuadrar ciertas obras bajo el concepto de dibujo. Elena Pama Armani¹⁰ establece cuatro factores para una definición del dibujo: soporte, técnica, dimensiones y tiempo de ejecución, que, en lo que sigue, se tratarán de abordar con la intención de esclarecer las dificultades que esta restrictiva definición —adecuada para el dibujo clásico— representa para el dibujo contemporáneo.

La percepción personal orienta el concepto de realización utilizando secciones del proceso que atiende sucesivamente a proporciones, encuadres, encaje, líneas dinámicas, la iluminación que excita la sensibilidad, los grafismos con los que se imagina resolver las superficies, etc. Estos se constituyen en elementos sustanciales que determinan las tareas para la representación. La impresión reinstantánea del natural (con el recorrido visual por sus masas, volúmenes y superficies) orienta la elaboración del «constructo mental» que, mediante la conveniente adaptación de esquemas, direcciones, escalas, el dibujante intenta representar.

Pero previamente, a la realización del dibujo se ha debido contar con los

materiales, imaginando cuáles de los que se conocen o que se pretende conocer se adecuan en ese momento a la intención representativa. La elección de estos materiales supone una parte importante del proceso, pues con ellos se prevé la realización de la imagen mental de una manera que luego, a causa del mismo proceso, se modificará, pues irá demandando otras soluciones no previstas inicialmente. La experiencia emocional que suscita el recuerdo del comportamiento de los materiales (suavidad del difuminado, deslizamiento sobre el soporte, finura o rotundidad del trazo, color, textura del soporte, etc.) se convierte en un elemento determinante de la acción procesual: la sorpresa (para el mismo autor) determina la toma de decisiones impulsadas por la intuición, la sensación o la emoción sentida al trazar las primeras manchas o las primeras líneas.

«La decisión de dibujar con tinta o con tiza o de tallar en madera o en mármol influye decisivamente en el resultado final y, en consecuencia, en la experiencia que como espectadores compartimos con el autor. El conocimiento de las operaciones creativas y de la expresividad que diversos artistas han conseguido con algunos materiales y métodos mejora la capacidad de apreciación de la naturaleza peculiar de esta experiencia. [...] La simple identificación del medio o de la técnica de una obra es útil en sí misma para los historiadores y los marchantes, y únicamente tiene sentido si ayuda a describir el carácter artístico peculiar de aquella. En otras palabras: no constituye un fin, sino solamente uno de los diversos medios que aluminan la experiencia»¹¹.

En este proceso de traslación selectiva de datos del natural, la técnica permite traducir lo esencial a un lenguaje expresivo dotado de una gramática propia, convirtiendo esos estímulos en una serie de «códigos gráficos» —líneas, manchas, grafismos, clarooscuros— que, debido a su propia particularidad y versatilidad, ya

presuponen una intervención altamente significativa en la representación del modelo. De la utilización de unos materiales de dibujo u otros, de unas maneras de operar sobre un soporte u otro, dependerá la factura final del dibujo y su particular sentido estético.

Sea cual sea la técnica o técnicas elegidas, la aplicación del código gráfico aludido se verá afectada o influida por una sucesión de «interferencias activas», esto es, factores que conducen a la realización del dibujo en distintas direcciones según el grado de influencia de estos elementos. Entre ellos, hay que considerar el propio «archivo iconográfico» del autor, las imágenes aprehendidas y los elementos culturales incorporados a su experiencia o la sensibilidad afectada por esa memoria de sensaciones. Otros también influirán, como el azar, esto es, los trazos automáticos de acercamiento a la forma, las manchas informes imprevistas que conducen a nuevas soluciones y que pueden hacer variar o definir la «intencionalidad significativa»; es decir, la idea primera puede verse afectada tanto por el propio proceso de trabajo como puede «construirse» y definirse a través de dicho proceso.

Evidentemente, los recursos expresivos, las habilidades instrumentales, los recuerdos y la información —la perceptiva y la que proviene de las propias vivencias— se proyectan en el dibujo. Esto conduce a aceptar los resultados (el dibujo está acabado) o a continuar la acción especulativa o correctora hasta la solución definitiva o hasta el fracaso del proyecto. Este proceso tiene amplias referencias; desde la actitud especulativa de Leonardo sobre la manipulación de manchas informes, hasta la tesis de Gombrich sobre el esquema y la corrección como base del arte occidental y del soporte como pantalla de proyección subjetiva.

Todo dibujo lleva en sí su propio componente de fracaso, de expectativas no cumplidas, por no haber alcanzado todo

lo que en principio se había propuesto. En este punto hay que valorar la frustración como algo esencialmente positivo, cuando ésta procede de una verdadera inquietud indagadora, pues los elementos que han intervenido se incorporan a la experiencia personal, actuando como factores desencadenantes o interrogadores de la próxima acción. En este sentido hay que considerar las distintas maneras de operar en la construcción de la obra artística. Por ejemplo, aludiendo a una genérica diferencia entre el dibujo oriental y el occidental: mientras el primero se genera en una acción única, producto de una descarga de energía mental cuyo proceso de control exige un especial y largo adiestramiento, sin admitir apenas rectificaciones, en el arte occidental la obra de arte se ha realizado por acumulación de etapas, en un proceso que exige el paso de un estadio a otro, cambiando, rectificando, manipulando o conduciendo la técnica hasta su resolución definitiva. De ahí que el dominio de los medios y los procesos artísticos hayan resultado de capital importancia para la creación plástica en el arte occidental.

El artista moderno, al volver la mirada del exterior hacia sí mismo, encuentra parte de su centralidad en los materiales, indagando en la profundidad de la unión anímica de la textura y la calidad sensible de sus componentes. Por ello se produce una vertiginosa búsqueda de la expresividad propia para traerlos a la superficie, a la piel del cuadro, convirtiéndolos en asunto principal. Materiales, soportes y técnicas que tenían un rol específico, limitado a servir de complemento y ayuda al carácter de las formas y las ideas, devienen en preocupación esencial en la representación artística contemporánea. El significado y el sentido de lo representado sufren un desplazamiento hacia la propia materialidad de la representación.

En el dibujo se utilizan no sólo procedimientos nuevos —en cuanto a una

nueva utilización – sino que se incorporan materiales insólitos –lana, asfalcera, neón, tierras, hilos, etc.– y los soportes se amplían –cartones, *décollage*, hojas de lija, telas, plásticos, aluminio, etc.– con el fin de acentuar el sentido expresivo de los mismos. Este entendimiento entre el trazo «dibujador» y su entidad material propicia un intercambio de roles. El cuerpo de la obra se transforma en signo matérico y, recíprocamente, la escritura del dibujo adquiere una revalorización corpórea. La pulsión emocional del artista se vuelca para conseguir que ésta se transmita a través de su contacto profundo con los materiales, convirtiéndolos en vehículos directos del pensamiento y la emoción. El instrumento y el material no son algo ajeno o extraño a la representación del dibujo, sino que se vuelve pensamiento, significación y sentido constructor.

«Ahora bien, en el momento en que la obra sobre papel cobra entidad por sí misma, entonces esa diferencia pasa a primer plano. Tenía que pasar a primer plano desde el instante en que el arte empezó a reflexionar explícita y prácticamente sobre su propio lenguaje. Cuando el arte pone en cuestión la virtud de la representación mimética y se vuelve sobre su propia condición lingüística, sobre la impresión, la naturaleza del plano pictórico, de la pincelada... cuando deja de considerar el lenguaje como un instrumento, un conjunto de recursos que está ahí, dado, a su servicio, para poder representar lo real y se pregunta si la naturaleza del lenguaje no implica también una interpretación –no una representación– de lo que mimetiza, cuando el lenguaje deja de ser “neutral”, instrumental, y el artista se vuelve inquisitivo, se pregunta sobre él, entonces aquella diferencia tenía que pasar a primer plano»¹³.

La historia de las formas, de los estilos, se ha basado fundamentalmente en las implicaciones culturales, sociales o económicas, otorgando un lugar

secundario al estudio de su elaboración material y a la influencia que este proceso determina en el sentido de las obras. Habría que convenir que todo relato sobre la creación de las «formas» artísticas debería verse compelido a realizar en paralelo una historia de los materiales y los procedimientos usados. El artista ha necesitado de un largo adiestramiento en su uso para constituir su «imaginación técnica»; es decir, una «pre-sensación» de las características formales que determinan los medios que piensa utilizar para su materialización expresiva. Profundizando en los elementos que son los materiales de construcción del arte, el alumno adquiere, además de la capacidad para el pensamiento lógico, el necesario contacto interno con los medios del arte¹⁴. No se debería ignorar el carácter artesano de la mayoría de los productos artísticos ni la preocupación básica que los artistas tienen por su conocimiento y dominio¹⁵.

Es evidente que el *duero* gráfico, el modo en que se abordan los trazos, las incisiones, los cortes, están condicionados por el soporte en el que se incide y, singularmente, por los instrumentos que señalan, trazan o graban. Sólo hay que pensar, por ejemplo, cómo la caña biselada de forma triangular (cillamo) origina una grafía de ángulos rectos, cuneiforme; o cómo el buril hiende el metal, trasladando su ductibilidad a la mano del grabador, que acopla su sensibilidad a la del material, moviendo y presionando el punzón de acuerdo a las resistencias que le transmite.

Este concurso de la mano con la herramienta no es una asociación para la mera destreza, la habilidad técnica. La mano no es un agente del instrumento sino que es una prolongación del pensamiento del artista que trata de dominar la materia de transformarla, dando cuerpo y sentido a sus ideas sin olvidar que el arte allora cuando el oficio no aparece en primer plano, cuando la práctica artística no se reduce a una serie de operaciones mecánicas, a una artesanía

sin voluntad de significación, como señala Berger: «Las diferentes técnicas [...] no tienen valor en sí mismas; sólo el estilo, es decir, el empleo que se hace del lenguaje plástico por el artista, en las condiciones fijadas para cada una de ellas»¹⁵. La historia del arte está atravesada por la idea de acumulaciones, de inserciones, de hibridaciones, en definitiva, de «bricolaje». Por eso, hay que considerar que la manufacturación de las obras, las operaciones manuales y mecánicas necesarias para hacerlas visibles no significan, *per se*, una validación de artísticidad de las mismas, sino un vehículo del pensamiento.

Todo medio material tiene un lenguaje singular para la traducción del pensamiento del artista, convirtiéndose en elemento esencial de representación de las ideas. La sensibilidad que éstos transmiten es una traducción del espíritu de quien la forja. Así lo expresaba claramente Jean Dubuffet: «No podemos decir que esas preocupaciones por los medios técnicos arrastren al arte a un terreno sensual o artesanal que no es el suyo. Eso no es cierto. Ya sé que no es difícil encontrar pinturas en las que sólo se utiliza la técnica sin que la inspiración y el espíritu tomen parte en ello; digamos en tal caso que se utilizan mal e insuficientemente. El arte ha de nacer del material. La espiritualidad debe adoptar el lenguaje del material. Cada material tiene un lenguaje, su lenguaje. No estamos hablando de darle un lenguaje al material ni de hacer que sirva a un lenguaje»¹⁶. El estudiante de arte ha de elaborar sus propios métodos de trabajo, buscando la lógica no sistemática que le va deparando la manipulación del material en la creación de las formas. Este proceso se encuentra dominado por pulsiones y valores puramente instintivos.

A estas alturas de lo expuesto sería lógico preguntarse el porqué se ha fijado el interés en los medios utilizados para la construcción de sentido. Hay que aclarar, antes de proseguir, que no se pretende en

ningún caso inferir que el carácter «artesanal» sea el determinante del discurso. Antes al contrario, lo que se trata de apuntar es que en la concepción del dibujo intervienen elementos plurales que emergen gracias al concurso e identificación obtenida con los materiales y herramientas elegidos. En ocasiones, el punto de partida se sitúa en el apunte rápido que intenta atrapar la idea fugaz o en el boceto configurador, que no es más que una aproximación esquemática de volúmenes, direcciones y grafismos. Pero en otras, la inspiración es conducida por los estímulos que proporciona el propio material, obteniendo una fusión entre pensamiento y materialización: «Los materiales —decía Miró— siempre me excitan y me proporcionan puntos de partida de una gran riqueza»¹⁷.

Siendo importante la consideración de la técnica en el dibujo por su carácter de mediador significativo de la representación, no se debe deducir que esa importancia la eleve a una categoría que presida o dirija el proceso. La idea del dibujo es más importante que la técnica empleada, aunque ésta forme parte de su sustancia en la materialización. El decir del dibujante, la transmisión de su pensamiento debe sobreponerse al medio que emplea. Por esa razón, se entiende que el conocimiento básico del comportamiento de los materiales es necesario para que sea el autor el que decida cómo y cuándo emplearlos en función de su voluntad expresiva. Esta parte del proceso constituye uno de los grandes retos del aprendizaje. Por un lado, se deben adquirir recursos variados, experimentando con materiales y modos de actuación que amplíen la imaginación técnica, interiorizando las experiencias del comportamiento de los mismos. Por otro, se debe resolver el conflicto que se plantea entre idea y representación en el aprendizaje, buscando el equilibrio entre el modo de hacer y el desarrollo del propio método de adaptación a la «idea» del proyecto.

Los soportes del dibujo

Hasta que aparecieron superficies más apropiadas, el dibujo se realizaba en cualquier superficie plana que reuniera ciertas características, optando por aquellas que aportaran ligereza o flexibilidad (tablillas de terracota o madera, hojas de papiro o palma, pergamino, vieclas, etc.), hasta la aparición del papel, que en sus distintas calidades, composición, color y gramaje se convierte en el soporte dominante para la práctica del dibujo, que continúa usándose en los dibujos de los artistas contemporáneos, aunque incorporen como soportes otros materiales o bien derivados del papel (cartones industriales o papel de prensa desechable) o distintos tejidos (seda, algodón, lienzo) u otras superficies (hojas de plástico). La preponderancia del papel como soporte del dibujo resulta incuestionable e incluso cuando, a causa de la técnica utilizada, la clasificación como dibujo resulta dudosa se recurre a una definición ambigua: la de «obra sobre papel».

La elección del soporte supone una orientación importante en el resultado final del dibujo. Por un lado, habrá que tomar en cuenta la resistencia física del mismo, para lo cual se suelen clasificar en dos grandes categorías: soportes cuya superficie tiene unas características y un grosor que los hacen rígidos (tablillas, pizarras, tableros de madera, láminas de yeso, cartones) y aquellos otros que son flexibles y que permiten una menor manipulación en su superficie, dada su endeblez, pudiéndose doblar o enrollar (pieles, tejidos, papeles, plásticos).

Las tablillas de madera constituían el material más frecuente en la Edad Media para la realización de dibujos. Para su preparación se pulía la superficie, imprimándola con una capa elaborada con polvos de huesos y aglutinante a base de colas o recubriéndola con pergamino imprimado de yeso. Actualmente, se dispone de una gran variedad de soportes rígidos para la realización de dibujos,

básicamente formados por cartones y diversos tableros de madera. Tal es el caso de los contrachapados, surtidos en varios grosores y cuya característica principal es la de ser menos higroscópicos que otros tableros de madera, resistiendo mejor las tensiones de los aparejos y cambios de temperatura.

Elaborado a partir de una planta (*Cyperus papyrus*) abundante en las riberas del río Nilo, el papiro¹⁸ —del cual deriva el mismo nombre del papel— junto con el pergamino¹⁹ fueron los soportes flexibles más determinantes para la ejecución de escritos y dibujos transportables. Las pieles vinieron a sustituir a las tablillas y a los rollos de papiro como soporte para la representación gráfica.

En la elaboración de dibujos sobre tejidos, los más corrientes han sido los de fino algodón o seda, que, preparados convenientemente con una fina imprimación, resultan de una factura atractiva. Dada su flexibilidad, conviene que se tensen sobre un bastidor o que se estiren sobre un tablero contrachapado.

El papel como soporte

El papel no es únicamente un soporte del dibujo, un recipiente que lo contiene. Es un contexto, un fondo con el cual lo trazado establece un sinfín de relaciones, de ocultamientos o de afloramientos que pueden llevar su protagonismo a primer plano, en un diálogo permanente y cómplice imprescindible en la elaboración de sentido del dibujo: «La diversidad de los soportes ha ido acompañada de su estudio y experimentación. El papel no ha sido una excepción a este fenómeno, y con el papel las técnicas [...]. Los materiales que el artista contemporáneo emplea no son mudos, no son simples soportes ni meros instrumentos técnicos, meros recursos, poseen un sentido propio e inciden de forma determinante sobre el sentido general de las obras. [...] La textura no es

un factor neutral y el papel, sus diferentes clases, ofrece texturas muy distintas; otro tanto sucede con el color, peso, porosidad, es decir, con todos aquellos rasgos que determinan la calidad del papel³⁹.

Desde su aparición en Occidente, el papel se convirtió en soporte fundamental de la escritura y del dibujo, de tal manera que la relación del dibujo con el soporte papel se constituyó en un elemento clave para su definición. Incluso las características del dibujo, sus matices, venían condicionados por las que les transmitía el propio soporte del papel. El origen de su fabricación se sitúa en China hacia el siglo II d.C., y se elaboraba con una mezcla de cortezas de morera, ramio y desperdicios textiles. Una vez macerados y convertidos en pulpa, se extraía ésta mediante un tamiz que, al escurrirse y prensarse entre dos fieltros para extraerle el agua, se secaban, obteniendo la hoja de papel. Su proceso de fabricación pasó al Asia Menor y de allí a la India y Egipto. Su introducción en Europa se debe a los árabes que lo hacen a través de España, donde se sitúa su fabricación en Játiva hacia el siglo XI, llegando posteriormente a Italia (Fahriano), en 1276, y a Francia, en 1348, hasta extenderse su fabricación por toda Europa, obteniendo su verdadero impulso de producción con la aparición de la imprenta, hacia 1436.

El papel fabricado de manera industrial presenta una variada calidad textural, según la cual puede ser: alisado, con diferentes grados de rugosidad o grano; satinado, también con diferente gradación, ligero, normal o fuerte, según la presión a la que es sometido; estucado o *conché*, elaborado con papel recubierto de una pasta especial de caolín, yeso o blanco de España, aglutinados con cola de almidón, caseína y gelatinas; *verjurado*, que presenta al trasluz ciertas líneas oscuras conseguidas por la presión de la prensa sobre la urdimbre metálica. El papel *kraft*, de color marrón y utilizado habitualmente para embalaje, se fabrica

en bobinas y en diversos gramajes, presentando dos caras de distinta factura, por un lado, su textura es más áspera—que lo hace útil como superficie adecuada para el dibujo al carbón, la cera o el pastel—; por el otro, su calidad es satinada y con cierto brillo.

Aunque la mayoría del papel, tanto con fines artísticos como industriales, se fabrica hoy en día mediante máquinas, también se elabora papel de forma artesanal que presenta una calidad textural de interés por la propia estética de su superficie. En el papel hecho a mano, artesanalmente y hoja por hoja, las fibras se distribuyen al azar, presentando los bordes (barbas) irregulares en los cuatro lados y con una variación ligera de gramaje. No obstante, también se fabrica un papel industrial con barbas a los cuatro lados, a la «forma redonda», o falso papel hecho a mano.

Con respecto a su composición, los papeles fabricados con fibras naturales resultan fuertes y resistentes tanto al paso del tiempo como a los ácidos y a la polución. Estas fibras naturales proceden de plantas—entre las más importantes están el algodón, el cáñamo, el yute, el lino, el ramio, el sisal—con un contenido alto en celulosa y muy bajo en materias ácidas (ligninas), y al ser sus fibras más largas que las que provienen de la madera (celulosa), permiten una mayor resistencia a la manipulación y a la presión.

