



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

EL DIBUJO, CUALIDADES Y POSIBILIDADES

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA
RICARDO ORTIZ ARMAS

DIRECTOR DE TESIS: DR. EDUARDO ANTONIO CHAVEZ SILVA
MARZO 2011

UNAM
POSGRADO
Artes Visuales



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicatorias:

A **Silvia**, mi amada esposa

A **Carolina**, mi amada hijita

A **Antonio y Enriqueta**, mis amados padres

A **Antonio, Enriqueta, Rosario, Reyna y Lorenzo** mis queridos hermanos

A la memoria de mi tutor en la Universidad de Granada, España
Dr. Don Manuel Cano Granados

A mis **amigos...**

A los **que dibujan... y a los que les gusta ver dibujos**

A las **Bellas, Divinos motivos para dibujar...**

Y al Creador, **Jehová Dios**, mi agradecimiento, devoción y admiración por el milagro de la vida, y las bellezas de la Naturaleza...

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I

I. REVISIÓN HISTÓRICA DEL DIBUJO

1.1 El Dibujo en la Antigüedad	2
1.2 Asia y Extremo Oriente	15
1.3 Edad Media en Europa	21
1.4 El primer Renacimiento	29
1.5 El Cinquecento, de Florencia a Roma	34
1.6 Las Academias	49
1.7 El Barroco	61
1.8 El siglo XVIII	69
1.9 El Neoclásico	72
1.10 El Impresionismo	81
1.11 Del Cubismo a la Actualidad	89

CAPÍTULO II

II. CUALIDADES Y POSIBILIDADES DEL DIBUJO

2.1 El dibujo como instrumento de Observación	106
2.2 El Dibujo como Concepto	117
2.3 El Dibujo como Proyecto	128
2.4 Miscelánea de cualidades y posibilidades	154

CAPÍTULO III

III. DIBUJOS, INSTRUMENTOS Y CONCLUSIONES

3.1 El Dibujo, el proceso creativo	170
3.2 Instrumentos de dibujo	179
3.3 Antología de obras	189
3.4 Conclusiones	252
3.5 Reflexión final	267

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCION

El dibujo es un medio privilegiado de expresión. Ya como parte de un proceso creativo o ya como obra autónoma, el dibujo constituye una disciplina excepcionalmente apasionante. Se sitúa siempre directamente entre el artista y su obra, convirtiéndose en la primera manifestación visible de toda idea creativa.

Casi todo cuanto se fabrica e ingenia, todo cuanto se inventa y proyecta pasa inevitablemente por una etapa de dibujo en la que se ordenan las ideas a medida que van manifestándose mediante las líneas dibujadas. Durante esta etapa el dibujante trabaja entre conceptos asistido por la creatividad. Juega a ser real todo cuanto imagina, es en el dibujo en donde encuentra el mejor modo de hacer posible esto. En el ámbito del dibujo todo puede suceder; lo imposible puede presentarse como un hecho incuestionable. El dibujo se adelanta, se anticipa. Es por excelencia el pontífice entre los conceptos y los objetos, entre los proyectos y las obras ejecutadas. En este sentido el dibujo se antoja como una actividad altamente intelectual, plástica, artística y *Divina*.

Es por estas cualidades y posibilidades que el dibujo con sus muchas aportaciones constituye una parte importante de muchas disciplinas. Sus múltiples aplicaciones en las ciencias y las artes lo hacen sencillamente indispensable, de hecho fundamental. Particularmente en el ámbito artístico, el dibujo puede ostentar orgulloso la paternidad de las artes plásticas, desde la arquitectura, la escultura, la pintura, el grabado... hasta la caricatura por poner algunos ejemplos. Todas sin excepción dependen de él.

Sus cualidades de expresión artística le permiten comulgar con cualquier manifestación plástica. Su carácter experimental le confiere una gran libertad y flexibilidad. Puede ser breve, espontáneo y sin embargo elocuente. Su ejecución demanda pocos recursos a pesar de que sus posibilidades en las artes, en las ciencias y en la tecnología resultan ilimitadas. Para los que nos encontramos inmersos en las disciplinas que dependen directamente de su aplicación, sabemos bien lo cierta que es esta aseveración.

Sin embargo creemos que actualmente el dibujo, particularmente en su *faceta artística*, ha enfrentado cuestionamientos que en muchos casos, enajenados por la innovación y originalidad, lo privan de sus

cualidades y posibilidades *tradicionales*. En una exacerbada obsesión por exaltar lo conceptual, algunos han fomentado la creencia de que el conocimiento, ejercicio y dominio del dibujo son intrascendentes e innecesarios en el quehacer artístico. Esta postura, observada inclusive en la propia Academia nos preocupa e inconforma. No coincidimos con la descalificación hacia quienes producen obra figurativa y cuyo proceso involucra la aplicación de un dibujo tradicional basado en principios académicos y rechazados por este mismo hecho.

Aunque entendemos muchos de los motivos que pueden justificar las búsquedas, las inagotables posibilidades del arte que se extienden en nuevas propuestas innovadoras de maravillosas manifestaciones, nuestra experiencia personal nos arraiga, sin negar otras posibilidades, al ejercicio de un dibujo tradicional, de corte académico muchas veces, sin prejuicio ni culpa alguna. Estamos plenamente convencidos de que la historia del dibujo no debe ser lineal. Sus múltiples facetas aún vigentes, le permiten coexistir en un plano contemporáneo que no debe descartar los matices académicos ni sus aspectos técnicos tradicionales. No comulgamos con la opinión de que al dibujo ha de emancipársele por completo de su *carácter subordinado como instrumento de otras disciplinas*. Por el contrario, una de las máximas pretensiones de

esta tesis es proponer lo contrario: un reconocimiento de sus cualidades intrínsecas que le confieren una capacidad de autonomía aún cuando se genere con la intención de alcanzar una aplicación práctica. Más bien suponemos que su importancia es tal que sólo a través de su uso se logran objetivos concretos. Luego entonces, más que sólo parte de un proceso, el dibujo constituye una obra autónoma, suficiente en sí misma. Pretendemos destacar sus muchas cualidades y posibilidades. No aceptamos aquellas discriminaciones ni clasificaciones con intenciones jerarquizantes, pues con frecuencia son emitidas como disculpa ante la falta de dominio de una disciplina que consideramos requiere de un gran oficio.

A fin de sustentar esta postura, consideramos importante abordar en un primer capítulo un análisis histórico del dibujo, cuyas aplicaciones nos revelan a través de los tiempos una gran cantidad de cualidades y posibilidades. Se subrayan los diferentes usos, conceptos y funciones del dibujo como un reconocimiento y demostración de su omnipresencia en la historia de la humanidad. No ha de verse sólo como una relación histórica, se trata de una revisión en la que se destacan las diferentes significaciones culturales que, suponemos, tuvo el dibujo en el vasto mosaico de sus manifestaciones, entre las que destaca ser una de las mejores expresiones

del espíritu, ya que desde siempre el dibujo tuvo un carácter mágico y religioso que lo coloca en un plano que se eleva por encima de lo material.

Esta dualidad presente en la mayoría de sus matices, permite al dibujo una diversidad de cualidades y posibilidades que se enriquecen con el tiempo. No creemos que al nacer nuevas variantes otras deban desaparecer, por el contrario la suma y encuentro de estas amplían la potencialidad del dibujo. Sin embargo, lamentamos que para muchos ojos su evolución deba interpretarse como un flujo lineal de un solo sentido. Que consideren que el dibujo deba ser libre, exageradamente autónomo, automático, desconectado de la razón.

Apuntaladas por las evidencias históricas expuestas inicialmente, las cualidades y posibilidades del dibujo se recogen en el segundo capítulo de esta tesis. Agrupadas en temas principales, las cualidades particularmente enfatizadas en este apartado destacan la importancia instrumental del dibujo, sin embargo, no sólo esta función utilitaria, sino también su capacidad analítica e inventiva que le confiere posibilidades múltiples en el arte, la ciencia y la tecnología. Es en este capítulo en el que se reconocen las valiosas facetas y aplicaciones del dibujo. No se trata sólo

de un inventario, la intención de este capítulo es la de reconocer las ventajas y beneficios que se obtienen del buen uso y ejercicio del dibujo.

Finalmente en un tercero y último capítulo se presentan gráficamente las aplicaciones prácticas analizadas desde un marco conceptual en el capítulo precedente. Varios dibujos ilustran este capítulo. Desde los bocetos más esquemáticos hasta trabajos muy detallados representan diferentes géneros de dibujo de temática variada. Domina como tema axial, la figura humana, abordada como retrato, como desnudo y como caricatura. La arquitectura aparece como otro tema importante mediante dibujos de proyecto y de apuntes perspectivas. Otra serie de dibujos animados y de ilustración completa la parte gráfica. Pero además, también en este último capítulo se presentan algunos instrumentos de dibujo, de mi invención, como demostración física de que este se genera a sí mismo, con recursos propios de su esencia capaces de solucionar los problemas que representan sus dos principales etapas: el análisis visual y el trazo. La intención del diseño de estos instrumentos es la de facilitar el proceso de dibujo del natural, particularmente el trazo de perspectivas de arquitectura, aunque su utilización puede extenderse a cualquier tema o modelo, incluyendo la figura humana. Confiamos que el empleo de estos instrumentos fomente el interés y placer de dibujar al resolver aspectos que

con frecuencia suelen desanimar por ser de difícil dominio, para así concentrarse más en los aspectos lúdicos de su ejercicio. Finalmente un apartado de conclusiones y reflexiones personales cierran esta sección.

Así pues, el presente trabajo de investigación histórica y conceptual constituye una sincera presentación de las cualidades y posibilidades del dibujo en una exposición concreta de ejemplos. Es importante mencionar que este es un trabajo inscrito en el campo de las artes plásticas, visualizado además desde una óptica formada en el campo de la arquitectura. No es la intención extenderse más allá de la jurisdicción de este campo traspasando las fronteras hacia lo filosófico, aunque a lo largo de esta tesis existen diversas reflexiones. Precisamente una de las principales intenciones de este trabajo de tesis es la de centrarse en los aspectos técnicos que definen al dibujo como una disciplina concreta, objetiva, con lo que esperamos, se delinee con nitidez sus alcances. Empero no como fronteras inviolables, sino como vallas protectoras que permitan el ejercicio del oficio sin la incertidumbre que inspiran los terrenos de límites difusos, imprecisos que pueden invadirse fácilmente, sin derechos legítimos. Redefinido como un oficio, nos interesa devolverle su dignidad y presentarlo de nuevo, en este contexto actual, con su grandeza de siempre, con su carácter utilitario revalorado, reconocido como parte de su esencia.

Evadimos la consigna de una *aportación innovadora* como objetivo principal, no es esta una motivación que nos preocupe. Pretendemos sencilla y sinceramente presentar el dibujo como lo que es, una disciplina universal de múltiples aplicaciones, de las que podemos aprovecharnos en el quehacer artístico y en otras vertientes, independientemente de que sean consideradas artísticas o no. Nos satisfacen los alcances propios de las artes visuales, pues quedan incluidas muchas disciplinas que nos interesan y apasionan. Nuestra pretensión más auténtica está dirigida a reconocer en el dibujo la riqueza de sus cualidades y posibilidades, pues consideramos que aún en el momento actual, de gran pluralidad de expresiones y lenguajes, el dibujo permanece como una manifestación válida, legítima, acaso la más íntima, inmediata y personal de la que dispone la humanidad. Nuestra propuesta explícita consiste llanamente en declarar al dibujo el mejor aliado de la expresión de las ideas. En definirlo como un lenguaje articulado, accesible, que puede aprenderse y dominarse al menos en sus estructuras más básicas para usarlo como una plataforma, una infraestructura capaz de soportar manifestaciones más complejas. Coincidiendo con Renoir de que "el arte no es una extravagancia, es sobre todo un oficio normal, y hay que hacerlo como un buen obrero", apostamos al ejercicio del dibujo como un oficio que debe practicarse con pasión, sinceridad y humildad. Invitamos a no caer en las

vanas palabrerías sino en el quehacer, del que es posible derivar resultados más sólidos, con contenido. Sugerimos no perderse en búsquedas afanosas de propuestas innovadoras ávidas de originalidad como principal y único objetivo. Antes bien, incitamos a pisar por caminos andados, de terreno firme, sin descartar desde luego la posibilidad de llegar a nuevos destinos. Convencidos plenamente de la vigencia del dibujo tradicional creemos que su ejercicio ofrece una certeza que no debiera descalificarse en aras de cuestionamientos sin fundamento. Sus muchas facetas, aprovechadas desde siempre, permanecen aún inagotables. Todavía hay mucho por descubrir, mucho por explotar, mucho por aprender...

Dibujemos ya, porque dibujar es pensar y expresar, es proyectar, es descubrir, es inventar, es...crear una segunda Naturaleza. Aquí va pues este trabajo de tesis, encaminado a demostrar las muchas cualidades y posibilidades del dibujo a aquellos que por descuido, por prejuicio o falta de interés lo han olvidado en el abandono y desconocimiento.

Y para aquellos que compartimos el placer por el dibujo van los sinceros esfuerzos que encuentran en este trabajo un maravilloso pretexto para compartir y seguir dibujando...

1. REVISIÓN HISTÓRICA DEL DIBUJO

Revisar la historia del arte es remitirse también a la historia del dibujo, pues es una afortunada coincidencia que sea precisamente este una de las manifestaciones más tempranas de la actividad artística; la materia motivo de esta revisión y punto focal de nuestra atención. Desde luego debe advertirse que en virtud de la extensión de los dominios del arte contra lo específico de esta investigación; ha sido necesario concentrarse en un solo aspecto felizmente presente en todas las culturas y en todos los tiempos. A veces en afanosa búsqueda y otras veces en evidente manifestación, el encuentro frecuente con el dibujo nos confirma con pruebas abundantes que esta disciplina ha sido una constante universal en la historia de la humanidad.

Sin embargo esta universalidad representa un denso corpus gráfico que aunque por una parte nos permite una vasta cantidad de referencias históricas, por la otra nos impone “la costosa penitencia”¹ de tener que sacrificar algunas muchas en virtud de lo literalmente inabarcable del material y cuya cobertura total resultaría por demás una ambiciosa pretensión difícilmente alcanzable.

¹ LÓPEZ VELARDE, Ramón, del poema “*Mancha de Púrpura*”

Habremos pues de limitarnos a mirar sólo a través de un marco histórico-conceptual el amplio escenario del dibujo, resaltando aquellos gloriosos tiempos en los que protagonizó sus mejores papeles en el impulso y consolidación de las Bellas Artes y de las ciencias.

Aunque la mirada esté intencionadamente dirigida al dibujo ha sido imposible dejar de ver las muchas áreas en las que este estuvo involucrado hasta las estructuras más íntimas de muchas otras disciplinas.

Procurando ser objetivo, pero aceptando los apasionamientos propios e inevitables que el influjo artístico suele despertar al evocarlos, el siguiente esbozo histórico sienta las bases de este trabajo de investigación que enmarca nuestra postura. Sin olvidar que "toda la historia de nuestro mirar lo es desde el momento presente, lo que equivale a decir que toda la historia del arte es una mirada desde el arte contemporáneo"².

² SÁNCHEZ ARCENEGUI, Manuel, *El presente mercantil del dibujo*, El Dibujo del fin de milenio, Universidad de Granada, Febrero, 2000 p. 71

1.1 ANTIGÜEDAD

No es venturoso decir que el dibujo ha existido siempre si tomamos en cuenta que aún ahora las tribus de cazadores del África Meridional o de Australia no han dejado de dibujar, a pesar de haberse mantenido literalmente privadas de cualquier contacto con la civilización³. Ya desde los más antiguos ejemplos de actividad gráfica encontrados en algunas grutas franco-cantábricas y en algunos dibujos rupestres del Sahara o del valle italiano del Val Camónica es posible percibir el carácter conceptual y artístico con el que fueron ejecutados.

En este contexto dos de sus principales razones de llegar a existir nos llaman profundamente la atención: la primera, como medio de expresión artística y la otra no menos importante, contribuir simbólicamente a la captura del animal a través de su imagen con la que es posible simular su dominación y exitosa cacería, asumiendo de este modo el signo gráfico un papel mágico pero utilitario y por lo tanto artístico.

El dibujo precede toda esta actividad gráfica. Sobre superficies artificialmente blanqueadas, el artista *prehistórico* se servía de piedras negras o madera carbonizada para los trazos iniciales de las formas y los

³ PIGNATTI, Terisio, *El Dibujo, de Altamira a Picasso*, Madrid, Ed. Cátedra, 1981, p. 7

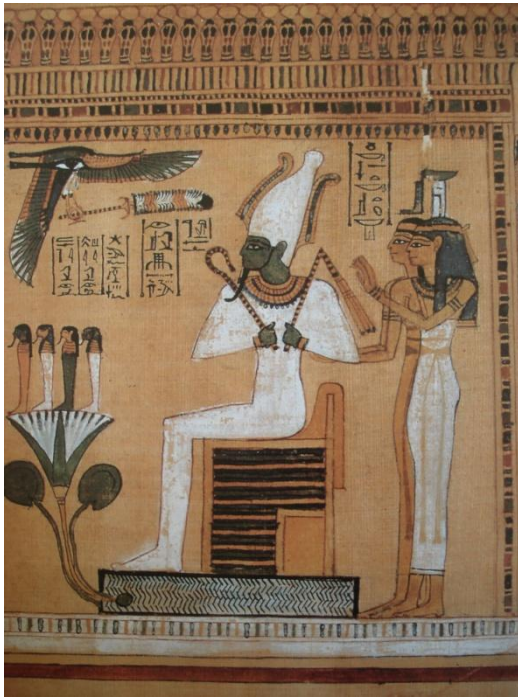


Figura 1

contornos, mismos que después coloreaba con ocres rojos o con marrones vegetales que fijaba con sustancias oleosas o clara de huevo. Tanto en Altamira o en Santander, como en Lascaux, Francia, los temas son representados con sensibilidad y fuerza expresiva. La línea sugiere tensiones vibrantes y efectos tremendamente sugestivos que revelan una conciencia técnica y una sensibilidad hacia el signo gráfico ya muy avanzados⁴. Es probable que dichos trazos no fueran posibles sin la experimentación previa de dibujos de bocetos en los que las numerosas figuras sobrepuestas de animales generaban enrevesados conjuntos de líneas. Parece que es aquí, en el misterio de las oscuras cavernas prehistóricas donde nace el milagro expresivo del dibujo⁵.

Algunos de los momentos de esplendor de las civilizaciones más importantes de la antigüedad como la Mesopotámica y las de Oriente Próximo sin embargo, nos han heredado pocas muestras de actividad gráfica debido probablemente a su tendencia hacia la representación esculpida en la arquitectura, más que hacia la gráfica o pictórica. Es en Egipto donde podemos hablar nuevamente de actividad dibujística propiamente dicha (Figura 1). La preparación de las decoraciones murales implicaba un primer

⁴ PIGNATTI, Terisio, *El Dibujo, de Altamira a Picasso*, Madrid, Ed. Cátedra, 1981, p. 8

⁵ *Ibidem*, p. 9

esbozo gráfico en el que los pintores egipcios utilizaban el dibujo con fines preparatorios. Algunos de sus esbozos realizados sobre tablas calizas (ostraka) pueden verse hoy todavía en el Museo de El Cairo. Lamentablemente esta afortunada conservación de trabajos gráficos no la tuvimos con las civilizaciones mediterráneas como la fenicia, la hitita o la micénica, a pesar de que en cambio nos dejaron maravillosos monumentos arquitectónicos y escultóricos. Desde luego toda esta importante producción artística debió ser antecedida por una idea previa representada gráficamente en detallados proyectos que dejaban muy claro los beneficios que reportarían tan ambiciosas empresas⁶. Sobretudo si tomamos en cuenta la gran cantidad de recursos que esto suponía y la inmensa inversión de tiempo que muchos hombres debían hacer mientras desatendían otras actividades básicas de supervivencia. Cierto es que no disponemos de pruebas físicas de bocetos y proyectos de dichas construcciones, pero su existencia nos confirma que fueron cuidadosamente diseñadas y proyectadas de algún modo que por lo menos convenciera y comprendieran todos los involucrados, es decir, diseñadores, constructores, artesanos y desde luego a los inversionistas por decirlo en términos actuales, o quienes representaban el poder real o religioso con facultad para autorizar o rechazar dichos proyectos.

⁶ RICO DELGADO, Fernando, *El dibujo formativo*, El dibujo de fin de milenio, Universidad de Granada, Febrero, 2000, p. 50

De la antigua Grecia podemos localizar algunos elementos gráficos importantes, a pesar de que sus principales expresiones artísticas también se dieron en el campo de la arquitectura y escultura. Entre estos encontramos sus vasos pintados, aquellos de figuras negras subrayadas por un dibujo grabado. Todavía aún mejores resultan las cerámicas pintadas sobre fondo blanco, principalmente las producidas a partir del siglo V a. de C., los famosos lekitos, formas cilíndricas alargadas que revelan una técnica mejor que ninguna otra, que se acerca al concepto moderno de dibujo⁷.

Es un hecho aceptado que la pintura de vasos griegos nos refleja en pequeña escala el arte pictórico mayor que se expresaba en tablas y frescos, hoy desafortunadamente desaparecidos. Del arte gráfico griego disponemos sólo de las referencias históricamente documentadas a través de las fuentes literarias de famosos artistas como Polignoto, Apolodoro, Parrasio y Zeuxis⁸.

De este último los cronistas de su época nos explican que pintaba con tal realismo que en cierta ocasión unos pájaros acudieron a picar las

⁷ PIGNATTI, Terisio, *El Dibujo, de..., op.cit.*, p. 9

⁸ *Ibidem*, p. 9

uvas que había pintado. Al parecer existen pruebas de que estos maestros usaron el dibujo tanto en la fase de proyecto o como obra autónoma⁹.

Aunque es verdad que no se conservan evidencias claras de obra gráfica, esto no significa necesariamente que no se hubiera producido o por lo menos abordado como trabajo preparatorio auxiliar a otras artes plásticas. Por lo menos la escultura griega dependió en gran medida del dibujo y es muy probable que hiciera de él un uso muy parecido al que siglos más tarde los artistas renacentistas retomaron en la concepción y ejecución de sus proyectos escultóricos.

Los escultores griegos tendían a reducir las formas de la naturaleza hasta llegar a un número limitado de formas geométricas básicas con las que recomponían el mundo según unos principios o reglas que debía mantener. Esta geometrización de la naturaleza representa una conceptualización que sólo es posible mediante el análisis profundo y observación. No tenemos dibujos que atestigüen esta práctica gráfica pero "es indudable que tenían en mente esquemas como estos en la realización

⁹ TERISSIO, Pignati, *El Dibujo, de..., op.cit.* p. 10

de sus obras, en las que aparece el mismo esquematismo y descomposición en diversos planos de los volúmenes"¹⁰.

Un claro ejemplo de este esfuerzo por dominar la representación de la figura humana a través de este proceso de reducción-elaboración lo encontramos manifiesto claramente en las figuras de los Kouros¹¹, que no representaban una figura, sino todas al mismo tiempo.

Su proceso constructivo nos revela una gran dependencia del dibujo. La figura era trazada en cuatro vistas principales en cada una de las caras del bloque prismático de piedra caliza o mármol. Las vistas determinaban cada una de las partes en su verdadera dimensión, por lo que el dibujo debía ser cuidadosamente trazado y guardar una perfecta correspondencia y relación con las otras vistas. En este sentido el volumen escultórico tenía su primer antecedente en una serie de imágenes planas dibujadas. Como consecuencia la figura resultante presentaba un fuerte carácter geométrico tratado a base de planos.

Es hasta el año 480 a. de C. con Kritios, maestro de Mirón que se rompe con la postura que habían adoptado los Kouroi desde hacía

¹⁰ MONTES SERRANO, Carlos, *Dibujo y realidad*, El problema del parecido en las artes figurativas, Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad de Valladolid, 1989, p. 31

¹¹ Los Kouros son estatuas de la antigua Grecia de varones jóvenes que aparecen completamente desnudos, su primer antecedente se remonta a la escultura egipcia.

décadas¹². A él debemos un tratamiento más suave de las formas resueltas en bulto redondo, con lo que desaparecen las reminiscencias del bloque original.

El momento culminante en el dominio de las formas naturalistas sin embargo se alcanza con Policleto¹³, recordado en la antigüedad como el maestro supremo y máximo exponente del principio de la simetría. Hacia la mitad del siglo V a. de C. Policleto escribe su Tratado conocido como el Canon, en el que define su sistema de proporciones y de simetría para el cuerpo humano. Este canon muy popular en la antigüedad desaparece con el paso de los tiempos, pues para el siglo XVI Durero lamenta su pérdida, preguntándose si la belleza es también cuestión de números, cree que este secreto que él busca afanosamente ya había sido resuelto y recogido en estos libros perdidos.

Es de interés hacer notar la capacidad de resolución de los volúmenes del cuerpo humano a través de la geometrización que revela el interés por conceptualizar formas para su mejor manejo y entendimiento,

¹² MONTES SERRANO, Carlos, *Dibujo y realidad*, El problema del parecido en las artes figurativas, Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad de Valladolid, 1989, p. 32

¹³ Policleto, escultor griego originario de la isla de Argos, activo desde el 450 A.C. al 420 A.C. Escribió un Tratado de escultura en el que apoyándose sobre el conocimiento matemático y geométrico de los filósofos pitagóricos llegó a la elaboración de un canon de proporciones aplicado al cuerpo humano.

cuya influencia alcanzó el Renacimiento. El tórax, por ejemplo era interpretado como dos volúmenes perfectamente individualizados y autónomos, lo que facilitaba su articulación y manipulación plástica. Otras partes del cuerpo igualmente eran reducidas a formas geométricas que ganaban una gran fuerza expresiva que contribuían a una resolución naturalista dentro de unos principios geométricos que constituyeron una constante en todo el arte griego y su influencia posterior.

Pero todo esto sólo pudo ser derivado de profundos estudios anatómicos en los que se observaba cuidadosamente la dinámica y estructura de los músculos. Antes de tomar la decisión de acometer el bloque, eran necesarios múltiples estudios y modelos previos en los que nuevamente el dibujo debió ser imprescindible como instrumento de observación y de análisis formal.

Lisipo, continuando con la magistral trayectoria de Policeto, desarrolló su propio Canon¹⁴, en el que según parece, la disminución de la altura de la cabeza le permite introducir ocho módulos en la altura total del cuerpo, con lo que consigue figuras más esbeltas de mayor estatura aparente. Pero esta no es su mayor aportación. Lisipo introduce un nuevo concepto espacial en su Apoxiómeno del 330 a. de C. El brazo derecho

¹⁴ MONTES SERRANO, Carlos, *Dibujo y realidad...*, *op.cit.*, p.35

invade audazmente el espacio visual del espectador, obligándolo a nuevos ángulos de visión necesarios para su comprensión total¹⁵.

Con esta solución formal Lisipo introduce la perspectiva como un nuevo recurso que genera elementos en escorzo, de gran interés plástico y visual, cambiando para siempre la visión aceptada hasta entonces. Un nuevo modo de mirar comenzaba a ganar terreno y la pintura griega de la época también se aprovechó y enriqueció con esta importante innovación.

Los mosaicos encontrados en Pompeya, posibles copias de pinturas griegas nos muestran un claro interés por el escorzo, manifiesto en las distorsiones provocadas por la perspectiva. De nuevo, insistimos, estos descubrimientos de carácter visual y aplicación artística debieron exigir una dilatada fase de preparación que se inicia con la elección de la pose del modelo, que seguramente debía salvarse en ágiles apuntes y croquis una vez decidida y aceptada, previa profunda meditación y observación.

El grupo escultórico del siglo III a. de C. Los Luchadores, actualmente en la galería de los Uffizi, alcanza un alto grado de complejidad que obliga a una contemplación multifacial. No posee un punto de vista único, ni siquiera uno dominante. La disposición de ambas figuras

¹⁵ MONTES SERRANO, Carlos, *Dibujo y realidad...*, op cit., p. 35

entrelazadas con giros mostrados en violentos escorzos, construyen una composición sumamente compleja, plena de fuerza y movimiento. Desarrollar obras como esta requería disponer de las posibilidades del dibujo en la obtención de múltiples estudios capaces de capturar el instante real de la lucha entre dos hombres. No sólo el esquema general era importante, los detalles anatómicos de los cuerpos en tensión y movimiento propios de la lucha debieron exigir una gran cantidad de estudios cuidadosos como los que siglos más tarde ejecutaron Leonardo y Miguel Ángel.