Al contrario de lo que pueda pensarse, el papel es un soporte resistente y duradero siempre que se mantenga en condiciones aceptables de conservación con respecto a la luz y la humedad, sus grandes enemigos. En su proceso de fabricación se incorporan cargas de elementos como caolín, resinas, colas, que le otorgan consistencia. El espesor del papel se expresa mediante el «gramaje», que es el peso que tiene el metro cuadrado y los formatos comercializados responden a una estandarización en numerosas series, muchas de las cuales

proviene de tamaños que la tradición ha consolidado como formatos de dibujo.

En la actualidad existe una amplísima variedad de calidades de papel para uso artístico y papeles industriales susceptibles de ser usados para el mismo fin. Los utilizados para el dibujo artístico deben reunir las características de ser resistentes al frotado, flexibilidad y que su composición no altere los colores y tintas que deben recibir. La elección del papel comporta cierta identificación emocional vinculada al momento de dibujar. Sus calidades superficiales suponen un estímulo sensible para la acción de dibujar: «En eso de los papeles soy veleidoso y frívolo. Soy casquivano. Trazo un dibujo sobre una superficie lisa y para el próximo ya estoy buscando a su contrario: un papel con grano fuerte. Me gustan los papeles italianos, pero también me fascinan los hechos en Alemania, en Francia y, por supuesto, los japoneses. Hasta los pobres papeles de Manila o los que se usan para envolver el pan o para imprimir periódicos, sé sacarles jugo»²¹.

Otros papeles, no específicamente destinados al dibujo pero que pueden ocasionalmente utilizarse según la finalidad creativa que se requiera, podrían ser: el papel fotográfico, recubierto de una fina capa de nitrato o bromuro de plata; el papel biblia, que posee unas características especiales de delgadez, opacidad y resistencia, por lo que se emplea para las ediciones de lujo; el papel pergamino, de calidad semejante a la piel de origen, obtenido por un proceso de sulfurización que le otorga impermeabilidad, cierta transparencia y dureza.

Además de éstos habrá que reseñar los papeles de origen oriental, como el papel de la India (hecho a mano a base de trapos y de fibras de yute, esparto, algas o caña de azúcar) o el de Manila; destaca, sobre todo, el papel japonés, hecho a base de fibras largas de corteza de morera y de tres plantas de origen oriental: «koko», «gampi» y «mitsumata».

Este tipo de papel no suele llevar ninguna carga de cola y se fabrica de forma artesanal, usándose generalmente para dibujo y ediciones de bibliófilo. El papel de arroz también es japonés, fabricado con restos de arroz, y presenta una factura delicada y de color blanco brillante.

De preparaciones del soporte: imprimaciones, tintados, teñidos, grisallas

La relación de una determinada técnica con respecto al soporte que se utiliza adquiere una importancia capital, pues, en la mayoría de los casos, el carácter superficial o estructural del soporte condiciona el resultado final. Esta importancia viene determinada desde el mismo momento de elección del soporte y de su eventual aparejo o imprimación, en el que ya se pretende dirigir la materia para la consecución de posteriores efectos ópticos o de calidades superficiales. Tanto en los flexibles como en los rígidos, esta calidad textural de su superficie, su mayor o menor porosidad o satinado, así como su composición, afectará a los procesos del dibujo, pues es indudable que la superficie material ejerce una influencia en la sensibilidad que obliga, dirige, orienta o permite una concepción determinada. La fabricación industrial del papel ha propiciado que exista una orientación comercial dirigida a especificar los usos a los que se le puede destinar, según su composición (fibras, colas, cargas, aprestos o gramajes). No obstante, habrá que estar atentos a someterse y transgredir estas orientaciones en función de la actitud indagadora y especulativa sobre nuevos usos: «Hay papeles que han sido hechos para la acuarela, otros para el pastel, el crayón y el lápiz. Otros más vienen preparados para la punta de plata. Yo los uso en la forma más anárquica posible. Los que dicen servir sólo para el pastel, yo los mojo con grandes pinceladas de aguada. Y los indicados para la acuarela,

los empleo para dibujos al carbón. Es interesante domar los papeles. Todos ellos son nobles si se sabe cómo tratarlos»²².

La superficie puede orientar o sugerir el proceso a seguir mediante el teñido, tinto o imprimado —tanto industrial como el realizado por el propio artista—, conformando ya, desde esta acción un «pre-sentido» al dibujo que se pretende realizar. Tanto los soportes rígidos como los flexibles pueden ser aparejados con una base de imprimación o tinte que los prepara para la ejecución de dibujos que exigen una base determinada. Esta preparación determina un nivel de proyecto de ejecución en el que el artista desea obtener unas determinadas calidades superficiales para el dibujo.

Algunos soportes, especialmente los rígidos, precisan de este aparejo para ponerlos en condiciones de recibir las técnicas de dibujo (lisura, tono, porosidad, resistencia y permanencia de características superficiales). Entre las ventajas que ofrece la preparación previa del soporte están las que sirven como refuerzo para una mayor resistencia y obtener una mayor capacidad receptiva de otros materiales, aumentando los efectos de trazado o difuminado; la obtención de una gama tonal personal, de acuerdo con las particulares necesidades expresivas; la ampliación de las posibilidades en cuanto a texturas diversas, desde bases satinadas a otras de grano, según los componentes utilizados y la manipulación efectuada.

La mayoría de las imprimaciones usadas en las técnicas pictóricas pueden utilizarse para aparejar las superficies de los soportes del dibujo, si bien, por lo general, éstas suelen aplicarse en capas más finas. Como norma general, los soportes han de poder resistir las tensiones de las colas y humedad de las tintas, por lo que son aconsejables los tableros de madera, contrachapados, cartones, papeles de alto gramaje o tejidos tensados en bastidores. Las imprimaciones se componen genéricamente de un aglutinante (colas),

material de carga (creta, yeso, óxido de zinc) y pigmento para la entonación. Entre las más adecuadas como base, podemos señalar, aludiendo al aglutinante que interviene en su composición: el temple al huevo, la goma arábiga, la cola de conejo, la caseína, la cola plástica, los acrílicos diluidos, el *gesso* acrílico²³.

No siempre el punto de partida para la ejecución de un dibujo es la superficie blanca del papel, pues al igual que en las técnicas pictóricas, en ocasiones es conveniente partir de cierta entonación general. El teñido manual de la superficie del papel presenta una serie de ventajas con respecto a la coloración industrial con la que vienen los papeles coloreados. La principal sería la intencionalidad del tinto según la necesidad creativa del artista en cada momento, pudiendo dirigir el teñido desde leves veladuras uniformemente distribuidas para la entonación general, hasta la distribución informal y aleatoria de manchas y degradaciones de tono, que servirán para posteriormente manipularlas, en función de las formas y el estilo del dibujo.

Son, en efecto, innumerables las técnicas de teñido del papel²⁴, pero entre éstas conviene señalar las efectuadas con aguadas de diversas tintas o acuarelas; las obtenidas por la coloración superficial con infusiones vegetales (té, café) que, dependiendo de la mayor o menor concentración, ofrecen un ligero teñido similar al papel viejo y con bastante estabilidad; las conseguidas con cúrcuma, azafrán, cochinilla o por disoluciones de agua o alcohol con extractos como nogalina, cerveza con pequeñas cantidades de pigmento, etcétera.

Forma y formato del soporte

No menor importancia tiene la elección de un «formato», dentro de cuyos límites se pretende realizar el dibujo. El formato por sí mismo constituye un elemento definitorio²⁵. Aunque como manifestación

de una idea primaria realizada en un formato que permita un dominio rápido y total del asunto, los dibujos contemporáneos continúan utilizando un tamaño asequible a este dominio. Esto se ve frecuentemente alterado por la utilización de formatos mayores incluso monumentales, como una obra plástica con entidad propia. La regularidad con la que se producen en muchas ocasiones los trabajos académicos (formato rectangular, propiciado por la propia exigencia de los ejercicios prácticos en las fases iniciales de estudio)²⁶ no debe hacer olvidar el valor del formato como otra «opción significativa» en la constitución del dibujo, al establecer unos límites en los que se desarrolla la acción. El formato —grande o pequeño— condiciona y orienta la elección del material y los procedimientos que se van a utilizar.

El concepto de «soporte» en cuanto a contenedor del dibujo y la elección del formato es siempre una acción que conlleva significación, dota de sentido a la obra realizada. Las acciones electivas del artista —aún las referidas al tamaño y al formato donde va a depositar el dibujo— implican una actuación que va configurando sentido a la obra, aún antes de realizarse. La práctica artística implica una intención de transformar la superficie —en principio carente de significación intencional alguna— en elemento expresivo, por lo que la motivación al elegir la forma donde se va a dibujar —cuadrado, rectángulo (vertical, horizontal), irregular o fragmentado—, o el propio tamaño de ésta, revela opciones significativas diferentes. Tanto la forma como las dimensiones del formato ejercen un fuerte condicionante sobre el contenido interior del dibujo. Los trazos, las signografías, las manchas, las direcciones y, naturalmente, su relación escalar con el conjunto van a estar determinados por esos factores. Marisse afirmaba que «pintura y dibujos insertos en un determinado espacio, deben hallarse en profundo acuerdo con

el marco [...] Así, por ejemplo, en un dibujo, el juego de relaciones entre las diferentes superficies encerradas, las partes reservadas, es decir, no tocadas, y el marco permitirá obtener la colaboración y la jerarquía necesarias»²⁷.

Los límites del formato —por ejemplo, en uno de forma rectangular— seccionan la extensión del dibujo, encerrándolo en una superficie que lo organiza en un fragmento separado nitidamente del contexto: es un objeto en sí. Una forma irregular del contorno del soporte, por ejemplo, revela una voluntad de no limitar de este modo la superficie del dibujo sino la de expandirse sobre la superficie del contexto donde se ubica. Esta intención de expansión se amplía cuando se opta por la fragmentación en distintas fracciones de igual o distinto tamaño u orientación, cuya reconstrucción y sentido como conjunto la realiza el observador. Los propósitos de este texto no pueden ir más allá de estas indicaciones sobre la significación del formato, tamaño y orientación, pero no se oculta el interés que el estudiante debe desarrollar con respecto a otras superficies como soporte del dibujo.

Otro aspecto importante sobre el modo en el que se configura el dibujo encerrado en unos límites geométricos formales es el que viene determinado por la intención de negar u obviar los rígidos cortes de los bordes. Efectivamente, se pueden observar dos motivaciones generales en la consideración de estos límites de la superficie rectangular. Por un lado, aquella en la que el dibujo se expande sin control de los bordes, ocupando toda la superficie sin que apenas el fondo del soporte participe en el dibujo. Resulta una representación dura, cortada en sus cuatro límites lineales —a sangre—, como se conoce en imprenta—, no ofreciendo muchas ocasiones para la intervención del fondo en lo dibujado. Por otro, el dibujo se va configurando huyendo del corte de los bordes netos,

especialmente de los ángulos de las esquinas, constituyéndose en una suerte de «almendra» más o menos centrada que interactúa con los espacios no tratados de la superficie, lo cual permite transiciones visuales expansivas hacia fuera del formato. En general, en el dibujo de desnudo y de otras composiciones —de objetos únicos o de conjuntos, como se puede observar en gran parte de los dibujos que se muestran aquí— la orientación del formato, normalmente rectangular, se adapta a la orientación principal de la postura del cuerpo o, cuando son objetos, atendiendo a la dirección predominante de los mismos.

Los soportes pueden tener las formas más diversas, en cuanto a su configuración externa, siendo éste un factor que condiciona la ordenación interna. Éstos pueden ser no sólo rectangulares sino cuadrados, ovalados, circulares, poligonales o de bordes irregulares e incluso —como se observa en buena parte del dibujo contemporáneo— expandidos en fragmentos superpuestos o en rectángulos alargados, ya verticales, ya horizontales, que, evidentemente, prolongan un sentido direccional que otorga una concreta significación intencional al contenido dibujado.

El tamaño, es decir, las dimensiones del soporte, impone una relación inmediata con el autor. Tradicionalmente éste ha sido un factor para su definición como práctica diferenciada de las artes mayores. Tanto por su propia historia tecnológica de elaboración —generalmente formatos pequeños— como por la propia finalidad para la que están destinados (dibujos preparatorios, borrones, rasguños), el tamaño del papel utilizado para dibujar, hasta épocas relativamente recientes, ha estado caracterizado por sus dimensiones reducidas. Por lo general, y dado el carácter intimista y de vinculación con los actos de observación, reflexión y ejecución, el dibujo no requiere de grandes formatos por lo que se suele realizar para distancias

equivalentes al dominio visual de sus dimensiones. No obstante, ésta es otra de las transgresiones que se han revelado en las prácticas artísticas contemporáneas.

El uso de los distintos formatos y materiales tiene una relación directa con la «articulación anatómica» que se requiera. Los miembros del cuerpo que intervienen en el dibujo son los dedos, la mano, la articulación de la muñeca y el brazo, constituyendo «tres longitudes de instrumentación corporal» que determinan la utilización técnica y la adaptabilidad al soporte. Para un formato pequeño y una interpretación detallada, íntima y esmerada, se requerirá el uso de un material de «trazo fino» —lápiz, pincel, plumilla, bolígrafo— y el dominio anatómico de los dedos de la mano obliga, para una mayor precisión del trazado, al apoyo de la mano sobre el soporte. En formatos medios, se requerirá el uso de la articulación de la mano y en los grandes, del antebrazo y el brazo. Estos formatos necesitarán, para una realización rápida y gestual, el uso de técnicas de «trazo grueso» que ofrecen una mayor amplitud de recorrido del trazo sobre la superficie del soporte. Ya se ha mencionado cómo algunos artistas, en aras de una mayor o distinta expresividad, han forzado la utilización de la técnica usando un instrumento que «fuerza» la realización, dificultando la aplicación de un material para no dejarse llevar por una facilidad técnica adquirida.

En su tesis doctoral, la profesora Jiménez Huertas establecía dos genéricos formatos del dibujo de desnudos que, en atención a su tamaño, se tiene distinta percepción emocional de acuerdo a su «distancia de relación». En los formatos pequeños se establece una «distancia individual», se cogen con las manos y su relación es de cercana intimidad. El pequeño formato está relacionado con la cercanía en su ejecución, con la intimidad expresiva, con la pequeña idea que se fija en un espacio, en una relación directa y

cómplice entre el soporte, los instrumentos, los miembros musculares de dedos y manos o la articulación de la muñeca para controlar los trazados, incluso contando con el apoyo de éstos sobre el soporte. En cambio, aquellos tamaños que superen unas determinadas medidas necesitan de una mayor distancia para la observación

y, por tanto, pertenecen a la «distancia social», es decir, que para la percepción de su totalidad implican una visión colectiva (vallas, fachadas, murales) perdiendo el valor sensible de la cercanía y la intimidad: «El desnudo sigue siendo un tema que pide, para ser visto, el tamaño de la distancia individual»²⁸.

Materiales del dibujo

El conocimiento de los materiales que han usado y usan los artistas no es un dato irrelevante en la construcción de sentido de sus obras. En pocas prácticas artísticas la influencia de la calidad del soporte afecta más a la actuación sensible, al establecimiento de un estrecho e íntimo vínculo del autor, el soporte y la obra: «El descubrimiento de un nuevo papel nunca antes empleado, es apoteósico. Con qué intensa emoción recorre uno con los instrumentos, sea lápiz, pluma o pincel, esa planicie nunca antes explorada»²⁹. La elección del «material» —junto con la del soporte y el formato— determina en gran manera el dibujo, pues cada material posee unas características expresivas propias, diferentes a otros, aunque en ocasiones se asemejen. Los matices —sumamente importantes en el dibujo— que se obtienen con los diferentes materiales le confieren una diferencia sustancial. Siguiendo con ciertas olvidadas de esta exposición —no por sabidas menos importantes para una reflexión sobre estos aspectos técnicos—, una primera división convencional de los materiales se hace considerándolos según sean secos o húmedos; a su vez, éstos permiten una subdivisión en instrumentos de «trazo grueso» y de «trazo fino».

Materiales secos

Tal como se ha dicho, una división tradicional de los principales materiales de dibujo se hace en función de que su empleo sea seco o húmedo. En el primer

caso, los medios secos consisten en trozos de material blando, tales como carbón o tierras que, convenientemente conformados en barritas, se aplican mediante frotamiento sobre una superficie que, debido a su porosidad o a sus irregularidades, es capaz de retener en sus intersticios las pequeñas partículas de material que se van desprendiendo por la presión ejercida. Por lo general, las micropartículas secas deben luego adherirse mediante fijador al soporte para su conservación, excepto aquellos medios secos mezclados con una base de cera, aceite o grasa que no lo necesitan. Estos materiales secos permiten una subdivisión si consideramos los que, por su propia estructura y blandura, proporcionan trazos gruesos, que se utilizan para realizar dibujos y bocetos de amplia concepción espacial y gestual, tanto en el trazado como en la obtención de gradaciones tonales (carboncillo, sanguina, tiza negra, grafito en barra, etc.), y aquellos otros que, por su dureza y características propias, se adecuan más a los trazos finos y a la realización de líneas delicadas y minuciosas (punta metálica, lápiz de grafito, lápices de colores, bolígrafos o rotuladores).

Una segunda división habrá de considerar la transmisión de esas partículas diluidas en un medio líquido (agua, alcohol o aceite), permitiéndole penetrar en el soporte gracias a su capacidad de absorción. Las anotaciones sobre muchos de los materiales referidos más adelante pretenden un conocimiento básico de su

utilización histórica, pues muchos de ellos han dejado de ser utilizados —la fabricación industrial ha incorporado una gran cantidad de materiales susceptibles de utilización en el dibujo—, pero es importante adquirir unas nociones genéricas de su existencia tradicional para comprender cómo y con qué materiales fueron realizados los dibujos en distintas épocas.

De trazo grueso: piedra negra, sanguina, tiza, clarión, pasteles y otras barras

La piedra negra fue usada profusamente desde finales del siglo XV en Italia (de ahí que se conozca también como *piedra de Italia* o *piedra de Piemonte*, al creerse éste su lugar de origen). Se trata de una pizarra arcillosa que contiene partículas de carbono compacta y que permite ser cortada en barritas, y cuyas tonalidades varían del negro al gris. Cennini señala su descubrimiento como material de dibujo describiéndola como «una piedra de naturaleza semejante al carboncillo»: «He dado con una piedra negra para dibujar, que procede del Piemonte, la cual es bastante tierna; la puedes afilar con el cortaplumas ya que es tierna y muy negra,

y puedes utilizarla con igual perfección que el carboncillo»³⁰. La aparición y posterior fabricación artificial a partir de carbón permitió la obtención del modelado

575. Barra y lápiz sanguina, barra y lápiz sepia y lápiz de creta blanca.



577. M. Parralo, 1967, 425 x 310 mm. Sanguina.



578. D. Quintero Miquelajáuregui, 1969-1970, 430x 300 mm. Sanguina.

580: A. Ramos Notario (detalle)

579. A. Ramos Notario, s.l., 310 x 220 mm.
Barra de sanguina.

de los dibujos de desnudos por el carácter difuminado de sus grises y la precisión de los trazos.

La sanguina es un óxido de hierro (hematites) que aparece en forma de placas, barritas o en polvo. Su color va desde el rojo anaranjado hasta un rojo oscuro (toma su nombre por su parecido a la sangre) y se suele usar sola o en combinación con otros materiales. Estas tonalidades cálidas, particularmente agradables, la convirtieron en un medio idóneo para los dibujos de desnudos, por su adecuación al efecto de carnaciones³¹. Durante el periodo del Renacimiento se empleó profusamente, destacando Leonardo da Vinci por los efectos de *sfumato* que obtenía con ella. Se utilizaba frecuentemente en combinación con otras técnicas secas, de las cuales la más reconocida es la llamada técnica de los «tres lápices»³² (figs. 576-578).