Por su parte Parrasio¹⁶, otro de los maestros griegos, enseñaba las técnicas gráficas y pictóricas usando tablillas de madera preparadas con un fondo blanco (probablemente de polvo de hueso) y pergaminos sobre los que se dibujaba con puntas metálicas suaves de plata o de plomo, según refiere el historiador romano Plinio.

Heredera de la gran tradición griega, Roma también concede una gran importancia a la arquitectura y la escultura, quizás por ser consideradas más adecuadas para la exaltación de la grandeza política. No disponemos de restos importantes del dibujo hecho durante este período, menos aún en su carácter de obra autónoma, pero suponemos, con base suficientemente

¹⁶ Parrasio de Éfeso (Éfeso, ss. V-IV A.C.) Pintor griego, trabaja en Atenas, su importancia viene dada por la singular solución dada al volumen y al movimiento en su búsqueda de tridimensionalidad

sólida, que el dibujo constituía una disciplina indispensable en el proceso creativo y constructivo de toda la obra arquitectónica y escultórica que sobrevive hasta nuestros días. En este sentido el dibujo parece haber alcanzado una importante cima conceptual de la que se servían ingenieros, arquitectos, constructores, escultores e inclusive pintores. El hecho de que ahora no existan pruebas físicas de actividad gráfica y ejercicio del dibujo, no significa que no se hubieran dibujado previamente los edificios y las esculturas. El dibujo ha sido siempre una de las fases más frágiles de todo proyecto, a menudo la vulnerabilidad de sus soportes lo han hecho poco resistente al paso de los siglos y de los agentes ambientales. Además hemos de tener en cuenta que no siempre se ha valorado el dibujo como a partir del Renacimiento y estilos posteriores. Durante mucho tiempo el dibujo se ha utilizado con fines preparatorios, pero tal parece que para muchos artistas del pasado los bocetos generados en la fase de preparación no eran tan importantes como lo son ahora para nosotros.

Ni siquiera los maestros del Barroco conferían tanta importancia al apunte y boceto preparatorio, a pesar de que con frecuencia ese era su único trabajo totalmente personal. Este culto por el dibujo, esta obsesión contemporánea por el gesto gráfico, es una actitud postmodernista que nos ha llevado al extremo de sobrevalorar aún los bocetos más incontrolados e inconscientes de otros períodos, los dibujos automáticos que muchos han

querido interpretar como verdaderas manifestaciones de un arte libre y auténtico, sin las limitaciones que impone la representación clásica.

Hemos de ser muy cautelosos a la hora de emitir teorías sobre el dibujo sin evitar dejar colar nuestros conceptos actuales. Ni siquiera el nombre del artista importó durante muchos siglos. Hay que recordar que esta es una aportación fundamentalmente renacentista y que hoy se ha llevado al extremo, abusando de la libertad que se cree poder ejercer en las artes. El hecho de que no contemos con proyectos dibujados de obra arquitectónica o escultórica puede deberse seguramente al hecho de la poca importancia que se atribuía a esta fase del proceso creativo y constructivo.

Pero evidentemente se hacía y de esto dependían los trabajos subsecuentes. **Visto así, desde esta perspectiva postmodernista, el dibujo hecho en este período fue altamente conceptual, en tanto que vivió únicamente para transmitir la idea desapareciendo finalmente, dejando sólo los vestigios concretos de efímera pero eficaz existencia.**

Tampoco en la pintura romana de la primera época imperial, cuyas obras maestras están en Pompeya y Herculano encontramos dibujo propiamente dicho, pues esta pintura se caracterizaba más por el pictoricismo y plástica de sus colores que por la línea y los caracteres

gráficos¹⁷. Pero en cambio un sensible interés por los signos gráficos puede notarse en las muestras del arte bizantino, continuador de Roma tras el imperio occidental. En este caso la pintura tiende a abandonar los efectos ilusionistas en relación con la realidad en la búsqueda de estilizaciones y transposiciones de la naturaleza hacia símbolos irreales.

1.2 ASIA Y EXTREMO ORIENTE

De la gran civilización asentada en las llanuras asiáticas entre los ríos Indo y Ganges hace por lo menos dos mil años antes de Cristo, sólo la tradición hindú sobrevivió a las invasiones constantes de pueblos guerreros. Hacia el siglo VI d. de C. sobre la base religiosa común se establece el budismo. Es en ese período que junto con otras artes en la India se cultivó una notable tradición pictórica, cuya mayor representación la constituyen los frescos del santuario de Ajanta¹⁸; con temas de la vida cotidiana y ceremonias cortesanas expresadas sensualmente con la fluidez del cuerpo femenino en movimiento.

¹⁷ PIGNATTI, Terisio, *El Dibujo, de..., op.cit.*, p. 10

¹⁸ Ajanta, conjunto de cavernas habilitadas antaño como santuarios budistas, situado en el norte del Decán, India.

Aunque no encontramos en todo este arte hindú ejemplos autónomos de dibujo, tendremos que esperar a encontrarlo en las ilustraciones de textos sacros o profanos, sobre ladrillos o tablillas iluminadas o sobre tejidos de algodón¹⁹. O bien en las ilustraciones de los códices realizadas sobre hojas de palmera en la India Meridional, mientras que en Bengala se prefería preparar el fondo con una capa enyesada. Es hasta la introducción del papel, que llegado de Persia en el siglo XIV d. de C. que el arte indio desarrolla una verdadera actividad gráfica. Sin embargo las pretensiones artísticas se diluyen a ilustraciones de gusto popular a partir de 1600.

Con la fundación del Islam en 622 D. de C. por Mahoma, aparece una nueva e importante corriente de fuerte influencia en las civilizaciones que le rodeaban: el arte islámico. Producto de la fusión de elementos árabes (el arabesco lineal), turcos (la ornamentación geométrica) y persas (la fantasía pictórica). El lenguaje altamente gráfico de este arte sin embargo, fue ricamente favorecido por el carácter propio de la religión islámica de centrar la atención artística en valores abstractos y ornamentales. No obstante la figura humana, prohibida en la iconografía religiosa, encuentra su espacio en las ilustraciones de los manuscritos, alcanzando niveles altísimos en la

¹⁹ PIGNATTI, Terisio, *El Dibujo, de..., op.cit.*, p. 10

miniatura y en los escasos frescos de las casas patricias. A partir del siglo XIII los miniaturistas, organizados bajo el auspicio de las cortes, trabajaban en talleres artísticos ilustrando poemas y cuentos épicos²⁰.

Persia, una vez establecida la dinastía de Tamerlán, se consolida como el centro del arte islámico. Pero es durante el siguiente período Safabita que se desarrolla una pintura de gran refinamiento en sus valores gráficos y coloristas, como los frescos de Riza-i-Abbasai en el palacio del Sha en Isfahan. Por su parte la influencia de la miniatura persa extendida hacia la India a partir de 1500 favorece el crecimiento de la escuela caligráfica de Kabul, llamado mogul en la India y caracterizado por una tendencia narrativa, expresada en valores fundamentalmente gráficos y por la riqueza cromática ornamental.

Aislada totalmente en sus comienzos, la civilización artística china abre hasta épocas relativamente recientes sus intercambios con el arte indio e islámico. Sus tradiciones culturales y religiosas radicalmente diferentes de las concepciones filosóficas occidentales le aseguran una fuerte autonomía lingüística defendida de toda intrusión extraña. Pero también su producción gráfica resulta difícilmente comparable con el desarrollo de la tradición

²⁰ PIGNATTI, Terisio, *El Dibujo de...*, *op.cit.*, p. 11

cultural occidental. Debe además recordarse que dibujo y pintura apenas pueden distinguirse, ya que se ejecutan con un mismo instrumento: el pincel.

Solo la distinta manera de utilizar el pincel a veces con trazos uniformes de perfil lineal acercándose a nuestro concepto de dibujo y otras veces con imágenes ricamente moduladas tonalmente con efectos que podríamos definir más bien como pictóricos, nos permite acotar los difusos linderos entre una disciplina y otra²¹.

Así pues, delimitada ideológicamente por la Gran Muralla, que no sólo significaba una infranqueable barrera militar, China se expresa con un lenguaje totalmente autónomo. Es posible, sin embargo descubrir en algunas imágenes muy antiguas algunos vínculos con otras civilizaciones anteriores de misteriosa y lejana historia. En algunos platos de cerámica dibujados a comienzos de la era cristiana se refleja la expresividad iconográfica de los dibujos rupestres históricos. Esta semejanza con imágenes geográficamente distantes nos hacen pensar en un origen común evidenciado por las fuertes coincidencias entre pueblos a los que injustamente hemos insistido en llamar primitivos²². Con la difusión del budismo en el siglo VI se estableció un tema común a las artes figurativas y las incontables representaciones de la

²¹ PIGNATTI, Terisio, *El Dibujo, de..., op.cit.*, p. 11

²² ALCINA FRANCH, José, *Arte y antropología*, Madrid, Ed. Alianza Forma, 1988, p. 11

Divinidad. También junto con el establecimiento de la religión taoísta y el confucianismo los artistas chinos dirigen su atención a la vida del hombre y a la naturaleza. Los dibujos desarrollados principalmente durante las épocas Tang y Song han constituido hasta la actualidad misma la base de la temática paisajística, de profunda significación religiosa para el artista chino.

A este respecto cabe mencionar como los valores espirituales y los conceptos filosóficos encuentran en el lenguaje gráfico uno de los mejores medios de expresión²³. No se trata solo de representaciones sin connotaciones conceptuales, por el contrario, reflejan <<el alma universal>> del mundo. De este modo el artista chino no pinta solo las apariencias de la naturaleza, sino los valores religiosos que para él significan el paisaje, los animales y la figura humana.

A Wu Chen, por ejemplo debemos el sugestivo descubrimiento de los valores gráficos y pictóricos de las plantas de bambú. Otros pintores siguieron trabajando activamente pese a la invasión mongólica dirigida por Gengis Khan al principio del siglo XIII. Más tarde, durante la dinastía (1368- finales del siglo XVII) la calidad de la pintura y del dibujo parece sufrir a un mismo tiempo una decadencia y una exaltación. No obstante en medio de la refinada atmósfera de la corte de Pekín los artistas crean las más diversas

²³ PIGNATTI, Terisio, *El Dibujo, de..., op.cit.*, p. 12

imágenes, que por supuesto incluye el retrato. Pero definitivamente el género de mayor importancia sigue siendo el paisaje que en el pintor Tu Chin alcanza trazos cada vez más libres de “carácter impresionista” por su esquematismo y manejo de la luz.

Por su parte la tradición pictórica japonesa, aunque procedente originariamente de China define su propio lenguaje estilístico, teniendo su centro de producción en la antigua capital Kyoto (fundada en 794 d. de C.). Al igual que en China la religión budista y la consiguiente demanda de representaciones de la Divinidad definen la producción de los artistas²⁴.

Para el siglo XII aparecen formas autónomas y originales ilustrando textos religiosos y populares. Aunque son frecuentes los dibujos sobre fondos oscuros a base de oro y plata adheridos con resina, pronto la tinta domina con su habitual aplicación a pincel al estilo de los chinos contemporáneos. La diferencia estilística sin embargo la encontramos en su específica valoración de la línea dinámica, característica principal durante el período Kamakura (siglos XII-XIV) y aún hasta los tiempos modernos.

²⁴ PIGNATTI, Terisio, *El Dibujo, de..., op.cit.*, p. 12

1.3 EDAD MEDIA EN EUROPA

Contrario a la creencia generalizada de que la Edad Media fuera solo un período de decadencia, obscuridad y barbarie, esta etapa constituye un período de intensa gestación del occidente europeo. Nutrida por las raíces latinas pero con significativas aportaciones bárbaras, la Edad Media genera las lenguas vulgares que habrían de dar identidad y forma a las nacientes culturas europeas. Partiendo de la Europa centromeridional la Edad Media puede subdividirse en: período longobardo (siglo VI-VIII) carolingio (siglos IX-X) y otoniano (siglo XI). De manera independiente, el legado romano sobrevive institucionalmente en Bizancio, la parte oriental del imperio que consigue influir entre los siglos VII y XIV.

Rectificados los juicios por la ciencia moderna y por una justa revisión histórica, la Edad Media se entiende ahora como un cuadro vasto y muy complejo, lleno de épocas y lugares, de acentos y de matices, de influencias y de aportaciones. Pese a esto sin embargo, a pesar de tantos siglos y tan diversos focos culturales de intensa actividad artística, seguir los rastros del dibujo no es precisamente un trabajo generosamente retribuido.

De manera general la alta Edad Media inspirada en la negación de la imagen clásica e interesada en la reproducción mimética de la naturaleza, de la armonía formal y el equilibrio; procura sus decoraciones a base de

motivos vegetales o animales contruidos por un desarrollo lineal dinámico fundamentalmente abstracto, válido en sí mismo²⁵. Parece entonces posible encontrar en este motivo lineal de mucha fuerza expresiva un elemento del período longobardo que habría de influir en las sucesivas culturas medievales que dominarían el mundo occidental.

Puesto que prácticamente no tenemos hoy creaciones artísticas en las que el dibujo se manifieste claramente en su forma autónoma o por lo menos suficientemente evidente, algunos investigadores han considerado que desde la Alta Edad Media hasta después del año 1000 el dibujo solo se utilizaba en su carácter de proyecto para arquitectura y escultura, lo que desde luego nos confirma su importancia como instrumento de diseño y preparación de obras. No ha de discriminarse esta utilización del dibujo, al funcionar como herramienta en el proceso creativo de obras mayores. Aunque ciertamente es lamentable que no hayan sobrevivido hasta nuestros días los dibujos o bocetos de estos proyectos, sí tenemos numerosos ejemplos de actividad gráfica autónoma desde los primeros siglos de nuestra era y durante toda la Edad Media. La reciente publicación de los volúmenes del monumental corpus del dibujo italiano antiguo en Degenhart²⁶, presenta

²⁵ PIGNATTI, Terisio, *El Dibujo, de..., op.cit.*, p. 13

²⁶ *Ibidem*, p. 14

incontables pruebas de que nunca se ha dejado de dibujar, estableciéndose de este modo una continua producción gráfica desde Altamira hasta Bizancio.

Así pues, también en la Edad Media, el dibujo autónomo se practicaba como libre ejercicio gráfico o como proyecto²⁷. Algunas de sus primeras manifestaciones las hallamos en los márgenes de los antiguos códices y principalmente en la vasta actividad ilustrativa de manuscritos, en las miniaturas, en las sinopias de los frescos y en los cuadernos de apuntes de los pintores. La aparente escasez de este material gráfico puede deberse también al concepto estético medieval de que la hoja dibujada es considerada como puramente instrumental y por lo tanto no merece ser conservada, pues además los altos costes del pergamino debieron limitar considerablemente la producción del dibujo, que a la sazón se practicaba sobre este soporte habitual.

Propiamente los dibujos medievales más antiguos son los esbozos en los márgenes atribuidos no sólo a los hábiles calígrafos que transcribían los códices, sino inclusive también a los lectores, que con sus dibujos, imprimían un sello caricaturesco y de ingenuidad. Aunque en general el trazo fluye a punta de pluma cargado de sutil energía, el lenguaje lineal

²⁷ PIGNATTI, Terisio, *El Dibujo, de..., op.cit.*, p. 14

altomedieval se ve ricamente influido por las culturas nórdicas que formadas de manera aislada, como la escuela miniaturista irlandesa, consigue difundirse por toda Europa a través de los monasterios benedictinos. Evidentemente la cultura irlandesa transmite al estilo gráfico de la Alta Edad Media sus valores exquisitamente decorativos y orgánicamente dinámicos de sus geometrías, cuyo influjo es evidente en los frescos de Naturno (en Val Venosta)²⁸ del siglo VIII. Parecidas influencias nórdicas pueden identificarse también en algunas producciones altomedievales de frescos, en los que al menos es posible deducir cuáles eran las formas gráficas del momento, caracterizados por su dinamismo y colorido.

De los monasterios benedictinos esparcidos por Europa, desde Suiza y Alemania Meridional hasta Italia, proceden muchos códices ilustrados con auténticos dibujos. Los monjes crean su propio lenguaje hacia los siglos VIII y IX fusionando magistralmente la expresión lineal y dinámica de los nórdicos con la abstracción decorativa bizantina, uniendo de este modo las formas bárbaras con las romanas. El feliz resultado de esta amalgama es un nuevo *lenguaje vulgar* capaz de captar el sentido de la realidad con gran fuerza narrativa.

²⁸ El Val Venosta es un valle situado en la parte superior del valle del río Adigio, en la parte occidental del Tirol del Sur, en Italia

Pero es en los códices ilustrados donde habremos de hallar los futuros estilos gráficos, desde los más clásicos relacionados a la restauración Carolingia hasta los más determinantes de la Edad Media entre los siglos XII y XIII procedentes de las escuelas pictóricas y grupos artísticos. **Es en este seno que se inicia una era plenamente interesada en el dibujo como disciplina artística autónoma.** Aparecen los cuadernos con apuntes gráficos para ser copiados o como referencias para nuevas obras. De entre estos cuadernos el más famoso es el del arquitecto francés Villard de Honnecourt de principios del siglo XIII, conteniendo dibujos de evidente estilo lineal gótico de influencia nórdica²⁹.

A estos cuadernos les suceden pronto las colecciones de preceptos o recetarios que van más lejos al abordar también la técnica y la teoría artística, asumiendo el dibujo una dimensión autónoma.

Cennino Cennini escribe la mayor colección de preceptos del siglo XIV: *El Libro dell' Arte*. En esta obra el autor dedica una importante parte de su escrito al dibujo, presentándolo por primera vez dividido en dos aspectos: uno **técnico** y otro **conceptual**. Procedente del taller de Agnolo Gaddi, Cennini hereda del Giotto el interés de este último de que el arte pictórico sea considerado oficio mayor. Sus claros conceptos y teorizaciones nos

²⁹ PIGNATTI, Terisio, *El Dibujo, de..., op.cit.*, p. 15

demuestran hasta qué punto el dibujo había definido su autonomía como forma artística. Aunque aún atada a las fuertes tradiciones medievales de orden teológico o estético que le imponen todavía muchas limitaciones a la libertad creadora del artista, Cennino Cennini nos descubre una perspectiva moderna del dibujo, vigente incluso hasta nuestros días, tanto técnica como teóricamente. Desde luego no es fácil precisar que tan lejos se estaba todavía de la Edad Moderna, pues con frecuencia los linderos estilísticos suelen ser difusos e irregulares.

Mientras que una cultura artística gótica seguía filtrándose hasta bien entrado el siglo XV en el norte de Italia y también en el resto de Europa, Florencia trabaja ya con nuevas formas desde las primeras décadas del siglo XV con artistas como Brunelleschi, Donatello y Massacio. De cualquier manera es importante señalar como para finales de la Edad Media el dibujo ha ganado autonomía y desenvoltura en el ámbito pictórico³⁰, a pesar de que muchas de las aportaciones se importan desde los dominios de la arquitectura y de la escultura.

El dibujo ha alcanzado ya una hegemonía que se extiende a prácticamente todas las artes decorativas, pero principalmente a las tres artes mayores.

³⁰ PIGNATTI, Terisio, *El Dibujo, de..., op.cit.*, p. 16

Sea de una forma u otra, **con Brunelleschi se inaugura el conocimiento científico de la perspectiva y sus leyes.**

Esta herramienta largamente esperada por los pintores se convierte en el centro de atención de todos ellos. El joven Masaccio prematuramente muerto a la edad de 27 años (1401-1428) cristaliza ante nosotros **el arquetipo del artista interesado en el estudio de la figura humana y de la perspectiva.** Las figuras de Masaccio adquieren una solidez y fuerza volumétrica no conocidas desde la antigüedad, obtenidas a partir no de sus líneas, sino por medio del color y de la luz. El juego de articulaciones entre las diversas partes vuelve a manifestarse plenamente. Estas figuras macizas y contundentes ocupan un espacio real, que puede ser perfectamente reconstruido de acuerdo a las leyes de la perspectiva. No solo aplica el nuevo descubrimiento para situar las figuras en el espacio, sino también para la construcción de fondos arquitectónicos, creando el efecto, tantas veces buscado, de impresión de estar el muro pictórico perforando; prolongándose hacia el interior del cuadro.

Masaccio con el dominio de estos temas plantea las bases sobre las que se desarrollará la pintura europea hasta la ruptura artística que tiene

lugar en el siglo XIX³¹. Estimulados por los recientes descubrimientos en el campo de la perspectiva, pintores y dibujantes se vuelcan sobre el dibujo desarrollando un elemento gráfico común entre culturas lejanas y distantes: *el trazo sutil*, que nos recuerda la delicadeza de las formas de la arquitectura del último gótico. Manifiesto ricamente en obras gráficas que van desde los cuadernos de zoología, de botánica, farmacéutica o de costumbres del primer Quattrocento hasta las láminas preparatorias de tablas o de frescos.

Pisanello representa el primer dibujante del que puede recogerse un importante catálogo que abarca todas las tipologías: desde el rápido y simple apunte esbozado a pluma y pincel hasta los modelos detallados para realizar una tabla o un fresco. Poseedor de un estilo excepcionalmente particular, el trazo de Pisanello constituye lo más elevado y expresivo de una época refinada en sus expresiones artísticas, muy próxima a encender las luces del Renacimiento.

³¹ BAEZ MEZQUITA, Juan Manuel, *Dibujo y Proceso de creación de las fases gráficas*. El problema del parecido en las artes figurativas. Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad de Valladolid, 1989, p. 40

1.4 EL PRIMER RENACIMIENTO

Surgido en Florencia, el Renacimiento constituye un complejo movimiento de recreación de conceptos centrados en los ideales humanistas y de interés por el conocimiento subsidiado por el pensamiento filosófico y estético de la época antigua. El Renacimiento significó no sólo un <<revival>> del clasicismo, sino una nueva adquisición de conciencia del mundo a través del estudio y observación de la Naturaleza con una perspectiva científica y artística. En resumen, estamos ante uno de los momentos más felices y fecundos para el dibujo y las artes figurativas.

Uno de los más relevantes descubrimientos de influencia directa sobre el dibujo, fue sin duda el replanteamiento científico de las leyes de la perspectiva. Enriquecido con esta importante aportación, el dibujo se consolida como el principal instrumento de toda la actividad gráfica.

Para el artista toscano del primer Quattrocento aprender a dibujar era una obligación ineludible para abordar el mundo. “En la Florencia del siglo XV el dibujo constituía la base de todo conocimiento empírico, el sustrato indispensable para cualquier construcción, fuese artística o científica, o ambas cosas a la vez. De hecho las artes visuales constituían la vanguardia del nuevo

modo de considerar el mundo, y el dibujo era el instrumento de búsqueda y verificación de la realidad más completo”³².

Así pues, “el dominio de la disciplina del dibujo clásico suponía el aprendizaje en una forma de mirar las cosas que implicaba aprender a traducirlas de acuerdo a una construcción de lo real que debía constatarse a través de la observación. Había una intención imitativa que partía de una concepción ideal de la naturaleza y que había que trabajar duramente en dominar. Se necesitaban muchas horas de aprendizaje para conseguir manejar los diferentes matices de tal sistema y había unas referencias críticas para juzgarlo con relativa seguridad. Aprender a dibujar implicaba demostrar la pericia en el manejo práctico de este sistema de representación que se consideraba desde luego como primer paso insoslayable para el acceso a cualquier arte figurativo, bien fuera pintura, escultura o arquitectura, es decir, era el medio que manifestaba la unidad interna de todas las artes. La disciplina del dibujo era considerada la disciplina básica que informaba sobre todo el sistema artístico, la que daba acceso a las artes, y esta información estaba indisolublemente unida a su práctica, es decir, o se dominaba prácticamente o se consideraba que no se dominaba en absoluto”³³.

En la observación de la Naturaleza y de sus estructuras, los artistas renacentistas encontraban los valores de la realidad, ya estudiando

³² MENEGUZZO, Marco, *Leonardo Da Vinci, la Invención y el arte en el lenguaje de las imágenes*, Madrid, Istmo, 1994, p. 26

³³ DEL VALLE DE LERSUNDI Y MANSO DE ZUÑIGA, Gentz, *Tesis Doctoral, Consideraciones sobre el dibujo y su enseñanza después de la crisis del modelo académico*, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1994, p. 41

la naturaleza misma mediante el dibujo de paisaje o en el hombre mismo a través del retrato. Tanto pintores como escultores hallaron en el dibujo un recurso insustituible para el preciso manejo de los valores plásticos.

Mientras que Donatello, interesado en el efecto constructivo de la línea y el claroscuro en su búsqueda de volumen escultórico, Paolo Uccello y Piero de la Francesca trabajan la perspectiva, teorizando y sirviéndose del medio gráfico para comprender plenamente los efectos plásticos y luminosos.

Es evidente que el dibujo no es solo una actividad manual ni artesanal. La práctica del dibujo incluyó siempre la teorización y conceptualización de sus aplicaciones.

“Era una disciplina ante todo mental, pero que solo podía aprenderse a través de la práctica más concienzuda. Uno sabía o no sabía encajar y manchar, tomar apuntes rápidos, dibujar de memoria, etc. Toda una teoría de las proporciones, del espacio, de las relaciones de los objetos referidos al plano del papel se daba implícitamente la mayoría de las veces, a través de esta disciplina. La comprensión <<consciente>> de las reglas básicas de los sistemas perspectivos no era sino una parte, y no la más importante de este aprendizaje. La diferencia con la actualidad residía en que entonces ambos métodos eran coincidentes, pertenecían a una misma

unidad de visión, se apoyaban mutuamente sin conflicto. El dibujo artístico académico era considerado la base sobre la que se sustentaba todo el edificio físico del arte”³⁴.

Por esto los teóricos florentinos del primer Quattrocento ven en el dibujo <<el fundamento de la pintura>> debido seguramente a su carácter experimental y semántico. Además el dibujo permite recorrer todas las fases del proceso creativo de una obra; desde sus primeros estudios, preparaciones y correcciones hasta las soluciones finales de la imagen, facultad que los pintores florentinos valoraron en su debida proporción, llegando a considerar que **un buen dibujante equivale a un buen pintor y viceversa**. Centenares de láminas del primer Renacimiento toscano felizmente conservadas hasta nuestros días, son testimonio del nivel excepcionalmente alto alcanzado por muchos maestros cuyo trazo lineal como constante, permitía a cada uno soluciones formales de gran originalidad plástica.

Venecia sin embargo parece interesarse más por el color, desplazando a un segundo plano el aspecto lineal. Ya desde la transición entre el gótico y el primer Renacimiento, Jacopo Bellini confía al recurso pictórico el efecto de perspectiva en sus complejos dibujos arquitectónicos

³⁴ DEL VALLE DE LERSUNDI Y MANSO DE ZÚÑIGA, Gentz, *Tesis Doctoral, Consideraciones sobre el dibujo...*, op.cit., 1994, p. 42

recogidos en los dos volúmenes del British Museum y el Louvre³⁵. Su deslumbrante manejo de la luz y del color colocaron los cimientos para toda la producción gráfica veneciana. A este lenguaje veneciano pertenecen también las pocas láminas conservadas del gran arquitecto Donato Bramante.

Pese a su fuerte tendencia pictórica, la presencia en Venecia de Alberto Durero en 1494, la escuela veneciana recibe un fuerte influjo de carácter más bien dibujístico y realista en los temas. La lección es aprovechada por artistas venecianos de gran talla como Lorenzo Lotto, Giorgione, Tiziano y Vittorio Carpaccio. En general la aportación de Durero se manifiesta con la recuperación de lo real, la libertad del trazo y la inspiración gráfica que consigue en algunos casos efectos de gran pictoricismo.

Paralelo al Renacimiento italiano que florecía entre Venecia y Florencia, otro gran centro del norte de Europa destituye a los estilos del gótico internacional para dar paso al comienzo del Quattrocento a un Renacimiento que emerge en medio de las cortes y burguesía de Flandes, para extenderse hasta las fronteras con Francia y Alemania.

³⁵ PIGNATTI, Terisio, *El Dibujo, de..., op.cit.*, p. 17

Divergiendo de los italianos, los flamencos procuran una representación de la realidad hasta hacer de ella el objeto principal de la propia imagen, tanto en temas sacros como profanos. Su profundo interés por el conocimiento de la realidad evidente en su trabajo gráfico y pictórico los lleva a desarrollar minuciosos procesos de investigación que persiguen la definición del detalle más ínfimo.