La sanguina comienza a utilizarse de manera general, como procedimiento de dibujo propiamente dicho, a partir del siglo XIV, aunque anteriormente ya se usaba como medio de trazar, sobre los

581. A. Bartolomé García,
1965-1966, 500 x 600 mm.
Sanguina.

enlucidos de los muros, las líneas principales de las composiciones que se iban a pintar en ellos³³. Este procedimiento se conocía con el nombre de «sinopia» debido a las hematites extraídas en la ciudad de Sinope. Algunos artistas que han destacado con su uso han sido Leonardo da Vinci, Pontorno o Miguel Ángel (figs. 579-581).

Las tizas están compuestas de arcilla terrosa blanca o de carbonato de calcio o, antiguamente, de albayalde o carbonato de plomo o blanco de España. Otra

582 R. Díaz Padilla, 1966,
200 x 300 mm. Barra de cera
violeta sobre papel crema.



583 R. Díaz Padilla, 1966, 200 x 300 mm.
Barra de cera violeta sobre papel crema.



584 J. Bermejo 1909.
600 x 410 mm. Pastel y sanguina
sobre marcas de lápiz.

especie de tiza es el clarión que es una pasta blanca fabricada a base de yeso mate y greda. Su uso más corriente es el de servir para dar toques de luz a los dibujos de claroscuro, realizados con carboncillo o sanguina, generalmente sobre papeles de color o imprimados con algún tono.

Las barras de cera están compuestas de pigmentos mezclados en diversas proporciones con cera y aceite de linaza, obteniendo una pasta que, debidamente moldeada en barritas, presenta una gran adherencia y brillantez. Los trazos suelen

tener un aspecto seco si se presiona poco sobre el papel, pero pueden ser diluidos con aguarrás, con lo que se consiguen delicados efectos pictóricos (figs. 582 y 583).

El pastel se fabrica a base de pigmentos puros, minerales o vegetales, aglutinados con goma arábiga para darle consistencia. Su mismo nombre deriva de esa pasta que, una vez moldeada en barritas redondas o cuadradas, se surten en una amplia gama de colores. La pureza de los colores, al no sufrir una alteración importante por los aglutinantes, le confiere la más alta calidad lumínica y los trabajos realizados con este material siempre se han considerado a caballo entre la pintura y el dibujo, es decir, obras con carácter de efectos pictóricos o como base y refuerzo de otras cuya concepción fuera más gráfica (figs. 584 y 585). Su historia como técnica resulta relativamente reciente, destacando su utilización por artistas franceses como Maurice Quentin de La Tour (siglo XVIII), Odile Redon y Edgar Degas (siglo XIX).

Como aportación relativamente reciente, las barras de óleo suponen una

interesante innovación, pues permiten la realización de trazos fuertes, gruesos y muy directos. Esta cualidad las hace muy adecuadas para los grandes formatos, especialmente por la posibilidad de intervenir con un diluyente (aguarrás) para disolver los trazados y conseguir difuminaciones vigorosas.

Carbón o carboncillo

Debido a su importancia como material de dibujo, el carbón o carboncillo merece una dedicación aparte. Se trata del material más utilizado para la realización de dibujos, fundamentalmente los llamados estudios o «academias», por la ductilidad y los matices que de él se pueden obtener al ser difuminados sobre el papel, además de su facilidad para realizar correcciones o borrados. Su origen lo sitúa como uno de los materiales más antiguos utilizados por el hombre para dibujar sobre cualquier superficie, manteniendo aún un protagonismo indudable como material idóneo para el dibujo (figs. 586-588).

El carboncillo es un material de trazado que enlaza simbólicamente, junto con el barro, los tiempos más arcaicos con la actualidad. Su proceso de fabricación apenas difiere del utilizado en los primeros tiempos, por lo que esencialmente sigue siendo el mismo material. Por sus características se presta a una gran variedad de tratamientos (restregados, difuminados, borrados), que proporcionan desde contrastes violentos hasta suaves entonaciones de una variada gradación. La versatilidad o la calidad y finura del negro o gris que proporciona se debe al propio proceso de fabricación y, sobre todo, a las características de la madera utilizada. El carboncillo se obtiene por la carbonización de ratos delgadas de distintas maderas (sarmientos de vid, sauce, tlo, abedul, avellano) en unas condiciones limitadas de oxígeno. De ahí que existan carboncillos de diversos grosores y grados de dureza (fig. 589). Cennini realiza una



586. Pasteles.



586. Anónimo, 2003-2004,
355 x 505 mm. Carboncillo.

detallada descripción para su fabricación artesanal³⁴.

Estas cualidades han hecho del carboncillo el material más utilizado en todo tipo de academias y escuelas de artes plásticas por su facilidad para el estudio de luces y sombras. Se presenta en barras quebradizas de distintos grosores y también reducido a polvo para la realización de



588. Anónimo (detalle).



589. Carboncillos.

587. Anónimo, s.f.,
1000 x 680 mm. Carboncillo.

grisallas. Debido a la inestabilidad de las partículas depositadas en la superficie del soporte, los dibujos tienen que ser fijados para su conservación. El éxito de la supervivencia de su uso a través de los tiempos se le debe atribuir no sólo a la aparente facilidad de obtención, sino, sobre todo, por ser un material sencillo y de una gran versatilidad. Para su aplicación se utiliza directamente la barra de carboncillo y el polvo obtenido por su trituración para la extensión de valores generales. Los instrumentos tradicionales

de manipulación han sido difuminos, trapos de algodón, manos, dedos, etcétera (fig. 590).

Esta capacidad de ser un material fácilmente corregible y mostrar una gran versatilidad de valores lo ha caracterizado —y lo continúa haciendo— como el material



590. Daniel Domínguez, 1996, 1000 x 700 mm.
Carboncillo.

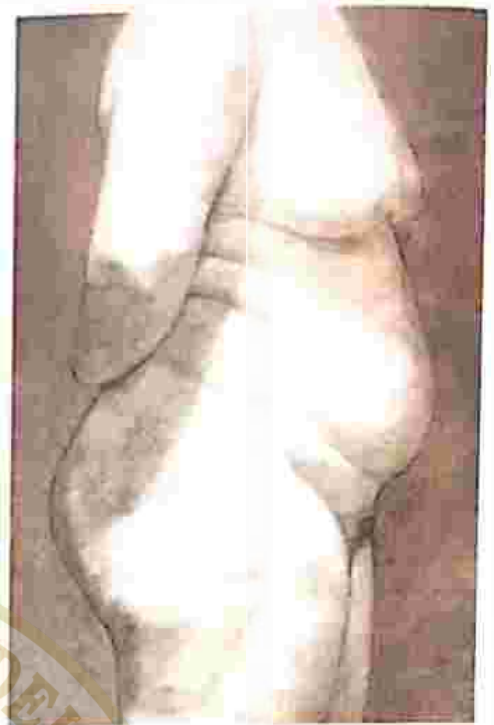
preferido en los procesos de aprendizaje, como se puede comprobar en la mayoría de los dibujos que acompañan a este texto. No obstante la expresada facilidad de uso, o tal vez por esta razón, presenta también sus dificultades para desesperación de algunos estudiantes. Es decir, si se tiene en cuenta que lo que queda depositado en los intersticios de la fibra de papel son diminutos granos de polvo de carbón absolutamente secos, sin ningún aglutinante que los cohesione, se puede entender la fragilidad de su adherencia al soporte. La fina pulverulencia del carboncillo resalta o destaca la textura del soporte por lo que la elección de las características de éste tienen una importante función expresiva. El principio de adherencia de las finas partículas de carbón en el soporte está relacionado con la cualidad de éste, es decir, que la rugosidad de su superficie permita arrancar partículas del material y retenerlo en los intersticios de sus fibras. Las características del papel soporte, por tanto, son un factor sumamente importante para obtener versatilidad de resultados (figs. 591-593).



591. V. Martínez Gadea,
1969-1970, 1000 x 700 mm.
Carboncillo.

El aprendizaje de su manipulación tiene que ver, fundamentalmente, con la adquisición de experiencia en su aplicación, dominando los diferentes «grados de presión» con que se incrusta en el papel y los instrumentos de extensión y difuminado. Por ejemplo, cuando se realizan estudios de varias sesiones en las que se han de superponer capa sobre capa de carboncillo, los estratos anteriores han de estar convenientemente presionados con objeto de que la capa superior se sunte o se adhiera a la inferior.

592. A. Martín Villacastín, 1994,
1000 x 700 mm. Carboncillo.



593 A. Martín Villacastín (detalle).

De otro modo, además de no adherirse, barrería la capa inferior, dejando al descubierto el soporte. De ahí que se pueda indicar que, para la utilización del carboncillo en diferentes tiempos y capas, se debe proceder aplicando una mayor presión en las capas inferiores y una menor presión en la superficie. Por otro lado, cuando se quiere trabajar con otros resultados más permanentes —y menos versátiles en valores de gradientes— el carboncillo se puede hacer «autofijativo», si previamente se enpapa en aceite de linaza.

Con el carboncillo se suelen utilizar una serie de utensilios cuya misión es la de fijar el polvo de carbón en el papel, extenderlo por la superficie en grandes manchas (grisallas), borrar o definir contornos y detalles, o sacar luces, sobre todo cuando se utiliza el procedimiento de manchar el papel con una gran zona de carbón, obteniendo a partir de ella las distintas áreas de grises por eliminación. Entre los más usuales tenemos los difuminos de variados grosores, trapos de algodón, trozos de fieltro (éste con mucha precaución, pues suele cortar las fibras del

papel, imposibilitando la adherencia del polvo de carbón), esponjitas de gomaespuma.

De trazo fino: puntas metálicas, lápices, bolígrafos, rotuladores...

El estilete (*stylus*) o punzón era el instrumento que se usaba en la época clásica para escribir sobre tablillas de cera o de barro. Se trata de una varilla de metal, similar a la punta metálica pero cuyo uso se destina más para marcar o dejar una huella sobre un soporte que para realizar una marca de color. Las puntas metálicas, en cambio, representan un antecedente de las minas de grafito por sus parecidas características, ya que al presionar sobre el papel van dejando pequeñas partículas en los resquicios de las fibras. Las puntas se suelen preparar en forma cónica o biselada sujetas a un estilete para una mejor precisión del trazado. Las líneas trazadas con la punta de plata, conocida ya por los romanos para dibujar en tablillas o pizarras, se caracterizan por una cierta delicadeza y su uso era frecuente desde el siglo XIV, prolongándose hasta el siglo XIX, siendo sustituidas por el moderno lápiz

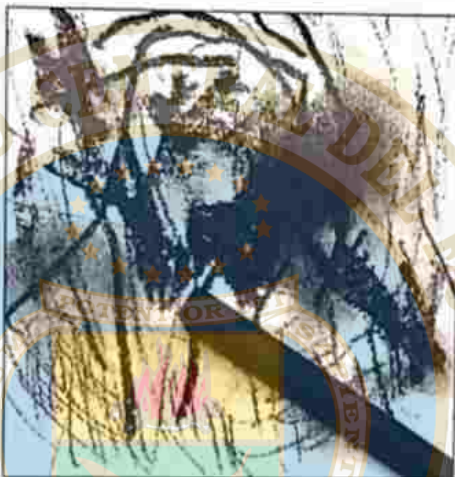
de grafito. Aunque en un principio se utilizaba con un carácter de mero apunte o esquema para dibujos de carbón o para el adiestramiento manual, acabó convirtiéndose en una delicada herramienta de dibujo que se combinaba con toques de albayalde³⁵. Si no se le aplica ningún fijativo que proteja estas partículas, el aire actuará sobre ellas oxidándolas, por lo que se volverán más oscuras con el tiempo; efecto que, por otro lado, resulta de interés, por lo que se dejaban sin fijar para que se produjera esta oxidación. Los papeles sobre los que se aplica la punta metálica—generalmente de plata—se preparan con una fina capa de blanco extendida uniformemente sobre su superficie³⁶. En cambio, las puntas de plomo se solían utilizar sobre el papel sin preparar, proporcionando un trazo grueso y oscuro que por la oxidación se convierte en pardusco al cabo del tiempo. Las puntas metálicas de oro o platino tienen efectos similares, aunque el color varía y la oxidación no les afecta de igual manera, por lo que no oscurecen.

El lápiz compuesto o barra de carbón compuesto o comprimido es una variedad de carbón que, al estar compuesta de antracita dura pulverizada y aglutinada con goma arábiga, se presta a efectos más permanentes. Tiene un negro más intenso, aterciopelado, aunque no resulta fácil difuminar su trazo y realizar correcciones, pues no se borra fácilmente. De ahí que se utilice sobre todo para fijar trazos³⁷. En cambio, el lápiz de carbón prensado es en realidad el carboncillo pulverizado y aglutinado, y recubierto de madera para dibujar con mayor detalle (figs. 594-596).

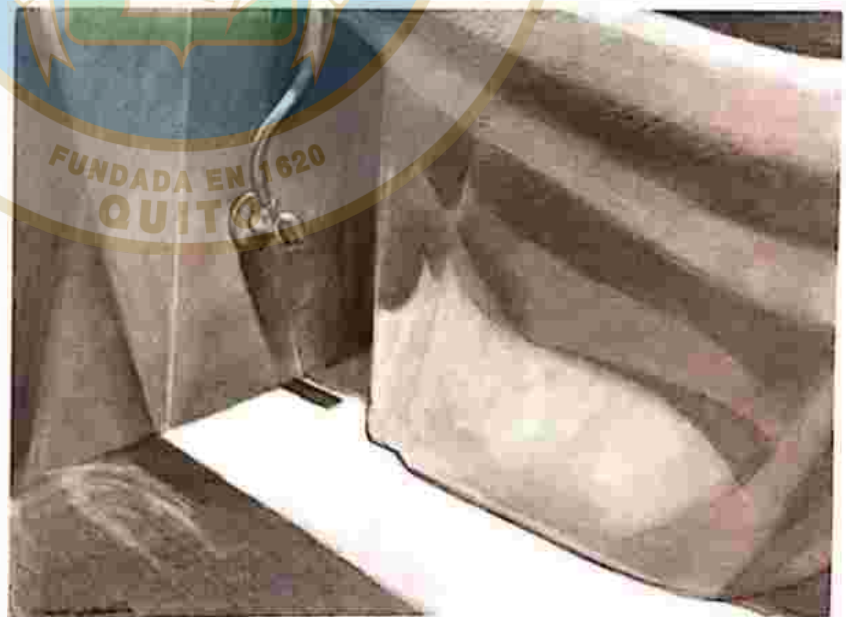
Con la aparición y desarrollo de la fabricación del lápiz de grafito decrece el uso del punzón con punta de plata y otros metales utilizados hasta entonces. Esto se debe a las extraordinarias cualidades que presenta la fabricación de estas barras cilíndricas (recubiertas generalmente de madera), compuestas de carbono



594. Lápiz de carbón prensado



595. Barra de carbón prensado



596. S. González Gómez de Aranda, 2001, 266 x 500 mm. Carbón prensado y goma de borrar.

cristalizado o grafito—conocido también, erróneamente, como «plombagina»³⁸—que, mezclado en distintas proporciones con caolín y cocido al horno, proporciona



597. Polvo, lápiz, barra gruesa y fina de grafito.



598. J. L. Ceña Ruiz, 2002-2003.

330 x 450 mm. Lápiz y barra de grafito y goma de borrar. La acción de los borrados de goma sobre lo dibujado crea una variada y distinta factura gráfica. En ella se funden dos acciones del «dibujar», la de marcar negro sobre blanco y la de eliminar lo trazado mediante movimientos que rompen la acción de control de lo dibujado, con el fin de obtener una expresividad gráfica imprevista o aleatoria.



599. J. L. Ceña Ruiz (detalle).

un trazo nítido y preciso, de una gran variedad de matices según la mayor o menor dureza de la mina. Ésta se gradúa según las letras (H y B) que indican la composición y los números, que indican la escala en cada letra: H (*hard*, duro) indica mayor cantidad de arcilla y B (*black*, negro) que tiene mayor cantidad de grafito y, por tanto, proporciona un oscuro más intenso (figs. 597-599).

Al ser un material de trazo fino, no está especialmente indicado para cubrir grandes superficies, aunque esta inconveniencia se suple en parte por la

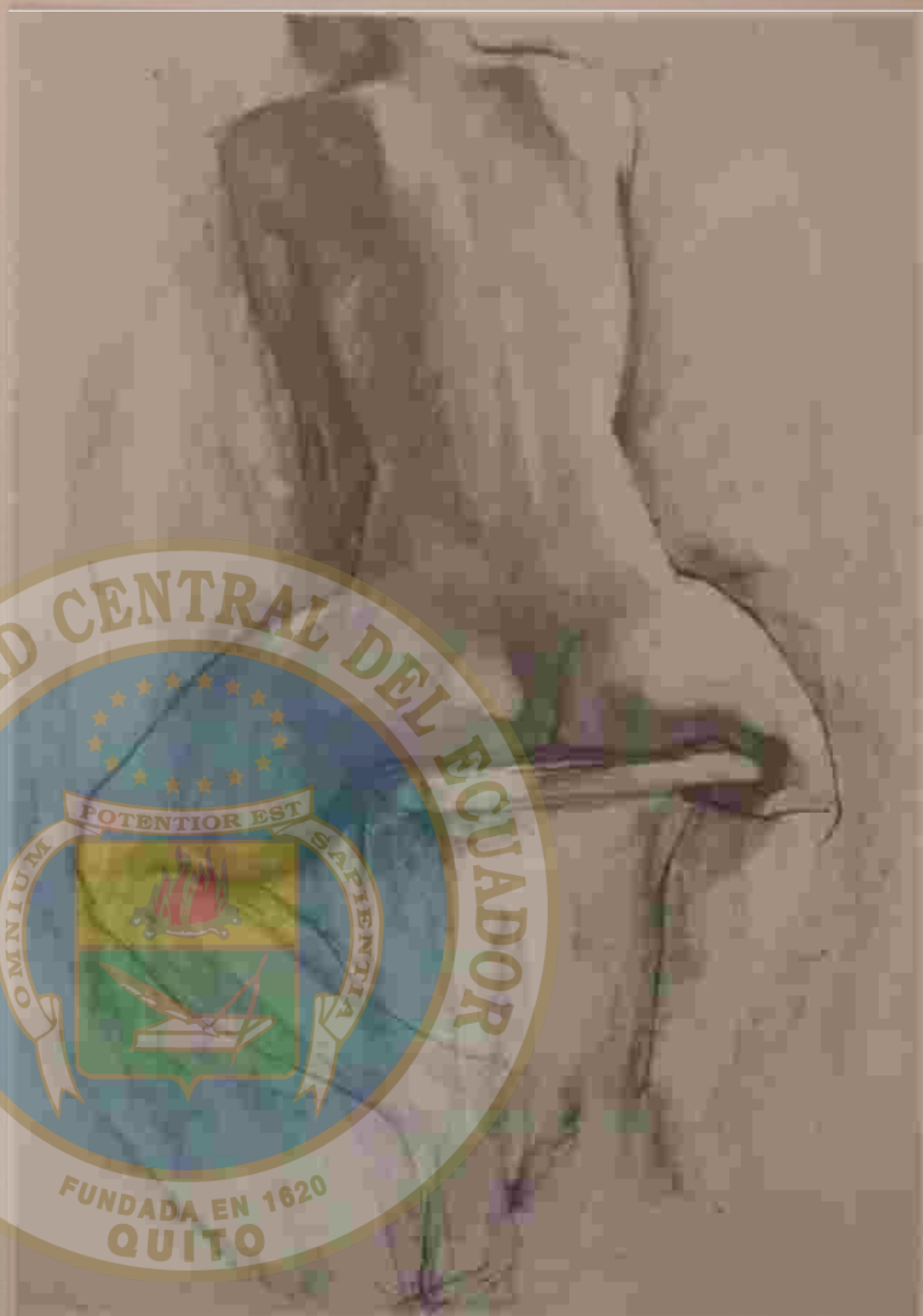
utilización del grafito en polvo, finamente triturado, que puede extenderse y diluirse con aguarrás o petróleo para cubrir amplias zonas en sucesivas capas hasta conseguir mayor intensidad de los oscuros. Para este fin también se cuenta con la utilización de barras de grafito, en general de dos tipos: una más delgada, que viene recubierta de una fina capa de laca para evitar manchar la mano o el papel, y otra más gruesa, sin recubrimiento y que se puede utilizar también de plano para rellenar superficies. Las zonas muy oscuras de los dibujos de grafito, por la acumulación de mucho material, producen un reflejo metalizado, «plúmbeo», que suele dificultar la visión de conjunto (figs. 600-603).

El lápiz *Conté*³⁹ es un compuesto de grafito pulverizado mezclado con azufre y arcilla, que con diferentes grados de cocción de la pasta proporciona distintos grados de dureza. Una vez cocida la mina se impregna de cera y varias grasas a fin de obtener una marca continua en el soporte. Tiene un aspecto untuoso que produce



600. M. Rodríguez Acosta, 1950-1951,
400 x 300 mm. Lápiz de grafito.

unos negros intensos y un acabado mate. Se puede utilizar sólo o como refuerzo para las líneas o zonas oscuras de los dibujos al carbón y permite desde el trazado de líneas gruesas a la ejecución de líneas de detalle. Como muchos instrumentos de trazo fino, también se dispone del mismo material en barras



601. R. García López, 2004-2005,
1000 x 700 mm. Lápiz de grafito.

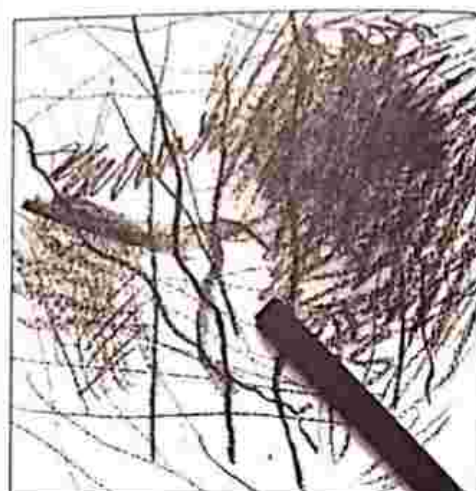
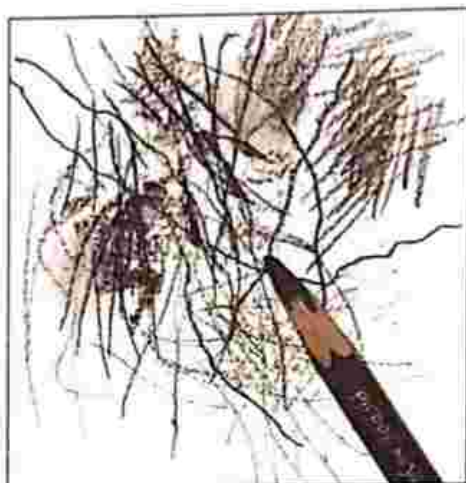


602. J. L. Ceña Ruiz, 2002-2003,
450 x 325 mm. Lápiz de grafito.



603. J. L. Ceña Ruiz (detalle)

604. Lápiz Conté.



605. Barra Conté.



606. Barras Conté de colores.



607. Lápices de colores
acuarelables.

para trazos más rotundos y, en este caso, además en barras de distintos colores (figs. 604-606).

Los lápices de colores poseen una mina compuesta de diversas arcillas



608. R. Cuerda Mercado, 2005, 210 x 290 mm.
Tinta y lápices de color sobre papel naranja.

coloreadas con diferentes pigmentos y su uso se popularizó a finales del siglo XIX. Su relativa dureza permite la superposición de grafismos o rayados con distintos colores para obtener mezclas por adición y transparencia. Los condicionamientos del medio orientan los procesos del dibujo hacia realizaciones de carácter minucioso, en las que adquieren relevancia las sutiles



609 O. Martínez Monge, Madroños, 1997,
297 x 210 mm. Lápices de colores



610 O. Martínez Monge,
Madroños (detalle)



611 O. Martínez Monge, Violetas, 1997,
297 x 210 mm. Lápices de colores

transparencias ocasionadas por el proceso acumulativo de capa sobre capa de material. Estas operaciones crean una intrincada y fina undimbre gráfica, a través de la cual se entreven los intersticios del fondo, confiriéndole una sutil factura vaporosa de carácter puntillista. Una variedad de lápices de colores li



612 O. Martínez Monge, Violetas
(detalle)



613. J. L. Martín Prada, 1989-1990,
703 x 505 mm, Rotulador fino.



614. J. L. Martín Prada (detalle).

615. T. Fernández Galpasoro,
2002-2003, 500 x 350 mm, Lápiz
de grafito y pastel.



constituyen los llamados lápices acuarelables, que permiten que los trazos puedan ser diluidos al aplicarles un pincel con agua (figs. 607-612).

Otros tipos de lápices, no fabricados específicamente para dibujo sobre papel, pueden tener una eventual utilización para explorar sus características, como el lápiz litográfico, usado para dibujar sobre las piedras o planchas litográficas, aunque tiene cierta dificultad para ser afilado. Su composición es una mixtura de jabón, sebo, cera y negro de humo. Naturalmente, esta mezcla impedirá que el ácido ataque a la piedra, reservando lo

616. C. Pérez González, 1990,
1000 x 700 mm, Plumilla
y tinta china.



617. J. G. de Haro, 1994, 102 x 102 mm,
Rotulador fino.

dibujado para recibir la tinta de impresión.

Como instrumentos de trazo fino habrán de considerarse también la plumilla, la pluma estilográfica, la pluma de ave o la de caña que presentan en su trazado distintas peculiaridades. Muchos de estos instrumentos tradicionales han sido, si no sustituidos, en parte reemplazados por la incorporación de nuevas herramientas como bolígrafos (de bola) y rotuladores (de punta tubular, de punta de pincel, gruesos, de punta fina, etc.), que generan una grafía distinta y singular (figs. 613-617).

Materiales líquidos: tintas, acuarelas, gouache, aguadas, témpera

Los medios húmedos utilizados en el dibujo son primordialmente tintas fabricadas con compuestos de hierro o anilinas sintéticas que debido a la inestabilidad del colorante desaparecen en parte con el tiempo, especialmente si están expuestas a la luz y al aire. De las tintas relativamente permanentes destacan las elaboradas con carbón puro finamente dividido y suspendido en agua. Estos medios húmedos no siempre se utilizan con los instrumentos tradicionales (plumas, plumillas, cañas, pinceles), sino que se suele experimentar con otros instrumentos (palillos, dedos, cepillos de dientes) y, por supuesto, con cualquier utensilio capaz de transportar y depositar el material en el soporte. Entre las tintas más conocidas y usadas tradicionalmente destacan: la sepiá, la de carbono, la tinta china, el bistre y la ferrogáfica (figs. 618-622).

La tinta sepiá se obtiene a partir de una sustancia contenida en una glándula de la sepiá o jibia, que se diluye en distintas concentraciones añadiendo como aglutinante la goma arábiga. La sepiá se parece en ciertos aspectos a la calidad de la sanguina y su tono suele ser de un



618. D. Vega Borrero, 1999.
245 x 345 mm. Plumilla y tinta china.



619. S. Flores, 1994-1995.
355 x 255 mm. Tinta china y palillo.



620. S. Flores (detalle).
Las dificultades de algunos instrumentos, al tener cierta resistencia para modular la línea y al llevar distintas cargas de tinta, propician la creación de una grafía de singular característica.

pardo oscuro, aunque se destaca de ésta por la extraordinaria propiedad de bitonalidad según se frote y diluya o permanezca concentrada en la superficie del papel. Conocida antes como medio para escribir su uso como material de dibujo no se extiende hasta los siglos XVIII y XIX⁴⁰.

La tinta de carbono se fabrica a partir de hollín o algún otro tipo de polvo

621. R. Díaz Padilla, 1968.
200 x 150 mm. Píncel y tinta china.



622. R. Díaz Padilla (detalle).

de carbón, disuelto en agua con un aglutinante que generalmente es goma arábiga. La tinta china es de color negro intenso y brillante, inalterable a la luz y resistente al agua, obtenida con negro de humo (hollín) en suspensión de aceite de resina —que le otorga su brillo característico—, goma y aglutinantes, muy utilizada en aguadas y grisallas acuosas. Aunque conocida y usada secularmente en Oriente, su uso se generaliza en Europa durante el siglo XVI, sobre todo en Alemania.

El bistre es una tinta preparada con carbón de madera en suspensión acuosa, con distintas concentraciones, según la tonalidad que se quiera obtener. Su color

varía desde el amarillo hasta el marrón oscuro, dependiendo del tipo de madera que se haya quemado y de la mayor o menor concentración de carbón en la tinta. Aunque es muy difícil distinguir este tipo de tinta de otras de coloración similar, Susan Lambert²⁰ señala como una de las características identificables la irregularidad granulosa que deja sobre la superficie, debido a las partículas no disueltas. El uso del bistre, aunque utilizado en la Edad Media, no se generaliza hasta el siglo XVI y, sobre todo, en el XVIII (Tiépolo).

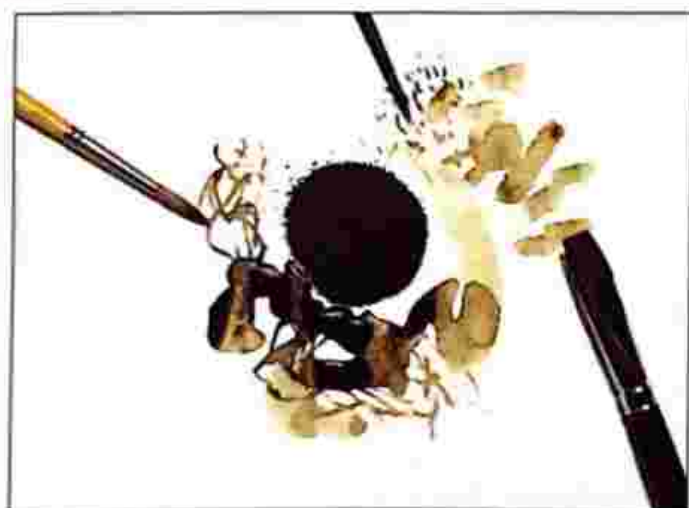
La identificación del tipo de tinta con el que está realizado un dibujo cuando se describe como dibujo a tinta presenta ciertas dificultades. La mayor parte de los dibujos realizados durante el Renacimiento están hechos con tinta compuesta por una suspensión de sales de hierro en ácido ferrogálico (tinta de bugalla) que compone la tradicional tinta para escribir. Este ácido se obtiene de una excrecencia que se crea en ciertos robles a causa de una enfermedad. Debido a su acción corrosiva sobre el papel, aunque la tinta se aplica casi negra, con el tiempo se vuelve marrón debido a la oxidación del pigmento.

Usada generalmente como tinte para teñir maderas, el extracto de nogalina presenta dos variedades según que su disolución sea con agua o alcohol. Su alto poder de tinción y la versatilidad de su coloración, dependiendo de la cantidad de polvo granuloso que se utilice, ofrece muchas posibilidades y combinaciones (figs. 623-626).

Los recursos se amplían con la inclusión de otras tintas y materiales diluibles, tradicionalmente no utilizados para el dibujo pero que aportan su singularidad estética en la obtención de recursos plásticos (café, tinte de azafraán, barnices, aceites, tintas de grabado y xilográficas, óleo, acrílico, cera fundida, etcétera) (fig. 627).

El procedimiento de la aguada, utilizada desde el siglo XV en Italia, consiste

623. Nogalina y pinceles.



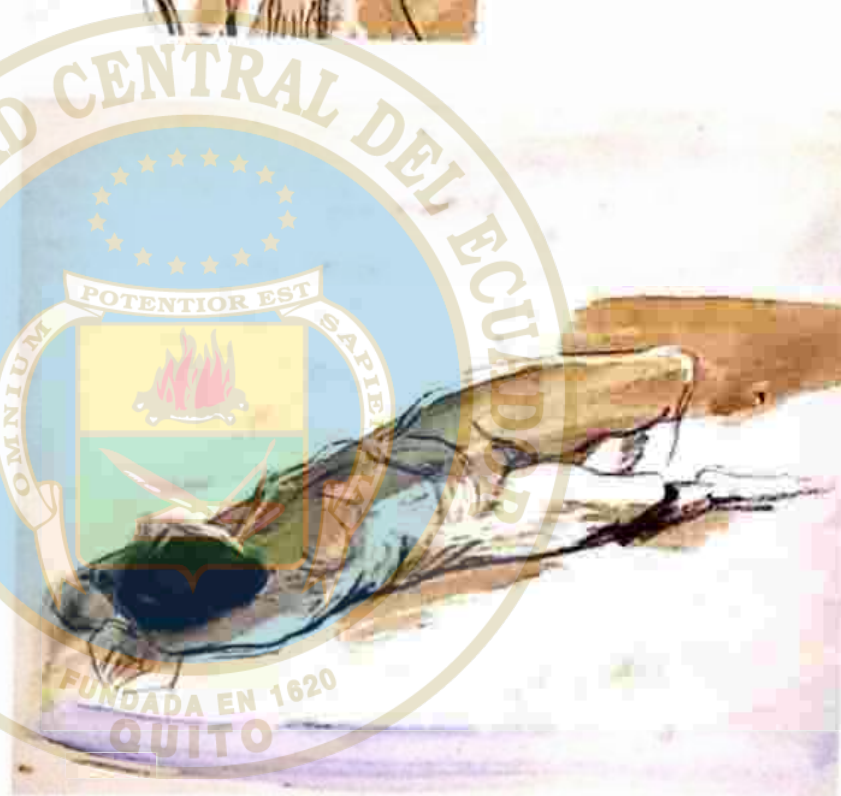


624. V. Mayor Molero, 2006. 500 x 350 mm. Aguada de acuarela, mancha de nogalina, lápiz compuesto y creta blanca.

en la aplicación, mediante pincel, de una variada gama de tonalidades obtenidas de tintas (negras, pardas, bistre) diluidas con agua en distintas proporciones⁴². Su aplicación comprende desde amplias manchas para delimitar zonas hasta ligeras pinceladas para realzar dibujos elaborados con pluma y tinta. Como medio de valoración e iluminación de los dibujos, la aguada opera de manera acumulativa, es decir, siguiendo el método de capa sobre capa. Se comienza por los valores más tenues, superponiendo los más oscuros progresivamente —de claro a oscuro— que, debido a su transparencia, producen efectos luminosos y delicados. Cennino Cennini daba numerosas instrucciones para trabajar con la aguada: «Si, habiendo dibujado con estilo, quieres trabajar más el dibujo, marca con tinta los sitios extremos y necesarios. Después, da sombras con aguada de tinta [...], sombrea con un pincel de cola de ardilla grueso y casi siempre seco; y así, según la intensidad de los tonos oscuros, irás oscureciendo más o menos la



625. V. Mayor Molero (detalle).



626. V. Mayor Molero, 2006, 500 x 350 mm. Aguada de acuarela, mancha de nogalina, lápiz compuesto y creta.

aguada»⁴³. Como en la acuarela, la clave de su uso estriba en la reserva de las zonas luminosas o en su entonación con valores claros, pues es difícil seguir el procedimiento inverso, esto es, lavar o sacar claros donde ya se ha intervenido con tonos oscuros (fig. 628).

Por lo general, la aguada se ha utilizado combinándola con las líneas y trazados principales del asunto realizado a pluma, contribuyendo a que el dibujo presente aspectos luminosos y cromáticos. Una previa humectación del papel ayuda

627. J. G. de Haro, 2004,
298 x 198 mm. Tinta estilográfica
y café sobre cartón.



628. G. Berdugo Garvi, 2000, 500 x 350 mm,
Aguada de tinta china.



629. Anónimo, s.f., 300 x 300 mm.
Tinta aguada y lápiz Conté.



630. Anónimo (detalle).

a que los valores se distribuyan sin interrupciones bruscas. Aunque se utiliza sin preparar la superficie del papel, en la Edad Media se acostumbraba a prepararlo mediante un «glaseado», aplicando un aparato de cola con esponja o sumergiendo

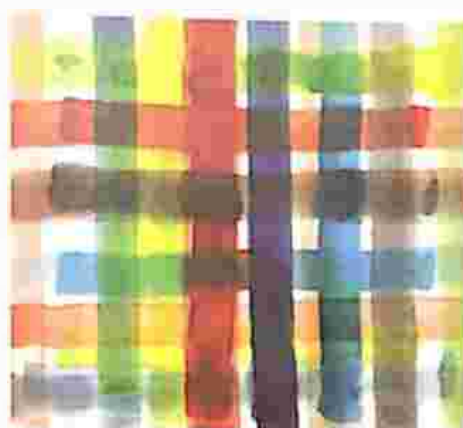
el papel en esta solución. A partir del Renacimiento se produjo un cambio de instrumento para la aplicación de la tinta, sustituyendo el pincel de corte recto por el punzaguado que, además de permitir una ejecución más meticulosa, proporcionaba una transición entre los valores más suaves y difuminados, en consonancia con el gusto del modelado y el claroscuro. El Guercino, Tíépolo y, sobre todo, Rembrandt destacaron en el uso de la aguada, comenzando con el dibujo de los elementos principales con pluma y añadiendo posteriormente las manchas de valores con la aguada. Sin necesidad de un seguimiento estricto de la técnica, este



631. C. Benega, 2006, 200 x 150 mm. Tinta naranja

procedimiento acuoso se suele utilizar como una variante para la construcción de la representación en apuntes rápidos, lo que obliga a una adaptación de la idea formal, diferente en función de las exigencias del medio (figs. 629-631).

Aunque su uso resulta más frecuente en técnicas pictóricas o en imprimaciones de soportes, el temple suele usarse con el concurso de otras técnicas en la realización de dibujos, especialmente como medio corrector, dada su opacidad, o bien para precisar detalles o sacar luces. Su composición está basada en emulsiones oleaginosas miscibles en agua, de aspecto lechoso, que pueden ser semitransparentes según su disolución. Estas emulsiones de agua-aceite, tales como la obtenida de huevo, de la caseína de la leche o del jugo gomoso de determinadas plantas (goma arábiga), se adhieren bien sobre fondos magros y sus componentes se solidifican al evaporarse el agua⁴⁴. Este secado rápido ofrece muchas ventajas, al permitir pintar encima de ellos en un tiempo relativamente corto.



632. Acuarela líquida.



633. J. Trapero Sandoval, 2001, 350 x 495 mm
Mancha de acuarela, barra Conté y rotulador fino.

634. J. Trapero Sandoval (detalle).





635. C. Fernández Zambrano.
2002, 350 x 495 mm. Mancha de
acuarela y caté, carboncillo y
gouache.

La composición física de la acuarela no difiere de las otras tintas tratadas, por lo que se podría afirmar que se trata de una variedad de tinta, compuesta por pigmentos finamente molidos y aglutinados en una disolución de agua y goma arábiga. Su presentación industrial es amplia, pues la podemos encontrar en barras, tubos, pasillas o líquidas. La transparencia y solidez de sus colores la hace un medio idóneo para apuntes rápidos o para realzar, mediante leves toques de color, los dibujos previamente abocetados. Es precisamente la cualidad de su transparencia su principal virtud, al aportar una gran luminosidad de los colores. Por esta razón, el papel del soporte tiene una gran influencia en su factura final, fabricándose papeles especiales para esta técnica que tienen una superficie granulosa que le aporta textura. La luminosidad se ve intensificada al tener que reservar el blanco del soporte para las zonas más luminosas (figs. 632-635).