1.5 EL CINQUECENTO, DE FLORENCIA A ROMA

En el Cinquecento el dibujo ya ha sido suficientemente probado como un eficaz instrumento de investigación y creatividad³⁶. Este es un momento de capital importancia para el dibujo. Su conocimiento y dominio era algo que ningún artista cuestionaba, y por el contrario estaba dispuesto a invertir muchas horas de tenaz entrega al ejercicio de una disciplina consciente fundamental para la creación artística. Este afán y reconocimiento por cultivar el medio gráfico generó una gran cantidad de dibujos que hemos heredado como un legado capaz de transmitirnos los *sentimientos* y

³⁶ PIGNATTI, Terisio, *El Dibujo, de..., op.cit.*, p. 19

conceptos más íntimos de sus autores. Al ser un recurso “de una accesibilidad creativa, de una inmediatez demasiado individualizada”³⁷ el dibujo se encuentra estrechamente ligado con la personalidad del artista. Por esto “al formar su propia colección de dibujos de los maestros, ilustrando las vidas de los grandes artistas, Vasari intuye el valor personalísimo del dibujo como expresión, la más íntima y directa, del trabajo de un artista”³⁸.

Esta característica habrá de ser fundamental en el escenario del Cinquecento que concede a los artistas un protagonismo indeleble en la historia del arte occidental y que constituiría la esencia de los futuros modelos académicos.

Una vasta e incansable producción respaldaba el prestigio de los maestros, cuyo propósito por cierto no estaba precisamente dirigido a perpetuar su figura. Su férrea disciplina aspiraba a una imitación sincera y humilde de la Naturaleza, pues “el conocimiento de lo verdadero... puede nacer únicamente de la observación atenta y reiterada de la incesante acción de la naturaleza”³⁹. “El concepto de la imitación de la naturaleza como objeto

³⁷ DEL VALLE DE LERSUNDI Y MANSO DE ZÚÑIGA, Gentz, *Tesis Doctoral, Consideraciones sobre el dibujo...*, *op.cit.*, p. 65

³⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, *Historia del dibujo en España, de la Edad Media a Goya*, Madrid, Cuadernos Artes Cátedra, 1986, p. 22

³⁹ MENEGUZZO, Marco, *Leonardo Da Vinci, La Invención...*, *op.cit.*, p. 36

formal de las artes, devuelve por entero al dibujo su vinculación con la realidad vista y exige más y más la observación, para el apunte rápido”⁴⁰. “La disciplina mental del dibujo, por tanto se identificaría por siglos con la observación de lo visible desde una imitación mimética, emuladora del orden de la Naturaleza”⁴¹.

Muy probablemente en este hecho estribó la genialidad de los maestros renacentistas, al insistir en el estudio directo de la Naturaleza, reconociéndola como “maestra de maestros” y entendida como la personificación de la acción divina; por lo que Leonardo la llama “Hija de Dios”. Firmemente convencido declara:

“Aún cuando el ingenio humano logre inventar de manera varia, respondiendo con distintos instrumentos a un mismo fin, jamás encontrará información más bella ni más fácil, ni más breve que la Naturaleza, porque en las invenciones de esta nada falta y nada es superfluo y carece de compensaciones, dado que ella hace que los miembros sean aptos para el movimiento en los cuerpos de los animales y pone dentro de ese cuerpo el alma que lo compone”⁴².

⁴⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, *Historia del dibujo, de la Edad Media a Goya*, Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 1986, p. 25

⁴¹ DEL VALLE DE LERSUNDI Y MANSO DE ZÚÑIGA, Gentz, *Tesis Doctoral, Consideraciones sobre el dibujo...*, *op.cit.*, p. 46

⁴² MENEGUZZO, Marco, *Leonardo Da Vinci, La Invención...*, *op.cit.*, p. 36

Así pues en la Naturaleza se podía reencontrar la <<suma>> de todo lo real y el método para indagar en su obscuridad pasaba por la observación y la transcripción gráfica, es decir, por el dibujo⁴³. Por esto, además de ser uno de los dibujantes más prolíficos de su tiempo, Leonardo se sirve de todas las posibilidades que el dibujo le permite, explorando y experimentando con las formas más variadas y penetrantes. Su producción abarca desde los apuntes rápidos, libres, intensamente dinámicos hasta detallados y cuidadosos dibujos de proyectos; pacientes análisis de fenómenos naturales que atienden con el mismo profundo interés la dinámica de las tormentas, como las frágiles estructuras de las flores. Prácticamente cualquier tema de la naturaleza cautiva la atención de un Leonardo que encuentra en el Hombre uno de sus temas más fascinantes y “modelo más elevado del orden natural, modelo del mundo, medida de todas las cosas”. Su pasión por las proporciones humanas y sus formas lo lleva pronto a profundizar hasta las estructuras más íntimas del cuerpo humano. “Pero la complacencia manifestada por Leonardo respecto a sus dibujos anatómicos no se originan tanto en sus cualidades estéticas como en la verdad científica que revelan”⁴⁴. (Figura 2)

⁴³ Ibidem, p. 40

⁴⁴ MENEGUZZO, Marco, *Leonardo Da Vinci, La Invención...*, op.cit., p. 22

El fue quien inventó literalmente la manera de dibujar la anatomía, convirtiendo al dibujo en un instrumento capaz de investigar terrenos científicos a través de recursos artísticos.



Figura 2

El aspecto plástico del dibujo pareciera desplazarse cediendo una mayor importancia al contenido científico. Sin embargo los mayores logros de Leonardo son alcanzados en el terreno artístico.

Encontrando en “la disciplina del dibujo todos los instrumentos aptos para la resolución del problema... aunque no siempre ocurre lo mismo en cuanto al conocimiento científico, y con todo, Leonardo consigue todavía conciliar la abstracción conceptual, propia del razonamiento lógico científico con la actividad gráfica, obteniendo resultados inimaginables antes de él y que no pudieron ser propuestos después de él”⁴⁵.

A decir verdad, una gran parte de sus folios consiguen registrar observaciones científicas expresadas con un lenguaje definitivamente artístico, a pesar de que con gran frecuencia suele acompañar sus bocetos con notas manuscritas atendiendo a la fuerte relación renacentista que vincula la cultura de taller con la filosofía de corte, es decir, la experiencia empírica y la abstracción. El dibujo y la palabra. Leonardo sin embargo, considera que el dibujo es más significativo que el texto y por lo tanto realza

⁴⁵ Ibidem., p. 26

la primacía de lo visual sobre la teoría. La actividad gráfica se dilata rebasando los límites de las artes hasta alcanzar los dominios de las ciencias, acercando y fusionando en muchos casos, aspectos aparentemente distantes pero que encuentran en el dibujo coincidencias y comuniones que difícilmente otras disciplinas les hubieran descubierto.

A partir de este momento las ciencias dependerían de una estructura gráfica para soportar su crecimiento y desarrollo.

Muchos de los fenómenos solo podían estudiarse y entenderse si eran asistidos por la intervención de esquemas y dibujos analíticos y explicativos. Las ingenierías y las ciencias se enriquecían gracias al generoso subsidio que el dibujo generaba y con el que habían formado una indisoluble dependencia y adquirido una deuda impagable. El dibujo y la teoría establecieron una feliz relación que el espíritu renacentista fomentaría con entusiasmo e interés.

Miguel Ángel por su parte, consciente de la importancia del dibujo como medio de expresión, dirige su atención a los valores plásticos que este le permite como recurso de diseño y composición.

Asimismo descubre en el dibujo las posibilidades que este le permite en la concepción, creación y desarrollo de una obra artística, fuera esta pictórica, escultórica o arquitectónica, asignándole la responsabilidad de

orquestrar todos los estadios de la definición de un proyecto. Desde el primer esbozo inicial de la plasmación de la idea hasta las sobreestudiadas y meditadas composiciones para la preparación de sus frescos o conjuntos escultóricos.



Figura 3

Para Miguel Ángel la idea o *primera visión interna* encuentra en el boceto el reflejo inmediato de la inspiración, la primera transcripción de la idea que ha de plasmarse de forma fugaz por una mano genial adiestrada durante muchos años. Este primer esbozo puede y debe contener ya todo el arte de su autor, para pasar enseguida a la fase de invención, donde asistidos con la ayuda del ojo físico y el buen criterio se convertirá en un dibujo (Figura 3).

Una vez más la relación entre concepto y técnica, idea y dibujo, queda claramente establecida en el pensamiento renacentista con la presencia de Miguel Ángel, quien aunque también subraya el aspecto teórico sobre la práctica manual, al mismo tiempo reconoce que:

“...el dominio de la forma sea el más importante requisito para alcanzar esa facilidad –llámese virtuosismo o don del cielo- en la que la belleza de la idea se manifiesta de manera más fiel y directa. Y ello porque sólo así consigue el artista

hacerse con ese estilo depurado que, junto con el juicio plenamente artístico, <<supera el trabajo y las fatigas inherentes a la ejecución material del cuadro>>⁴⁶.

Así, además de la importancia del concepto, el artista renacentista valoraba la destreza manual y el infatigable trabajo cotidiano como la amplia base en la que apoyaba la gran pirámide cuyo vértice se perdía entre las nubes, constituyéndose como un signo divino en el hombre y de manera especial en el Artista. Visto de este modo, “el proceso dibujístico como inspiración inmediata y a la vez filtrada por el entendimiento contiene algo marcadamente divino. Eleva al artista por encima de aquellos otros a quienes ha sido negada la facultad de captar ideas y darles expresión”⁴⁷.

La insistencia en la necesidad de practicar constantemente el dibujo, caracteriza la enseñanza de Miguel Ángel a sus discípulos, a los que repetidas veces aconsejaba “no malgastar sus fuerzas ni su tiempo” al descuidar el dibujo. El sistemático y asiduo ejercicio del dibujo constituía pues, la base de su aprendizaje. “La disciplina del dibujo educaba por medio de la práctica en la ejecución manual tanto de determinada observación de lo real, como en la reproducción mimética de los modelos al uso”⁴⁸. “El dibujo

⁴⁶ PREISS, Pavel, *Miguel Ángel, Dibujos*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1982, p. 19

⁴⁷ Ibidem, p. 19

⁴⁸ DEL VALLE DE LERSUNDI Y MANSO DE ZÚÑIGA, Gentz, *Tesis Doctoral, Consideraciones sobre el dibujo...*, *op.cit.*, p. 41

del natural ofrece al alumno la posibilidad de conocer la mimesis y aprender a respetarla antes de cuestionarla”⁴⁹.

Debe tomarse en cuenta que “el espíritu de la época, que de acuerdo con relatos acerca de conocidos artistas de la antigüedad, apreciaba la habilidad de los copistas”⁵⁰, y por lo tanto había un profundo interés generalizado por parte de los artistas y aprendices en el dominio absoluto de la copia, un sentimiento que por cierto duraría varios siglos. Artistas de la talla de Miguel Ángel copiaba fascinado a Masaccio cuyas soluciones innovadoras dadas a la figura humana pueden apreciarse en el ciclo de pinturas de la Capilla Brancacci en la iglesia del Carmen de Florencia.

Por su parte al copiar a Miguel Ángel, Rubens se interesa por las formas escultóricas como lo atestigua la hoja de estudios sobre La Noche, en la que la figura es estudiada desde tres ángulos con arreglo a la escultura (1524-1531) que decora la Capilla Fúnebre de los Médicis en la iglesia de San Lorenzo de Florencia. Rubens que se hallaba en Florencia en la primavera de 1603, amplió probablemente la hoja al completar más tarde el dibujo, al que añadió ciertos detalles como la mano izquierda de La Noche, dejada inacabada por Miguel Ángel. Los otros dos estudios fueron utilizados

⁴⁹ VIVIENTE SOLÉ, Ma. Pilar, El dibujo y los modelos de enseñanza artística, El Dibujo del fin de milenio, Universidad de Granada, Febrero, 2000, p. 169

⁵⁰ PREISS, Pavel, *Miguel Ángel...*, *op.cit.*, p. 14

por Rubens en algunos de sus cuadros. “Esta hoja de estudios ilustra perfectamente el proceso de la copia asimilada en el acto, interpretada y empleada luego por el artista consciente de las afinidades profundas existentes entre el estilo de un maestro y su propio temperamento”⁵¹.

Jean Leymarie, en su libro *El Dibujo*, nos recuerda: “La copia de obras de la antigüedad es una práctica tradicional en la enseñanza del dibujo, en la que se emplean frecuentemente la piedra negra o el carboncillo. El estudio tiene tres finalidades: el conocimiento de la figura humana, la ciencia del modelado y la representación de las luces y las sombras. Sorprendentemente, puede comprobarse que este método pedagógico, el más clásico de todos, ha sido practicado por artistas cuyas invenciones formales en las postrimerías del siglo XIX y los comienzos del XX, suponen una ruptura con el arte de las épocas precedentes: Seurat, Cézanne, Matisse, Picasso”⁵².

Por esto “cuando la fotografía irrumpió en el París del XIX, no lo hizo como un hecho aislado, sino como la culminación de un anhelo racionalista de exactitud representacional que se venía gestando desde el Renacimiento. Una aspiración, que además de científica, estaba fuertemente radicada en las esferas artísticas y que a la postre iniciarían una relación que

⁵¹ LEYMARIE, Jean, *El Dibujo...*, op.cit., p. 33

⁵² *Ibíd.*, p. 34

tendría tremendas consecuencias para el arte y la cultura de nuestra civilización”⁵³.

Innegablemente la copia y afán de acercarse al modelo al mayor grado posible era una práctica ampliamente aceptada y valorada. Ya en época de Cennini, los jóvenes aprendices eran incitados desde el principio a imitar los dibujos del maestro. A los aspirantes a pintor aconsejaba:

“En primer lugar debéis estudiar dibujo durante al menos un año; después deberéis permanecer con un maestro en su taller por espacio de al menos seis años para que podáis aprender todas las partes del arte: moler los colores, cocer las colas, moler el yeso, adquirir la práctica de dar fondos a los cuadros, trabajar en relieve y a raspar o suavizar una superficie y a dorar; más tarde practicar el coloreado, guarnecer con mordientes, pintar lienzos con oro y pintar sobre paredes durante seis años más. **Dibujando** sin interrupción durante los días de fiesta o de trabajo”⁵⁴. (El libro dell’Arte).

Contribuyendo inmejorablemente a su formación, los discípulos disfrutaban de una relación estrecha con sus maestros, teniendo acceso directo e inmediato a material original que se producía con vigor sobrehumano en los talleres consagrados a una intensa producción gráfica.

⁵³ ACOSTA TORRES, Juan Francisco, *Dibujo y fotografía, una contraposición aparente*, El dibujo del fin de milenio, Universidad de Granada, Febrero, 2000, p. 95

⁵⁴ LAMBERT, Susan, *El dibujo, técnica y utilidad, una introducción a la percepción del dibujo*, Madrid, Herman Blume, 1985, p. 53

“Los aprendices en el taller del siglo XV empezaban a dibujar copiando los dibujos del maestro o grabados, en un cuaderno de apuntes que más tarde les serviría para mostrar sus obras a los clientes; una vez concertado el encargo, el dibujo formaba parte del contrato”⁵⁵. La influencia sería inevitable, pero definitivamente era formativa y suficientemente completa como para permitir al aprendiz su propia interpretación y futura definición estilística. Debió ser esta una gran ventaja, pues en la actualidad no es común aprender de la observación directa del trabajo del maestro. Aquellos eran otros tiempos.

Para mediados del Cinquecento el taller del maestro constituye el principal centro de aprendizaje del dibujo y la pintura. La mayoría de los artistas eran teóricos, cuya autoridad quedaba sólidamente avalada por el pleno dominio y ejercicio de un oficio que practicaban en todos sus niveles tanto conceptuales como técnicos.

“Sin hacer alarde de su arte, Miguel Ángel impresionaba con su destreza dibujística, cuya legitimidad, a la vista de los resultados ratificaba asimismo teóricamente. Lo dicho queda ilustrado en la historia de un joven gentilhomme de Ferrara que se dirigió a Miguel Ángel rogándole que le dibujara un Hércules de pie en

⁵⁵ C., DALMAU MOLINER, F., HOYO SANTAMARÍA, *El dibujo como base de la pintura tradicional: Técnicas y materiales*, El dibujo de fin de milenio, Universidad de Granada, Febrero, 2000, p. 45

un trozo de papel. El artista <<cogió un papel y se retiró a un cobertizo que había cerca de allí; puso el pie derecho en un banco, apoyó el codo en la rodilla y la cabeza en la mano, y, después de breve reflexión, realizó el dibujo, que inmediatamente alargó al joven>>. Giovanni Battista Armenini (1530-1609), que refiere la anécdota y vio asimismo el dibujo, afirma que éste era tan perfecto en su línea, sombreado y demás detalles que cualquiera, al verlo, habría pensado que era obra de todo un mes de trabajo. (Extraído de Los verdaderos preceptos de la pintura, Rávena 1587)⁵⁶.

También el concepto o <<idea interna>> se evidenciaba en el dibujo o <<disegno esterno>>, es decir, la técnica, o parte manual, variaba atendiendo al carácter del concepto. Si el proyecto era escultórico, entonces <<los breves trazos parecen reproducir los golpes del cincel>>.

Sus dibujos propiamente escultóricos se pueden tomar aquellos “a cuya vista el espectador tiene la impresión de que la materia se va ordenando bajo los golpes enérgicos del martillo y el polvillo cae como lluvia gracias a la leve caricia del cincel (léase pluma) para alumbrar, como en el mármol, la forma sobre la superficie de la hoja desnuda, desde donde luego se proyectará el espacio”⁵⁷.

En cambio, si el dibujo era parte de un proyecto pictórico, Miguel Ángel sugería los colores utilizando piedra de Italia y sanguina, colores con los que abarcaba de manera latente toda la escala cromática limitada en

⁵⁶ PREISS, Pavel, *Miguel Ángel...*, *op.cit.*, p. 14

⁵⁷ *Ibidem*, p. 21

sus extremos por el blanco del papel y el negro del carboncillo, mientras que el rojo funcionaba como elemento conciliador, pues según la doctrina aristotélica, este resultaba de mezclar el blanco y negro. Dentro del ámbito pictórico también podemos incluir aquellos dibujos que construyen las figuras con corporeidad espiritualizada a base de líneas que flotan levemente sin la precisión anatómica ni la armonía que antes persiguiera con encono hasta alcanzar su representación íntegra. Como obras puramente autónomas, nacidas de un profundo e íntimo deseo de expresarse, Miguel Ángel parece temeroso al eludir el acabado final con su personalísimo recurso non-finito, que manifiesta su concepción espiritualizada y divinizada del dibujo.

Lo mismo puede decirse también de su trabajo arquitectónico. En este, el espíritu renacentista le permite vincular los aspectos estrictamente técnico-constructivos con la interpretación artística del cuerpo humano, del que procura copiar sus proporciones para abstraerlas hacia la dimensión arquitectónica. De nuevo, estas operaciones formales y conceptuales sólo pudieron conciliarse sirviéndose de las cualidades del dibujo. Su inherente naturaleza subjetiva lo hace residir en las estancias de la imaginación (intelletto), como “una especulación nacida en la mente y una artificiosa industria del intelecto”⁵⁸. El dibujo propone soluciones conceptuales que

⁵⁸ GB. ARMENINI, *De Veri precetti della pittura*, Rávena, 1587, de la edición de Milán, 1840, p. 41

encuentran en la expresión gráfica su mejor materialización legible, como André Félibien categóricamente declara en sus Principes de Architecture, de la Sculpture, de la Peinture (París 1676): “Dibujo es una expresión aparente, o una imagen visible de los pensamientos del espíritu y de lo que se ha formado primero en la imaginación”. Hasta tal grado llegó la fusión del arte y la filosofía en el momento renacentista que se consideraba que este era la única forma de generar la verdadera sapiencia. “Así pues, la pintura es filosofía, porque trata del movimiento de los cuerpos en la prontitud de sus acciones, y también la filosofía se extiende en el movimiento”. Mediante la representación visual sería posible acercarse, hasta tanto fuere posible a la manifestación exterior de la “fuerza espiritual”.

Aunque estos conceptos emanaban sólo de algunos artistas, su relevancia en las artes es evidente por sus innovadoras aportaciones, alcanzando pronto una entusiasta aceptación entre la fértil comunidad artística que cultiva y se apropia de las enseñanzas de los maestros. Este influjo, demasiado intenso para formarse sin sentir sus efectos, consolida uno de los períodos de mayor trascendencia en la historia del arte occidental. El Manierismo se ha establecido y junto con él, se colocaban también las primeras piedras de las futuras Academias, cuyos principios y modelos didácticos ya habían anticipado su vigencia e importancia. Suficientemente probados, anunciaban una permanencia y solidez que se vería cuestionada y

atacada gravemente solo hasta la segunda mitad del siglo XIX y herida mortalmente con la llegada de las vanguardias del siglo XX.

1.6 EL DIBUJO EN LAS ACADEMIAS

Una de las principales conquistas del Renacimiento, fue sin duda, el ascenso que alcanzaron los artistas plásticos; más no como un logro aislado propio de su tiempo, sino como producto de una inquietud que ya se venía gestando desde siglos atrás. En realidad la generación del artista-intelectual es sólo la feliz cosecha que el Renacimiento recoge de lo sembrado en terrenos góticos cultivados y regados con aguas humanistas emanadas de un Quattrocento particularmente fértil e innovador. Pero además de esta importante consolidación y definición del artista autónomo, emancipado del gremio medieval, el Renacimiento sublima a los artistas envolviéndolos con un velo de divinidad que no sólo se contenta con reconocerle su genio creador, sino también autorizándolo al punto de convertirlo en *maestro* y por lo tanto en modelo. Pero este didacticismo renacentista tampoco es nuevo. También tiene un largo pasado. Como en casi toda actividad humana lo que hoy se hace se aprendió ayer y mañana seguramente tendrá que enseñarse. Las generaciones se heredan el

conocimiento en interminables ciclos de padres que enseñan a sus hijos las viejas tradiciones y costumbres, la lengua materna, los más antiguos oficios y profesiones enriquecidos y mejorados en cada escala generacional. En este sentido; es difícil saber por ejemplo, quién inventó la agricultura o quizá quién fue el primer carpintero. Nos basta y sobra con saber que el oficio viene de familia y que el maestro en turno lo aprendió de su padre y de su abuelo, hecho mismo que celebramos y que nos complace mucho, pues nos garantiza que no estamos ante un improvisado, ya que los oficios así aprendidos se llevan aún hasta en la sangre, volviéndose congénitos, constituyéndose técnicas *cuasi* hereditarias.

Pues bien, así también los todavía artesanos procuraban una transmisión de sus habilidades, métodos y técnicas de sus oficios a sus descendientes y aprendices. La necesidad de enseñar todo esto era inevitable, como también lo fue la necesidad de aprenderlo. Aunque la observación directa del maestro en pleno ejercicio de su trabajo fue seguramente la mejor manera de aprender las técnicas, ponerlas por escrito hizo posible además su difusión, conservación y *estudio*. Los cuadernos así generados con apuntes gráficos para su copia o como punto de partida tuvieron gran éxito entre pintores y grupos artísticos de los siglos XII y XIII⁵⁹.

⁵⁹ PIGNATTI, Terisio, *El Dibujo, de..., op.cit.*, p. 15

Siendo por cierto el más famoso de esos cuadernos, el del arquitecto francés Villard de Honnecourt.

No limitados únicamente a los aspectos técnicos muchos de estos tratados abordaban también cuestiones teóricas y conceptuales, en los que el dibujo ya es entendido con frecuencia como disciplina autónoma, reconocimiento que debemos al pintor Cennino Cennini. Casi cien años antes, de que Cennini se preocupara en pleno esplendor del arte gótico por escribir sus preceptos en el Libro dell'Arte, por su parte Giotto (1267-1337) representa por anticipado los primeros vislumbres del Renacimiento, rompiendo con la tradición bizantina⁶⁰. Retorna al modelo de la naturaleza, oponiéndose al simbolismo y a la abstracción, se interesa en la proporcionalidad anatómica en lugar de la estilización. Evita la síntesis del paisaje medieval preocupándose por una representación naturalista. Plantea además un principio de expresión individual escapando del estereotipo expresivo con lo que sin duda preludia las principales características que definirán el arte renacentista⁶¹.

Impulsado por esta inercia renovadora, el joven Masaccio encarna al fin al pintor moderno propiamente dicho, cuya pintura materializaba “por

⁶⁰ ARGULLOL, Rafael, *Tres miradas sobre el arte*, Barcelona, Icaria Editorial S. A. 1985, p. 169

⁶¹ Ibidem, p. 174

primera vez, la cuestión humanística y laica de la infinita dignidad de la criatura humana”⁶². Sin duda Masaccio hizo en la pintura lo que Brunelleschi en la arquitectura y Donatello en la escultura. Las Tres Artes Mayores, así llamadas por Alberti emergían con bríos renovados en medio de una sociedad que consolidaba nuevas estructuras. Una sociedad secularizada y urbanizada con una nueva visión de la estética. La concepción sagrada de lo estético derivó en una conciencia estética autónoma, que convirtió al arte en una finalidad en sí misma y ya no sólo un instrumento al servicio de la Iglesia. El sobrepujante espíritu humanista inspirado en la antigüedad clásica en la que busca cimentar su antropocentrismo rompe con las concepciones teológicas tardomedievales, emancipando el plano humano con respecto al plano trascendente⁶³. El dominio cultural hasta ahora monopolizado por la Iglesia a través de los monasterios es ahora desplazado hacia las Universidades, haciendo de la actividad intelectual la más importante de las actividades humanas. Los humanistas enajenados, “empezaron a alabar los trabajos de arte individuales y a los artistas, hasta grados incompatibles con la tradición medieval de la pintura y la escultura”⁶⁴. Escritores como Petrarca, Giovanni Villani y Facius contribuyeron con sus escritos a alcanzar el objetivo

⁶² MASACCIO, *Entender la pintura*, p. 30

⁶³ ARGULLOL, Rafael, *Tres miradas sobre el arte*, Barcelona, Icaria Editorial S. A. 1985, p. 167

⁶⁴ PEVSNER, Nikolaus, *Academias de arte, pasado y presente*, Madrid, Ed. Cátedra, 1982, p. 36

de los artistas de elevar su posición social, algo que difícilmente habrían sido capaces de lograr por sí mismos, desde su ámbito puramente plástico.

Es de interés destacar como la imagen del nuevo artista, es decir, su posición elevada a la altura de las disciplinas intelectuales no dependía únicamente de la renovada forma de ejecutar sus obras, sino de la actitud frente a ella y al público escéptico que se empeñaba en seguir considerando el trabajo de los artistas como una actividad artesanal y por lo tanto *arti meccaniche*. Aunque la visión del artista era ya mucho más universal y su educación convoca muchas otras disciplinas, hacía falta generar todo un aparato publicitario que impusiera esta nueva imagen de intelectual y humanista. Era necesario dejar claro de una vez por todas que el antiguo artesano medieval había desaparecido y que el nuevo artista pugnaba por ser reconocido como un hombre de ciencia y dotado de inspiración divina “con los mismos atributos y dignidades que los filósofos y los poetas”⁶⁵.

Debió pasar largo tiempo y muchos enojos para que por fin el artista renacentista pudiera inscribirse en el privilegiado mundo de los que trabajan con la mente y no con las manos. No resulta difícil imaginar la desesperada situación de aquellos tiempos, pues actualmente vemos muy de cerca este mismo intento en los artistas contemporáneos, con la notable

⁶⁵ ARGULLOL, Rafael, *Tres miradas...*, *op.cit.*, p. 204

diferencia de que la lucha del pasado se peleaba con suficientes y sólidos fundamentos, hoy escasos con mucha frecuencia. Pero al fin y al cabo el esfuerzo y la finalidad son los mismos quinientos años después. Como entonces, nunca ha sido fácil convencer a las masas de aceptar nuevos argumentos y planteamientos. Mucho menos si lo que trata de imponerse se vale del engaño o de la sobrevaloración de conceptos inflados y disfrazados para disculpar la ausencia de obra, asumiendo el discurso el protagonismo que dejan vacante con frecuencia las obras conceptuales. “Los discursos lingüísticos circundantes exceden su función cooperadora (explicativa, valorativa, o legitimadora) convirtiéndose incluso en el motor de la misma obra”⁶⁶. A propósito de esto, es interesante la siguiente reflexión:

“Cuanto más simboliza una obra tanto mayores son para el artista las posibilidades de ausentarse de la escena. En cambio, cuanto menos nos cautiva la obra tanto más debe hacernos estremecer la persona del artista; y meter en nuestra existencia el esoterismo teatral que ya no emana de su trabajo... Cuanto más pobres son las imágenes, tanto más rica debe hacerse la “comunicación” de acompañamiento, pues cuanto menos significa la imagen tanto más se requiere de acompañamiento”⁶⁷.