Generalmente, para una mejor fusión de los distintos lavados se suele humedecer el papel con una esponja. Los siglos XVIII y XIX fueron especialmente prolíficos en la utilización de esta técnica al coincidir las necesidades de fugacidad y de transparencia de la luz (Turner, Cézanne), aunque posteriormente se ha acudido a ella por la rapidez de ejecución y por su evocación poética (Klee, Kandinsky).

El *gouache* o *témpera*, en cambio, difiere de la acuarela en que se incorpora a su mezcla una carga de yeso o blanco de España para obtener la opacidad de las manchas. Se utiliza eventualmente como un procedimiento de dibujo que permite cierto tratamiento pictórico por su capacidad cubriente.

Técnicas mixtas

Parece innecesario insistir en que todo material posee unas características propias que le confieren su propia particularidad expresiva, pero hay que tener en cuenta

que éstas pueden ser desarrolladas en distintas direcciones e intensidades según la manipulación de la que sea objeto, por la propia «manera de hacer». No obstante, sus mismas propiedades físicas les imponen una serie de limitaciones que el artista intenta complementar con las propiedades de otro material con el fin de obtener un resultado determinado. Naturalmente, para reunir en una misma obra materiales heterogéneos debe existir una cierta relación de compatibilidad o, al menos, que la incompatibilidad que presenten pueda ser convenientemente dirigida en favor de los objetivos propuestos. Para utilizar los materiales, instrumentos y soportes diversos, se hace necesario el conocimiento de los mismos en el aspecto de sus propiedades físicas, guiados por unas mínimas reglas técnicas y, sobre todo, por la intuición creativa (figs. 636 y 637).

Las «técnicas mixtas» —denominación imprecisa que se refiere a la inclusión de varios materiales en un mismo dibujo— se han utilizado siempre; los artistas se han preocupado de conocer el comportamiento de los materiales y de la interacción complementaria que se produce al juntarlos. Pero será durante el periodo vanguardista del siglo XX cuando, por efecto de una intensificación experimentalista en la búsqueda de nuevos materiales, soportes y texturas, se acrecienta el uso indiscriminado de otras herramientas y medios técnicos, incorporándose nuevos procedimientos ajustados a las nuevas necesidades expresivas (*grattage, frottage, frottage, collage, decollage*).

Para el estudio del comportamiento de los materiales en las técnicas mixtas habrá que considerar fundamentalmente dos factores: por un lado, la relación entre los propios materiales, su grado de fusión o rechazo y la complementariedad estética entre ellos; por otro, habrá que tener en cuenta la relación entre estos materiales y el soporte sobre el que se



636. N. Díaz Martos, 1997.
350 x 500 mm. Acuarela, lavado de lejía, lápiz Conté y barras de color.

depositan, su nivel de adherencia o permanencia. Habitualmente, los dibujos realizados con técnicas mixtas no incluyen un número muy elevado de materiales distintos, pues un uso excesivo de éstos debilita el efecto armónico y estético de

637. B. Herráiz Portillo, 1994.
325 x 250 mm. Mancha de acuarela, barra Conté y creta blanca.





638. C. Martín Pérez,
1996, 180 x 260 mm.
Collage, acrílico, carbón y
lápiz de grafito.



639. J. G. de Haro, 1997,
190 x 140mm. Café con
pincel y acrílico azul, rojo
y amarillo.

complementariedad. En una referencia general, como es ésta, no es posible ahondar en las múltiples combinaciones de materiales y sus posibilidades expresivas que la harían excesivamente prolija pero, convencionalmente, se entiende que la pertenencia de los materiales a un mismo grupo –seco, húmedo– asegura la compatibilidad entre ellos, aunque en el caso de las técnicas húmedas habrá que tener en cuenta el mismo principio tradicional que en la pintura, esto es, la aplicación de graso sobre magro. Como sabemos, los procedimientos húmedos al agua no tienen poder de adherencia sobre superficies grasas, por lo que éstas se han de aplicar en último lugar, sirviendo este principio para una adecuada inclusión de técnicas secas sobre húmedas (figs. 638-641).



640. Sigane, 1994, 325 x 230 mm. Acuarela, barra Conté y sanguina.



641. N. Díaz Martos, 1997, 240 x 650 mm.
Grasa de calzado, cola, acuarela y grafito.

Herramientas y procedimientos: experimentalismo vanguardista

La gran mayoría de los materiales de dibujo tienen la característica de ser a la vez «material y herramienta». Es decir, el lápiz, el carboncillo o el bolígrafo son al mismo tiempo «material marcador e instrumento de aplicación» para trazar. El uso de los materiales implica la utilización de todo tipo de útiles o herramientas que realizan funciones tales como: extender, difuminar, frotar, frotar, rascar o transferir, determinando la creación de métodos para obtener resultados gráficos. Entre los instrumentos tradicionales, como las plumas —hasta que aparecieron las metálicas—, las más usadas han sido las de caña biselada o la de distintos animales (pavo, cisne), aunque la que producía un trazo más nítido y modulable era la de oca, que se utilizó hasta el siglo XIX cuando la irrupción del lápiz desplazó su uso. Con la aparición de estilógrafos, rotuladores y bolígrafos se amplía el campo de instrumentos de dibujo. En el caso de los rotuladores, su tinta está compuesta por colorantes sintéticos y alcohol, lo que no ofrece garantías de permanencia al resultar muy inestable bajo la acción de la luz.

Se podría pensar, dada la escasa versatilidad y personalización de algunos dibujos de aprendizaje, que el aspecto técnico ha sido una cuestión de segundo orden en la historia del dibujo y que la heterodoxia técnica, el uso de distintos materiales para una mayor expresividad de la obra gráfica, es algo relativamente reciente, que viene originada por el experimentalismo matérico de la primeras vanguardias. Si bien es cierto que el movimiento moderno rompió con concepciones académicas que limitaban la libre creación, no es menos cierto que los artistas de todos los tiempos han sentido una especial preocupación por el uso de materiales diversos y que el

descubrimiento de alguno de ellos —en muchos casos se trataba de un redescubrimiento, pues su novedad estribaba en un «nuevo uso»— provocaba entusiasmos entre los artistas. Se puede acudir, por ejemplo, a la importancia que se confiere en los tratados de los siglos XVII y XVIII al uso de la piedra de Italia o de la sanguina, o simplemente, a la atención prestada por los artistas y tratadistas a las distintas técnicas del dibujo.

Los «procedimientos» se sitúan en la base de la actuación del artista con los materiales de que dispone. Indican el modo o método de uso que hace de los materiales y el conjunto de manipulaciones a que los somete para conseguir los resultados previstos, o simplemente constituyen un método indagador propio mediante el cual se van obteniendo resultados no previstos. Se trata de la manera de proceder con un material para la obtención de determinados efectos y aquí resulta fundamental el desarrollo de las destrezas instrumentales.

En definitiva, la «técnica» habla del conocimiento de las reacciones físicas y químicas de los materiales, de las características propias que los distinguen de otros y de los «procedimientos», como las operaciones llevadas a cabo para obtener resultados distintos con uno o varios «modos de actuación». Son los procedimientos o la metodología seguida en la aplicación del material los que permiten obtener los distintos recursos gráficos (el valor de la línea, de la mancha de los grafismos de amplia concepción, signos, marcas) que constituyen el entramado donde surge la forma. Por otro lado, y en relación a los procesos operativos, los modos en que se incide u opera en el soporte con nuevos instrumentos y materiales han transgredido todos los límites tradicionales, presentando



642. C. Rodríguez Méndez, 1995, Serie de nueve dibujos, de 290 x 210 mm cada uno. Carbón prensado, collage, tinta estilográfica, lavado de lejía y papel encolado.

un campo abierto en el que es la propia iniciativa creadora del artista la que debe buscar y encontrar su medio y modo de expresión propios (fig. 642).

Collage, frottage, grattage (esgrafiado), decalcomanía

El *collage* es una de las técnicas más características de los movimientos vanguardistas. No sólo en cuanto a lo procedimental se refiere, sino a que propició un renovado modo de concebir la obra plástica, abriendo caminos a nuevas poéticas de carácter estético e incorporando así una nueva concepción de la realidad, «la de la propia obra», diferenciada de la realidad representada. De algún modo, con este procedimiento se abre el horizonte para la consideración

de la fuerza expresiva de los materiales por sí mismos, rompiendo la barrera entre materiales «artísticos», avalados por la tradición, y los que no tienen esa procedencia, incluyendo los desechos de todo tipo. Técnicamente, implica la superposición de recortes pegados de distintas imágenes o fragmentos de papeles —elegidos por los signos impresos o sus calidades texturales—, generalmente con la combinación de otras técnicas, para constituir una nueva configuración. Procede de un pasatiempo artesanal muy en boga en el siglo XIX (*papiers collés*); su uso en las artes plásticas se generalizó a partir de la aparición de los movimientos vanguardistas de principios del siglo XX, especialmente con el auge del Cubismo sintético, siendo Picasso y Braque sus máximos exponentes. Usado también por otros movimientos y artistas experimentales (Dadá, Schwitters, Merz, etc.), en ellos primaba la búsqueda de «otros» materiales que aportaran nuevas posibilidades estéticas para la indagación de nuevas concepciones artísticas. Sin embargo, actualmente se encuentra plenamente incorporada entre los procedimientos habituales como una técnica más o menos convencional. Una variedad del *collage* es el *fotomontaje*, en el que se utilizan trozos o fragmentos de fotografías recortados y encolados sobre una superficie, generalmente papel o tela, con lo que se obtiene una inesperada configuración sin intervención directa en la creación de las formas y los valores, pues éstos los proporcionan los fragmentos de las fotografías.

Otros procedimientos utilizados por artistas de las vanguardias históricas han ampliado el campo de recursos plásticos. El raspado de calidades de otros materiales al papel de dibujo se puede conseguir con técnicas como el *frottage*. Para ello se coloca el papel (no demasiado grueso) sobre superficies texturadas (papel de lija, maderas, aglomerados, telas, arpilleras, telas metálicas, etc.).

643. Marx Ernst, 1926. Frottage.



incorporando al dibujo las calidades de la superficie inferior mediante frotamiento con carbón, grafito, tintas o con cera de abeja fundida y mezclada con negro fino, etc., para aprovechar la superficie obtenida como nuevo plástico. Los materiales a emplear pueden tanto como permitir la imaginación y la experimentación personales. En ocasiones, se suele utilizar como un elemento del collage o como representación gráfica de una zona particular de un dibujo terminado, además con otros procedimientos. Ejemplos de esta técnica los podemos encontrar en algunos dibujos surrealistas realizados por Max Ernst, considerado creador de este procedimiento (fig. 643).

Como una variante del *frottage* podría considerarse las transferencias realizadas por artistas jap. como Robert Rauschenberg, que utiliza tiras de ilustraciones de revistas o periódicos, en las que aplica un disolvente que permite que la tinta litográfica se diluya, transfiriéndose al papel parte de las fotografías para posteriormente manipularlas (fig. 644). En el *grattage* (scraperado), el artista o grabador de superficies previene que impregnadas de alguna materia colorante, produce efectos de extraordinaria expresividad que, convenientemente dirigidos, ofrecen un amplio campo para el dibujo y la pintura. Max Ernst lo utilizó como base para la exteriorización creadora de las imágenes del subconsciente como método representativo de lo casual. En síntesis, se pueden referir dos métodos que admiten una gran cantidad de variaciones. Uno consiste en impregnar el papel con cera, aplicando posteriormente una capa con tinta china o témpera en un tono o tono oscuro. Al rasar la superficie, se puede dibujar sobre ella rasando o rasando con objeto de descubrir la superficie inferior, más clara u oscura, con diversos instrumentos (rascadores, pines, espátulas, punzones). Otra posibilidad consiste en extender una capa de témpera, cubriéndola a continuación con una capa



644 Robert Rauschenberg.
1974. Transfer y collage sobre
papel.

de pintura para posteriormente dibujar rasando la superficie.

El *falso grabado*, como variedad de estas técnicas, consiste en dibujar sobre el soporte las líneas y zonas blancas con témpera blanca, con toda suerte de excursos (líneas, frotados, pines, semibeco, témpera oscura), cubriendo la superficie de tinta china u otra tinta insoluble en agua. Cuando esta se seca se coloca bajo el grifo del agua, que ablanda y diluye la témpera, descubriendo las líneas y zonas claras previamente dibujadas.

El procedimiento surgido de la decalcomanía, desarrollada por Oscar Dominguez y utilizada también, entre otros, por Max Ernst, consiste en aplicar



645 Oscar Dominguez.
1953. 460 x 500 mm.
Decalcomanía modificada.

sobre el soporte un papel u otro soporte previamente impregnado de pintura semilíquida que transfiere a ésta una serie de formas aleatorias. Estas manchas informes actúan como estímulos para la invención de nuevas formas o, en la mayoría de los casos, para ser después corregidas o reconducidas a una representación consciente, determinada en parte por el azar en la distribución de manchas y, por otro lado, en la adaptación a unas formas controladas mentalmente (fig. 645).

Décollage, drippings, fimage, húmedo sobre húmedo

Los carteles publicitarios acumulados en distintas capas y pegados sobre las paredes de los entornos urbanos han constituido un excelente material para la realización de obras plásticas o una parte importante de ellas. Su uso supone efectuar rasgados para ir descubriendo superficies inferiores, en distintos estratos, que ponen al descubierto fragmentos de imágenes, colores y textos. En estos soportes, como elementos estéticos de nueva significación o como superficie sobre la que se pinta o dibuja, se interfieren y fusionan las variadas grafías, originando una nueva lectura. El *décollage*, pues, consiste en la transformación de objetos o imágenes de consumo (textos, imágenes, periódicos, etc.), que se van incorporando al soporte (*collage*) mediante acciones que implican dibujar sobre ellos, quemarlos, rasgarlos, emborronarlos o repintarlos, hasta que cobre un nuevo significado plástico. Entre otros, lo han utilizado Mimmo Rotella y Wolf Vostell.

Al *dripping* se le podría considerar un procedimiento más pictórico que usual en el dibujo, al menos en su origen, aunque sus efectos plásticos como registros más evidentes de la acción se han usado indiscriminadamente para adoptarlos como una nueva signografía del proceso. Esta práctica aprovecha los goteos o

chorreos que se originan al verter la pintura directamente o al cargar en exceso los pinceles y brochas de material líquido, como huellas que no deben ser borradas, pues en ellas permanece la esencia de una actuación que permite que afluyan sus propios rasgos. Tendencias como el *Action Painting* y su máximo exponente, Jackson Pollock, utilizaron el *dripping* como medio de patentizar la acción automática, como resultado estético de una realización no dirigida por un proyecto previo, aunque la provocación del azar sea al final controlada parcialmente.

Como otros procedimientos técnicos innovadores, el origen del *fimage*, es decir, «dibujar con humo», se encuentra en pleno contexto surrealista, siendo impulsado por Wolfgang Paalen⁴⁵. Se trata de la aplicación de manchas producto de la combustión de velas y otros materiales que, debido al desprendimiento de humo graso, se adhieren a la superficie de la tela o del papel. Así se obtienen trazos de tinte de formas difusas. El azar y una cierta poética por el gesto libre actúan para la obtención de determinadas calidades superficiales que resultan de aplicar al soporte las huellas originadas por el humo.

El *fimage* es una técnica que afronta el riesgo de su propio proceso. Lejos de la seguridad que proporcionan el lápiz o el carboncillo, con su sistema control de resultados y de borrados o rectificaciones, en el *fimage* se tiene que equilibrar la cercanía de la llama de la vela u otro instrumento para orientar el hollín como material que da lugar al dibujo, aprovechando o aceptando, en cierto modo, sus caprichosos efectos. Si la llama está demasiado cerca del papel corre el riesgo de quemarse, y si está demasiado lejos el humo no se fijará según se desea.

El procedimiento de húmedo sobre húmedo admite muchas variantes, pero, en general, se refiere al dibujo realizado con un material diluible sobre el soporte húmedo. Permite la realización de dibujos de factura ágil y expresiva, al efectuarse



646. L. Sánchez Orellana,
1998-1999, 445 x 320 mm.
Manchas de acuarela y caló
sobre lápiz de grafito.

con pincel, pluma o caña y tinta sobre papel humedecido; o sobre zonas previamente tintadas, superponiendo líneas o formas con gran soltura, sirviéndose de las manchas casuales producidas por la extensión y dispersión de lo trazado sobre el medio humedecido. Esta técnica permite obtener soluciones pictóricas, donde la plasticidad de la transparencia de las manchas abre el campo del mero dibujo de factura rígida (fig. 646).

De manera simplista se ha adjudicado el «color» al campo de la pintura y el de la

«forma gráfica monocroma» al dibujo. Por eso ha sido habitual la limitación de materiales, tratando de ubicar, por ejemplo, los procedimientos «acuñosos» al campo del dibujo y los «grasos» al de la pintura. Esta limitación histórica, en un intento de definición y acotación de las prácticas artísticas, ha conducido a incongruencias diversas al no entender el hibridismo técnico y conceptual que se ha producido en el mundo del arte. Es cierto que se puede dibujar con pintura de componentes grasos —más aún con la

aparición de barras de óleo—, con acrílico o con cualquier otro material, porque la acción de dibujar, como se ha intentado dejar claro, no se refiere únicamente al acto físico de materializar la idea, sino a la concepción de la misma.

Aunque es evidente que se debe considerar la importancia que la asociación de los materiales usados en el dibujo ha tenido para su definición, también se ha de tener en cuenta que esta enunciación tradicional del dibujo se debe, en gran parte, a la idea de considerarle como medio auxiliar hasta conseguir su

emancipación como práctica artística. En la actualidad, los límites entre el dibujo —como experiencia creativa— y otras prácticas artísticas se presentan muy ambiguos y difusos. No obstante, esto no significa que no existan características formales propias de la noción de dibujo, como pueden ser la misma ideación de la forma, lo signico o lo gráfico. El dibujo ha rebasado ampliamente una concepción restrictiva en cuanto a los componentes con los que opera, y ni los materiales ni los fines que utiliza pueden servir como elementos exclusivos para su definición.



INTRODUCCIÓN

1 JUAN JOSE GOMEZ MOLINA, *El dibujo: belleza, razón y orden*, Diputación Provincial de Zaragoza, 1992, p. 31.

2 La mayoría de los dibujos que se presentan en este libro son ejercicios realizados por alumnos de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid y conservados en su Gabinete de Dibujos. Pertenecen a distintas épocas y diferentes cursos y fueron propuestos como ejercicios por distintos profesores. El vínculo que los une, y por el que han sido seleccionados, es el de pertenecer al periodo de aprendizaje y tener al natural como modelo de referencia.

1 UNA MIRADA HISTÓRICA

1 ARNOLD HAUSER, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama, 1968, p. 224.

2 Arnold Hauser, *op. cit.*, p. 228. El mismo autor señala la importancia que en la educación artística alcanzó el monasterio de Solignac fundado por San Eligio, el más famoso orfebre del siglo VII.

3 El códice medieval (del latín *codex*, código), generalmente de forma rectangular, es un conjunto de hojas de pergamino encuadernadas, y su aparición se debe a la sustitución de las tablillas de madera y los rollos de papiro por las hojas de pergamino en el siglo II, permitiendo la aparición del códice hacia el siglo IV.

4 JEAN LEYMARIE, *Historia de un arte: El dibujo*, Barcelona, Skira-Carroggio, 1979, p. XI.

5 ALFONSO PÉREZ SÁNCHEZ, *Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 107.

6 Alfonso Pérez Sánchez, *op. cit.*, p. 108.

7 MARGARITA MORENO DE LAS HERAS, «El pintor: el taller, la academia y el estudio», en *La formación del artista. De Leonardo a Picasso*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Calcografía Nacional, 1989, p. 45.