⁶⁶ CARRERE, Alberto, SABORIT, José, *Retórica de la pintura*, Madrid, Ed. Cátedra, 2000, p. 135

⁶⁷ *Ibidem*, p. 56

Pero volviendo al Renacimiento y al tiempo que le antecedió, observamos la misma necesidad de definir la nueva concepción de la posición social del artista que implicaba obligadamente una nueva concepción de la educación artística⁶⁸. Atendiendo a esta demanda el pintor Cennino Cennini mencionado ya anteriormente, en su Libro dell'Arte además de instruir y orientar a los artesanos de la pintura en cuestiones técnicas propias de su oficio también fomentaba en ellos una nueva imagen del artista exhortándoles a “vivir una vida regida siempre como si hubiesen estudiado teología, filosofía o las demás ciencias”. Más aún las intenciones de Cennini aspiran a un doble propósito: Por una parte reivindicarlos con respecto a los intelectuales y por otra, despertar en ellos una nueva actitud, **la del artista como teórico además de ejecutor**⁶⁹. A partir de entonces fue común que los grandes artistas fueran también teóricos y comentaristas de la actividad artística. Su incansable labor artística se extendía a nuevos campos que comprendían no sólo la producción del objeto artístico, sino la elaboración de conceptos y teorías plenamente avaladas y apuntaladas por su experiencia práctica en el ejercicio de su profesión. El status ahora alcanzado debía conservarse mediante el cultivo de relaciones de un elevado rango social. Los *amigachos* del antiguo gremio medieval tuvieron que ser sustituidos por

⁶⁸ PEVSNER, Nikolaus, *Academias de Arte...*, *op.cit.*, p. 37

⁶⁹ ARGULLOL, Rafael, *Tres miradas...*, *op.cit.*, p. 205

“poetas, retóricos y otros igualmente entendidos en las letras”, pues según Ghiberti, “el pintor debe estar versado en todos los conocimientos y poseer una permanente avidez intelectual”. Sin embargo el ascenso no sería fácil, un pesado lastre histórico de muchos siglos de tradición medieval ensombrecerían la imagen del nuevo artista, afectando inclusive a maestros de la brillantez de Leonardo Da Vinci, quien “se negó a aceptar la escultura en piedra <<scientia>> y la llamo <<arte meccanicissima>>, porque, dijo, <<produce sudor y fatiga física en el trabajador>>⁷⁰.

El hecho de que esta opinión emanara del propio Leonardo, de uno de los principales exponentes del espíritu Renacentista nos indica cuan difícil debió de ser entonces para la sociedad el aceptar que las artes plásticas se elevaran al plano de las disciplinas científicas e intelectuales. Evidentemente el impulso ascensional tenía que provenir desde el interior del propio ámbito artístico, pues la sociedad permanecía en su actitud reticente que recobró con renovada pasión “el postulado antiguo de admirar la obra y despreciar a su autor”⁷¹.

En Lorenzo Ghiberti y León Batista Alberti encontramos dos importantes generadores de la definición del nuevo artista. Sus

⁷⁰ PEVSNER, Nikolaus, *Academias de arte...*, *op.cit.*, p. 35

⁷¹ ARGULLOL, Rafael, *Tres miradas...*, *op.cit.*, p. 209

conmovedoras convicciones respecto al cultivo del intelecto en un taller abierto a una educación globalizadora (Universal, o universitaria) propuesto por el primero y las románticas declaraciones del segundo quien sostiene que “la pintura es la más noble de las artes y “tiene en sí un poder divino”” constituyen dos de los principales baluartes que soportarían la estructura del artista renacentista.

La rigurosa formación cultural de corte humanista y su oportuno nacimiento en el preciso momento histórico colocaron a Alberti en una posición estratégica e inmejorable para analizar la situación del arte de una época convencida de su grandiosidad. Una grandeza que se irradiaba desde una Florencia orgullosa y de la equivocada pero firme creencia en un alto status social que nunca disfrutaron los artistas griegos y romanos. Y sin embargo esta falsa interpretación del artista clásico “contribuyó en no poca medida a la exaltación renacentista de la figura del artista”⁷². Desde luego no sería esta ni la primera ni la última vez que a partir de una falsa percepción se construyen tantas y tan magníficas ilusiones. El espíritu renacentista estaba en marcha y su fuego necesitaba alimentarse, cualquier viento que soplara a su favor avivaría las flamas que poco a poco cremarían a los viejos

⁷² ARGULLOL, Rafael, *Tres miradas...*, *op. cit.*, p.209

artesanos medievales. Así pues en el aire florentino de finales del Quattrocento comenzaban a respirarse las doctrinas neoplatónicas influyendo sensiblemente en la concepción del arte y del artista⁷³. A esta causa, la contribución de Marsilio Ficino⁷⁴ no pudo ser más oportuna. Al retomar y difundir las doctrinas de Platón, Ficino establece la noción de inspiración en el arte, pero en su nueva interpretación, incluye a todos los artistas y no solo a los músicos y los poetas como hiciera Platón originalmente.

Todavía más generoso, Ficino “indicaba que los hombres sometidos a inspiración - y entre ellos, en un lugar relevante, los artistas- están arrebatados a un estado de locura divina”⁷⁵. Como es fácil suponer esta teoría de la “inspiración” cautivó a intelectuales y artistas pues se trataba nada menos que de la posibilidad de asemejarse a Dios, pues la creación artística como la divina sólo deriva desde una fuerza superior. ¿Quién podría rechazar esta doctrina en un momento en el que precisamente se buscaba este reconocimiento? Sin siquiera tener que morir ni mucho menos haber

⁷³ ARGULLOL, Rafael, *Tres miradas... op.cit.*, p.210

⁷⁴ Marsilio Ficino, (19 de octubre de 1433, Figline Valdarno, Toscana – 1 de octubre de 1499 en Careggi) filósofo y humanista italiano definió un nuevo sentido de un antiguo concepto creado por Platón, radicalmente distinto y fundamental para la teoría del arte.

⁷⁵ ARGULLOL, Rafael, *Tres miradas..., op.cit.*, p. 210

llevado una vida piadosa, el artista renacentista alcanzó la gloria celestial y ya nunca más estaría dispuesto a perderla.

Por su parte la actividad gráfica, dependería de Tiziano y Rafael, máximos representantes de las culturas veneciana y romana respectivamente y cuya armoniosa fusión derivaría en la producción de *buenos dibujos*. En este contexto la actividad gráfica ejercida como estudio preliminar de la obra se acercaba más a la verdad objetiva que al impulso subjetivo. No obstante la poderosa influencia de este nuevo modelo académico de producción artística y su amplia aceptación en el seno de una época científicista, aparece paralela la vía del artista aislado, seguidor más que de reglas, de su propio genio y su impulso expresivo. Ambas posturas, contrarias en apariencia, fomentarían desde sus conceptos y estructuras el auge del dibujo al punto de hacer del siglo XVII el siglo del dibujo. Durante su transcurso por dicha centuria, el dibujo avanza. **La estética del Barroco descubre y valora sus cualidades de originalidad y creatividad, estableciendo además la distinción entre *valor conceptual del dibujo (idea)* y su *consistencia real (esbozo)*.**

La actividad clasificatoria se hace más evidente que nunca. Aparecen los precursores de los modernos conocedores, a los que debemos, gracias a su rendida afición al dibujo, algunas de las grandes colecciones.

Basta citar las del propio Filippo Baldinucci y las de Jabach, cedidas al Museo de Louvre⁷⁶.

La transición del Cinquecento al siglo XVII no podría definirse sin la presencia de los Carracci, fundadores de la Academia Boloñesa de los Incamminati. Sus aportaciones renovadoras de la cultura artística hicieron posible el ensamble de la escuela veneciana, Emiliana y romana gracias al papel esencial del dibujo, el estudio del natural, la conciencia crítica y la científicidad positiva.

Sirviéndose del dibujo como su principal instrumento de trabajo, de estudio y de producción artística, los Carracci son reconocidos como grandes dibujantes. Particularmente Annibale explota todas las posibilidades del dibujo, desde sus retratos y caricaturas puntuales, precisas y realistas hasta los rápidos bocetos del natural, de trazo repentino y libre. Atmosférico en sus paisajes y principalmente magistral e inimitable en el dibujo de sus desnudos⁷⁷, su influencia alcanzaría a una generación completa de decoradores barrocos, desde Roma hasta los Países Bajos.

Entre los artistas seguidores de los Carracci, el dibujo, común denominador, alcanzaría una mayor autonomía en el trazado sutil de Guido

⁷⁶ PIGNATTI, Terisio, *El Dibujo, de..., op.cit.*, p. 24

⁷⁷ *Ibidem*, p. 24

Reni tendiente a alcanzar en este trazo una belleza abstracta. La influencia de los Carracci se extendería a Francia a través de Simón Vouvet, quien importando el modelo académico romano, constituye uno de los principales exponentes del *grand-goût* decorativo en la corte de Luis XIII. A Guercino corresponde el enlace entre la Academia del primer momento del siglo XVII y la libertad que el barroco comenzaba a manifestar en la producción gráfica Emiliana y Toscana.

Finalmente hacia los años treinta del siglo XVII, la hegemonía carracesca en la cultura visual romana parece disiparse, pues muchos de sus principales seguidores han abandonado Roma. Caravaggio sin embargo extiende sus dominios a los Países Bajos y a otros países de Europa, aunque para nuestro pesar, lamentamos el que ninguno de sus dibujos llegara hasta nuestros días.

1.7 EL BARROCO

Los arquitectos por supuesto también se benefician de las cualidades y posibilidades del dibujo. Ya en una etapa eminentemente barroca, los proyectos se desarrollaban como colecciones de planos, principalmente plantas, secciones y alzados, muchas veces trazados por la

propia mano del arquitecto como lo fue en el caso de Francesco Borromini capaz de “reflejar toda su labor compositiva en la propia representación gráfica, quedando como verdaderos testimonios de la concepción de sus ideas arquitectónicas”⁷⁸. O a veces auxiliado por la mano de otros dibujantes colaboradores, el arquitecto proyectaba sus ideas de un modo más convencional como Gian Lorenzo Bernini, siendo esta otra posibilidad del dibujo. Su ejecución técnica o instrumental capaz de expresar con el trazo de una mano la idea de otro, perteneciendo con más derecho a este último, es decir, al que lo concibió por encima del que lo trazó. El contenido de este tipo de dibujos es lo importante. La *idea* está por encima de su valor plástico, su *consistencia real*. El valor del concepto está al margen de la calidad de su ejecución y de sus valores estéticos. El Barroco descubrió esta posibilidad, aunque no era una novedad, pues por lo menos en arquitectura se ha dado desde muy temprano.

En su carácter de instrumento compositivo, preparatorio o proyectivo, la arquitectura no ha podido prescindir del dibujo en su fase de diseño y proyecto aún hasta nuestros días. La pintura del Barroco tampoco, el dibujo representó un recurso inmejorable en las fases preparatorias de estudio y de composición de los cuadros. La vasta producción generada

⁷⁸ SAINZ, Jorge, *El Dibujo de Arquitectura*, Ed. Reverté, Barcelona, 2005, p. 82

durante este estilo pictórico evidencia la importancia que atribuían los pintores del barroco al dibujo como un anticipo incluso de efectos cromáticos y de sugerencias para el sentimiento humano mediante la copia de la Naturaleza. Nicolás Poussin y Claude Lorrain ejemplifican muy bien lo anterior. Para la segunda mitad del siglo los artistas habían hecho del terreno gráfico su mejor campo de pruebas en el que encontraban nuevas y originales posibilidades. De entre ellos destaca Mattia Preti y por supuesto el último gran dibujante de la escuela napolitana, Luca Giordano.

Muchos son los grandes maestros que podemos citar como ejemplos de grandes dibujantes, cuya influencia y experiencia rebasaron los límites de su propio territorio hasta alcanzar el norte de Europa, especialmente a los artistas neerlandeses que atraídos por el esplendor italiano emigraban hacia Roma en busca de las innovaciones gráficas y pictóricas. Destacan en esta búsqueda Pieter Paul Rubens y Anton Van Dick, a través de los cuales la pintura flamenca absorbió en poco tiempo las ventajas y la densa experiencia carracesca y neoveneciana, llevando al primero a un dominio excepcional del dibujo, alcanzando un “extraordinario virtuosismo técnico e inagotable capacidad inventiva”⁷⁹. El segundo por su parte, desarrolla un dibujo más íntimamente pictórico que evoca la pintura

⁷⁹ PIGNATTI, Terisio, *El Dibujo, de..., op.cit.*, p. 27

veneciana del último Cinquecento. Sus cuadernos de viaje son una exquisita manifestación de sus apasionados estudios.

Los holandeses en cambio, parecen más introspectivos, realistas y en ocasiones inclusive fuertemente dramáticos. De estos sobresale muy por encima de todos el gran Rembrandt, uno de los máximos dibujantes de todos los tiempos. (Figura 4)



Figura 4

Con miles de dibujos abarca todas las técnicas y temáticas del dibujo, sin perder nunca su personalísimo estilo. Hábil con el manejo de la luz y la sombra, sus formas aparecen iluminadas en medio de la oscuridad de la que son arrancadas con un trazo expresivo, libre y de gran vitalidad. Lo difuso de sus contornos nos recuerda el sfumatto leonardesco que imprime dinamismo y movimiento a sus obras.

Elevado hasta niveles casi divinos, en Francia, el dibujo clásico, de corte académico enfrenta la oposición de los defensores del color de Rubens. La interminable querrela entre dibujo y pintura, entre línea y color seguía vigente en la época de Luis XIV. Las diametralmente opuestas posiciones encontraban equilibrio en pintores de la talla de Charles Le Brun, quien aunque académico y evidentemente poussiano no pudo resistirse a la seductora atracción cromática del arte de Rubens.

En la vecina España, el dibujo parece más bien haber cedido mayor importancia a la pintura. Casi no pueden encontrarse dibujos en el ámbito pictórico, salvo los pertenecientes a José de Ribera, quien por cierto trabajó siempre en Nápoles (Figura 5). Su influencia sin embargo en la pintura española, es particularmente invaluable y definitivamente incuestionable. En cambio en el terreno arquitectónico, el acervo gráfico es por demás un rico cúmulo de testimonios gráficos.



Figura 5

El deslizamiento del estilo Barroco al Rococó desplaza también los centros de producción gráfica, Roma y los Países Bajos son reemplazados por Venecia y Paris. A la sazón, los pintores viajeros son los protagonistas de la época de oro veneciana del siglo XVIII. De entre los más importantes encontramos a Sebastiano Ricci quien en su búsqueda de un nuevo lenguaje plástico cada vez más sonoro y decorativo deriva en el trazo *rocaille*. Su estilo inicial sin embargo, del que parte Ricci está profundamente arraigado en la tradición carracesca y el influjo de Luca Giordano.

El trazo típicamente *rocaille*, que se riza y despliega ininterrumpidamente, volviendo sobre sí mismo en evoluciones nerviosas e incansables alcanza en la mano de Giambattista Pittoni uno de sus mayores y gráciles despliegues. El siglo XVIII continúa la vasta producción gráfica del XVII, siendo la desarrollada en Venecia la que más estrecha los lazos entre dibujo y grabado, sirviéndose ambos medios de sus respectivas cualidades



Figura 6

en justa reciprocidad. Los paisajistas venecianos encontraron en el grabado un excelente medio de difundir sus dibujos de temas clásicos, paisajes, y hasta láminas para enamorados. Gian Battista Piranesi sobresale en la producción de *vedutas* de carácter clásico recogidas de las ruinas griegas y de las vistas de Roma. Con un manejo no precisamente objetivo del dibujo, Piranesi contribuye a reforzar la visión grandiosa del pasado clásico al insertar figuras humanas más pequeñas de lo normal y utilizar puntos de vista insólitos⁸⁰. Esta utilización del dibujo demuestra otra de sus posibilidades: la libre manipulación de la información gráfica según los intereses con los que se produce. La intención de la mirada y del trazo puede obedecer a propósitos claramente dirigidos a destacar los elementos que mejor contribuyan a conseguir el objetivo propuesto. El dibujo puede ser selectivo al momento de analizar el tema y su representación. Es capaz de aislar partes específicas para rescatarlas de un caótico contexto visual. Puede enfocar aspectos precisos de un todo para sintetizarlos en la abstracción de su propio lenguaje.

Su potencial como recurso compositivo es magistralmente aprovechado por Gian Battista Tiepolo (Figura 6). Sus grandiosas composiciones decorativas no habrían sido posibles sin el valioso auxilio de

⁸⁰ SAINZ, Jorge, *El Dibujo de arquitectura*, Ed. Reverté, Barcelona, 2005, p. 89

los bocetos preparatorios en los que el maestro condensaba sus ideas. Su vastísima producción gráfica respaldada con más de un millar de láminas denuncia la fuerte dependencia del dibujo y la importancia de su conocimiento y dominio. Tiepolo es otro de los grandes maestros del dibujo, lo mismo lo emplea como obra acabada que como instrumento compositivo, generador de magníficas decoraciones destinadas a los frescos o a los tapices. O bien como un medio inmediato de aguda vivacidad humorística en la realización de caricaturas. “El dibujo tiepolesco está lleno de extraordinaria vitalidad, no sólo cuando usa la línea revoloteante de la pluma, sino también con el clarión, que modela plásticamente las formas”⁸¹. Sin duda su arte y técnica de trabajo influyeron notablemente entre sus contemporáneos.

Utilizado como obra terminada o como instrumento preparatorio el dibujo de Canaletto goza de cualidades plásticas y estéticas, principalmente su extraordinaria síntesis de la línea y de la luz en sus dibujos ejecutados con trazos casi taquigráficos, muy sugerentes. La calidad del trazo de su línea hace de su dibujo una personalísima manifestación, única, capaz de transmitir en sus variaciones todo un cúmulo de emociones íntimas difíciles de imitar. La caligrafía del dibujo revela el temperamento del autor, pudiendo ir desde una cuidada precisión hasta la agresividad de un trazo de gran

⁸¹ PIGNATTI, Terisio, *El Dibujo, de..., op.cit.*, p. 29

velocidad, pictórico, experimental e improvisado, característicos de la impaciente incertidumbre del rococó⁸². Es interesante notar que aún cuando los críticos pudieran condenar el uso instrumental del dibujo puesto al servicio de la pintura decorativa, este, al margen de su función utilitaria, posea cualidades de expresión gestual hoy altamente valorados.

En analogía con el dibujo arquitectónico de proyecto, el boceto preparatorio vale por sí mismo, independientemente de que se construya o no el edificio proyectado⁸³ o no se ejecute la obra pictórica o escultórica concebida. Se trata de un auténtico medio de inducción y generación de concepciones. Una vez plasmada la idea inicial concebida por el artista, la representación del objeto significa que “el dibujo ha dejado de ser sólo el *disegno esterno* que refleja el *disegno interno* para convertirse en parte integrante e impulsor de este último, es decir, de la propia actividad creativa del artista”⁸⁴. Dicho de otro modo, apenas comienza a plasmarse gráficamente el concepto, el dibujo en proceso de ejecución impulsa la generación de nuevas ideas, funcionando los trazos dibujados como un sifón que succiona desde su plano material las ideas que fluyen del plano conceptual, descendiendo de este modo desde el cerebro a la mano

⁸² TERISSIO, Pignati, *El Dibujo, de..., op.cit.*, p. 30

⁸³ SAINZ, Jorge, *El Dibujo de..., op.cit.*, p. 216

⁸⁴ *Ibidem.*, p. 53

transcriptora. Aunque es verdad que a medida que el dibujo avanza, la imaginación cede paso a la contemplación, esta última fomenta el desarrollo de la primera exigiéndole otras soluciones o mayor detalle y precisión en las ya expuestas. Es este un proceso *autogenerativo*, de impresión y de expresión, las ideas van y vienen del ojo a la mano, encontrándose en un cerebro que desespera al no ser alcanzado por sus colaboradores más cercanos e íntimamente involucrados en el arte de dibujar.

1.8 EL SIGLO XVIII EN FRANCIA, INGLATERRA Y ESPAÑA

La querrela entre poussinistas y rubenianos, clasicistas y coloristas, pintores académicos y pintores burgueses continúa hacia principios del siglo XVIII en medio del esplendor de la realeza y el lujo de los hoteles parisinos. Alejándose al fin de las italianas y rubenianas del siglo XVII, la escuela francesa crea un lenguaje original, bajo la influencia de los maestros neerlandeses y de Rembrandt, Jean Antoine Watteau innova un estilo gráfico partiendo de modelos antirretóricos copiados del natural. La paciencia de sus estudios ejecutados con técnicas rápidas como el carboncillo, la sanguina o el clarión le permiten capturar figuras y ambientes plasmados con incansable vitalidad. El influjo de la experiencia del dibujo veneciano se percibe en su particular trazo gráfico simultáneamente fluido y

lineal, consiguiendo generar uno de los más importantes catálogos de dibujos de todos los tiempos.

Afectado por la obra de Watteau, Corregio y Parmigianino y los Carraci, Francoise Bouçher creará con elegancia festiva y sonora luminosidad su obra gráfica. El estudio del desnudo femenino en innumerables variaciones será interpretado con sofisticación y sensualidad. Asimismo dibujó también numerosos paisajes y perspectivas que se usaron en su mayoría como cartones para los tapices.

Los pasteles encuentran en París un particular terreno de cultivo, aprovechándose de sus bondades muchos dibujos preparatorios ejecutados con la técnica del pastel gozan de delicadas modulaciones cromáticas que con frecuencia superan a los mismos cuadros por su fresca inmediatez.

Jean Honore Fragonard constituye el más destacado dibujante de la escuela francesa⁸⁵. Su nutrido corpus gráfico abarca casi todas las técnicas y temáticas. Destaca su trazo ligero y rápido del pincel sobre líneas previas de lápiz o clarión. Su obra gráfica puede apreciarse desde la revoloteante primera idea hasta el minucioso paisaje.

⁸⁵ PIGNATTI, Terisio, *El Dibujo, de..., op.cit.*, p. 31

De manera paralela pero independiente, el español Francisco de Goya y Lucientes produce una de las más grandiosas obras gráficas de magistral dibujo, ágil y fluido cargado de ironía graciosa y picante (Figura 7). Es difícil imaginar que otro medio que no fuera el gráfico pudiera haberle permitido a Goya expresar su sentir y sus conceptos más íntimos y personales acerca de la sociedad hispana de su tiempo, sus defectos, sus vicios, su estupidez, su injusticia, su crueldad y los horrores de sus guerras. ¿Qué otra forma de expresión hubiera podido transmitir con la misma fuerza y claridad la aguda opinión que Goya tenía de su entorno? No encontramos mejor respuesta que el dibujo, cuya capacidad de síntesis y abstracción permiten expresar con limitados pero efectivos recursos escenas de compleja significación pero de fácil lectura y comprensión. Doscientos años después, ya en una época ligada al sentimiento romántico, al igual que Leonardo da Vinci, Goya confía más en lo visual como medio de expresión que en la palabra escrita.



Figura 7

1.9 EL NEOCLÁSICO

Nos encontramos ahora en el umbral del Neoclásico, su estética y filosofía exaltan un pasado redescubierto y revelado por la arqueología. La atención está puesta en el pasado y sus modelos interpretados como representantes de “lo bello ideal”. La grandeza de las culturas clásicas pretende rescatarse en la producción artística neoclásica, el principal interés parece centrarse en el estudio del legado escultórico y arquitectónico, pues la escala de las obras magnifica aún más el espíritu neoclásico, empeñado además en sepultar todo aquello que recordara a lo barroco y rococó. La convicción de que una reforma en el arte podría también transformar a la sociedad misma llevó al conde francés Caylus⁸⁶ y a Johann Joachim Winckelmann a atacar con vehemencia las tendencias estilísticas del rococó. La intelectualidad del nuevo movimiento no concedía oportunidad para la creatividad y la libertad de expresión. Había que ajustarse a las reglas y cánones clásicos que pregonaran las virtudes y dignidad de las florecientes naciones estado. Ante la ambición de dichas aspiraciones, sólo las manifestaciones más íntimas o secretas estarían a salvo del *ejercicio oficial* de la actividad artística. En el dibujo, cuya naturaleza lo acerca a la más

⁸⁶ Anne-Claude-Philippe de Pestels de Lévis de Tubières-Grimoard, Paris, 1692-id.,1765. Arqueólogo y grabador francés. Es autor de más de 3000 grabados y de numerosas reproducciones al aguafuerte de dibujos de Leonardo Da Vinci, Van Dyck y Rubens.

íntima relación con el artista, se hallaron las expresiones más poéticas y sensibles del movimiento neoclásico. Artistas como Antonio Cánova, Bertel Thorvaldsen y Jacques Louis David *congelan* la *idea primera dibujada* convirtiéndola en la parte más importante de la obra terminada. El proceso creativo confiere al dibujo una importancia que rebasa inclusive la que tuviera en otros tiempos. Cada detalle, cada uno los personajes se dibuja y se redibuja hasta encontrar la perfección ideal. Las composiciones son producto de un dilatado proceso dibujístico que va desde el boceto rápido, los múltiples ensayos con leves variaciones de los pequeños detalles, hasta el *modello*, la plantilla reticulada para su posterior ampliación y ejecución final.

Tantos bocetos previos, tantos estudios y dibujos hechos en la intimidad del estudio, en la calidez del taller, nos hablan de la gran afición que los pintores neoclásicos tenían por el dibujo. Cánova resulta un dibujante prolífico, su producción gráfica a pluma nos manifiesta una cuidadosa y detallada construcción de sus modelos, aunque a veces también sus formas más suaves realizadas con el lápiz nos recuerdan la gracia del XVIII.

Como nunca antes en la historia se dibujó tanto como en los años acotados por la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del siglo XIX. El

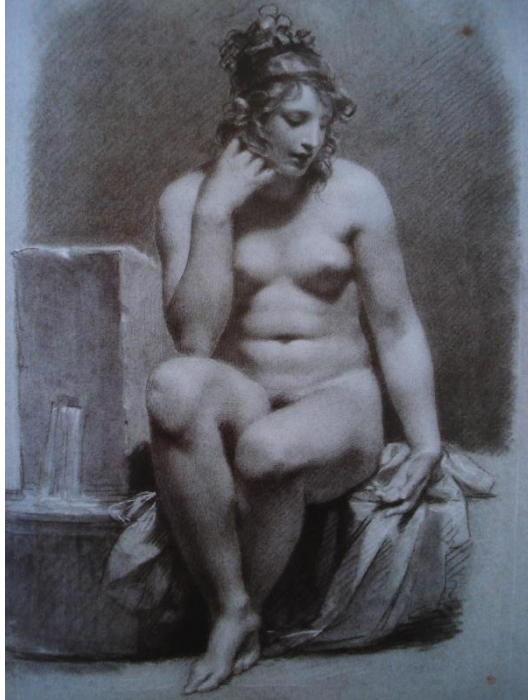


Figura 8

dibujo se consideraba la base de cualquier trabajo artístico, un entrenamiento preliminar necesario para elaborar una obra de arte definitiva⁸⁷.

El auge del dibujo no sólo se debió a los artistas, sino también a los muchos aficionados que lo practicaban, pues a la sazón este era un “complemento imprescindible de las personas cultivadas”⁸⁸, signo de vida aristocrática y esta como en todos los tiempos, siempre quiere presumirse o por lo menos aparentarse. Además el fácil acceso a los materiales de dibujo contribuyó también a su amplia difusión. Para entonces se disponía del lápiz de grafito, la tiza blanca y de color y el carboncillo, instrumentos de fácil manipulación. Hacia 1800 el lápiz conté apareció, ganando una amplia aceptación que aún hoy en día continúa vigente entre los dibujantes.

Aunado a lo anterior, el momento histórico, obsesionado por el espíritu intelectual reconoció en el dibujo muchas de sus cualidades conceptuales. Ninguno otro de los géneros artísticos obliga tanto el uso de la imaginación del espectador. Al no ser tridimensional como la escultura, ni tener color como la pintura, el dibujo es una estructura abstracta de líneas

⁸⁷ TOMAN, Rolf, *Neoclasicismo y Romanticismo*, Ed. Konemann, Alemania, 2000, p. 480

⁸⁸ LAMBERT, Susan, *El dibujo, técnica...*, *op.cit.*, 1985, p. 97

plasmadas en un plano en un auténtico acto de creación intelectual⁸⁹. Un verdadero arte para entendidos.

Todavía sin embargo, la sensualidad del XVIII parece continuar entremezclada con la nueva tendencia al dibujo lineal. Pierre Paul Prud'hon representa un claro ejemplo del debate entre ambas corrientes que no obstante logran combinarse en sus desnudos, cuya ejecución al carboncillo con realces en blanco sobre papeles de color generan obras de gran presencia existencial (Figura 8). Pero la corriente más típica del dibujo neoclásico se manifiesta mejor en la expresión lineal, reforzando el axioma de que el contorno puro es de mayor validez. La dureza de las líneas tiende a eliminar cualquier efecto de atmósfera y naturalismo. La consigna era imitar la belleza ideal del arte griego, caracterizado por una “noble simplicidad y una serena grandeza”. El dibujo de contornos puros se convirtió en el recurso más valorado para tales efectos, constituyendo la base técnica y estilística de la gráfica del primer XIX.

Pero de nuevo, la todavía sobreviviente estética del siglo XVIII alcanzaba a involucrarse con las innovaciones estilísticas. Era una Europa muy compleja, de profundos cambios derivados del fin de la época feudal y enfrentada a una reciente Revolución Francesa y guerras napoleónicas.

⁸⁹ TOMAN, Rolf, *Neoclasicismo...*, *op.cit.*, p. 480



Figura 9



Figura 10

Surgieron nuevos temas y formas pictóricas que sentarían las bases de lo que décadas más tarde produciría el arte moderno. Caracterizada por la dureza de la línea, la elegancia neoclásica se impone por encima de cualquier otro valor gráfico, aunque muchas veces la elasticidad natural del trazo delata manierismos renacentistas y al propio rococó. Jacques Louis David y Jean Auguste Dominique Ingres con la precisión suprema de su trazo elevan al dibujo a estratos de belleza idealizada y abstracta⁹⁰ (Figuras 9 y 10). La primacía del dibujo sobre las otras artes estaba firmemente apuntalada por la estética neoclásica. Aún como un recurso instrumental o utilitario, el dibujo podía interpretarse como una obra autónoma, como el medio artístico más sensible y en consecuencia el más pronto a reaccionar a los cambios sociales y a sus tendencias artísticas.

En el espíritu neoclásico la pintura histórica no sólo pretendía complacer, sino transmitir ideas políticas y morales. Esto implicaba además de la composición misma a nivel formal y estructural, el complejo desafío de expresar conceptos tales como las virtudes y otras ideas políticas. Visto en este contexto, esta condición no parece ser *una limitante a la creatividad del artista, sino una oportunidad de manifestarla*, pues satisfacer tales exigencias a un Estado ávido de ser enaltecido no es cosa fácil de lograr. Aunque con

⁹⁰ PIGNATTI, Terisio, *El Dibujo, de..., op.cit.*, p. 33

mirada contemporánea, tendiente siempre a cuestionar y a rebelarse a todo, pudiéramos concluir que la pintura neoclásica tuvo que sujetarse a rígidas estructuras y que por lo tanto no gozaba de la dignidad que da la libertad de expresión. Pero recordemos que en ese momento histórico esa era una de las funciones del artista y por lo tanto correspondía al espíritu de su época, luego entonces cumplía una función importante dentro de su sociedad. Ya se ha comentado que paralela a la producción de obra por encargo, el artista siempre tuvo la oportunidad de dibujar para sí mismo, para satisfacción de su propio espíritu y en cumplimiento de una disciplina propia de cualquier trabajo que se ejerce con honestidad y sentido de compromiso. No creemos que el artista neoclásico tuviera que lamentar su condición. Por el contrario, veía la necesidad de adiestrarse en el dibujo y ser un hábil maestro en su manejo y enseñanza. Las Academias servían muy bien para alcanzar tales metas y sólo los que actualmente se empeñan en descalificarlas ven en ellas la peligrosa posibilidad de evidenciar la falta de aptitud para el dibujo. La Academia aportaba muchos de los conocimientos necesarios para la producción de obras plásticas y eso definitivamente no tiene nada de censurable. Los buenos artistas finalmente sabían muy bien conciliar la influencia de la formación académica con la libertad que su creatividad personal les exigía manifestar. El proceso artístico debía ajustarse a las reglas del juego, manteniendo principios pero disfrutando al mismo tiempo de

“una parte aleatoria, libre, donde su propia elección juega un factor decisivo. El orden dórico arquitectónico griego nos demuestra lo lejos que se fue en el desarrollo de tal proceso, sin romper el orden, ni ejecutar dos obras iguales”⁹¹.

La sensibilidad romántica decimonónica comenzó a manifestarse en la obra de pintores ingleses y franceses. Aunque las formas neoclásicas seguían vigentes existía una búsqueda de nuevos contenidos. Hacía falta una renovada imagen del mundo en contraposición al viejo sistema destruido. A la sazón el contacto con la Naturaleza representaba una oportunidad de estar en contacto con Dios, de ser libre y conducirse por una subjetividad absoluta. No sólo debía pintarse el mundo exterior, sino también lo que ve dentro de sí mismo. El dibujo dejaría de ser un instrumento de copia mimética del mundo exterior, ahora, en esta nueva concepción, el dibujo se convertiría en el mejor medio de expresión de la imaginación del artista. Es momento del arte subjetivo, de gran contenido emocional, cargado de impulsos e instintos. Ya anteriormente esta libertad se había dado en otros estilos, como por ejemplo en el Barroco, aunque desde luego con una temática distinta. Recordemos que muchas de las características de los movimientos artísticos reaparecen y se suceden en ciclos interminables, por

⁹¹ MONTES SERRANO, Carlos, *Dibujo y realidad...*, *op.cit.*, p.30

eso la máxima salomónica de que “No existe nada nuevo bajo el Sol” nos parece muy atinada en el ámbito artístico. Según parece, lo nuevo es sólo el *modo de ver* las cosas, su esencia misma no presenta transformaciones importantes. En el caso del dibujo, sus cualidades y posibilidades han sido, creemos, las mismas desde sus orígenes. Son las diferentes etapas de la historia las que las resaltan o descalifican. Hoy sólo atribuimos poderes mágicos a los dibujos rupestres negando sus cualidades estéticas. En la actualidad emancipamos al dibujo de su función instrumental como si se tratara de un exorcismo que el dibujo necesitara desesperadamente. Pero en fin, retomando el curso de la historia aquí analizada, regresamos al siglo XIX para encontrarnos ahora con los grandes dibujantes nazarenos, que hicieron del recurso lineal de su dibujo una de los últimos triunfos de la filosofía del “bello ideal”, cerrando uno de los momentos culturales más significativos del movimiento neoclásico. Los prerrafaelistas por su parte, ansiosos de una pureza lineal derivan en la abstracción decorativa que anunciaría las futuras características del Art Nouveau.

La ruptura con el clasicismo se daría en Francia en la segunda década del XIX con Théodore Géricault y Eugene Delacroix. Los dibujos de este último, revelan un espíritu impulsivo cargado de energía, propio de un sentimiento romántico. Sus líneas interrumpidas y reavivadas por pinceladas de gran efecto pictórico muestran un dibujo muy lejano ya de los conceptos



Figura 11

neoclásicos. En la estética romántica se valora la inmediatez expresiva del trazo, los efectos pictóricos, los dibujos llenos de valores realistas y sugestivos⁹².

El ejercicio del dibujo continúa imparable, sus posibilidades como recurso de ironía fina, aguda y crítica le posibilitan una variante única de su jurisdicción: la caricatura. Esta manifestación gráfica puede considerarse una obra autónoma y acabada. Lo ilimitado de sus posibilidades convierte a este género en un recurso genial de expresión. Ninguna de las artes mayores posee esta cualidad de fácil acceso. Honoré Daumier (Figura 11) con una vastísima actividad como dibujante de caricaturas se aprovecha de esta faceta del dibujo combinada con la actividad litográfica que le permite difundir su obra.

También el dibujo de paisaje capta la atención desde un punto de vista romántico pero fusionado a la imaginación creativa y al sentido de la realidad. El artista echa mano de su visión interna y crea paisajes de belleza idealizada en alusión a estados anímicos o sentimientos. Combina paisajes reales con aquellos que sólo existen en su mente pero que encuentran en la representación gráfica el mejor modo de asomarse al mundo plástico para su contemplación. La espiritualidad del dibujo posibilita la recreación de

⁹² PIGNATTI, Terisio, *El Dibujo, de..., op.cit.*, p. 33

mundos abstractos capaces de reflejar el orden cósmico orgánico y el poder divino manifiesto en la Naturaleza.

Los dibujantes que abordan esta temática desde un punto de vista romántico pero al mismo tiempo realista y creativo se consolidan desde 1830. Camille Corot obtiene extraordinarios efectos de luz derivados de la gradación del lápiz, también atrapa efectos de luz que alcanzan matices pictóricos. Con trazos que anuncian la poética del impresionismo Eugène Boudin también consigue efectos de luz mediante un dibujo que parece anticipar la llegada del impresionismo.

1.10 EL IMPRESIONISMO

El dibujo sin embargo, no sería la vía por la que se llegaría al impresionismo, esta vez la pintura, sin una clara intervención del dibujo, alcanza directamente manifestaciones impresionistas desde sus propios recursos. Su cualidad atmosférica, se lograba con la yuxtaposición de los tonos de color, sin dependencia de *delineados dibujados*. El concepto

occidental del dibujo tradicional fue desplazado por la libertad del trazo oriental⁹³. Pero “el artista occidental sólo asumió el valor del gesto liberador y no la larga y estricta disciplina caligráfica que conducía a la autonomía final del gesto”⁹⁴. La preferencia por la mancha se impuso por encima de la expresión lineal, aunque sólo temporalmente pues su retorno se daría con la actividad de los artistas postimpresionistas. Pero esta aparente ausencia del dibujo, se da solamente en un limitado contexto artístico: el pictórico. Simultáneamente, otras actividades artísticas, científicas y tecnológicas seguían apoyándose ampliamente en el dibujo. Casi inevitable se volvió su uso en la industria y en la ilustración científica, que para aquel entonces representaban unas de las más fértiles facetas del progreso.

El dibujo técnico nació como una particular especialización de la representación gráfica. La tecnología necesitaba producir nuevas máquinas e instrumentos, su fabricación habría sido literalmente imposible sin planos detallados de cada una de las piezas. Todo un código adoptado por la comunidad internacional definió las convenciones que regirían esta nueva función del dibujo. La claridad de su lenguaje debería imponerse a sus cualidades decorativas.

⁹³ PIGNATTI, Terisio, *El Dibujo, de..., op.cit.*, p. 34

⁹⁴ DÍAZ PADILLA, Ramón, *El Dibujo del natural en la época de la postacademia*, Madrid, Ediciones Akal S. A., 2007, p. 104

“El tipo de dibujo que se usa debe estar liberado de cualquier clase de dificultad o de lujo; contribuirá entonces singularmente la celeridad, a la facilidad de estudio y al desarrollo de las ideas; en caso contrario, no hará más que volver la mano torpe, la imaginación perezosa e incluso a menudo el juicio falso” declaró Jean-Nicolás Durand⁹⁵ al referirse a las cualidades del lenguaje gráfico a fin de que pudiera cumplir perfectamente su labor de transmisión de ideas precisas y puntuales. Quatremère⁹⁶ resaltó también otras cualidades como “la pureza del trazo, la fidelidad de las medidas y la precisión de las proporciones”⁹⁷.

Exportado del dibujo arquitectónico, el sistema de representación técnica de los modelos constructivos se apoyó en el sistema de las proyecciones ortogonales que permitían una visualización tridimensional y exacta de los objetos. Así pues el dibujo debería de ser lo suficientemente puro y preciso para permitir una clara y fácil interpretación. El concepto de escala aparecía inseparable del dibujo de planos arquitectónicos y de fabricación de máquinas e ingenios de la avasallante tecnología. Tanta fue la necesidad del dominio de este dibujo que apareció un nuevo especialista: el

⁹⁵ Jean-Nicolás-Louis Durand (París, 18 de septiembre de 1760- Thais, 31 de diciembre de 1834) fue arquitecto, profesor y teórico de la arquitectura francesa.

⁹⁶ Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (París, 21 de octubre de 1755 - 28 de diciembre de 1849) fue arqueólogo, filósofo, crítico de arte y político francés.

⁹⁷ SAINZ, Jorge, *El Dibujo de...*, *op.cit.*, p. 67

dibujante técnico, y desde luego, para su formación: las escuelas que los capacitaban.

“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”⁹⁸.

Conscientes de la importancia de que la producción industrial retomara el modelo de creación de los talleres medievales en los que el proceso se desarrollaba de una manera vivencial, integrada y directa, William Morris, Ruskin y Van de Velde, entre otros, promovieron las excelencias del trabajo manual⁹⁹. Morris propuso el retomar el trabajo en el taller, rechazando el trabajo mecanizado que amenazaba la educación artística del siglo XIX y sentando con esto las bases del movimiento Arts and Crafts en 1880. El éxito de dicho movimiento sería tal que pronto se extendería en la creación de escuelas por toda Europa. De esta preocupación por devolverle al artista su utilidad en la sociedad, en virtud de las nuevas necesidades del siglo XX, nace la Bauhaus, preocupada por la formación artesanal del artista, que regresa al taller a reencontrarse con los materiales, su manipulación y el

⁹⁸ DÍAZ PADILLA, Ramón, *El Dibujo del natural...*, *op.cit.*, p.21

⁹⁹ *Ibidem*, p.21

conocimiento de sus cualidades plásticas, estructurales y funcionales; así como la construcción y fabricación de modelos¹⁰⁰. Estamos frente a otra apasionante posibilidad del dibujo: **la invención y el diseño industrial**. No precisamente como una innovación, pues ya en el pasado Da Vinci (Figura 12) se valió de este recurso y estamos seguros de que más atrás en el pasado, en muchas otras ocasiones, los inventos y avances tecnológicos tuvieron al menos en parte un origen y perfeccionamiento desde el plano gráfico. La capacidad de abstracción y síntesis de los fenómenos se consigue fácilmente mediante el dibujo. Por eso no es extraño que suela recurrirse al esquema gráfico para explicar soluciones y estrategias. El funcionamiento de un mecanismo se expresa mejor gráficamente. Los instructivos para el manejo o armado de cualesquier artefacto siempre se ilustran con esquemas y diagramas depurados que eliminan la información visual *innecesaria o estorbosa*. Casi sin depender del texto, un simple diagrama puede explicar lo que de otro modo resultaría muy complejo y poco exitoso. En el dibujo pueden destacarse aspectos específicos para un fin determinado, “en una compleja actividad en la que se subrayan algunas apariencias y se descartan otras, de acuerdo al conocimiento y a los

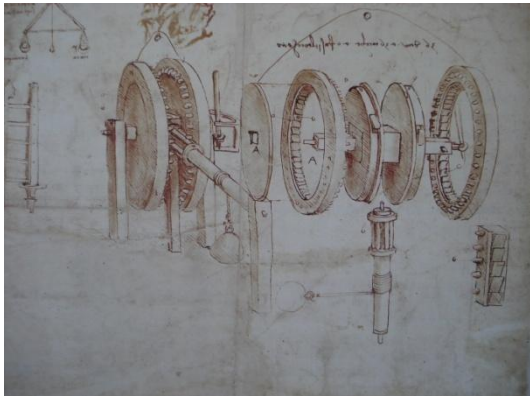


Figura 12

¹⁰⁰ DÍAZ PADILLA, Ramón, *El Dibujo del natural...*, op.cit., p.22

elementos culturales incorporados a la biografía personal”¹⁰¹. Un mismo tema puede observarse desde muchos puntos de vista y dibujarse para otros tantos fines. Por eso es un lenguaje universal, de fácil lectura y relativa sencilla ejecución. Sin duda uno de los grandes inventos de la humanidad.

A estas alturas del análisis histórico del dibujo y sus aplicaciones, no parece nada atrevida la aseveración de que este ha sido un valioso aliado del pensamiento humano y sus actividades artísticas, científicas y tecnológicas. Un común denominador siempre presente. Pero aún hay más, los conceptos impresionistas y la invención de la fotografía en la segunda mitad del XIX enfrentan al dibujo a nuevas posibilidades, que en algunos casos significaron serios cuestionamientos respecto de su propia esencia.

Aunque esta revisión histórica no pretende caer en la tentación de tornarse eurocentrista muchos de los cuestionamientos más importantes aquí descubiertos se dan precisamente en Europa, por eso es inevitable mencionarlos, pero al mismo tiempo tampoco deben verse como determinantes, la historia del arte no es lineal, y mucho menos puede serlo una disciplina con tantas vertientes y aplicaciones simultáneas en el tiempo como lo es el dibujo. Es cierto que su relación tan íntima con el artista le da la posibilidad de ser una expresión muy personal, única, inimitable, por eso no

¹⁰¹ DIAZ PADILLA, Ramón, *El Dibujo del natural...*, op.cit., p.80

necesariamente significa que los demás deban sujetarse a conceptos estructurados por una visión particular, por muy innovadores y originales que puedan parecer. Menos aún en este tiempo en el que la libertad artística se tiene tan sobrevaluada. Caer en la trampa de pensar que el dibujo debe ser liberado de su función utilitaria o instrumental, sólo porque esta fuera una obsesión de las vanguardias, nos parece, por lo menos difícil de aceptar.

Pero volviendo al momento histórico que corresponde, notamos que mientras que los impresionistas se apartan del dibujo en la búsqueda de efectos atmosféricos y lumínicos sin preocuparse por la precisión del delineado de las formas, los postimpresionistas retoman el interés por el dibujo como recurso para acercarse a los valores cromáticos y como forma autónoma de expresión, es decir, liberado de su función instrumental o utilitaria¹⁰².

Paul Cézanne experimenta dibujando del natural utilizando desde los medios más elementales como el lápiz y el carboncillo hasta los más elaborados como la acuarela y los crayones. Su búsqueda lo lleva a la descomposición de las formas objetivas a planos de construcción cubista que se manifiestan dinámicamente bajo la luz. Pero además, sus reflexiones sobre concepción y ejecución lo llevan a cuestionar la relación tradicional

¹⁰² PIGNATTI, Terisio, *El Dibujo, de..., op.cit.*, p. 35

entre dibujo y pintura. Para Cézanne no existe una concepción que anteceda a la ejecución, sino que en la ejecución misma se manifiestan ambas simultáneamente. “El dibujo y la pintura no son ya factores distintos: se dibuja tal como se pinta: cuanta más armonía hay en los colores, tanto más preciso se hace el dibujo...”¹⁰³. Así, a partir de Cézanne y a lo largo de la primera mitad del siglo la disciplina del dibujo en su calidad de modalidad autónoma, con recursos propios e independientes desempeña un papel esencial en las innovaciones y preocupaciones conceptuales contemporáneas. En este contexto el doble sentido del dibujo parece confundirse: por una parte la línea entendida como una abstracción en tanto que no existe realmente en la naturaleza y por la otra, la línea misma aceptada como una realidad tendiente a la abstracción, como producto de un gesto físico, una consecuencia del movimiento de una mano viva y con energía propia.

George Seurat reacciona contra el impresionismo rechazando toda improvisación subjetiva y de nuevo se apoya en el dibujo como medio de investigación de los valores y efectos de la luz. El resultado plástico de este estudio da origen al puntillismo que aprovecha inclusive la textura del papel resaltada por el uso de lápices suaves. Odilon Redon también aborda el

¹⁰³ LEYMARIE, Jean, *El dibujo...*, op.cit., p. 200

puntillismo pero con temas más bien extravagantes y a veces suprarrealistas.

La literatura del movimiento simbolista, de finales de siglo, cargada de complejos significados logra su expresión más exacta en la práctica del dibujo, que demuestra una vez más su capacidad inigualable de transmitir ideas eficazmente. Vincent van Gogh también se inicia dibujando con el carboncillo y la acuarela. Después, empleando la pluma partida consigue sugestivos efectos de arabesco que anuncian el refinamiento y sofisticación del Art Nouveau, estilo decorativo que depende en extremo del dibujo, desde el bocetaje de la composición hasta los elaborados planos de construcción si la obra se concretaba arquitectónicamente, en la fabricación de mobiliario o en la decoración de estancias.

1.11 DEL CUBISMO A LA ACTUALIDAD

El fauvismo no considera fundamental el dibujo, sino que concede al color la preeminencia absoluta de la obra. Sin embargo Paul Gauguin emplea técnicas elementales de dibujo en la ejecución de sus pinturas basadas en el énfasis de sus contornos. Tampoco el cubismo, al menos en

sus inicios, parece preocuparse por la expresión gráfica, pues aunque se dibujaba, lo hacían subordinándose a sus preceptos estéticos tendientes a buscar la descomposición de las imágenes. Pero el collage, nacido en el seno del cubismo supone uno de los cambios estructurales más importantes del momento: la consumación de la ruptura con la perspectiva del Renacimiento y la ilusión naturalista iniciada por Cézanne. La línea interpretada como una abstracción, con fuerza autónoma resultó el cambio conceptual más importante y al mismo tiempo, a juzgar por las obras derivadas de este, también el más demoledor y contradictorio. Acaso el *responsable* de las afectaciones más extremas del dibujo.

Así pues, en el cubismo se dan las condiciones en las que el dibujo desempeña uno de sus papeles más decisivos. Es Picasso “el maestro del dibujo conceptual, del dibujo como espina dorsal, medio de pensamiento y de invención”¹⁰⁴. Ya no como medio anterior a la pintura, sino como parte integrante de un proceso, el dibujo abandona su estructura tradicional para presentarse como un conjunto de líneas abstractas que construyen y destruyen las formas simultáneamente, en una interesante exposición de objetos tridimensionales en un plano bidimensional. Sus dibujos constituyen criaturas de su propia invención, “criaturas inexistentes de un mundo ideal,

¹⁰⁴ LEYMARIE, Jean, *El dibujo...*, *op.cit.*, p. 202

privado y hermético”. Activo por tres cuartos de siglo Picasso es un importante referente del arte contemporáneo occidental. Su experimentación plástica lo lleva a sacrificar sus dotes de dibujante, como lo señaló Meyer Schapiro, pero sin duda sus planteamientos revolucionaron conceptos artísticos que abrieron nuevas posibilidades al dibujo.

Henri Matisse también cuestiona la relación tradicional entre dibujo y pintura. Para él el vínculo entre las dos disciplinas lo constituye el contorno. El aprovechamiento de la superficie del lienzo lo consigue mediante extender sus composiciones hasta el borde mismo de los cuatro lados del cuadro, con lo que elimina cualquier posibilidad de simulación de espacio ilusorio. Pese a su oposición a los conceptos tradicionales no puede resistirse a la atracción de la figura humana. Al igual que Picasso, su formación de dibujante le permite experimentar, modificar y transformar las aplicaciones y recursos plásticos. Él mismo en 1939 reconoce:

“Mi dibujo al trazo es la traducción directa y más pura de mi emoción. La simplificación del medio lo permite. Empero, estos dibujos son más completos de lo que pueden parecer a algunos que pudieran ver en ellos una especie de croquis. Son generadores de luz: contemplándolos en un momento de poca claridad o bajo una

iluminación indirecta, se advierte que contienen, además del sabor y la sensibilidad de la línea, la luz y las diferencias de valores correspondientes al color”¹⁰⁵.

Aunque rompe con la perspectiva lineal del Renacimiento, sus numerosos bocetos para otras obras nos recuerdan el concepto renacentista del dibujo, pues además de funcionar como trabajo preparatorio, llegó a considerarlos como obra terminada. Pero sin duda, sus papeles recortados representan el apogeo de la obra de Matisse que consuman la fusión del trazo y del color, es decir, la unificación del dibujo y el color dentro de las normas de la abstracción del arte del siglo XX (Figura 13). Su propia explicación al respecto de sus construcciones con color y contorno nos dejan claro sus maravillosas concepciones:



Figura 13

“Me intereso ahora por las materias más mates, más inmediatas, lo que me lleva a buscar un nuevo medio de expresión. El papel recortado me permite dibujar en el color; esto representa para mí una simplificación. En lugar de dibujar el contorno y colocar en él el color –modificándose mutuamente- dibujo directamente en el color, que es tanto más mesurado cuanto que no ha sido transpuesto. Esta simplificación garantiza la precisión en la unión de ambos medios, que ahora no son más que uno... Recortar a lo vivo en el color me recuerda la talla directa de los escultores”¹⁰⁶.

¹⁰⁵ LEYMARIE, Jean, El Dibujo..., op.cit., p. 208

¹⁰⁶ Ibidem, p. 209

Hacia 1914, la actividad artística de París no podía sino girar en torno a las innovaciones de Picasso y Matisse. Desde sus conceptos parten las ramificaciones del cubismo, generando el futurismo en Italia, el constructivismo en Rusia y el neoplasticismo en Holanda, estilos en los que aún sobrevive el lazo tradicional entre dibujo y pintura. Fernand Léger dentro del marco cubista produce dibujos de formas geométricas estilizadas que aún entremezcladas se articulan perfectamente gracias a los contrastes de sus contornos y sus colores. Es un dibujante excepcional, al igual que Léger, Amedeo Modigliani quien retomando la línea matissiana ejecuta exquisitos desnudos que oscilan entre el Art Nouveau y el cubismo.

Piet Mondrian, sin embargo no puede describirse como un dibujante, pese a que su producción gráfica es evidentemente lineal, con un trazo que alcanza una abstracción nunca antes vista en el siglo XX. La línea de Mondrian se aleja de la descripción de las formas y el espacio. En su obra puede percibirse una sutil combinación de impresionismo y abstracción. Las cualidades plásticas de ambas corrientes son aprovechadas por Mondrian pero “reorganizadas conceptualmente sin ninguna referencia a objetos específicos”¹⁰⁷.

¹⁰⁷ LEYMARIE, Jean, *El Dibujo...*, op.cit., p. 214

La fascinación por las máquinas, más por su energía que por sus formas, impulsa a los futuristas, con una visión cubista, a realizar hermosos dibujos de factura todavía tradicional. Mientras tanto en el norte de Europa, influenciada por la abstracción geométrica alcanzada por Mondrian se desarrolla una vigorosa corriente de arte no figurativo.

Wassiliy Kandinsky será uno de los primeros en alcanzar la abstracción total, pues para él el arte debe tender a separarse de lo material y acercarse a lo espiritual. Cualquier referencia con lo figurativo podría remitir al mundo material y en consecuencia alejarse de la aspiración espiritual. En atención a esta preocupación espiritualizante de Kandinsky la línea no podrá más ser descriptiva sino un recurso de búsqueda. No será más la que contenga el color, sino que este será liberado del contorno formal y adquirir sólo un significado simbólico. Así, nacido y cultivado desde un terreno espiritual el arte debe nacer del interior y manifestarse a través de un arte “orgánicamente relacionado”. Según Kandinsky:

“Únicamente merece ser llamado –buen dibujo- aquel en el que nada puede ser cambiado sin destruir esa vida interior –sin que sea necesario considerar si el dibujo obedece o no a las reglas de la anatomía, de la botánica o de cualquier otra ciencia. No se trata de saber si es respetada o no una forma exterior (siempre forzosamente arbitraria), sino de determinar si el artista emplea esta forma tal como existe exteriormente”.

La obra artística debe ser la encarnación de su propio espíritu, de igual modo para Kandinsky el lienzo o una hoja de acuarela debe ser la encarnación de un espacio mental y la línea una metáfora del espíritu que se libera del cuerpo y aspira a la salvación o a la resurrección¹⁰⁸.

Es innegable que la visión sobre lo espiritual en el arte propuesta por Kandinsky le permitió concebir románticas definiciones que lo llevarían a una abstracción que posibilitaría nuevas manifestaciones artísticas. No obstante sus aspiraciones espirituales se dan en un momento social que paradójicamente se presenta como uno de los más materialistas de la historia de la humanidad. La desilusión provocada por la Primera Guerra Mundial acabó por arrebatar los últimos vestigios de espiritualidad y religiosidad. La libertad conquistada para el arte abstracto se malinterpretó como una licencia para el *libertinaje plástico*. La sustitución del mundo material como modelo, por el mundo interior del artista derivó en la ruptura de paradigmas y estructuras que hasta ese momento gozaban al menos de una *legibilidad al alcance de las masas*. Consideramos que desde que la humanidad se aleja del modelo de la Naturaleza y comienza a generar obra (diseñar) a partir de copiarse a sí misma, es decir, partiendo de sus propias invenciones y soluciones, generó, tal vez sin darse cuenta, un mundo artificial

¹⁰⁸ LEYMARIE, Jean, *El Dibujo...*, op.cit., p. 219

peligrosamente feo, que poco a poco aprendió a tolerar con indiferente aceptación. Inevitablemente el mundo artificial que nos hemos construido ignorando la armonía de la Naturaleza, nos ha insensibilizado hasta el punto del consentimiento total.