8 Término aplicado en la época clásica a la escuela filosófica platónica reunida en un arrabal de Atenas conocido por ese nombre.

9 Margarita Moreno de las Heras, *op. cit.*, pp. 19 y 54.

10 Entre los alumnos escogidos en esta escuela se encontraba Miguel Ángel.

11 NICOLAUS PEVSNER, *Las academias de arte*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 42.

12 Zuccaro solicita incluso una reforma de la *Accademia del Disegno* de Vasari, pidiendo que la institución se dedique en mayor medida a los aspectos educativos, separándolos de los corporativos. Solicita que se dedique una sala para la práctica del dibujo del natural, que debía seguirse una vez por semana. Además, enfatiza su interés en el desarrollo de los temas teóricos en forma de cursos. Estas propuestas no se llevaron a cabo en la academia de Florencia, aunque sí fueron puestas en práctica en Roma. Véase Nicolaus Pevsner, *op. cit.*, p. 48.

13 Nicolaus Pevsner, *op. cit.*, p. 100.

14 Los síntomas de esta transformación se evidencian en la creación en 1790, alrededor de David, de un grupo de artistas revolucionarios que exigen la disolución de la Academia. Esta se produce en agosto del mismo año, pero en octubre de 1795 reaparece bajo la forma del Instituto de Francia. Véase Jean Leymarie, *op. cit.*, p. 141.

15 Nicolaus Pevsner, *op. cit.*, p. 131.

16 *Ibidem*, p. 142.

17 Jean Leymarie, *op. cit.*, p. 141.

18 *Ibidem*, p. 153.

19 Artes y oficios.

20 Pevsner señala, como ejemplo de la importancia creciente de la educación artística en la educación general, la introducción del dibujo como asignatura obligatoria en Austria, en 1869; en Prusia, en 1872; en Sajonia, en 1878; mientras que en Inglaterra esta introducción tuvo lugar en 1890. Véase Nicolaus Pevsner, *op. cit.*, p. 177.

21 *Ibidem*, p. 184.

22 WASSILY KANDINSKY, *Cursos de la Bauhaus*, Madrid, Alianza, 1983, p. 19.

23 FRANK WITHFORD, *La Bauhaus*, Barcelona, Destino, 1991, p. 58.

24 Entre sus profesores hemos de reseñar los siguientes: Moholy-Nagy, pionero del arte abstracto, de la fotografía, del cine, del fotomontaje y de la publicidad en general; Kandinsky, uno de los más destacados pintores abstractos en Alemania; Feininger, un pintor de motivos arquitectónicos; Klee, pintor surrealista (antes que el término fuera usado); Albers, etc. Véase Frank Withford, *op. cit.*, p. 185.

25 Walter Gropius enseñó en Harvard; Albers ejerció una notable influencia en el Black Mountain College de Carolina del Norte. Por su parte, Moholy-Nagy impartió sus clases en la New Bauhaus de Chicago.

26 Alfonso Pérez Sánchez, *op. cit.*, p. 107.

27 CENNINO CENNINI, *El libro del arte*. Madrid, Akal, 1988.

28 LEON BATTISTA ALBERTI, *Sobre la pintura*, Valencia, Fernando Torres, 1976.

29 ANTHONY BLUNT, *La teoría de las artes en Italia (de 1450 a 1600)*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 13 ss.

30 Los manuscritos de Leonardo fueron conocidos solamente por un grupo reducido de artistas e intelectuales de su época, pues éstos no se publicaron sino después de su muerte. LEONARDO DA VINCI, *Tratado de la pintura*, edición preparada por Ángel González García, Madrid, Editora Nacional, 1976.

31 *Ibidem*, p. 473.

32 Pevsner acude a Ludwig para las citas decisivas del programa, que son: *il giovane debbe prima imparare Prospettiva; poi le misure d'ogni cosa, poi di mano di bon maestro, per assuefarsi a bone membra; poi da naturale, per confermarsi in pratica et operare l'arte*. Nicolaus Pevsner, *op. cit.*, p. 34.

33 Leonardo da Vinci, *op. cit.*, p. 355.

34 *Ibidem*, p. 401.

35 *Ibidem*, p. 336.

36 *Ibidem*, p. 364.

37 La necesidad de que el artista se provea de un archivo iconográfico —desde esquemas de imágenes propiamente dichas hasta toda suerte de manchas, líneas, trazos, modos de ejecución, tanto de estilos ajenos, pero, sobre todo, de su propia experiencia— aparece aquí en su capital importancia para el dominio de las formas y su riqueza creativa, manteniendo abiertas las posibilidades expresivas. Gombrich señala a este respecto: «Lo que el psicólogo describe como creación de un soporte para las imágenes mnemónicas del artista es precisamente el método de proyección. Es otra rama en el proceso de interacción entre el hacer y el comparar; el artista hace sobre el papel una configuración que le sugerirá una imagen. Pero obrará con acierto si conserva su imagen en estado de flexibilidad, de modo que cualquier dificultad

que se presente en el proceso pueda ajustarse y rectificarse». ERNST HANS GOMBRICH, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, pp. 166 ss.

38 Anthony Blunt, *op. cit.*, p. 104.

39 *Ibidem*, p. 109 (citando a Vasari).

40 BENVENUTO CELLINI, *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*, Madrid, Akal, 1989, pp. 203-220.

41 *Ibidem*, p. 203.

42 *Ibidem*, p. 203.

43 Fue elegido presidente de la misma en 1593.

44 Anthony Blunt, *op. cit.*, p. 149.

45 En relación con los tratados y cartillas de dibujo, véase el libro de Juan Bordes, *Historia de las teorías de la figura humana, el dibujo / la anatomía / la proporción / la fisiognomía*, Madrid, Cátedra, 2003.

46 Palomino recomienda, además, las estampas selectas de Annibale Carracci, Rafael, de Cortona, Lanfranco, Polidoro o el Domichino.

47 Estos interesantes esquemas —señala Gombrich— deben su inspiración al famoso *Album de esbozos de Dresden*, de Alberto Durero.

48 ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *El siglo xviii. Entre tradición y academia*, Madrid, Sílex, 1992, p. 166.

49 A. ANTONIO PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El museo pictórico y la escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1947, p. 449.

50 Recomienda las de Jacobo Palma, Guarchino de Cento, Villamena, Estéllano de la Bella y sobre todo las de Ribera, aunque estas últimas serán únicamente para los más aventajados.

51 A. ANTONIO PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, p. 474.

52 *Ibidem*, p. 475.

53 *Ibidem*, p. 476.

54 Se imprimió en Madrid en 1789, en la imprenta de Don Antonio de la Sancha, con el seudónimo de Parrasio Tebano y Pastor Árcade de Roma, pues, efectivamente, Preciado de la Vega fue miembro de la Academia de los Arcades y consiliario de la Academia di San Luca de Roma. Véase Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *op. cit.*, p. 170.

55 Alfonso Pérez Sánchez, *op. cit.*, p. 78.

56 *Ibidem*, p. 79.

57 *Ibidem*, p. 79 (citando a Preciado de la Vega).

58 Véase URSULA HATJE, *Historia de los estilos artísticos*, Madrid, Ediciones Istmo, vol. 1, 1971.

59 El concepto de Renacimiento, aplicado a la época en la que comienza la Edad Moderna, procede de la obra de Giorgio Vasari (1511-1574), *Vidas de pintores, escultores y arquitectos famosos*, publicada en 1570, donde formula la idea de una *Rinascita*, o nuevo nacimiento del buen arte antiguo.

60 Véase Ursula Hatje, *op. cit.*, p. 9.

61 *Ibidem*, p. 13.

62 *Ibidem*, p. 9.

63 JEAN-LOUIS FERRIER, *La forma y el sentido*, Caracas, Monte Ávila, 1975, p. 104.

64 TERISIO PIGNATI, *El dibujo: de Altamira a Picasso*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 27.

65 JOAN SUREDA y ANNA MARIA GUASCH, *La trama de lo moderno*, Madrid, Akal, 1987, p. 227.

66 *Ibidem*, p. 28.

67 ÁNGEL GONZÁLEZ GARCÍA, FRANCISCO CALVO SERRALLER y SIMON MARCHÁN FIZ, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Madrid, Turner, 1979, pp. 46-47.

68 Jean-Louis Ferrier, *op. cit.*, p. 22.

69 Joan Sureda y Anna Maria Guasch, *op. cit.*, p. 48.

70 Jean-Louis Ferrier, *op. cit.*, pp. 132-133.

71 SUSI GABLIK, *¿Ha muerto el arte moderno?*, Madrid, H. Blume, 1987, pp. 69-70.

72 Susi Gablik, *op. cit.*, p. 72.

2 APRENDER A DIBUJAR

1 RUDOLF ARNHEIM, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Forma, 1979, pp. 192-193.

2 ERNST HANS GOMBRICH, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 159.

3 WASSILY KANDINSKY, *Escritos sobre arte y artistas*, Madrid, Editorial Shtetssis, 1984, pp. 115-116.

4 Ernst Hans Gombrich, *op. cit.*, p. 319.

5 LEONARDO DA VINCI, *Tratado de la pintura*, edición preparada por Ángel González García, Madrid, Editora Nacional, 1976, p. 99.

6 GENTZ DEL VALLE DE LERSUNDI Y MANSO DE ZÚÑIGA, *En ausencia del dibujo. El dibujo y su enseñanza tras la crisis de la academia*, Universidad del País Vasco, 2001, p. 11.

7 Véase CORRADO MALTESE (coord.), *Las técnicas artísticas*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 219-220.

8 RAIMAR STANGE, «Drawers*con(r)a(c)ts. Reflexiones sobre el dibujo», en *Arte contra el elefante blanco*, Madrid, Fundación ICO, 2004, p. 31.

9 Wassily Kandinsky, *op. cit.*, pp. 113-114.

10 Gentz del Valle de Lersundi y Manso de Zúñiga, *op. cit.*, p. 211.

11 *Ibidem*, p. 213.

12 DAMIÁN CARLOS BAYÓN, *Construcción de lo visual. Ensayo de apreciación de las artes plásticas*, Universidad de Puerto Rico, Universitaria (La Torre), 1965, p. 36.

13 Gentz del Valle de Lersundi y Manso de Zúñiga, *op. cit.*, pp. 44-45.

14 Wassily Kandinsky, *op. cit.*, pp. 115-116.

15 JEAN-LOUIS FERRIER, *La forma y el sentido*, Caracas, Monte Ávila, 1975, p. 167.

16 ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA, «Introducción», en Julio Caro Baroja, *Cuadernos de campo*, Madrid, Turner/Ministerio de Cultura, 1979, p. XII.

17 Edgar Morin, ex director de la Escuela de Altos Estudios de Ciencias Sociales de París.

18 Gentz del Valle de Lersundi y Manso de Zúñiga, *op. cit.*, p. 214.

3 LA MIRADA Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA REALIDAD

1 DONALD A. NORMAN, *El ordenador invisible*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 145.

2 RUDOLF ARNHEIM, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Forma, 1979, p. 191.

3 ANDRÉ LOTHE, *Tratado del paisaje*, Buenos Aires, Poseidón, 1985, p. 53.

4 IRVING ROCK, *La percepción*, Barcelona, Labor, 1985, p. 3.

5 JEAN-LOUIS FERRIER, *La forma y el sentido*, Caracas, Monte Ávila, 1975, p. 27.

6 JUAN PLANELLA GUILLE, *La creación artística (Un ensayo sobre el sentimiento de angustia en el arte)*, Barcelona, Atlántida, s.l., p. 47.

7 Juan Planella Guille, *op. cit.*, p. 53.

8 FRANZ W. KAISER, «El dibujo como notación o simplemente como dibujo», en *Sol LeWitt. Dibujos 1958-1992*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1994, p. 168.

9 En DAMIÁN CARLOS BAYÓN, *Construcción de lo visual. Ensayo de apreciación de las artes plásticas*, Universidad de Puerto Rico, Universitaria (La Torre), 1965, p. 7.

10 Irving Rock, *op. cit.*, p. 4.

11 ERNST HANS GOMBRICH, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 335.

12 «Paul Valéry sostenía que la poesía arranca siempre de una sensación que exige al poeta transformarla en un acto llamado poema. La inteligencia, creadora del artista trabaja con el lenguaje, afinando la lengua, produciendo el verso. El poema, sin embargo, no se agota en la simple transmisión de sentido, es más bien un conjunto formal, donde sonido y sentido no se juxtaponen arbitrariamente sino que están esencialmente unidos. Lo mismo sucede con los dibujos, que no son meras representaciones de la realidad sino una forma de pensamiento visual. Para pasar de la sensación visual al cuerpo del dibujo, es necesaria la intervención de la mente y de la mano, la inteligencia constructiva, plástica, que selecciona, sintetiza, suprime, corrige, tacha, borra y rehace, y precipita una forma nueva. Es el lado duro de la creación, que cada artista o cada novelista sabe lo que le cuesta», en KOSME DE BARAÑANO, *Miradas sin tiempo. Dibujos, pinturas y esculturas de la colección Jan y Marie-Anne Krugier-Poniatowsky*, catálogo Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2000, p. 23.

13 PIERRE SCHNEIDER, «Entrevista a Giacometti», en *Giacometti*, catálogo, Fundación Caixa Cataluña, 2000, p. 75.

14 SUSAN LAMBERT, *El dibujo. Técnica y utilidad. Una introducción a la percepción del dibujo*, Madrid, H. Blume, 1985, pp. 9-10.

15 JOHN BERGER, *El sentido de la vista*, Madrid, Alianza Forma, 1990, p. 145.

16 Jean-Louis Ferrier, *op. cit.*, pp. 13-14.

17 La etimología latina de los siguientes vocablos resulta clarificadora: *fictio-onis*, ficción, creación, simulación, hipótesis; *fictum*, mentira; *fictiosus*, hecho inventado; *fictor*, escultor // artífice, autor.

18 *Perceptio*: recoger, cosechar // noción, conocimiento.

19 AA. VV., *Giacometti*, catálogo, Barcelona, Fundación la Caixa, 2000, p. 167.

20 Kosme de Barañano, *op. cit.*, p. 11.

21 HENRI MATISSE, *Escritos y opiniones sobre el arte*, Madrid, Debate, 1993, p. 131.

22 ERNST HANS GOMBRICH, *Temas de nuestro tiempo. Propuestas del siglo XX acerca del saber y del arte*, Madrid, Debate, 1997, p. 95.

23 Henri Matisse, *op. cit.*, p. 202.

24 Véase DAVID HOCKNEY, en JEFFERY CAMP, *Dibujar con los grandes maestros*, Madrid, Hermann Blume, 1982, p. 7.

25 JEFFERY CAMP, *Dibujar con los grandes maestros*, Madrid, Hermann Blume, 1982, p. 248.

26 JOHN BERGER y JEAN MOHR, *Otra manera de contar*, Murcia, Editorial Mestizo, 1997, p. 95.

27 John Berger, *El sentido de la vista*, *cit.*, pp. 144-145.

28 John Berger y Jean Mohr, *Otra manera de contar*, *cit.*, p. 95.

29 Damián Carlos Bayón, *op. cit.*, p. 19.

30 Pierre Schneider, *op. cit.*, p. 77.

31 David Hockney, *op. cit.*, p. 7.

32 WASSILY KANDINSKY, *Escritos sobre arte y artistas*, Madrid, Síntesis, 1984, p. 34.

33 Henri Matisse, *op. cit.*, p. 276.

34 *Ibidem*, p. 145.

35 GENTZ DEL VALLE DE LERSUNDI Y MANSO DE ZÚÑIGA, *En ausencia del dibujo. El dibujo y su enseñanza tras la crisis de la academia*, Universidad del País Vasco, 2001, pp. 205-206.

36 Henri Matisse, *op. cit.*, p. 276.

4 GESTO, GRAFISMO E IDENTIDAD

1 JEAN DUBUFFET, *Escritos sobre arte*, Barcelona, Barral, 1975, pp. 28-29.

2 ERNST HANS GOMBRICH, *Temas de nuestro tiempo. Propuestas del siglo xx acerca del saber y del arte*, Madrid, Debate, 1997, p. 128.

3 GRAZIA PULVIRENTI, «El fragmento y la estrella. Consideraciones sobre la "forma quebrada"», en *De forma cerrada, una biografía del dibujo*, Valencia, Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), 2002, p. 83.

4 Ernst Hans Gombrich, *op. cit.*, p. 129.

5 Véase EDGAR MORIN, *Para salir del siglo xx*, Barcelona, Kairós, 1981.

6 «No puedo dejar de incluir entre estos preceptos una nueva y especulativa invención que, si bien parece mezquina y casi ridícula, es, sin duda, muy útil para estimular el ingenio a varias invenciones. Es la siguiente: si observas algunos muros sucios de manchas o contruidos con piedras dispares y le das a inventar escenas, allí podrás ver la imagen de distintos paisajes, hermosados con montañas, ríos, rocas, árboles, llanuras, grandes valles y colinas de todas clases. Y aún verás batallas y figuras agitadas o rostros de extraño aspecto, y vestidos e infinitas cosas que podrías traducir a su íntegra y atinada forma», LEONARDO DA VINCI, *Tratado de la pintura*, edición preparada por Ángel González García, Madrid, Editora Nacional, 1976, p. 364.

7 Véase nota 37 de «1 Una mirada histórica».

8 RUDOLF ARNHEIM, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Forma, 1979, p. 195.

9 Véase JOHN RUSKIN, *Técnicas de dibujo*, Barcelona, Laertes, 1999.

10 KOSME DE BARAÑANO, *Miradas sin tiempo. Dibujos, pinturas y esculturas de la colección Jan y Marie-Anne Krugier-Poniatowsky*, catálogo Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2000, pp. 19-20.

11 *Ibidem*, p. 22.

12 Las grafías y dibujos que acompañan al texto no pretenden fijar la atención en los aspectos psicológicos de la grafología. Tan sólo hacer notar las apariencias que identifican la grafía con «el dibujo de la escritura», las coincidencias expresivas entre lo manuscrito y la «escritura del dibujo» o, por ejemplo, entre firma autógrafa y dibujo como aspectos propios del mismo «hacer».

Estas características observables ijan desde la propia expresividad gráfica del trazado y sus variaciones —cuando su autoría es distinta— a la contundencia o sensualidad de la línea; desde el control o la liberalidad de lo trazado, cuando responden a momentos, funciones o dicciones diferentes, a los arabescos, ritmos, borrones y tachaduras que, como elementos negadores del dibujo de la escritura, acaban por convertirse en elementos de gran valor gráfico. Con el aislamiento y el aumento del dibujo de la grafía, se hace patente la conversión en puro signo gráfico, disipándose el significado de la letra o palabra a medida que se va ampliando o extrayendo del contexto de la escritura.

13 MAX PULVER, *El simbolismo de la escritura*, Madrid, Victoriano Suárez, 1953.

14 Cosme de Barañano, *op. cit.*, p. 15.

15 Del griego *grapho*, trazo y *logo*, estudio, ciencia.

16 JOSÉ Y CELSO DEL PICCHIA, *Tratado de documentoscopia (La falsedad documental)*, Buenos Aires, La Rocca, 1993, pp. 99-100.

17 Algunos artistas han sentido la necesidad de traicionarse a sí mismos, de renunciar a una habilidad adquirida (Motherwell, Chillida) y que les supera, pues ésta domina de tal manera la ejecución del dibujo que no pueden forzarlo o reconducirlo en otra dirección. Para ello han cambiado, por ejemplo, de mano, para aprovecharse de la torpeza inicial de un miembro no educado por la falta de ejercicio o de descoordinación muscular.