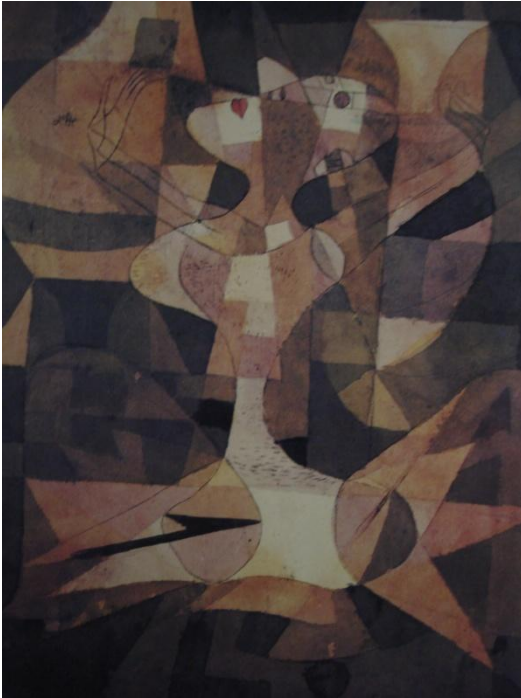


Figura 14

Pero volviendo al discurso histórico, estamos ya ante la línea liberada y expresada como escritura emocional que arranca de las fuerzas interiores del hombre para iniciar su búsqueda espiritual y suprema en una síntesis de sensaciones auditiva, táctil y cinética.

Así las cosas para Paul Klee (Figura 14) la línea resulta de un punto que se pone en movimiento y describe en su recorrido los objetos que representa. Klee defiende la autonomía de la línea pero al mismo tiempo insiste en su calidad descriptiva. Las formas aparecen como consecuencia del desplazamiento del punto que se pone en movimiento evocando las cosas vivas. La lectura de sus obras aprovecha el poder cinético de la mirada del espectador que al seguir el camino de la línea trazada participa en una recreación del proceso creativo del artista. Recordemos que el propio Klee describía la acción de dibujar como sacar a pasear una línea.

Su espacio gráfico, de características cubistas, al ser poco profundo, casi plano, funciona como un telón sobre el que actúan sus signos gráficos, esquemáticos y fantásticos. Klee es un pintor solitario, singular, de

gran imaginación. Con su construcción semimecánica de las formas, con líneas autónomas algo dadaístas, pero al mismo tiempo dirigida por la intención descriptiva cautiva la atención de los suprarrealistas.

Pero tanta autonomía, llevaría a un exceso tal que los propios dadaístas cuestionaron y criticaron. Marcel Duchamp, ya en 1912 declara su deseo de poner la pintura “una vez más al servicio de la mente”¹⁰⁹. Sin embargo un año después proclama la emancipación del arte al proponer que este sea una realidad en sí misma y no sólo una imitación de la realidad, no más una experiencia retiniana. Su *presentación* de objetos reales, más no la *representación* de los mismos lo lleva a planteamientos fuera de la estética basados en la selección azarosa de sus modelos, más no en la ejecución como tradicionalmente se hacía. Fuera ya de toda consideración estética que incluso pone en tela de juicio el concepto de originalidad se inicia una crisis en el arte moderno acerca de los objetos, el arte contra el arte o la negación del arte¹¹⁰. La vida y experiencias de Duchamp quedan registradas en sus notas, esquemas y dibujos. Sus reflexiones e investigaciones son recogidas en cuadernos de croquis y apuntes que el artista registró en papel como un testimonio estructurado y sistematizado de sus experiencias. Sus apuntes

¹⁰⁹ LEYMARIE, Jean, *El Dibujo...*, op.cit., p. 224

¹¹⁰ *Ibidem* , p. 224

eran revisados y consultados para la creación de nuevos proyectos. Su registro gráfico capturaba cada idea, cada concepto para su posterior aprovechamiento y aplicación. Su propio acervo así generado representaba su mejor fuente de retroalimentación.

El dibujo automático, desconectado de la mente consciente junto con el “colage estético” constituyen las dos técnicas gráficas en las que se basa el arte suprarrealista. El automatismo aportaba a la creación artística la introducción del inconsciente, el azar y el “orden absurdo”, dejando que el movimiento de la mano llena de vitalidad y no sujeta a temas preconcebidos vaya generando dibujos ambiguos de asociaciones poéticas no identificados con nada.

El principio básico del dibujo automático lo aplica igualmente Max Ernst. Pero además valiéndose del recurso gráfico, Ernst estimula la imaginación y la “potencialidad alucinante de la mente” para descubrir en su lectura una impresionante cantidad de visiones producto de sus facultades meditativas. Este ejercicio de estimulación de la imaginación a partir de formas ininteligibles manifiestas en las manchas de humedad en los muros, de las formas en las vetas de la madera o en cualquier textura accidentada, ya había sido descubierta y explorada por Leonardo Da Vinci. A sus discípulos solía sugerirles descubrir “temas” a partir de la contemplación y análisis de dichas superficies. Ernst, fascinado por las grietas producidas por

los frecuentes lavados de la madera decide registrar estas formas frotando minas de plomo sobre hojas de papel colocadas al azar. Paradójicamente, este ejercicio un tanto dadaísta, exigía un complejo y disciplinado proceso intelectual.

Este proceso también es aplicable al collage estético. En este caso la calidad de transformación que produce la yuxtaposición de imágenes sin vínculo aparente constituye la esencia del suprarrealismo. La negación de lo real posibilita la aparición de otras categorías fantásticas y maravillosas. Es decir, cada espectador puede funcionar como artista en el sentido de que su interpretación propia, facilitada por los recursos gráficos, le permite crear su propia obra. El collage posibilita también la exploración del espacio-sueño del suprarrealismo. Debemos a Giorgio de Chirico esta aportación¹¹¹. La coexistencia paralela de lo real con lo desconocido genera escenas metafísicas en las que el mundo interior, subjetivo, establece relaciones con lo objetivo. La intervención del inconsciente en el arte acaso será una nada despreciable aportación de los suprarrealistas.



Figura 15

De la infraestructura intelectual y conceptual del suprarrealismo se aprovecha Joan Miró (Figura 15). El collage y el automatismo como recursos conceptuales y la utilización del dibujo como pintura constituyen los principios

¹¹¹ LEYMARIE, Jean, *El Dibujo...*, *op.cit.*, p. 230

generadores de sus paisajes interiores plasmados en pantallas frontales, en espacios imaginarios. Su propuesta espacial localizada entre lo cubista y lo suprarrealista de formas lineales y orgánicas se integran en una atmósfera imaginaria, en la que todos los elementos se encuentran flotando en combinación. El elemento lineal aparece como hilo conector de las formas, de nuevo esta presencia lineal delimitando los contornos reviven la intervención del dibujo. ¿De qué otra forma pueden construirse las formas en el plano? “Miró es un pintor dibujante cabal”¹¹², trabaja la materia pictórica como espacio y la línea como contenedora de esa materia espacio.

La dependencia del dibujo sigue manifestándose en medio de esta búsqueda de posibilidades gráficas, ahora difíciles de catalogar como pintura o como dibujos. La emigración de los suprarrealistas europeos a los Estados Unidos durante la segunda guerra mundial y asentados en Nueva York junto con toda su carga conceptual influye en tres pintores-dibujantes norteamericanos, a saber: Arshile Gorky, Willem de Kooning y Jackson Pollock.

Empleando la técnica del dripping, Pollock reúne de una vez el dibujo y la pintura en una fusión indisoluble, basada en el automatismo, la trayectoria de sus escurrimientos va creando obras liberadas de cualquier

¹¹² LEYMARIE, Jean, *El Dibujo...*, *op.cit.*, p. 232

composición preconcebida. “Nada de bocetos. Aceptación de lo que hago” escribió Pollock. En su obra el tema es el *acto de pintar*. Sin embargo Pollock logra esto gracias a la experimentación continua e incansable. Consigue importantes resultados a través de múltiples estudios en un vasto programa de investigación que impulsa su obsesión por el dibujo. A partir de estas experiencias logra una maravillosa secuencia de dibujos-pintura en los que logra juegos de líneas descriptivas y no descriptivas que disuelven las fronteras entre figura y fondo, resultando todas en un mismo plano que rompe con una larga tradición pictórica de figuración espacial. Por su parte Willem de Kooning invierte el orden tradicional: primero pinta para después dibujar. Ahora el boceto constituye la obra completa, independiente de la pintura.

Con una estructura propia, autónoma, no sujeta a jerarquías, Robert Rauschenberg explora las posibilidades del dibujo sin dibujar precisamente. Convencido de que “una imagen está más próxima al mundo real cuando ha sido producido por este”¹¹³, inventa una técnica que le permite transferir al papel imágenes tomadas de los periódicos. Así, con esta técnica produce su serie cinética de treinta y cuatro dibujos de una interpretación de El Infierno de Dante. La misma técnica de transferencia de

¹¹³ LEYMARIE, Jean, *El Dibujo...*, *op.cit.*, p. 242

imágenes será utilizada por Jasper Johns, quien aprovecha las imágenes ya hechas (ready-made) para reorganizarlas y presentarlas en una obra de arte. Su propuesta de eliminación de jerarquías lo lleva a igualar la forma y el tamaño de sus imágenes con el propio lienzo. Hace esto con la bandera de Estados Unidos por ejemplo y lo mismo con una Diana de tiro al blanco. También experimenta con el dibujo para devolverle su condición de disciplina independiente, como trabajo preparatorio o simplemente por dibujar como él mismo reconoce, lo cual parece muy sensato y auténtico. El simple hecho de dibujar es suficiente motivo para hacerlo, para los que disfrutamos el dibujo nos basta la satisfacción que este nos produce por sí mismo, al margen de cualquier otro beneficio derivado de su producción.

La obra *Diver* (El Buzo) del mismo Jasper Johns representa uno de los dibujos más ambiciosos de los últimos tiempos¹¹⁴. Su formato es consecuencia directa de la escala humana y su movimiento, que queda registrado como un evento sucedido en el tiempo. El dibujo se presenta en sus dos sentidos, como esencia conceptual y en sí mismo como manifestación caligráfica, de calidad táctil. Dualidad ya propuesta desde el barroco, pero nuevamente confirmada en un contexto contemporáneo caracterizado por sus cuestionamientos y búsquedas, de las que por cierto,

¹¹⁴ LEYMARIE, Jean, *El Dibujo...*, *op. cit.*, p. 245

no podemos dejar de mencionar la de Roy Lichtenstein quien fundamenta su obra en la reinterpretación de la tradición gráfica. Se interesa por la reducción del mundo visual y la anulación del estilo individual y original en aras de una forma inalterable y universalmente válida. Para lograrlo imita lo que ya está imitado, en un triple alejamiento de la verdad y en una alusión al trabajo mecánico y el manual. Copia a los clásicos pero sin imitar el trazo personal, sino sólo la idea. De este modo los artistas pop se acercan cada vez más a la anulación del dibujo como grafía de la mano, visualizándolo, en este sentido como “cosa muerta”¹¹⁵. No sorprende entonces que en este contexto para Frank Stella el dibujo sea visto como inútil. Rompe la relación que guardaba la pintura con el dibujo, pues en su opinión, la primera es “objeto” en sí misma, con estructuras propias de las que es posible deducir el segundo.

En cambio, para Sol Lewitt el dibujo sigue siendo la disciplina fundamental, asignándole un papel igual al de la pintura y la escultura, experimenta con el dibujo lineal, reducido a su mínima expresión. A partir de un “arte mínimo” construye modelos tridimensionales de fácil lectura, inmediata, de forma literal y sencilla. Con este mismo principio, traslada a las

¹¹⁵ LEYMARIE, Jean, *El Dibujo...*, *op.cit.*, p. 248

paredes sus dibujos para llevarlos al espacio real en el que se encuentra el espectador, envolviéndolo completamente y reduciendo al máximo la ilusión.

Sus reflexiones sobre los principios de reducción para la generación de un arte mínimo, lo llevan a orientarse hacia el arte conceptual, declarando en 1967 que “la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra”¹¹⁶. Convencido de sus palabras, concibe sus dibujos y se limita a dictar las instrucciones para su ejecución. Son tan claras y precisas que no dejan espacio para interpretaciones subjetivas. Los dibujos pueden realizarse aún sin su intervención personal ni su presencia, pues basta seguir las directrices de su idea para producir la obra de arte, que por cierto, a pesar de partir de instrucciones muy simples, tiene una flexibilidad casi ilimitada, pues su campo gráfico puede extenderse tanto como la superficie de la pared en la que se dibuje. Además las orientaciones de las líneas verticales, horizontales y diagonales trazadas en la mayor proximidad posible constituyen una gran posibilidad de alternativas que resuelven numerosos problemas. Con este “sistema” Lewitt sugiere que el proceso de ejecución de estas obras es el resultado de decisiones anteriores, calculadas y ejecutadas sistemáticamente. Lo importante no es ya el dibujo o la pintura sino la

¹¹⁶ LEYMARIE, Jean, *El Dibujo...*, *op. cit.*, p. 248

acción misma que las hace posibles. Comulgando con Pollock, prima el *momento de la ejecución* por encima de la obra ejecutada.

Llevado hasta este extremo, el mosaico de posibilidades del dibujo se presenta sumamente complejo y desgastado. Resulta muy difícil ya hablar de todas las posturas adoptadas en la actualidad en virtud de la gran variedad de expresiones y actitudes. Para algunos alcanzó su aniquilación misma junto con la evidente crisis del arte. Para otros, en los que nos incluimos con férrea convicción, continúa una historia que no ha dejado de escribirse y que seguirá mientras la humanidad exista. La aparente extinción del dibujo se dio sólo en un estrecho contexto artístico, sin mayor trascendencia que la de abrir nuevas vías. Las demás de sus facetas permanecieron indemnes, sin el menor asomo de cuestionamientos absurdos. Afortunadamente muchas de sus manifestaciones continúan indemnes hasta nuestros días. Fortalecidas con el paso de los años, sus aportaciones en los campos de la arquitectura, el diseño, las ciencias y el arte mismo en su sentido más amplio, mantienen al dibujo como una valiosa disciplina viva, imprescindible en el pensamiento y en el quehacer humano. Difícilmente podrá la humanidad inventar otro recurso tan valioso y versátil como el dibujo. No creemos que ese “milagro creativo, reflexivo y dulce,

íntimo y comunicativo, serenador y consolador, que, durante siglos, hemos llamado dibujo”¹¹⁷ llegue algún día, a desaparecer de nuestra existencia.

2.1 EL DIBUJO COMO INSTRUMENTO DE OBSERVACIÓN

“El ojo, que se dice ventana del alma, es la principal vía para que el sentido común pueda, de forma más copiosa y magnífica, considerar las infinitas obras de la Naturaleza”

Leonardo Da Vinci

La vista es uno de nuestros sentidos más privilegiados, aunque a decir verdad nadie estaría dispuesto a perder ninguno otro; ni siquiera a subestimarlos, privarse de la vista sin embargo, constituiría uno de los aislamientos más insoportables que pueda sufrir un ser humano.

Un proverbio bíblico señala que “el ojo no se satisface de ver, ni se llena el oído de oír”¹¹⁸. Esta infatigable cualidad de observar es la que ha

¹¹⁷ PIGNATTI, Terisio, *El Dibujo...*, *op.cit.*, p. 39

¹¹⁸ Eclesiastés 1:8

convertido a la vista en el sentido más importante de exploración del mundo físico que nos rodea, pues a diferencia del oído, su rival más próximo; las imágenes pueden permanecer, mientras que “los sonidos varían de un instante a otro o, mejor, nacen y mueren a cada instante”¹¹⁹ volviéndose efímeros.

Las imágenes en cambio, o todo aquello perceptible por la vista gozan de un carácter más permanente, “sigue siendo, inmóvil y casi sustraído al fluir del tiempo”¹²⁰. Aún cuando el movimiento imprima en ellos un cambio de apariencia o de posición. La contemplación, que es el proceso mediante el cual percibimos a través de la mirada atenta, de la observación escrupulosa y analítica no se consume en un estado pasivo, sino que inevitablemente nos mueve a desear, nos impulsa a aprender lo contemplado. “El deseo de los ojos” se vuelve irresistible y la avidez por poseer lo observado se traduce en la necesidad de registrarlo, de capturarlo de algún modo para salvarlo del abandono y del olvido.

Este impulso, o mejor dicho, esta necesidad derivada de la observación encuentra en el dibujo una de sus mejores maneras de

¹¹⁹ MENEGUZZO, Marco, *Leonardo Da Vinci, La Invención...*, op.cit., p. 131

¹²⁰ Ibidem, p. 131

satisfacción y actualmente, de un modo más inmediato aunque menos apasionante, también en la fotografía.

Sin embargo es el dibujo el que supone “un enfrentamiento de cara a la percepción, una exacta observación y exacta exposición no de la apariencia exterior de un objeto, sino de sus elementos constructivos, sus fuerzas legítimas”¹²¹. Por esto el dibujo no se contenta con representar las apariencias de las cosas, va mucho más allá, indagando y penetrando hasta la esencia misma de las cosas, aún hasta sus estructuras más íntimas. “El dibujo es el resultado global de sus múltiples exploraciones encaminadas a descubrir la esencia del tema observado del modo más intenso”¹²².

“El dibujo es un medio para encontrar tu camino hacia las cosas”, reconocía Henry Moore. Esta aparentemente sencilla pero profunda declaración constituye una de las máximas cualidades del dibujo. Ciertamente el dibujo permite un acercamiento analítico hacia las cosas, hacia las que se dirige “una mirada inteligente”¹²³. Representa un análisis de las estructuras y esencias de los objetos. Obliga a una plena observación como ninguna otra actividad humana. “El dibujo del natural exige una gran

¹²¹ LAMBERT, Susan, *El dibujo, técnica...*, *op.cit.*, p. 72

¹²² *Ibidem.*, p. 149

¹²³ MARINA, José Antonio, *Teoría de la inteligencia creadora*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1993, p. 25

capacidad de concentración, de elección y de activación de procesos reflexivos, de una gran velocidad para la acción de representar”¹²⁴.

“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”¹²⁵.

Hombres como Leonardo Da Vinci, Miguel Ángel, Rafael y Durero, entre otros, lograron un conocimiento profundo de la naturaleza gracias a la utilización del dibujo, convirtiéndolo en “la base de todo conocimiento empírico, el sustrato indispensable para cualquier construcción, fuese artística o científica o ambas cosas a la vez. De hecho las artes visuales constituían la vanguardia del nuevo modo de considerar el mundo, y el dibujo era el instrumento de búsqueda y verificación de la realidad más completo”¹²⁶.

¹²⁴ DÍAZ PADILLA, Ramón, *El Dibujo del natural...*, op.cit., p. 79

¹²⁵ NORMAN, Donald A., *El ordenador invisible*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 145

¹²⁶ MENEGUZZO, Marco, *Leonardo Da Vinci, La invención...*, op.cit., p. 28

Mediante el dibujo se abordaba constantemente el mundo visible, se asimilaban detalles concretos de la realidad y se creaban testimonios, plásticamente válidos de las ideas¹²⁷.

El espíritu Renacentista caracterizado por la búsqueda y verificación de la realidad, encontró en el dibujo su instrumento más importante, dignificándolo como una actividad intelectual y artística y no sólo un recurso técnico artesanal. Fue a partir de este momento que parcialmente liberado de su función técnica, el dibujo podía ahora utilizarse como una lámpara para descubrir el mundo, particularmente el mundo de la naturaleza, “redescubierta como modelo y suma de todo lo real”¹²⁸. Entendida como “maestra de maestros”¹²⁹, la Naturaleza ofrecía una infinidad de enseñanzas que aún actualmente no acabamos de descubrir.

La gran cantidad de dibujos producidos durante este período evidencian claramente la rendida afición por el estudio y análisis de la Naturaleza. Sólo la imitación de la Naturaleza podía llevar al encuentro de la belleza que el Creador había depositado en sus obras. Convencidos sinceramente de que la Naturaleza era creación divina, los grandes maestros del Renacimiento volcaron su atención infatigable en el estudio del cuerpo

¹²⁷ HLAVACEK, Lubos, *Alberto Durer, Dibujos*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1982, p. 28

¹²⁸ MENEGUZZO, Marco, *Leonardo Da Vinci, La invención...*, *op.cit.*, p. 40

¹²⁹ *Ibidem.*, p. 40

humano, sus proporciones y su anatomía, así mismo en el paisaje, lo que comprendía desde luego estudios botánicos y zoológicos.

La atención manifiesta no se limitaba sólo al aspecto más superficial de los objetos, ni a su apariencia en forma y color. El dibujo indagaba lo más íntimo.

Leonardo Da Vinci no satisfecho con sólo el estudio de las proporciones del cuerpo humano escudriña hasta las estructuras más internas, motivado ya no únicamente por un interés estético, sino más bien científico. Más aún sus estudios anatómicos están regidos por fuertes inquietudes filosóficas. Sus estudios de la cabeza pretendían más que un conocimiento anatómico profundo. “Buscaba descubrir la exacta ubicación del llamado sentido común, punto de encuentro de todos los sentidos y del alma”¹³⁰.

Los innumerables bocetos y dibujos realizados a este respecto revelan todo un lenguaje basado en la relación dibujo/palabra o lo que es lo mismo imagen y abstracción, estrechamente ligados en conceptos científicos y filosóficos de vigencia actual. En este sentido el dibujo se proyecta a más allá de la simple representación mimética de lo observado, lo que por cierto

¹³⁰ MENEGUZZO, Marco, *Leonardo Da Vinci, La invención...*, op.cit., p. 116

en sí mismo ya significa bastante. El dibujo Leonardesco alcanza planos altamente conceptuales.

La abstracción a la que llega Leonardo mediante su dibujo lo lleva a establecer conceptos de la dinámica de la naturaleza, sus movimientos y esencia de la vida. La profundidad de las observaciones traspasaba los difusos linderos que separaban para ese entonces al arte de la ciencia.

Pronto la ciencia veía ricamente aumentados sus haberes gracias a las generosas aportaciones que desde el dibujo se exportaban continuamente, convirtiéndose de este modo en uno de los mejores instrumentos de los que podía valerse la insaciable ciencia que comenzaba a reclamar un entendimiento pleno y racional del mundo que los renacentistas estaban descubriendo.

Pero en este sentido no solo la ciencia disfrutó de los beneficios del dibujo, también la tecnología podía aprovecharse de los múltiples recursos de este. Simultáneamente a la definición de algunas leyes esenciales del movimiento y de los mecanismos de la naturaleza, el dibujo fue capaz de sublimar dichas observaciones hasta un plano conceptual desde el que era posible el entendimiento y manipulación de dichos descubrimientos. Desde esta privilegiada posición de dominio no sólo era posible analizar los fenómenos, sino además, dentro de este mismo ámbito

gráfico “ingeniar” a partir de los recursos conceptuales que el dibujo discernía a través de sus funciones. De este modo el dibujo demostraba que no era simplemente un medio de representación, sino además un valioso instrumento de invención y del ingenio. Así el flujo de información que se establecía durante el proceso de dibujo no era en una dirección, es decir, desde la naturaleza hacia el observador, también desde el intelecto hacia el exterior, una vía de doble sentido.

Observar la naturaleza sólo era un pretexto para copiarla. Observarla significaba aprenderla. Imitarla implicaba no únicamente igualar su apariencia externa, esa era tal vez solo la parte estética, la que gratificaba deliciosamente a “la contemplación pura y desinteresada”¹³¹. Detrás de este hermoso telón, se ocultaba, a veces sutilmente disimulado, otras veces descarado, el ávido e insaciable espíritu científico, disfrazando sus verdaderas intenciones bajo la mirada romántica del artista.

Fue esta exitosa relación la que llevó al dibujo a constituirse en un medio privilegiado de conocer el mundo. A la vez que producía obras de gran belleza estética, generaba junto con ellas modelos de estudio científico y por si fuese poco, producía además artificios e ingenios como consecuencia derivada del análisis y entendimiento de los mecanismos de la naturaleza.

¹³¹ KANT, Emmanuelle, *Lo bello y lo sublime*, México, Espasa Calpe Mexicana S. A. 1992, p. 13

Nuevamente la obra Leonardesca constituye un sobresaliente ejemplo de esta apasionante faceta del dibujo en donde la parte gráfica (su representación) le permite circunscribirse incuestionablemente en el campo artístico, pero por su contenido y aportaciones abarca también los dominios de las ciencias y de la tecnología.

Hay en sus dibujos de máquinas y apuntes científicos una pasión por la representación misma, un placer por el dibujo que resulta difícil determinar a qué campo de la actividad humana habrían de pertenecer con más justicia; si al artístico o al de la ciencia o la tecnología. Los mecanismos aunque alcanzan un interesante carácter técnico en cuanto a soluciones mecánicas y de funcionamiento, cautivan también por sus formas, que con frecuencia, bien pudieran parecer formas abstractas de grandes cualidades plásticas. Sólo una intensa y cuidadosa observación de la naturaleza hizo posible esta fascinante invención de artificios, concebidos a partir de una inteligente interpretación e imitación de la naturaleza y sus mecanismos.

En Miguel Ángel encontramos también este mismo profundo interés por la naturaleza, a la que pretende “ganar las formas bellas mediante el dibujo, pero dissociadas de ella por cierto grado de idealización, vienen a formar una especie de tesoro del que el artista hará abundante y sistemático

uso”¹³². Para Miguel Ángel el dibujo supone lo sensorialmente perceptible y reproduce la belleza diseminada en la naturaleza, en lo que según Giorgio Vasari constituye “un calco poético de lo más bello que la naturaleza ofrece en todas sus formas y recoge así la esencia misma de la belleza”¹³³. Sus observaciones no obstante, no partían de una relación con la naturaleza limitada a su apariencia física, su “visione intellettuale” elevaba y equilibraba su percepción sensorial. “Los dibujos se originaban en el intelecto en forma de “concetto”, esto es, una imagen interior por la contemplación de algo natural”¹³⁴.

Y finalmente sólo un último sobresaliente ejemplo, recordemos a Alberto Durero, quien “fundamentó su método creativo, su ideario filosófico y aún su misma actitud estética en un ordenado recoger y sopesar experiencias y descubrimientos ganados a todo aquello con lo que establecía contacto”¹³⁵. Al igual que Leonardo Da Vinci, Durero mantuvo siempre una estrechísima relación con la naturaleza, a la que entendía como “el mundo visible creado por Dios a su imagen y semejanza”. Convencido plenamente de este hecho creía que la belleza se hallaba oculta en la naturaleza y que

¹³² PREISS, Pavel, *Miguel Ángel...*, *op.cit.*, p.19

¹³³ *Ibidem*, p. 19

¹³⁴ PEREZ SÁNCHEZ, Alfonso, *Historia del dibujo...*, *op.cit.*, p.21

¹³⁵ HLAVACEK, Lubos, *Alberto Durero...*, *op.cit.*, p. 27

sólo aquel que supiera dibujarla, la poseería. De ahí la fidelidad de Durero a la naturaleza pues en esta centraba sus reflexiones estéticas. Una vez más coincidiendo con Leonardo, llama a la naturaleza “nuestra suprema maestra”. Por lo que el artista debe trabajar como ella, de acuerdo con las leyes que Dios le ha asignado, procurando la mayor precisión posible en la representación de la esencia natural viva”¹³⁶.

Así pues “el concepto de la imitación de la naturaleza como objetivo formal de las artes, devuelve por entero al dibujo su vinculación con la realidad vista y exige más y más la observación”¹³⁷. “Una penetración en la naturaleza y en las leyes del universo que habrán de derivar afortunadamente en religiosidad, de lo cual nuestros más insignes científicos son profundamente conscientes. En su excelente trabajo sobre la religión y la ciencia, Albert Einstein describe la “Religiosidad Cósmica” con las siguientes palabras”¹³⁸:

“La persona siente la insignificancia de los deseos y objetivos humanos, y la sublimidad y el orden maravilloso revelado en la naturaleza, así como en el mundo del pensamiento. La existencia individual se le aparece como una suerte de encarcelamiento y ansía conocer la totalidad del ser como algo unitario y significativo.

¹³⁶ HLAVACEK, Lubos, *Alberto Durero...*, op. cit., p. 28

¹³⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, *Historia del dibujo...*, op.cit., p. 25

¹³⁸ ARNHEIM, Rudolf, *Ensayos para rescatar el arte*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, p. 224

Los primeros indicios de esta religiosidad cósmica ya están presentes en los estadios tempranos del desarrollo, por ejemplo, en algunos de los Salmos de David y en varios profetas”.

2.2 EL DIBUJO COMO CONCEPTO

Hablar de la cualidad conceptual del dibujo no es abordar sólo una de sus múltiples facetas, sino definir su propia esencia. Es su naturaleza misma. El dibujo es idea, es pensar sobre el papel. “Ordena ideas del mismo modo que los pensamientos se pueden clarificar cuando se escriben”¹³⁹. Es su carácter conceptual una constante siempre presente en todos los tiempos y en todas sus funciones. “Aún el dibujo más directo contiene esta dualidad de la realidad y la imaginación”¹⁴⁰, desde los más puramente artísticos hasta los más estrictamente técnicos. De esta vasta versatilidad que le permite abarcar casi simultáneamente tantas disciplinas del saber y quehacer humano podemos concluir que es el dibujo un eficaz instrumento del pensamiento humano. Uno de los mejores medios de los que se ha valido la humanidad para generar arte, ciencia y tecnología, tres importantes campos en los que debido a sus capacidades de expresión, de investigación y de

¹³⁹ LAMBERT, Susan, *El dibujo, técnica...*, *op.cit.*, p. 77

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 149

invención la intervención del dibujo ha resultado decisiva e incuestionablemente indispensable.

Este aspecto resulta sumamente apasionante. La elevada posición en la que se gesta el dibujo como concepto lo constituye “en una cualidad básica del intelecto divino, angélico o humano, que es necesaria para cualquier actividad intelectual y sobre todo para la creación artística”¹⁴¹. “El dibujo es el que define la búsqueda fundamental”¹⁴².

Define las ideas y por lo tanto trabaja siempre entre conceptos. De hecho los genera, los enriquece y literalmente los construye en un ámbito intelectual, en “la artificiosa industria del intelecto”¹⁴³.

Sin embargo, de muy poco serviría todo este trabajo intelectual si no se consumara en la forma visible, en la manifestación externa en el plano gráfico. La definición propuesta por Giorgio Vasari y retomada más tarde por Federico Zuccari¹⁴⁴ alcanza su máxima expresión al sostener que el “disegno (dibujo) no es sino expresión visible y representación de un concepto emanado del espíritu”. Evidentemente este “*concetto*” del que habla Vasari

¹⁴¹ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, *Historia del dibujo...*, *op.cit.*, p. 23

¹⁴² GÓMEZ MOLINA, Juan José, *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 42

¹⁴³ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, *Historia del dibujo...*, *op.cit.*, p. 22

¹⁴⁴ Federico Zuccari (o Federico Zuccaro) 1542-1609 fue pintor y arquitecto manierista italiano que trabajó en Italia y en el extranjero (El Escorial en España)

“es elaborado por el intelecto del artista, pero responde a una idea venida de lo alto”. Esta concepción del dibujo desde luego suponía una clara división en dos partes perfectamente diferenciadas y delimitadas, y de la que según parece siglos más tarde el arte contemporáneo habría de aprovecharse, cual herencia invaluable que particularmente el arte conceptual ha gastado a manirrota con pocos gestos de reconocimiento a la tradición artística a la que debemos tantas divinas manifestaciones.

Este binomio establecido *inocentemente* por Zuccari pretendía reconocer la importancia de las dos etapas de las que se integra el dibujo, resaltando la completa interdependencia que une estrechamente a la parte conceptual de la parte manual, sin menoscabo de ninguna de ellas. Por el contrario la dignidad de la que gozaba el dibujo en su contexto histórico lo colocaba en el centro de toda actividad artística.

Era un hecho generalmente aceptado que “el dibujo debía aprenderse ante todo... pues es la llave de las bellas artes; sirve de introducción a las restantes partes de la pintura; es el órgano de nuestros pensamientos, el instrumento de nuestras demostraciones y la luz de nuestro entendimiento”¹⁴⁵. La hegemonía del dibujo ya había sido fuertemente demostrada y apuntalada por el ejercicio sistemático y asiduo que maestros

¹⁴⁵ Cours de peinture par princips, Paris, 1708

como Miguel Ángel y Leonardo Da Vinci habían practicado apasionadamente como vivo ejemplo a sus discípulos.

Así pues, el dibujo no era cuestionado en la formación de los artistas aún en medio de la querrela declarada entre “la visión gráfica de los maestros florentinos y el espontáneo colorismo veneciano”¹⁴⁶. La práctica del dibujo llegó a convertirse en el centro de toda la enseñanza artística tal como había establecido ya Vasari en su Academia del Disegno Florentino fundada en 1563. La habilidad o destreza basada en la experiencia penosamente adquirida eran fundamentales para descubrir la *idea* y la *belleza* oculta en las formas humanas. Ciertamente la habilidad manual era altamente apreciada y estimada como puede verse en la concepción tardomanierista del propio Zuccari. Por su parte Giorgio Vasari decía: “cuando el entendimiento irradia conceptos purificados y medidos, hace falta una mano adiestrada durante muchos años en el dibujo y capaz de reaccionar ante ellos”¹⁴⁷. “El éxito de la obra escultórica y pictórica es directamente proporcional al dominio del dibujo: cuanto más diestro sea el artista en el dibujo, tanto mejor llegará a ser como escultor o pintor”, escribió Lorenzo Ghiberti (1378-1455)¹⁴⁸.

¹⁴⁶ PREISS, Pavel, *Miguel Ángel...*, *op.cit.*, p. 12

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 12

¹⁴⁸ *Ibid*, p. 12

Como estas, muchas declaraciones más, podríamos convocar a la demostración de lo que el dibujo significaba para el aprendizaje de las artes, empero no solo como recurso técnico o puramente artesanal, sino además como un instrumento de observación científica y ordenador de ideas con valores autónomos, es decir, artísticos, como bien reconocen las definiciones citadas anteriormente.

Por otra parte, el carácter técnico del dibujo ya había sido suficientemente consolidado durante sus servicios prestados a lo largo de muchas aplicaciones en las artes medievales. Por supuesto esto no significaba que el dibujo no tuviera un carácter conceptual hasta este entonces. El dibujo ha sido siempre conceptual. Pero fue el espíritu renacentista el que al fin reconocía en el dibujo su verdadera importancia y trascendencia dentro del proceso creativo y como obra autónoma, suficiente en sí misma y obra artística *per se*. A este respecto justo es hacer las siguientes observaciones:

La aparente ausencia, casi total, de obra gráfica medieval puede deberse a la teoría de que durante este período el dibujo sólo se utilizaba como proyecto en la arquitectura y en la escultura o en los frescos y pintura y en algunos trazos previos al color de las miniaturas. Sin embargo la publicación del impresionante corpus del dibujo italiano antiguo por Degenhart, echa por tierra dichas teorías, pues presenta una gran cantidad

de ejemplos de producción gráfica autónoma, amén de la evidencia lógica de una producción continua desde Altamira hasta culturas del mediterráneo, del Medio Oriente, Roma y Bizancio¹⁴⁹.

Aunque es cierto que ha sobrevivido muy poco material gráfico medieval no es debido a que se haya producido muy poco, sino al hecho de que la concepción estética medieval veía la hoja dibujada como puramente instrumental y por lo tanto no solía conservarse. Además la práctica del dibujo estaba limitada por los altos costes del pergamino, que a la sazón era el soporte más utilizado, por lo menos hasta el siglo XIV cuando el papel alcanzó mayor difusión, reemplazando por su menor costo los antiguos soportes.

Esta utilización del dibujo no ha de restarle importancia, pues en general la actitud medieval frente al arte estaba dominada por otros principios que el Renacimiento desechó. La producción artística se generaba con un carácter más bien artesanal y por lo tanto anónimo. Todo se consideraba como meramente instrumental, incluyendo al propio artista, quien a sí mismo se veía como una herramienta más usada en la noble tarea de acercar al Hombre con la Divinidad.

¹⁴⁹ PIGNATTI, Terisio, *El dibujo de...*, *op.cit.*, p. 14

Es hasta los siglos XII y XIII cuando los grupos artísticos comenzaron a salvar en cuadernos apuntes gráficos como testimonio de sus concepciones estéticas. Uno de estos famosos cuadernos corresponde al arquitecto francés Villard de Honnecourt, de comienzos del siglo XIII¹⁵⁰. Es a partir de este momento que el dibujo comienza a redefinir su autonomía puesta de manifiesto a través de Tratados y colecciones especiales de preceptos. Particularmente hacia el siglo XIV pertenece el Libro dell Arte de Cennino Cennini agudo y preciso tratadista, aunque no un gran pintor, quien a través de sus largos escritos presenta por primera vez el aspecto técnico del dibujo (preparatorio) y su parte estructural-conceptual, con lo que ofrece la primera afirmación tajante sobre la categoría autónoma de la idea de dibujo; una visión moderna que permitía a los artistas servirse ya con desenvoltura y autonomía del dibujo, confiándole el secreto de la propia personalidad estilística como sucede hasta nuestros días¹⁵¹. Dibujar llegó a significar un replanteamiento de los valores de la realidad que podían descubrirse en la naturaleza mediante el dibujo de paisaje, o en el hombre mediante el dibujo de retratos.

¹⁵⁰ PIGNATTI, Terisio, *El dibujo de..., op.cit.*, p. 15

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 16

Esta tarea implicaba fundamentalmente una intensa observación que se traducía en una representación fiel de la realidad, es decir, una “mimesis que fuese siempre reflejo de la vida misma a través de un arte más humano ya fuese religioso o laico”. Era el dibujo una forma de acercarse y conocer la realidad más profundamente, constituyéndose como una aproximación al Ser Supremo, redescubriendo la capacidad mágico-religiosa del dibujo”¹⁵². “La naturaleza es la personificación de la acción divina”, por ello Leonardo la llama “hija de Dios” y derivada de esta concepción, su apasionada determinación por estudiarla y aprenderla, pues en la acción de imitarla iba implícita la idea de *entenderla y de arrebatarle* los secretos de sus estructuras más íntimas.

Sólo mediante la abstracción era posible acceder a ese maravilloso mundo de formas, de estructuras y de mecanismos. “Antes de pintar el aspecto exterior de las cosas naturales debe, con la ayuda de la filosofía, penetrar en los cuerpos, reconocer sus estructuras y propiedades interiores, definir las leyes a que obedecen”¹⁵³. La abstracción permitía pues, auxiliada por la observación y la investigación experimental alcanzar el

¹⁵² MÉNDEZ CARDIEL, Víctor, HERNÁNDEZ GRACIÁ, Miguel Ángel, *El dibujo como mimesis: Representación de la realidad*, El dibujo del fin de Milenio, Universidad de Granada, Monográfica, 2001, p. 57

¹⁵³ MENEGUZZO, Marco, *Leonardo Da Vinci, La invención...*, *op.cit.*, 1994, p. 265

descubrimiento y determinación de ciertas constantes comunes a varios objetos de una misma naturaleza, aislando mentalmente las semejanzas de las diferencias que conducirían a la elaboración de leyes y de reglas universales. Esta abstracción encontró en la geometría un eficaz vínculo entre las formas naturales y sus estructuras internas asociadas con las figuras geométricas abstractas descubiertas por el pintor en su papel de filósofo agudo capaz de discernir mediante la abstracción. Numerosas páginas de manuscritos (Codes M, I y K, incluidos el Forster I, parte del códice de Madrid II y muchos folios del Atlanticus) delatan este “furor científico a través de páginas y páginas con esbozos y demostraciones geométricas, redactando rápidos apuntes personales y basándose más en la evidencia del dibujo que en la lógica consecuente de la palabra”¹⁵⁴. “El esbozo es, en suma, representación gráfica de una intuición abstracta y no dibujo técnico de un proyecto”¹⁵⁵.

Una vez más: en su incansable observación de la naturaleza, “el Leonardo científico efectúa una especie de *salto cualitativo*, pasando de la inicial observación y catalogación de los fenómenos naturales a la búsqueda

¹⁵⁴ MENEGUZZO, Marco, *Leonardo Da Vinci, La invención...*, op.cit., p. 271

¹⁵⁵ Ibidem, p. 272

y descripción de algunas formas primarias ocultas, representación gráfica de probables mecanismos ínsitos en el Universo”¹⁵⁶.

Pero el espacio conceptual del dibujo Leonardesco se extiende aún más. El carácter dinámico de la naturaleza es otro concepto importante presente en el dibujo del maestro. El movimiento como manifestación de la vida misma también alcanza su *abstracción conceptual*.

“Cualquiera puede sentir en la pintura de Leonardo, en las sombras que anulan los contornos de las cosas, en las claridades que las envuelven blandamente, el sentido de una fluidez que el estudiaba en los elementos líquidos o aéreos”¹⁵⁷. A la belleza estática manifiesta en la proporción, la medida y el número, Leonardo añade a sus retratos el elemento dinámico y psicológico de sus modelos. En cada figura introduce un alma cuyas expresiones se revelan sutilmente en las miradas, las sonrisas y los ademanes, en el movimiento material del cuerpo. Imprimiendo vida por temor a dibujar seres doblemente muertos.

Por eso en sus pinturas la fluidez del movimiento es representada por una especial característica vinciana: *el sfumatto*. También en sus dibujos “el concepto dinámico de movimiento produce con frecuencia

¹⁵⁶ MENEGUZZO, Marco, *Leonardo Da Vinci, La invención...*, op.cit., p. 299

¹⁵⁷ Ibidem., p. 134

imágenes esquemáticas o estilizadas para destacar las líneas que el intelecto considera esenciales al definir una ley científica”¹⁵⁸. El boceto, el pequeño dibujo apresurado, el apunte compositivo, el rápido estudio de muchas posiciones posibles del sujeto constituyen muchas otras manifestaciones del concepto dinámico del movimiento que tanto interesaba a Leonardo. Su concepción de movimiento sin embargo penetra hasta el movimiento interior, al suceso mental que mueve al rostro del hombre, y que se asoma al exterior valiéndose del gesto facial y corporal. “A los movimientos del alma que reflejan los rostros”. Por eso es innegable que el retrato representa un verdadero desafío técnico y **conceptual**, que como género es por siempre un tema clásico de difícil dominio, pero de emocionantes resultados sobre todo cuando además del parecido físico se logra también reflejar la particular personalidad del modelo retratado.

No es este un aspecto que debemos denostar actualmente, pues como género resulta una disciplina más conceptual que plástica, en tanto que la observación ha de dirigirse al plano psicológico, a las formas del espíritu, es decir, las líneas deben trabajar simultáneamente formas visibles y formas invisibles, conceptuales. Pues mientras una forma concreta puede interpretarse a través de la geometría y sus figuras abstractas, un

¹⁵⁸ MENEGUZZO, Marco, *Leonardo Da Vinci, La invención...*, op.cit., p. 133

sentimiento ha de mirarse con los “cinco sentidos”. “Debe mirarse con los ojos del corazón y no con los de la mente, tal como lo describiría Baudelaire:

“... El convaleciente goza, en el más alto grado, como el niño, de la facultad de interesarse vivamente por las cosas, aún las más triviales en apariencia... El niño todo lo ve como novedad; está siempre embriagado. Nada se asemeja más a lo que llamamos inspiración que la alegría con la que el niño absorbe la forma y el color...”¹⁵⁹.

2.3 EL DIBUJO COMO PROYECTO

Otro de los aspectos esenciales del dibujo es su capacidad de representar por anticipado las cosas que aún físicamente no han llegado a existir, pero que en la imaginación han alcanzado suficiente madurez para descender al mundo materializadas en su primera forma visible. No se trata ya de representar lo observado con los ojos físicos, sino lo visualizado interiormente. Lo concebido, lo imaginado, lo inventado, lo **proyectado**.

Sin duda esta sea una de sus funciones más importantes y la que felizmente le ha permitido sobrevivir y conservar su dignidad como una disciplina insustituible del pensamiento humano. "Porque hoy más que nunca

¹⁵⁹ BAUDELAIRE, Charles, *El pintor de la vida moderna*. Paris, Ed. Gallimart, 1976. p. 84

es lo más directamente humano que queda en el arte, lo que más limpiamente expresa su pensamiento y tal vez por eso pueda evidenciar lo crítico del momento actual en cuanto a renovación artística"¹⁶⁰.

El dibujo como proyecto ha resultado ser una fórmula insuperable, sus aportaciones a casi todo campo del conocimiento y quehacer humano han demostrado lo útil de sus intervenciones.

El proyecto constituye la parte más conceptual en la generación y producción de una obra. Es la primera transcripción de la idea, la primera etapa de planteamiento y definición. Es la fase de mayor actividad intelectual, apenas auxiliada por una mano que lucha infatigable por alcanzar la velocidad del pensamiento.

Es el dominio de la mente sobre la mano, es trabajar conceptualmente. Es el momento en el que nacen los conceptos, "el instante en el que se produce la visión interna"¹⁶¹ asistida por el impulso creador.

Derivado de la experiencia o brotado de la invención, el proyecto representa una de las tareas de mayor actividad mental. Todos los recursos

¹⁶⁰ SÁNCHEZ ARCENEGUI, Manuel, *El presente mercantil del dibujo...*, op.cit., p. 66

¹⁶¹ PREISS, Pavel, *Miguel Ángel...*, op.cit., p. 12

asisten al encuentro convocado por el espíritu creador¹⁶². La experiencia ofrece la aportación más certera, pero la naturaleza la más generosa. La mirada retrospectiva nos acerca los recuerdos más selectos ahorrados en nuestras arcas de imágenes valiosas. Pero la mirada puesta hacia delante descubre formas que aparecen instantáneas en una secuencia vertiginosa de múltiples opciones de lo que *aún no es*, pero que visualizamos y construimos con una facilidad imposible de igualar en el plano material. En este sentido es maravilloso el modo en el que la mente construye sus conceptos. Puesto que sus insumos no están sujetos a leyes físicas pueden fabricarse realidades de suprema idealidad.

No es fácil describir precisamente lo que pasa por la mente cuando esta está entregada en tan apasionante actividad. Menos aún en un tiempo en el que la ciencia camina tan cerca del arte como nunca antes y toma la palabra en todo asunto de nuestro mundo, incluyendo el terreno

¹⁶² "A mi juicio las imágenes sostienen discretamente la estructura del pensamiento, aflorando a la superficie cuando son exigidas racional y/o emocionalmente. La conciencia tiende, así, a regular el flujo de imágenes presentándolas o canalizándolas bien a través de formatos proposicionales de representación o, como en el caso del dibujo, en una articulación integrada que presenta tal situación en un todo coherente que no obstante podemos desglosar y describir, siendo la descripción solamente un artificio, un recurso para la comunicación, sin que esto deba entenderse ni en un caso ni en otro como el reconocimiento de procesos inferiores y superiores en la adquisición del conocimiento." La imagen mental y la imagen gráfica, apuntes para una reflexión, MARTINEZ GARCÍA, Luisa María, p. 128

artístico al que ha invadido para bien o para mal, cuestionando su divinidad otrora incuestionable.

Lo cierto es que la imaginación y creación de obras artísticas es una de las facultades que más nos acercan y asemejan a Dios en su carácter de "Creador y Sumo Maestro"¹⁶³. Proyectar es crear, es inventar, es proponer, es ingeniar, es poner en marcha una maquinaria mágica que fabrica futuras realidades. Es idear soluciones. Es una gran empresa que genera trabajo y orquesta recursos de las más diversas fuentes. Analiza, evalúa, considera, valora, selecciona, acepta y desecha. Todo esto incluso antes de tocar siquiera una hoja de papel para la primera transcripción gráfica.

Tal vez resulte anacrónico e inaceptable definir este proceso en términos románticos en medio de la actual hegemonía científica. Sin embargo, es innegable que junto con las definiciones manieristas de la concepción del "intelletto" artístico, las manifestaciones del dibujo renacentista alcanzaron gloriosas cúspides de trascendencia inigualable. De cualquier manera no se trata de discutir conceptos o definiciones vacíos, sino de presentar hechos reales y palpables. El dibujo ha prestado durante siglos sus útiles servicios en el campo de la arquitectura, la escultura, la pintura y desde luego de todas las

¹⁶³ MENEGUZZO, Marco, *Leonardo Da Vinci, La invención...*, op.cit., p. 36

artes gráficas y decorativas. Es un hecho histórico que el dibujo tuvo desde sus más tempranas apariciones una utilidad práctica además de su propia carga conceptual intrínseca.

Las más antiguas civilizaciones no podrían permitirse el derroche de fuertes inversiones de tiempo y esfuerzos colectivos en nuevas construcciones a menos que tuvieran muy claro los alcances y beneficios que representarían dichos trabajos. No hay que olvidar que en tiempos en los que la supervivencia era lo más importante no podían distraer el trabajo de muchos hombres que podrían ser más útiles en la defensa y procuración de los insumos más básicos. Es lógico pues, deducir que estos primeros agrupamientos tuvieron obligatoriamente que necesitar de un proyecto previo que estableciera por lo menos las directrices más fundamentales para la construcción de sus primeras edificaciones¹⁶⁴, lo que seguramente conseguían definir mediante el uso del dibujo. Y aunque originalmente este dibujo fuera puramente técnico y utilitario es impensable que no estuviera ya asociado con "una estética que podría influir en la utilidad pues, la idea de asociar lo bello a lo bueno y lo feo a lo malo es instintiva y psicológica y

¹⁶⁴ RICO DELGADO, Fernando, *El dibujo formativo...*, *op.cit.*, p. 50

probablemente desarrollada y más acentuada en estos primeros momentos"¹⁶⁵.

Aún la cacería practicada por el hombre primitivo dependía en gran manera de un proyecto gráfico que prefiguraba la captura de la forma dibujada, contribuyendo de este modo a simular anticipadamente una situación que involucraba una acción coordinada y bien organizada con una imagen que cobraba un carácter mágico de gran significación simbólica.

Pero de nuevo esta revisión histórica nos coloca frente al acto de concebir y desarrollar un proyecto, y a la necesidad de analizarlo y entenderlo desde una perspectiva contemporánea, postmodernista.

Una actitud contemporánea seguramente concederá la importancia capital al estadio conceptual de este proceso. En estos momentos de culto fanático a la información, de rendida afición desbordada a los conceptos y rechazo del objeto; el dibujo como proyecto puede todavía representar la última parte sobreviviente de lo que en otros tiempos fuera un recurso polifacético altamente apreciado y cultivado por quienes supieron descubrir en él todas sus posibilidades. Liberado ahora de sus antiguos

¹⁶⁵ RICO DELGADO, Fernando, *El Dibujo formativo...*, *op.cit.*, p. 50

compromisos¹⁶⁶, el dibujo sobrevive mutilado, lamentando su desuso en áreas que ahora sufren la orfandad del padre que los hizo crecer y llegar hasta las cimas alcanzadas en pretéritos estilos enriquecidos por sus generosas aportaciones.

No obstante, a pesar de las vanguardias interesadas en emancipar el dibujo de sus limitaciones, no les ha sido posible a muchas disciplinas dejar de depender de las funciones del dibujo. A este respecto es importante reconocer cómo ha de entenderse esta relación interdisciplinaria y politécnica. Desde mi opinión, avalada por algunos años en el ejercicio del proyecto arquitectónico tengo muy claro que es el dibujo progenitor de por lo menos tres artes mayores y muchas menores. Quiero entender que esa sumisión del dibujo a sus propios descendientes queda establecida de la misma manera en que un padre está comprometido con sus hijos, pues ha de criarlos y cuidarlos hasta el punto de que estos puedan alcanzar su propia autonomía. Pero nunca visto como esclavo sujeto, condenado a someterse sin voluntad propia, cuya única existencia queda justificada en

¹⁶⁶ "La representación es hoy, para algunos, una cuestión tabú y algo proscrito en una buena parte del arte contemporáneo; según proclaman aquellos, el arte se ha visto <<liberado>> de la sumisión a la representación y se quiere presentar este hecho como una conquista de mayor libertad. Otros pensamos que el abandono voluntario de la representación es una reducción y una pérdida del territorio más importante de las artes". Lino CABEZAS GELABERT, Universidad de Barcelona, Actas del Congreso, p. 93

función de sus servicios obligados. Francamente no es comprensible el por qué de la necesidad impuesta de liberar al dibujo de su propia esencia. Es posible que los héroes de su independencia pensaran más en los beneficios propios que representa la libertad y laxitud de un dibujo redefinido, diluido y *devaluado* sólo “como un reflejo de un estado mental o subjetivo”¹⁶⁷.

Por lo menos como instrumento de invención el dibujo no admite automatismos ni expresiones subconscientes. Es una actividad inteligente, racional, dirigida por una inteligencia creadora¹⁶⁸. Arnold Hauser señala a este respecto:

"La producción de una verdadera obra de arte presupone un autor racional y meditativo que hunda sus raíces en una tradición cultural viva, que disponga de una reserva de destreza utilizable y que posea la capacidad de aprender, de cambiar de posición, de experimentar, de seleccionar, de tachar y de comenzar de nuevo. Desde el principio, instintos inconscientes, inclinaciones no realizadas, aspiraciones fracasadas originadas en deseos, inadmisibles y reprimidos, todo ello puede crear una tensión anímica que conduzca a una obra artística como a su expresión o a su

¹⁶⁷ CARAZO LEFORT, Eduardo, *Notas para una pedagogía del dibujo*, El problema del parecido en las artes figurativas, Instituto de ciencias de la educación, Universidad de Valladolid, 1989, p.55

¹⁶⁸ MARINA, José Antonio, *Teoría de la inteligencia creadora*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1993, p. 18

solución; pero la fuerza expresiva misma no puede explicarse por un mero instinto o una tensión"¹⁶⁹.

El proyecto se consolida en el dibujo, "que es un terreno donde crecen las ideas"¹⁷⁰. Es un campo de pruebas cuyo mejor recurso es el boceto, el apunte rápido, la transcripción taquigráfica de las ideas persiguiendo el hilo de los pensamientos. "El boceto, el pequeño dibujo apresurado, el apunte compositivo, el rápido estudio de muchas posiciones posibles del sujeto constituyen el **punto de partida** de una aventura artística que concluirá, después de innumerables pasos en la obra pictórica total"¹⁷¹. Este **punto de partida** corresponde a la concepción del esbozo "que comprende el contorno de la figura y el movimiento del cuerpo en torno a su eje, amén de sombras, luz y todos los demás requisitos que el mismo requiere" como dice Pino.

Su esbozo (*circumscriizione*) es, pues, más que la mera fijación de la silueta, como entendía Alberti. El esbozo de Pino, perteneciente a un orden superior por su mayor madurez y concepción pictórica coincide con el

¹⁶⁹ HAUSER, Arnold, *Teoría del arte, teorías y métodos de la crítica moderna*, Barcelona, Guadarrama, 1982, p. 94

¹⁷⁰ DEL VALLE DE LERSUNDI Y MANSO DE ZÚÑIGA, Gentz, *Tesis Doctoral, Consideraciones sobre el dibujo...*, *op.cit.*, p. 40

¹⁷¹ MENEGUZZO, Marco, *Leonardo Da Vinci, La invención...*, *op.cit.*, p. 28

que Vasari también define como **punto de partida** del auténtico proceso artístico.

El veneciano Paolo Pino¹⁷², en su Diálogo sobre la pintura, a través de Fabio, uno de sus interlocutores, divide la pintura en tres partes: dibujo, invención y color. Aunque esta concepción está inspirada en Alberti, Pino retoma la retórica antigua apartándose de aquel en algunos puntos. De cualquier manera sea como fuere, no debemos esperar una lógica rigurosa ni aquí en su subdivisión del dibujo en cuatro partes: **giudizio** (juicio), **circumscrizione** (esbozo), **practica** (práctica) y **composizione** (composición), lo que en realidad nos importa resaltar es la parte **conceptual** de la que parte todo proyecto gráfico o artístico.

Así, encontramos en el Renacimiento, en el Manierismo y en el Postmanierismo que la capacidad creativa es directamente atribuida a lo *divino* como origen y sustento de lo existente. Particularmente "el Renacimiento se apropia de ella como reflejo de la idea divina captada por los pensadores. El disegno era una de las formas de captar esa idea y

¹⁷² Paolo Pino, (Venecia 1534-1565) pintor y escritor italiano, en su obra "Diálogo di Pittura" (1548) afirmó la supremacía de la escuela veneciana sobre la florentina anticipando algunos aspectos del estilo manierista.

pertenecía a los matemáticos, ingenieros y arquitectos"¹⁷³. Pero es también en esta época que la actividad artística se aleja de la artesanía y reclama ser considerada Arte, pues la creación de sus obras parte de la imitación de la Naturaleza como modelo y entendida como reflejo de lo Divino.