No obstante, el cerebro logra educar cualquier órgano muscular para reproducir las características de los grafismos propios. Las peculiaridades básicas de la expresión gráfica permanecen —obviando los problemas iniciales de descoordinación y falta de ejercicio— cuando se sustituye la mano derecha habitual por la izquierda o por el pie o la boca. Éste es un hecho estudiado por los grafólogos en personas que se han visto obligadas a aprender a escribir o dibujar con un órgano muscular distinto (mano, pie, boca, etc.), al habitual.

18 Del Picchia señala que «en la práctica, la consecuencia del fenómeno se nota casi siempre en las imitaciones. Al principio del trabajo, el falsificador está excesivamente preo-

cupado con la tarea. Al final, se deja afectar por el hábito, registrando entonces las marcas que permiten algunas veces determinar la autoría de las escrituras», *op. cit.*, p. 102.

19 JORGE ELLIOTT, *Entre el ver y el pensar. La pintura y las escrituras pictográficas*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976, pp. 72-73.

20 INMACULADA JIMÉNEZ HUERTAS, *El dibujo de desnudo: diferentes concepciones en su realización*, tesis doctoral, Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes, 1988, p. 62.

21 HANS DAUCHER, *Modos de dibujar*, Barcelona, Gustavo Gili (6 vols.), 1987, p. 7.

22 Leonardo da Vinci, *op. cit.*, p. 355.

23 GENTZ DEL VALLE DE LERSUNDI Y MANSO DE ZUÑIGA, *En ausencia del dibujo. El dibujo y su enseñanza tras la crisis de la academia*, Universidad del País Vasco, 2001, p. 205.

24 RENÉ BERGER, *El conocimiento de la pintura. El arte de verla*, Barcelona, Mogue, 1976, p. 241.

25 *Ibidem*, p. 248.

26 Jorge Elliott, *op. cit.*, p. 128.

27 René Berger, *op. cit.*, p. 231.

28 DONDIS A DONDIS, *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p. 220.

29 *Ibidem*, p. 208.

30 Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p. 15.

5 DIBUJOS DEL NATURAL: ELEMENTOS DE APRENDIZAJE

1 ANDRÉ LOTHE, *Tratado del paisaje*, Buenos Aires, Poseidón, 1985, p. 50.

2 VALERIO ADAM, *De forma cerrada, una biografía del dibujo*, Valencia, Institut Valencià d'Art Modern, 2002, p. 17.

3 JOHN RUSKIN, *Técnicas de dibujo*, Barcelona, Laertes, 1999, p. 85.

4 KOSME DE BARAÑANO, *Miradas sin tiempo. Dibujos, pinturas y esculturas de la colección Jan y Marie-Anne Krugier-Poniatowsky*, catálogo Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2000, p. 13.

5 GRAZIA PULVIRENTI, «El fragmento y la estrella. Consideraciones sobre la "forma quebrada"», en *De forma cerrada, una biografía del dibujo*, Valencia, IVAM, 2002, p. 63.

6 ERNST HANS GOMBRICH, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 56.

7 *Ibidem*, p. 43.

8 Realizar un dibujo en clave alta –valores claros– supone la utilización de tonos del tercio superior de la escala, próximos al blanco, aportando mayor luminosidad y menor contraste entre sí.

9 Los tonos medios se refieren a una clave intermedia entre los extremos de la escala, ocupando el centro del espectro.

10 Los tonos de clave baja se ubican en el otro tercio extremo de la escala y comprende los valores más oscuros de ella. Los tonos oscuros ofrecen, sin duda, una atmósfera de mayor dramatismo y fuerza expresiva.

11 André Lothe, *op. cit.*, p. 44.

12 LEONARDO DA VINCI, *Tratado de la pintura*, edición de Ángel González García, Madrid, Editora Nacional, 1976, p. 391.

13 *Ibidem*, p. 355.

14 André Lothe, *op. cit.*, p. 51.

15 Leonardo da Vinci, *op. cit.*, p. 225.

16 *Ibidem*, p. 366.

17 JOHN BERGER, *El sentido de la vista*, Madrid, Alianza Forma, 1990, p. 201.

18 John Ruskin, *op. cit.*, p. 167.

19 *Ibidem*, p. 167.

20 *Ibidem*, p. 168.

21 IRVING SANDLER, *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*, Madrid, Alianza, 1996, p. 123.

22 LINO CABEZAS GELABERT, «Controllos formales y fórmulas mnemotécnicas» en Juan José Gómez Molina *et al*, *Las lecciones de dibujo*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 274. Para una ampliación de este tema véase del mismo autor «Visor para formar imágenes», pp. 163-168, y «Encaje del dibujo», pp. 188-197, en Juan José Gómez Molina *et al*, *El manual de dibujo, estrategias de su enseñanza en el siglo xx*, Madrid, Cátedra, 2001.

23 J. DE S'AGARÓ, *Composición artística*, Barcelona, L.E.D.A., s.a., pp. 15-19.

24 Leonardo da Vinci, *op. cit.*, p. 371.

25 RUDOLF ARNHEIM, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Forma, 1979, p. 111.

26 J. de S'Agaró, *op. cit.*, p. 70.

27 John Ruskin, *op. cit.*, p. 167.

28 Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p. 33.

29 *Ibidem*, p. 32.

30 André Lothe, *op. cit.*, p. 54.

31 Véase PILAR BLANCO y SABINA GAU, *Fundamentos de la composición pictórica*, Santa Cruz de Tenerife, Consejería de Educación del Gobierno de Canarias, col. Textos Universitarios, 1996, p. 39.

32 *Ibidem*, p. 40.

33 *Ibidem*, p. 57.

34 INMACULADA JIMENEZ HUERTAS, «Los límites del dibujo y una poética de grupo», en Manuel Vélez Cea (ed.), *El dibujo del fin de milenio*, Universidad de Granada, 2001, p. 154.

35 *Ibidem*, p. 154.

36 WOLDEMAR VON SEDLITZ, citado en Susan Lambert, *El dibujo. Técnica y utilidad. Una introducción a la percepción del dibujo*, Madrid, Hermann Blume, 1985, pp. 98-109.

37 Como el mito del alfarero Dibutades reseñado por Plinio.

38 WASSILY KANDINSKY, *Escritos sobre arte y artistas*, Madrid, Síntesis, 1984, p. 87.

39 GENTZ DEL VALLE DE LERSUNDI Y MANSO DE ZÚNGA, *En ausencia del dibujo. El dibujo y su enseñanza tras la crisis de la academia*, Universidad del País Vasco, 2001, p. 205.

40 ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA, «Introducción», en JULIO CARO BARROJA, *Cuadernos de campo*, Madrid, Turner/Ministerio de Cultura, 1979, p. XII.

41 «Este, pues, es el dibujo, cuya universal comprensión es casi imposible; pero el que más se aproximare a esta universalidad, será más digno de inmortal nombre, como que participa más de aquella soberana idea increada, de cuya suprema intelectual fuente es porción derivada el dibujo. A éste el italiano llama *disegno*; que agudamente lo explica el Zucaro, diciendo: que es el Segno di Dio, el Sello o Signo de Dios, por la virtud creativa que en él resplandece metafóricamente. [...] Ni ha faltado quién discurra, ser el dibujo diminutivo de *divus*, que significa cosa divina. [...] Pero si atendemos al dibujo práctico, mejor deducción se le puede hallar en el verbo *divulgo*, que es hacer noticia y patente al vulgo alguna cosa. [...] a quién no desfavorece lo que dice Plinio, se observa en Sición y en toda Grecia que los niños

nobles aprendiesen ante todas las cosas la *diagráfica*: esto es, *Picturamin buxo*, pintar, o dibujar en el boj, por ser sus hojas, o tablas tan tersas, y aptas para esta operación, por carecer entonces del beneficio del papel, y no dudo, que de ahí viniera su etimología; porque *Dia*, entre los sicinios, era la diosa de la juventud, a quien preferían en este ejercicio; y así, de *Dia ybuxo*, pudo venir la etimología de dibujo. Y hace el caso, según el mismo autor, el haber sido inventora del dibujo en Corinto la hija del Dibutades Alfaharero; la cual prendada del amor de un manco, que estaba para ausentarse, delineó con un carbón la sombra de su rostro, causada de la luz en la pared; con que en sólo Dibutades hallamos gran fundamento para la deducción de la voz castellana dibujo, con antiguo, y bien ejecutoriado origen; y no menos *in buxo*, por ser la materia en que se ejercitaba». A ANTONIO PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El museo pictórico y la escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1947, pp. 75-76.

42 ANTONIO BONEY CORREA, «La leyenda de la realidad», en *Traslaciones España-México*, Madrid, Seacex, 2002, p. 162.

43 JUAN MIGUEL OTXOTORENA, *Sobre dibujo y diseño: a propósito de la proyectividad de la representación de la arquitectura*, Pamplona, T6 Ediciones, 1996, p. 50.

44 *Ibidem*, p. 50.

45 *Ibidem*, p. 50.

46 HENRI MATISSE, *Escritos y opiniones sobre el arte*, Madrid, Debate, 1993, p. 134.

47 Juan Miguel Otxotorena, *op. cit.*, p. 53.

48 Véase IRVING ROCK, *La percepción*, Barcelona, Labor, 1985, pp. 3-4.

49 LAURA HOPTMAN, *Drawing Now. Eight Propositions*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2003, p. 11.

50 Juan Miguel Otxotorena, *op. cit.*, p. 73.

51 Laura Hoptman, *op. cit.*, p. 12.

52 Fase preproductiva, fase productiva (problematicación, búsqueda y concepción y verificación o realización) y fase postproductiva.

53 Pilar Blanco y Sabina Gau, *op. cit.*, p. 222.

54 PAUL ELUARD, *Antología de escritos sobre el arte*, («La pasión de pintar», tomo 3), Buenos Aires, Proleto, 1967, p. 145.

55 Pitar Blanco y Sabina Gau, *op. cit.*, p. 225.

56 JEAN DUBUFFET, *El hombre de la calle ante la obra de arte*, Madrid, Debate, 1992, pp. 22-23.

57 *Ibidem*, p. 22.

58 Ernst Hans Gombrich, *op. cit.*, p. 94.

59 P. Blanco y S. Gau, *op. cit.*, p. 227.

60 Éste es un problema que ha preocupado siempre al artista y, sobre todo, ha condicionado la práctica del arte. En una exposición organizada por la *Frick Collection* de Nueva York (2004) con obras sin concluir de, entre otros, Durero, Rembrandt, Gauguin y Munch, se propone una reflexión sobre el acto de decidir la «última pincelada» y en la que los bocetos, apuntes y estudios previos adquieren valor por sí mismos en su carácter propositivo.

61 Laura Hoptman, *op. cit.*, p. 11.

62 JUAN PLANELLA GUILLE, *La creación artística (Un ensayo sobre el sentimiento de angustia en el arte)*, Barcelona, Atlántida, s.f., p. 51.

63 *Ibidem*, p. 51.

64 Estas imágenes del proceso de construcción del dibujo están tomadas en periodos de 40 minutos entre ellas, concluyéndose, por tanto, en cinco horas de trabajo.

6 LOS DIBUJOS DEL NATURAL

1 INMACULADA JIMÉNEZ HUERTAS, *El dibujo de desnudo: diferentes concepciones en su realización*, tesis doctoral, Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes, 1988, p. 70.

2 *Ibidem*, p. 58.

3 *Ibidem*, p. 60.

4 KENNETH CLARK, *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*, Madrid, Alianza, 1987, p. 17. El autor señala la riqueza de la lengua inglesa para distinguir el desnudo corporal (*the naked*) y el desnudo artístico (*nude*), indicando que el primero se refiere a la desnudez del cuerpo por la que nos sentimos despojados y expuestos a la mirada voluptuosa de nuestra intimidad indefensa. En cambio, el segundo concepto se refiere a la exposición del cuerpo equilibrado, lleno de confianza, el cuerpo re-

formado por la mirada del artista. Este último término—apunta Clark—fue introducido por los críticos de arte de principios del siglo XVIII para que se asumiera (desde la moralidad) la tradición más desarrollada en otros países de usar el desnudo del cuerpo humano como tema central del arte.

5 HENRI MATISSE, *Escritos y opiniones sobre el arte*, Madrid, Debate, 1993, p. 145.

6 CARLOS PLASENCIA CLIMENT, *El rostro humano. Observación expresiva de la representación facial*, Universidad Politécnica de Valencia, 1988, p. 27.

7 Andrés Vesalio, iniciador de los estudios anatómicos, dedica el primer capítulo de su obra, *De humani corporis fabrica libri septem*, a la mano y a través de ella desarrolla el estudio del cuerpo humano.

8 Gran parte de los dibujos y anotaciones permanecieron desde el siglo XVII en la biblioteca Ambrosiana de Milán y otra parte en el palacio de Windsor.

9 Véase FELIPE JEREZ MOLINER, *La imagen del cuerpo humano a través de las técnicas del arte gráfico (siglos XVI-XX)*, Valencia, Ediciones Digitales, facsímil, 2003.

10 JOSÉ PARADA Y SANTIN, *Anatomía pictórica. Ensayo de antropología artística*, 1894, p. 24.

11 LINO CABEZAS GELABERT, «El debate permanente en la perspectiva», en *Fortuny-Picasso y los modelos académicos de la enseñanza*, Junta de Castilla y León, 1989, p. 58.

12 LEONARDO DA VINCI, *Tratado de pintura*, edición de Ángel González García, Madrid, Editora Nacional, 1979, p. 353.

13 A. ANTONIO PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El museo pictórico y la escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1947, pp. 475-476.

14 JOHN RUSKIN, *Técnicas de dibujo*, Barcelona, Laertes, 1999, pp. 93-94.

15 *Ibidem*, p. 108.

16 LAURA HOPTMAN, *Drawing Now. Eight Propositions*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2003, p. 14.

17 GENTZ DEL VALLE DE LERSUNDI Y MANSO DE ZUÑIGA, *En ausencia del dibujo. El dibujo y su enseñanza tras la crisis de la academia*, Universidad del País Vasco, 2001, p. 204.

18 JOHN BERGER, *El sentido de la vista*, Madrid, Alianza Forma, 1990, p. 145.

19 Henri Matisse, *op. cit.*, p. 133.

20 Para un estudio profundo de este tema, véase JUAN JOSÉ GÓMEZ MOLINA (coord.), *Los nombres del dibujo*, Madrid, Cátedra, 2005.

21 RUDOLF ARNHEIM, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Forma, 1979, p. 195.

22 Inmaculada Jiménez Huertas, *op. cit.*, p. 379. La autora desarrolla un extenso artículo que profundiza en la relación del ritmo del dibujo con la sugerencia del movimiento.

23 Kenneth Clark, *op. cit.*, p. 172.

24 *Ibidem*, p. 171.

25 NIKOS STANGO, *Conceptos de arte moderno*, Madrid, Alianza Forma, 1987, p. 84.

26 Véase CARLOS MONTES SERRANO (coord.), *Dibujo y realidad. El problema del parecido en las artes figurativas*, Universidad de Valladolid, Instituto de Ciencias de la Educación, 1990.

27 PIERRE CABANNE, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1984, p. 50.

28 *Ibidem*, p. 50.

7 INFLUENCIA E INTERACCIÓN DE LA TÉCNICA EN LOS PROCESOS DEL DIBUJO

1 JEAN DUBUFFET, *El hombre de la calle ante la obra de arte*, Barcelona, Debate, 1992, p. 25.

2 ERNST HANS GOMBRICH, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 69.

3 WASSILY KANDINSKY, *Escritos sobre arte y artistas*, Madrid, Síntesis, 1984, p. 86.

4 Ejemplos gráficos de esta dependencia se pueden observar en las grafías cuneiformes, obtenidas con una caña de punta triangular (cálamo) con la que se grababa en las tablillas de arcilla en Mesopotamia, produciendo una escritura grabada de tipo angular. Pero la arcilla como soporte no era un material fácil de manipular y conservar y con la aparición del papiro egipcio se produjo una sustancial transformación del carácter escritural. El procedimiento cambia al utilizarse un soporte más flexible que permite

una mayor agilidad motora de la mano, al pasar de la acción de grabar en una materia de cierta resistencia a una mayor ductilidad del instrumento—que se cambia por un junco fibroso— y tinta roja y negra (cinabrio y carbono) que posibilita el dibujar los signos cuneiformes con mayor simplificación y con mayor agilidad.

5 En el siglo II fue el gran soporte de los códices medievales.

6 JOSHUA C. TAYLOR, *Aprender a mirar*, Buenos Aires, Ediciones la Isla, 1985, p. 82.

7 IRVING SANDLER, *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*, Madrid, Alianza Forma, 1996, p. 131.

8 *Motherwell. Obra gráfica 1975-1991*, catálogo, Cuenca, Fundación Juan March, 1995, p. 13.

9 *Motherwell*, catálogo, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997, p. 51.

10 En CORRADO MALTESE (COORD.), *Las técnicas artísticas*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 219.

11 Joshua C. Taylor, *op. cit.*, p. 82.

12 VALERIANO BOZAL, *Obra sobre papel en el Museo Thyssen-Bornemisza*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1993, p. 9.

13 Wassily Kandinsky, *op. cit.*, p. 86.

14 Incluso en artistas tan alejados de una concepción retiniana en la obra de arte, ni aún estando de acuerdo con la noción de artista predominante, como Duchamp, se señala este interés:

— P. C. «Es curioso que usted, que pasa por ser un inventor puramente cerebral, haya estado siempre preocupado por los problemas técnicos.»

— M.D. «En efecto, sabe, el pintor siempre es una especie de artesano.», en PIERRE CABANNE, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1984, p. 57.

15 RENÉ BERGER, *El conocimiento de la pintura. El arte de verla*, Barcelona, Moquer, 1978, p. 181.

16 Jean Dubuffet, *op. cit.*, p. 22.

17 ROLAND PENROSE, *Miró*, Barcelona, Destino, 1991, p. 100. Durante los años treinta Miró había pasado por una crisis fecunda,

experimentando con materiales insólitos y rechazando los medios convencionales, al tiempo que ahondaba en la búsqueda de una expresión eminentemente poética. Optó por recluírse en la soledad y la introspección, concentrando todo su esfuerzo en la propia experiencia creadora. Este proceso desembocaría en *Las Constelaciones*, consideradas como la culminación de su escritura poética, que empezó a gestar en su exilio de Normandía. En una carta dirigida a Roland Penrose, Miró le explica el proceso que siguió para la creación de las obras, después de haber conseguido un álbum de papeles que había guardado por su rareza y belleza: «Concluido mi trabajo (de pintar al óleo), metí las brochas en petróleo y para secarlas, las restregué contra las hojas blancas de papel del álbum, sin guiarme por ninguna idea preconcebida. La manchada superficial me puso en buena disposición y provocó el nacimiento de formas, figuras humanas, animales, estrellas, el cielo, la luna y el sol. Dibujé todo ello al carbón con gran vigor. Una vez conseguido un equilibrio plástico y puestos en orden todos estos elementos, empecé a pintar al gouache, con el minucioso esmero del artesano y del primitivo; esta labor requería bastante tiempo».

18 Su importancia como soporte documental viene señalada por Plinio en su *Naturalis Historia*, donde relata el proceso de su fabricación. Las fibras laminares de los tallos de esta planta se entrecruzan y unen para formar superficies rectangulares en una extensión que no se obtenía con otros materiales. Su uso se extendió en Europa hasta el siglo XI, en el que el papel lo fue desplazando.

19 Su nombre viene de la ciudad de Pergamo en la que se desarrolló su fabricación a partir del siglo II. Aunque se usaban diversas pieles curadas (oveja, cabra, ternera), la más alamada y utilizada para el dibujo era la vitela, al elaborarse con pieles de animales jóvenes, bruñidas y apelmazadas con piedra pómez y disponiendo la fina superficie con preparaciones de huesos molidos, tierras, albayalde, etc., que proporcionaban una superficie delicada para recibir los instrumentos de dibujo.

20 Valeriano Bozal, *op. cit.*, p. 10.

21 JOSÉ LUIS CUEVAS, *En torno al papel. Probando papeles*, Barcelona, Polígrafa, 1983, p. 54.

22 *Ibidem*, p. 56.

23 Véase RALPH MAYER, *Materiales y técnicas del arte*, Madrid, Hermann Blume, 1985.

24 Cennini describe una serie de instrucciones para teñir el papel con objeto de hacer otro tipo de dibujos, denominándolos «dibujos sobre papel teñido»: «de cómo teñir... de verde, de morado, de indigo, de rosado, de encarnado, de tinta parda», en CENNINO CENNINI, *El libro del arte*, Madrid, Akal, 1988, pp. 46-52.

25 La mayoría de los dibujos hasta el movimiento moderno tienen un formato muchas veces no mayor de 40 x 50 cm, debido, entre otras razones, a la concepción del dibujo como «boceto» o «apunte», destinado a una obra pictórica o escultórica y por la propia inexistencia de materiales, pues no se disponía de papeles de gran formato.

26 La adaptación a los formatos comerciales para la realización de dibujos de aprendizaje suele ser habitual, concretándose en tamaños de 100 x 70 o 70 x 50 cm para los dibujos de estudio y de 50 x 35 cm para todo tipo de apuntes.

27 HENRI MATISSE, *Escritos y opiniones sobre el arte*, Madrid, Debate, 1993, p. 160.

28 Para la distancia individual señala que su visión se realiza a una distancia que, como máximo, triplica la altura humana. «El ángulo óptimo de visión recomienda una triplicación del tamaño máximo de la obra, para percibir de forma unitaria, en su totalidad.» INMACULADA JIMÉNEZ HUERTAS, *El dibujo de desnudo: diferentes concepciones en su realización*, tesis doctoral, Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes, 1988, p. 255.

29 José Luis Cuevas, *op. cit.*, p. 44.

30 Cennino Cennini, *op. cit.*, p. 61. Franco Brunello afirma, como anotación a este comentario, que «debe tratarse del grafito o plombarina, modificación natural del carbono en estado natural como mineral en masas compactas, amorfas y blandas, de color gris oscuro, casi negro».

31 Véase Karel Teissig, *Técnicas del dibujo*, Madrid, Libsa, 1990, p. 93.

32 La técnica de los «tres lápices» se denominaba así por el uso en un mismo dibujo de la piedra negra, la sanguina y la tiza blanca, produciendo resultados de suaves tonalidades y factura de delicado pictorismo, como en los delicados y casi evanescentes retratos de los Holbein.

33 Por ejemplo, se usaba para dibujar los bosquejos de las pinturas en las tumbas egipcias y los frescos romanos.

34 Véase Cennino Cennini, *op. cit.*, p. 60.

35 Véase J. Rivera et al., *Manual de técnicas artísticas*, Madrid, Historia 16, 1997.

36 Véase Joaquín González González, *Aproximación a las posibilidades técnicas del grafito*, tesis doctoral, UCM, Facultad de Bellas Artes, 1996, p. 15.

37 Véase Karel Teissig, *op. cit.*, p. 90.

38 Un exhaustivo estudio sobre ese material lo realizó Joaquín González González en su tesis doctoral (1996), donde aclara las causas de este error, muy frecuente entre tratadistas. «El término «plumbagina» denota la creencia de que el grafito contenía plomo. Gessner fue el primero que lo reconoció como mineral genuino en 1565». Esta confusión se observa en los conocidos manuales de Karen Teissig (*op. cit.*, p. 111) y Susan Lambert (*El dibujo. Técnica y utilidad. Una introducción a la percepción del dibujo*, Madrid, H. Blume, 1985, pp. 33-34), citados aquí en varias ocasiones. El primero de ellos alude a la mina de plomo o «plumbagina» y, curiosamente, duda del lugar de su primera aparición, Inglaterra o España, debido al término *plumbum hispanicum* con el que se conocía.

39 Debe su nombre a su creador, Nicolas Jacques Conté.

40 Véase Karel Teissig, *op. cit.*, p. 94.

41 Véase Susan Lambert, *op. cit.*, p. 24.

42 Véase Karel Teissig, *op. cit.*, pp. 141-149.

43 Véase Cennino Cennini, *op. cit.*, p. 42.

44 Max Doerner, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, Barcelona, Reverte, 1975.

45 Ha sido frecuente que, en consonancia con su tendencia a ojear el pasado reciente de las primeras vanguardias, el arte de los ochenta (Transvanguardia) haya revisitado también algunas de sus técnicas para explorar otras formas expresivas. Así ha sido, por ejemplo, como Jiri Dokoupil retoma el *fumage* en una serie de obras realizadas en los años ochenta.



BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *La formación del artista. De Leonardo a Picasso*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Calcografía Nacional, 1989.
- AA.VV., *Formación del buen gusto. Dibujos de pensionados en Roma (1752-1786)*, Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Bellas Artes, 1995.
- AA.VV., *Firmación del buen gusto. La enseñanza artística en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (siglo XVIII)*, Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Bellas Artes, 1996.
- AA.VV., *Giacometti*, Barcelona, Fundación la Caixa, catálogo, 2000.
- AA.VV., *Sueños de tinta. Óscar Domínguez y la decalcomanía del deseo*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1994.
- ADAMI, Valerio, *De forma cerrada, una biografía del dibujo*, Valencia, IVAM (Institut Valencià d'Art Modern), 2002.
- ALBERTI, Leon Battista, *Sobre la pintura*, Valencia, Fernando Torres, 1976.
- ARAÑO, Juan Carlos, *La enseñanza de las Bellas Artes en España (1844-1980)*, Madrid, Universidad Complutense, 1986.
- ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Forma, 1979.
- BAILLY, Jean-Christophe, *Carnet de dibujos. La mano*, París, Bibliothèque de l'Image, 2000.
- BARAÑANO, Kosme de, *Miradas sin tiempo. Dibujos, pinturas y esculturas de la colección Jan y Marie-Anne Kirugier-Poniatowsky*, catálogo, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2000.
- , *De forma cerrada, una biografía del dibujo*, Valencia, Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), 2002.
- BARCSAY, Jenő, *Anatomía artística*, Madrid, Territorio, 1990.
- BAYÓN, Damián Carlos, *Construcción de lo visual. Ensayo de apreciación de las artes plásticas*, Universidad de Puerto Rico, Universitaria (La Torre), 1965.
- BERGER, John, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- , *El sentido de la vista*, Madrid, Alianza Forma, 1990.
- y MOHR, Jean, *Otra manera de contar*, Murcia, Mestizo A. C., 1997.
- BERGER, René, *El conocimiento de la pintura. El arte de verla*, Barcelona, Mogue, 1976.
- BLANCO, Pilar y GAU, Sabina, *Fundamentos de la composición pictórica*, Santa Cruz de Tenerife, Consejería de Educación del Gobierno de Canarias, col. Textos Universitarios, 1996.
- BLAS BENITO, Javier (coord.), *Diccionario del dibujo y la estampa*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Calcografía Nacional, 1996.
- BLUNT, Anthony, *La teoría de las artes en Italia (de 1450 a 1600)*, Madrid, Cátedra, 1990.
- BONET CORREA, Antonio, «La leyenda de la realidad», en *Traducciones España-México*, Madrid, Seacex, 2002.
- BONTCÉ, M., *El dibujo y la pintura de memoria*, Barcelona, Las Ediciones de Arte, 1944.
- BOZAL, Valeriano, *Obra sobre papel en el Museo Thyssen-Bornemisza*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1993.
- CABANNE, Pierre, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1984.
- CABEZAS GELABERT, Lino, «El debate permanente de la perspectiva», en *Fortuny-Picasso y los modelos académicos de la enseñanza*, Junta de Castilla y León, 1989.
- , «Controles formales y fórmulas mnemotécnicas», en Juan José Gómez Molina et al., *Las lecciones de dibujo*, Madrid, Cátedra, 1995.

- CAMP, Jeffery, *Dibujar con los grandes maestros*, Madrid, Hermann Blume, 1982.
- CARO BAROJA, Julio, *Cuadernos de campo*, Madrid, Turner/Ministerio de Cultura, 1979.
- CELLINI, Benvenuto, *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*, Madrid, Akal, 1989.
- CENNINI, Cennino, *El libro del arte*, Madrid, Akal, 1988.
- CLARK, Kenneth, *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*, Madrid, Alianza, 1987.
- CRAIG-MARTIN, Michael, *Drawing the Line: reappraising drawing past and present*, Londres, The South Bank Centre, 1995.
- CUEVAS, José Luis, *En torno al papel. Probando papeles*, Barcelona, Polígrafa, 1983.
- DAUCHER, Hans, *Modos de dibujar*, Barcelona, Gustavo Gili, 6 vols., 1987.
- DOERNER, Max, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, Buenos Aires, Reverte, 1975.
- DONDIS, Donis A., *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- DUBUFFET, Jean, *El hombre de la calle ante la obra de arte*, Madrid, Debate, 1973.
- , *Escritos sobre arte*, Barcelona, Barral, 1975.
- ELUARD, Paul, *Antología de escritos sobre el arte* (t. 3, «La pasión de pintar»), Buenos Aires, Proteo, 1967.
- ELLIOTT, Jorge, *Entre el ver y el pensar. La pintura y las escrituras pictográficas*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, «Introducción», en Julio Caro Baroja, *Cuadernos de campo*, Madrid, Turner/Ministerio de Cultura, 1979.
- FERRIER, Jean-Louis, *La forma y el sentido*, Caracas, Monte Ávila, 1975.
- GABLIK, Susi, *¿Ha muerto el arte moderno?*, Madrid, Hermann Blume, 1987.
- GOMBRICH, Ernst Hans, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- , *Temas de nuestro tiempo. Propuestas del siglo XX acerca del saber y del arte*, Madrid, Debate, 1997.
- GÓMEZ MOLINA, Juan José et al., *Fortuny-Picasso y los modelos académicos de enseñanza*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1989.
- , *El dibujo: belleza, razón y orden*, Diputación Provincial de Zaragoza, 1992.
- , *Las lecciones de dibujo*, Madrid, Cátedra, 1995.
- , *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Madrid, Cátedra, 1999.
- , *El manual de dibujo: estrategias de su enseñanza en el siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2001.
- , *Máquinas y herramientas de dibujo*, Madrid, Cátedra, 2002.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, CALVO SERRALLER, Francisco y MARCHÁN FLZ, Simón, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Madrid, Ediciones Turner, 1979.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Joaquín, *Aproximación a las posibilidades técnicas del grafito*, tesis doctoral, UCM, Facultad de Bellas Artes, 1996.
- HATJE, Ursula, *Historia de los estilos artísticos*, Madrid, Istmo, vol. 1, 1971.
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Gladiador, 1968.
- HELFENSTEIN, Josef, *Drawings of Choice from a New York Collection*, Illinois, Krannert Art Museum, 2002.
- HOCKNEY, David en Jeffery Camp, *Dibujar con los grandes maestros*, Madrid, Hermann Blume, 1982.
- HOPTMAN, Laura, *Drawing Now. Eight Propositions*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2003.
- JEREZ MOLINER, Felipe, *La imagen del cuerpo humano a través de las técnicas del arte gráfico (siglos XVI-XV)*, Valencia, Ediciones digitales, facsímil, 2003.
- JIMÉNEZ HUERTAS, Inmaculada, *El dibujo de desnudo: diferentes concepciones en su realización*, tesis doctoral, Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes, 1988.
- , «Los límites del dibujo y una poética de grupo», en Manuel Vélez Cea (ed.), *El dibujo del fin de milenio*, Universidad de Granada, 2001.
- KAISER, Franz W., «El dibujo como notación o simplemente como dibujo», en Sol LeWitt, *Dibujos 1958-1992*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1994.
- KANDINSKY, Y., Wassily, *Cursos de la Bauhaus*, Madrid, Alianza, 1983.
- , *Escritos sobre arte y artistas*, Madrid, Síntesis, 1984.
- LAMBERT, Susan, *El dibujo. Técnica y utilidad. Una introducción a la percepción del dibujo*, Madrid, Hermann Blume, 1985.
- LEWITT, Sol, «Textos del artista», en Sol LeWitt, catálogo, Madrid, Caja Madrid, 1996.
- LEYMAIRE, Jean, *Historia de un arte: El dibujo*, Barcelona, Skira-Carroggio, 1979.
- Los Dibujos de la Academia*, Madrid, Universidad Complutense, 1990.
- LOTHE, André, *Tratado del paisaje*, Buenos Aires, Poseidón, 1985.

- MAIOTTI, Ettore, *Manual práctico del desnudo*, Barcelona, Edinsa, 1991.
- MALTESE, Corrado (coord.), *Las técnicas artísticas*, Madrid, Cátedra, 1981.
- MATISSE, Henri, *Escritos y opiniones sobre el arte*, Madrid, Debate, 1993.
- MAYER, Ralph, *Materiales y técnicas del arte*, Madrid, Hermann Blume, 1985.
- MILLER-KELLER, Andrea, «Sol LeWitt: veinticinco años de dibujos murales», en *Sol LeWitt*, catálogo, Madrid, Caja Madrid, 1996.
- MONTES SERRANO, Carlos (coord.), *Dibujo y realidad. El problema del parecido en las artes figurativas*, Universidad de Valladolid, Instituto de Ciencias de la Educación, 1990.
- MORENO DE LAS HERAS, Margarita, «El pintor: el taller, la academia y el estudio», en *La formación del artista. De Leonardo a Picasso*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Calcografía Nacional, 1989.
- MORIN, Edgar, *Parrasal del siglo XX*, Barcelona, Kairós, 1981.
- Motherwell*, catálogo, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997.
- Motherwell. Obra gráfica 1975-1991*, catálogo, Cuenca, Fundación Juan March, 1995.
- NAVARRO, Vicente, *Enciclopedia del dibujo*, Barcelona, Gassó Hermanos, 1958.
- NORMAN, Donald A., *El ordenador invisible*, Barcelona, Paidós, 2000.
- OTXOTORENA, Juan Miguel, *Sobre dibujo y diseño: a propósito de la proyectividad de la representación de la arquitectura*, Pamplona, T6 Ediciones, 1996.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. Antonio, *El museo pictórico y la escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1947.
- PARADA Y SANTÍN, José, *Anatomía pictórica. Ensayo de antropología artística*, 1894.
- PENROSE, Roland, *Miró*, Barcelona, Destino, 1991.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, *El dibujo español en los siglos de oro*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.
- , *Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya*, Madrid, Cátedra, 1986.
- PEVSNER, Nicolaus, *Las academias de arte*, Madrid, Cátedra, 1982.
- PICCHIA, Cebo del, *Tratado de documentoscopia (La falsedad documental)*, Buenos Aires, La Rocca, 1993.
- PIGNATTI, Terisio, *El dibujo de Altamira a Picasso*, Madrid, Cátedra, 1981.
- PLANELL GUILLÉ, Juan, *La creación artística (Un ensayo sobre el sentimiento de angustia en el arte)*, Barcelona, Arkintida, s.f.
- PLASENCIA CLIMENT, Carlos, *El rostro humano. Observación expresiva de la representación facial*, Universidad Politécnica de Valencia, 1988.
- PORTELLANO, Cayetano, *Propuesta para un planteamiento didáctico en la enseñanza del dibujo del natural en cursos de iniciación de Escuelas y Facultades de Arte*, Madrid, Universidad Complutense, 1987.
- PULVER, Max, *El simbolismo de la escritura*, Madrid, Victoriano Suárez, 1953.
- PULVIRENTI, Grazia, «El fragmento y la estrella. Consideraciones sobre la "forma quebrada"», en *De forma cerrada, una biografía del dibujo*, Valencia, IVAM (Institut Valencià d'Art Modern), 2002.
- RATCLIFF, Carter, *Jorge Casallo. Dibujos. Nueva York 1980-1983*, Barcelona, Polígrafa, 1984.
- RAWSON, Philip, *Diseño*, Madrid, Ediciones Nerea, 1990.
- RIVERA, J. et al., *Manual de técnicas artísticas*, Madrid, Historia 16, 1997.
- ROCK, Irving, *La percepción*, Barcelona, Labor, 1985.
- RODRÍGUEZ GARCÍA DE CEBALLOS, Alfonso, *El siglo XVIII. Entre tradición y academia*, Madrid, Sílex, 1992.
- ROSE, Bernice, «Sol LeWitt y el dibujo», en *Sol LeWitt*, catálogo, Madrid, Caja Madrid, 1996.
- RUIZ ORTEGA, Manuel, *La escuela gratuita de diseño de Barcelona 1775-1808*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1999.
- RUSKIN, John, *Técnicas de dibujo*, Barcelona, Laertes, 1999.
- S'AGARÓ, J. de, *Composición artística*, Barcelona, L.E.D.A., 1980.
- SANDLER, Irving, *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*, Madrid, Alianza Forma, 1996.
- SCHNEIDER, Pierre, «Entrevista a Giacometti», en *Giacometti*, catálogo, Fundación Caixa Catalunya, 2000.
- STANGE, Raimar, «Drawers'cont(r)acts. Reflexiones sobre el dibujo», en *Arte termina contra elefante blanco*, Madrid, Fundación ICO, 2004.
- STANGO, Nikos, *Conceptos de arte moderno*, Madrid, Alianza Forma, 1987.
- STOICHITA, Victor I., *Breve historia de la sombra*, Madrid, Siruela, 1999.
- STRATZ, C. H., *La figura humana en el arte*, Madrid, Salvat, 1968.

- SUREDA, Joan y GUASCH, Anna Maria, *La trama de lo moderno*, Madrid, Akal, 1987.
- TAYLOR, Joshua C., *Aprender a mirar*, Buenos Aires, Ediciones la Isla, 1985.
- TEISSIG, Karel, *Técnicas del dibujo*, Madrid, Libsa, 1990.
- VALLE DE LERSUNDI Y MANSO DE ZÚÑIGA, Gentz del, *Consideraciones sobre el dibujo y su enseñanza después de la crisis del modelo académico*, tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, 1994.
- , «Bajo el triunfo de la nieve», en *Dibujos germinales*, catálogo, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1999.
- , *En ausencia del dibujo. El dibujo y su enseñanza tras la crisis de la academia*, Universidad del País Vasco, 2001.
- VEGA, Jesusa, «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 y Calcografía Nacional, 1989.
- VINCI, Leonardo da, *Tratado de la pintura*, edición preparada por Ángel González García, Madrid, Editora Nacional, 1976.
- WITHEFORD, Frank, *La Bauhaus*, Barcelona, Destino, 1991.



AKAL BELLAS ARTES

Esta colección consta de una serie de tratados y manuales referentes a los diversos conocimientos propios de los estudios universitarios de Bellas Artes, adaptados a las exigencias de los planes educativos establecidos en la Unión Europea.

TÍTULOS PUBLICADOS

Introducción al color

José María González Cuasante

María del Mar Cuevas Riaño

Blanca Fernández Quesada

Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico

Paris María Martín

Elena Blanch González

Consuelo de la Cuadra

González-Meneses

Pablo de Arriba del Arno

José de las Casas Gómez

José Luis Gutiérrez Muñoz

La imagen fotográfica

Joaquín Perea González

Luis Castelo Sardina

Jaime Munárriz Ortiz



EL DIBUJO DEL NATURAL

Este libro trata de cubrir las necesidades de contenidos icónicos, teóricos y visuales, de los estudiantes de un nivel medio alto de Bellas Artes, Escuelas de Arte, Arquitectura, Historia del Arte o Restauración y, en general, de los artistas y de todas aquellas personas interesadas en conocer los procesos de aprendizaje del dibujo del natural, así como la permanencia de sus conceptos básicos y la significación histórica de su legado académico.



ISBN 978-84-460-2152-0



9 788446 021520