Convencidos del origen de la naturaleza, los grandes maestros del dibujo clásico disponían de un acervo inagotable manifiesto en las estructuras formales de la naturaleza para el **disegno** de sus invenciones humanas. De allí que todos ellos concedieran gran importancia a su estudio y cuidadosa observación. En este sentido el **concetto** del que hablaba Vasari es elaborado por el intelecto del artista, pero responde a una idea venida de lo alto, pues indudablemente el artista parte de bocetos y apuntes copiados de la naturaleza y almacenados en su repertorio para ser usados cuando surja la necesidad. Leonardo aconsejaba: "Te alegrarás de tener un pequeño libro de hojas preparadas con hueso molido y anotar en él ideas con una punta de plata... cuando esté lleno guárdalo para servir a tus futuros proyectos y coge otro y sigue con él". Por esto el dibujo fue una parte vital y continua de la vida de Rembrandt. "Al tiempo de que hacía bocetos relacionados con composiciones específicas, la mayoría eran productos casi

¹⁷³ DEL VALLE DE LERSUNDI Y MANSO DE ZÚÑIGA, Gentz, *Tesis Doctoral, Consideraciones sobre el dibujo...*, *op.cit.*, p. 174

involuntarios de su visión interior... Sin embargo, aunque realizados por propia motivación, sus bocetos estaban archivados en su estudio con encabezamientos como: animales, figuras, paisajes, de modo que se podía acudir a ellos en busca de inspiración para futuras pinturas o grabados"¹⁷⁴. Artistas como Watteau¹⁷⁵ también guardaban deliberadamente sus bocetos y los consultaban con regularidad en busca de ideas visuales.

Humildemente debemos reconocer que al inspirarse en la naturaleza, los grandes proyectos artísticos tal vez no representaran una innovación propiamente dicha. Y esto también es cierto en el caso de muchos proyectos científicos y tecnológicos... "Por eso no hay nada nuevo bajo el Sol. ¿Existe cosa alguna de la cual se pueda decir: "Mira esto; es nuevo? Ya ha tenido existencia por tiempo indefinido; lo que ha venido a la existencia es desde tiempo anterior a nosotros" reconoció sabiamente Salomón¹⁷⁶.

La genialidad sin embargo, estriba en saber orquestar el complejo proceso de un proyecto desde la primera idea hasta la obra terminada. Tan pronto se disponga de un *concetto in mente* "ha de pasarse a la llamada fase

¹⁷⁴ LAMBERT, Susan, *El Dibujo, técnica y...*, *op.cit.*, p. 74

¹⁷⁵ Jean-Antoine Watteau (Valenciennes, 10 de octubre de 1684 – Nogent-sur-Mame, 18 de julio de 1721), pintor francés

¹⁷⁶ Eclesiastés 1: 9,10

de invención, donde interpretada y elaborada con ayuda del ojo físico y el buen criterio se convertirá en un dibujo"¹⁷⁷. "En Miguel Ángel el ímpetu con que la idea primera reclamaba una plasmación en forma de apunte rápido de toda la composición, así como la avidez con que acto seguido, elaboraba las distintas partes e incluso los detalles de cada una de las figuras... Dos estudios evidentemente sucesivos, para el fresco del Juicio Final nos ofrecen sendos ejemplos ilustradores de lo que Pino llama juicio. Referido al dibujo y de lo que ya entonces Vasari incluía en el concepto de esbozo. Estamos hablando del estudio en que vemos un grupo arracimado en torno a Jesús y del boceto en la misma hoja, de toda la pared frontal de la Capilla Sixtina. En estos dos estudios que fijan el ordenamiento de la composición, los distintos personajes y grupos están interpretados simplemente como siluetas, a menudo rebasadas impetuosamente por el sombreado que cubre de manera especial el fondo y que, con su mayor o menor densidad, expresa las relaciones de espacio y profundidad. Evidentemente, Miguel Ángel elaboró las distintas figuras y los grupos humanos inmediatamente después de recoger la idea en vistas parciales, sorprendentemente pequeñas, extraídas de la composición.

¹⁷⁷ PREISS, Pavel, *Miguel Ángel...*, *op.cit.*, p. 19

"De este modo, elementos aparentemente marginales se convertían en sólidos pilares de una grandiosa construcción y, al mismo tiempo, de la concepción elaborada y enriquecida iconográficamente. A menudo en una misma hoja encontramos, hacinadas, diversas variantes (incluso con estudios más grandes de la cabeza, el tronco y las extremidades), correspondientes a otras tantas fases de elaboración, con contornos definidos, modelado interior e insinuación de luces y sombras. La armonización de todos estos elementos continúa luego en estudios que empiezan con esbozos generales de la musculatura y abarcan desde una serie de cuerpos atléticos, cuyos volúmenes son sugeridos por un sombreado elemental, hasta desnudos en su mayor parte sin cabeza, mientras que la estructura del cráneo y el rostro es abordada en esbozos independientes"¹⁷⁸.

Sorprende aún más enterarse de que con frecuencia todo este esfuerzo no derivara en una obra terminada, ya fuera pictórica o escultórica, sino que toda esta secuencia de eslabones, desde los apresurados esbozos hasta el cartón elaborado con sumo esmero constituían una fase consumada en sí misma en su función y razón de ser. Es decir, pueden considerarse no sólo como dibujos preparatorios, sino como obras autónomas consumadas *per se*. No es difícil imaginarse que todo este trabajo fuera producto de la fascinación por el dibujo mismo. Aunque la mayoría de estos bocetos fueron destruidos más tarde por el propio Miguel Ángel una vez alcanzados sus objetivos, sugiriendo con esto el poco interés que para él representaban

¹⁷⁸ PREISS, Pavel, *Miguel Ángel...*, *op.cit.*, p. 23

estos bocetos por sí mismos, es muy probable que lo verdaderamente importante era no el papel dibujado, sino el dominio y destreza que con ellos alcanzaba.

Lamentablemente gran parte de este trabajo preparatorio fue destruido por el fuego que el propio Miguel Ángel encendió para desaparecer las pruebas delatoras del inmenso esfuerzo que significaba alcanzar la perfección en sus obras. Según Vasari para Miguel Ángel, los preparativos, el extenuante esfuerzo creador pertenecía a su vida privada, por lo que aunque conservó determinados dibujos, por otra parte, destruyó series enteras.

Es evidente que los maestros clásicos no "atribuyeran la importancia que hoy se les concede a sus apuntes y croquis, desde luego no la que hoy hace que se publiquen, por ejemplo, los bocetos de proyectos escenográficos, story boards o apuntes de directores de cine y artistas en general. Es claro que está también la curiosidad por la manera de trabajar, de pensar, los procedimientos imaginativos de tales autores, pero nos inclinamos a pensar que estamos más bien ante la tendencia moderna a apreciar lo que antes era secundario, parcial, marginal como constituyente del relato"¹⁷⁹.

¹⁷⁹ DEL VALLE DE LERSUNDI Y MANSO DE ZÚÑIGA, Gentz, *Tesis doctoral, Consideraciones sobre el dibujo...*, *op.cit.*, p. 51

En efecto, hoy hemos llegado a reconocer aspectos que la Academia no había considerado. Las vanguardias al atacar a la Academia cuestionaban muchos de sus planteamientos, variando inevitablemente el concepto de lo artístico. Sin embargo al carecer de unos mínimos normativos sobre los que basar su enseñanza, "la post-academia se enfrenta ante la imposibilidad ineludible de ser sistematizada, en cuanto que las vanguardias invalidaron desde sus diferentes presupuestos todas las normas que habían constituido el arte académico"¹⁸⁰.

"El primer obstáculo, entendido como diferencia, entre las vanguardias y la Academia, es que si bien las vanguardias proponían un modelo de arte o de actitud artística, no formulaban necesariamente un sistema, ya que aquellos que fundaban o trabajaban de acuerdo a las pautas de un movimiento vanguardista, seguían unas formulaciones artísticas que ellos mismos improvisaban, descubrían o inventaban, porque no encontraban en el panorama artístico de su tiempo aquello que ellos veían como necesario o conveniente"¹⁸¹.

A pesar de encontrarnos pues en medio de una pluralidad individualista y relativista, el dibujo sigue manifestándose como "permanentemente activo, inacabado, el rastro de los distintos experimentos

¹⁸⁰ DEL VALLE DE LERSUNDI Y MANSO DE ZÚÑIGA, Gentz, *Tesis doctoral, Consideraciones sobre el dibujo y...*, *op.cit.*, p. 154

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 158

en proceso, por tanto como pensamiento vivo"¹⁸². Artistas de vanguardia como Cage o como Beuys han usado el dibujo como instrumento para la especulación y experimentación y cada cual desde sus estrategias han vinculado sus acciones, sus proyectos y sus interdisciplinas mediante el uso del dibujo.

Reconociendo lo valioso del dibujo como instrumento en el proceso del pensamiento, Joseph Beuys anotó en sus apuntes: "Sólo puedo decir que si yo no hubiera hecho esa gran cantidad de dibujos, tampoco podría haber hecho el trabajo político. Creo también que estaría dando vueltas en la cabeza a conceptos enteramente erróneos, de no haber realizado ese trabajo. Sigo considerando estos dibujos, todavía, como una de las cosas más importantes de cuantas he hecho, pues todos esos ensayos o experimentos con el dibujo constituyen para mí un aparato inmensamente valioso. Este aparato no ha sido explorado aún, en absoluto, ni siquiera por mí. Cuando ahora veo dibujos de cierta antigüedad, pienso: esto no está hecho, esto no está realizado, esto no está ni tocado. Ahí dentro hay una enorme cantidad de cosas. O sea, que, para mí, este es un elemento de importancia vital"¹⁸³.

Podemos entonces confirmar que el dibujo como campo de pruebas parece conservar su eficacia aún en estos tiempos. Lo que se

¹⁸² DEL VALLE DE LERSUNDI Y MANSO DE ZÚÑIGA, Gentz, *Tesis doctoral, Consideraciones sobre el dibujo y...*, *op.cit.*, p. 48

¹⁸³ AKT, 1981, p. 366. Citado en el catálogo "*Beuys por Beuys*", editado conjuntamente por la Diputación de Zaragoza y Caja de Madrid, 1990.

trastoca no es tanto su función como su lenguaje, que ahora adquiere un protagonismo total en cuanto que el boceto asume ahora la responsabilidad de mostrar el verdadero pensamiento del autor, convirtiéndose en la obra misma. De ser medio se vuelve fin. El campo de pruebas se transforma en obra definitiva, y de este modo el concepto de trabajo preparatorio queda disuelto en la modernidad dilatándose hasta ocupar el terreno de las artes mayores.

Pero, cometeríamos una omisión imperdonable si olvidáramos mencionar el dibujo como proyecto en uno de sus ámbitos más privilegiados y menos afectados: **el proyecto arquitectónico.**

Apelaremos ahora a las experiencias propias como dibujante y como arquitecto, pues consideramos que esto es menos atrevido que intentar interpretar y cuestionar los sentimientos y motivos ajenos.

Nos limitaremos al aspecto puramente gráfico de la arquitectura, pues a decir verdad, es el que menos desconozco, y que para el asunto que nos interesa es el que mejor constituye el aspecto conceptual.

Hemos de advertir que es imposible evitar apasionarse al hablar de algo que conmueve profundamente y por lo que desde muy temprano ha existido una afición rendida. Después de todo, siempre que consideramos haber hecho algo que merezca la pena, ha tenido que ver con el dibujo.

La arquitectura es maravillosa, es arte y es ciencia. Un don divino característico del hombre. No es fácil concebir una civilización sin arquitectura. Es de hecho, una de las manifestaciones más importantes y trascendentes de toda cultura, acaso la única capaz de sobrevivir con mayor resistencia al paso del tiempo y las agresiones del medio. La arquitectura está directamente asociada con las condiciones de vida, con los conceptos culturales y desde luego, con el poder y riqueza que la hacen posible. "Leer arquitectura" es asomarse a la historia de los pueblos y maravillarnos ante su ingenio y audacia.

Incluida por Alberti entre las tres artes mayores, la arquitectura también ha mantenido una indisoluble y estrecha relación con el dibujo. Su gestación se da desde el plano gráfico y no abandona esta dependencia hasta aún muy avanzada la construcción física proyectada. Además, con frecuencia el dibujo de arquitectura no solo se refiere al proyecto, sino también a los edificios ya construidos, consumados e incluso arruinados y abandonados. Esta posibilidad nos recuerda la diferencia entre arte narrativo y arte descriptivo propuesto por Svetlana Alpers,

"En su famoso texto sobre la pintura holandesa del siglo XVII, se diferencia un arte narrativo, dependiente de un texto literario, de un arte descriptivo que se propondría hacer una crónica gráfica del mundo visual que es accesible a los sentidos. *El primero plantea el reto del ingenio* de la narración y el segundo supone una

dificultad técnica que requiere una gran habilidad de oficio. El arte descriptivo, según esta autora, se deriva directamente de la experiencia visual y se supedita a ella; el arte narrativo estaría, al contrario, destinado a ilustrar algo que se conoce previamente a través de la palabra"¹⁸⁴.

La arquitectura es primero dibujo y edificio después, o dicho de otro modo: es primero concepto y después objeto. Puesto que su parte más conceptual reside en el papel, su definición y planteamiento se dan en este medio, su mejor emplazamiento. El dibujo de proyecto arquitectónico también recurre al boceto, al croquis, al apunte rápido, al dibujo taquigráfico de la transcripción de la idea. Pero una vez conciliadas e integradas cuestiones formales y funcionales, aspectos estructurales y decorativos, sistemas e instalaciones, el plano arquitectónico constituye la representación gráfica más detallada y específica.

Le Corbusier define un <<plano>> plenamente con las siguientes palabras: "Un plano es, en cierto aspecto, un resumen, una tabla analítica de materias. Bajo una forma tan concentrada que parece un cristal, un diseño de geometría, contiene una cantidad enorme de ideas y una intención motriz"¹⁸⁵.

¹⁸⁴ GÓMEZ MOLINA, Juan José, *Estrategias del Dibujo...*, *op.cit.*, p. 221

¹⁸⁵ *Ibidem.*, p. 145

Esta breve pero completísima definición del plano arquitectónico sorprende por sus alcances y reconocimiento del denso contenido que puede hallarse en una sola hoja de papel. Su capacidad de resumir y presentar de manera sinóptica toda una intrincada estructura de elementos revela su fuerte carga conceptual y su eficacia como instrumento de planeación y orquestador de una secuencia de acciones que han de ejecutarse bajo una estricta observancia de directrices e instrucciones técnicas. Pero sobretodo llama la atención la **intención motriz** de la que habla Le Corbusier en su definición supracitada. Esta intención motriz sugiere sin duda la energía cinética contenida potencialmente en los esquemas y dibujos que constituyen un proyecto arquitectónico. La simple lectura de un plano pone en marcha la imaginación que cede a la inercia impuesta por el estímulo visual. Ver un plano es dar un primer paso en el camino constructivo, es entrar a un flujo dinámico que nos desplaza del concepto al objeto. Nos imprime una inercia que nos lleva a completar la imagen propuesta, a veces tan sólo sutilmente insinuada, pero que con la fuerza que conlleva el proyecto puede concretarse con solidez material.

Un proyecto integra entre sus conceptos el dinamismo que debe invertirse para alcanzar sus objetivos propuestos. Plantea retos que han de salvarse para consumir la idea presentada. Los proyectos abren caminos y trazan senderos que se extienden en el tiempo. En este sentido, el boceto

preparatorio o dibujo de proyecto se dilata en el "presente eterno". El proyecto puede actuar por sí mismo, de manera autónoma, ser en sí mismo un fin, pero siempre será imposible no entenderlo como una sugestión que demanda un reconocimiento de su continuidad dinámica. No son estructuras estáticas de las ideas sino hilos conductores de estas ideas que recorren todo un proceso creativo.

El boceto no puede renunciar a su carácter de inacabado; el boceto elude el acabado definitivo con su característico *non finito*, construyendo su corporeidad espiritualizada con líneas que definen su virtualidad etérea que flota leve en el espacio conceptual, pero que puede consolidarse fácilmente al golpe de una mirada indagadora.

En este sentido el dibujo del proyecto goza de una permanencia que le aseguran su continuidad en el tiempo y su actuación como idea dinámica, pues funciona como un impulso inicial que establece recorridos imaginarios que fluyen hacia muchas direcciones y con diversas estrategias. La obra inacabada permite al espectador una contemplación activa que lo involucra en el proceso creativo y que lo obliga a resolver aspectos aparentemente no enfrentados por el autor.

Esta cualidad se aprovecha como un recurso invaluable en el proceso explicativo de un proyecto arquitectónico a un cliente. Es un

incentivo insustituible para exponer y negociar los conceptos que encuentran en este medio su mejor vehículo. El anteproyecto se plantea de hecho para ser modificado, intervenido, enriquecido o sintetizado. Su flexibilidad le permite crecer o cambiar. Su carácter de propuesta lo expone al rechazo o a la aceptación. No se impone como una obra final que ha de verse como definitiva. El anteproyecto provoca al juego, seduce sutilmente con sus formas pero sin someter. Es fresco y espontáneo, aunque con frecuencia de una madurez sorprendente alcanzada en su primer intento. Es dócil y maleable. Es terreno fértil dispuesto a cultivarse. Es el principio de una historia, el comienzo de una gran empresa que convocará la asistencia de muchos recursos subsidiados desde diversas fuentes.

El proyecto representa una fuente de trabajo, un interés común a muchas partes, centro de muchas atenciones. Puede mover muchas manos a pesar de descender de una sola mente. Constituye una *fuera motriz* durante todo el proceso, como entendiéndose que se está comprometido con la idea hasta que esta alcanza su plena concreción física.

El proyecto arquitectónico presenta a escala una futura realidad, aunque él en sí mismo es ya una realidad visual y conceptual. Su vocabulario le permite articular con gran facilidad y economía de medios espacios que en el plano material exigirían el trabajo de muchos hombres, maquinaria pesada y desde luego grandes cantidades de materiales, de tiempos y de dineros.

En el proyecto en cambio, pueden construirse grandes edificios con un mínimo esfuerzo físico, pero a un alto coste intelectual.

No es de extrañar a partir de este hecho que los arquitectos egipcios, "además de la importancia nuclear de sus obras para la perpetuación del poder teocrático, podían ceñirse a su misión de proyectistas, **sin la obligación de usar las manos en su trabajo**. Gracias a esto algunos arquitectos egipcios gozaron de amplias dignidades e incluso en algún caso, como el de Imhotep, llegaron a ser divinizados"¹⁸⁶.

En el Paragone de Leonardo Da Vinci, "el artista italiano contrapone la pureza de la idea a la rudeza de la materia. El esfuerzo físico y las dificultades materiales, según él, alejan las obras artísticas de las ideas originarias. De ahí deduce la superioridad de la pintura sobre la escultura, al tener la primera una menor complejidad técnica que permite una fidelidad mayor hacia la idea primera"¹⁸⁷.

Pero esta desventaja de la escultura parece aumentar aún más en la arquitectura, debido en parte a sus dimensiones y por tanto a la imposibilidad de evadir las leyes físicas a las que se ven sometidos sus materiales y sus estructuras. El medio giro del compás sobre el plano para describir un arco, en la obra puede significar muchos días de trabajo y la

¹⁸⁶ ARGULLOL, Rafael, *Tres miradas...*, *op.cit.*, p. 216

¹⁸⁷ GÓMEZ MOLINA, Juan José, *Estrategias del Dibujo...*, *op.cit.*, p. 226

necesidad de construir impresionantes soportes provisionales que se volverán inservibles tan pronto sea colocada la piedra clave. Una línea que puede trazarse con tan solo un suave deslizamiento de la mano contra una escuadra, puede equivaler en la construcción al hilo que en delicada tensión señala la disposición virtual del emplazamiento de un eje constructivo, la dirección de un muro, el límite de una losa o el arranque de un desnivel.

Poco a poco las líneas dibujadas en el plano encuentran su primera materialización, todavía muy conceptual, en estos hilos que tirantes discurren de un lado a otro de la obra, trazando con tensión sobre el terreno lo que en el papel fuera proyecto, y en el terreno realidad.

La urdimbre establecida por estas *líneas de hilo* constituye un primer boceto que imprime la continuidad de los trabajos. A las líneas las encarnan los hilos, a estos les suceden las excavaciones, a estos vacíos se les ocupa con plantillas, cimentaciones y rellenos. Sobre estos se levantan muros, planos verticales para soportar la horizontalidad de una techumbre. Y así las líneas se levantan generando planos y los planos se interrelacionan produciendo espacios. "Un conjunto de energías cinéticas que convierten el punto en línea, la línea en plano y el plano en volumen"¹⁸⁸.

¹⁸⁸ KLEE, Paul

Las formas representadas en el plano pueden convertirse en espacios habitables visualizados previamente en el apunte perspectivo, el apunte arquitectónico que guió durante todo el proceso, constituyéndose en un instrumento insuperable de lectura universal. Aunque de ejecución menos impetuosa que la del pintor, el arquitecto ha de dibujar con una precisión algo fría. El carácter del trazado arquitectónico, obliga a un retorno "al dibujo preciso y funcional que se efectúa en la primera mitad del siglo XIX con los proyectos de los arquitectos ingenieros. En lo sucesivo, los dibujos de los arquitectos decoradores conservarán esa función utilitaria, exacta y descriptiva, de la que son testimonio hacia 1900 las creaciones del Arte Nuevo (Art Nouveau)"¹⁸⁹.

Ya con dibujo extremadamente detallado y preciso o ya con apuntes sueltos de calidad pictórica y plástica, la arquitectura se concibe y se construye apoyándose en el lenguaje gráfico, que en este ámbito, particularmente, posee una poderosa influencia en el espectador. Una influencia que cautiva e involucra, que hace pensar e imaginar, El proyecto es conceptual, es una actividad intelectual que se expresa plásticamente. Es arte, es divino y es humano.

¹⁸⁹ LEYMARIE, Jean, *El Dibujo...*, *op.cit.*, p. 180

2.4 MISCELÁNEA DE CUALIDADES Y POSIBILIDADES

Es esta una sección en la que se presentan algunas aplicaciones del dibujo que resaltan algunas de sus cualidades y posibilidades, ya como parte de las descritas anteriormente o como independientes, el siguiente inventario pone de manifiesto la gran utilidad del dibujo. No pretendemos ahondar demasiado en este apartado, pues consideramos que muchas posibilidades quedan contenidas en las tres principales analizadas en este capítulo. Parece sin embargo necesario añadir algunas notas sobre aspectos que nos parecen particularmente relevantes en virtud de su amplio espectro de manifestaciones, que en muchos casos constituyen verdaderas especialidades del dibujo.

Comencemos primero por referirnos a una de sus vertientes más lúdicas y fascinantes: **la caricatura y el dibujo animado**. Sin duda dos de sus posibilidades más ilimitadas, pues ¿qué otro medio logra todo lo que el dibujo en estas facetas? Salvo la imaginación ¿qué puede posibilitarnos *realidades tan imposibles*? Sólo el dibujo puede animar objetos, es decir, darles vida e incluso actitudes humanas. “La Animación se conecta desde su inicio con el mundo de la fantasía, y mostrándose más propicia a potenciar todo lo imaginable, invita a desarrollar la capacidad de creación sin limitación

alguna”¹⁹⁰. El dibujo puede presentar situaciones por demás inverosímiles en otros contextos, pero posibles y hasta creíbles en su terreno. Sin cuestionamiento alguno el dibujo puede reunir en un solo plano campos de diferente naturaleza y sin embargo conciliarlos con fáciles recursos. Desde siempre la capacidad intencionada de deformar al modelo permitió al dibujo la libertad de jugar con las formas a fin de resaltar un defecto, enfatizar una característica o simplemente para divertirse. Hacia los siglos XVIII XIX “las exploraciones humorísticas y satíricas de los defectos humanos se habían convertido en una rama próspera de las artes gráficas aplicadas”¹⁹¹. Pero ya antes, Leonardo Da Vinci, Hieronymus Bosch y Pieter Brueghel recurrieron al humor y la sátira en muchas de sus obras. Para Leonardo, el dibujo de expresiones grotescas resultaba un divertido ejercicio que bien valía pagar la cuenta de los embriagados modelos. Creemos estar ante un doble placer, el primero derivado del dibujo mismo y el segundo de la capacidad lúdica, jocosa de deformación o desviación que permite el primero.

Desde luego esta desviación sólo es exitosa cuando en la imagen está implícita la norma que actúa como modelo con respecto al cual se

¹⁹⁰ LLORET FERRANDIZ, Carmen, *Los nuevos medios: producción y reproducción*, El Dibujo del fin de milenio, Universidad de Granada, Febrero, 2000, p.183

¹⁹¹ ARHEIM, Rudolf, *Ensayos para...*, *op.cit.*, p. 111

produce la desviación¹⁹². Sin embargo las artes disfrutaban de privilegios que no son válidos en el mundo real¹⁹³, de modo que aún cuando la deformación gráfica de un rasgo físico produzca risa, discurre paralela la censura moral a actitudes y defectos de personalidad del caricaturizado en tanto que estos defectos dependan de su voluntad, más no de su físico. Con frecuencia no sólo el aspecto físico es ridiculizado, sino más bien la conducta y desatinos del modelo. En la caricatura política las abundantes torpezas en los dichos y hechos de los personajes suelen ser una maravillosa, graciosa e inagotable fuente de divertidas imágenes. Así pues, quienes se dedican a esta difícil faceta del dibujo pueden llegar a ser grandes artistas dignos de todo respeto y admiración muy por encima de otros *artistas visuales*. Hace falta una gran sensibilidad e inteligencia junto con una notable habilidad técnica para caricaturizar la vida política de un pueblo o sus acontecimientos de cualquier otra índole.

Del dominio de estas virtudes, Honoré Daumier representa un caso excepcional. Sus habilidades lo convirtieron en el primer artista moderno de su generación, ampliando el espectro de la expresión visual hasta los límites que los futuros artistas expresionistas habrían de explorar. Bajo la protección

¹⁹² ARHEIM, Rudolf, Ensayos para..., op.cit., p. 113

¹⁹³ Ibidem, p. 120

de la caricatura la libertad de la deformación haría posible que los futuros artistas no estuvieran ya sujetos a la representación exacta del prototipo del mundo real¹⁹⁴. Pero las futuras *deformaciones intencionadas y legitimadas* no serían precisamente graciosas, pues pueden inclusive contener una fuerte carga de pasión violenta. En el Rapto de las Sabinas de Pablo Picasso, la deformidad violenta que sufren la mujer y el niño junto con toda la escena global de la composición le permite una integridad que no tiene nada de caricaturesco, pero sí en cambio todo un sistema de referencias a la violencia salvaje de la humanidad.

Pero volviendo al punto de partida, nos interesa destacar la posibilidad que tiene el dibujo de animar los objetos más inanimados y convertirlos en cálidos personajes llenos de virtudes, afectos y emociones conmovedoras. Desde las fábulas clásicas, los mitos acerca del origen de la humanidad, los cuentos fantásticos medievales hasta las historias inventadas en nuestros días, el discurso narrativo no puede dejar de apoyarse en imágenes que refuerzan el sentido del texto. Si en las fábulas era posible atribuir cualidades humanas a los animales y hasta la capacidad de transmitir una enseñanza moral, no podemos dudar de su capacidad de recrear en sus oyentes las escenas gráficas de los animales actuando como seres

¹⁹⁴ ARHEIM, Rudolf, *Ensayos para..., op.cit.*, p. 121

racionales capaces de emitir juicios y de vivir sentimientos humanos. Tan poderosos eran sus atributos que de hecho muchas de las deidades de culturas antiguas eran con frecuencia representadas plásticamente por animales, por seres mitad hombre-mitad animal o por seres producto de la combinación de varios animales. Tan real era su presencia que hasta resultaban dignos de veneración. Aunque muy probablemente fueran también ridiculizados por otras culturas que seguramente veían en ellos sólo estilizaciones o caricaturas de animales. Este animismo alcanzó también a algunos objetos que al gozar de una fuerte significación cobraban de algún modo un valor y poderes propios, como un cetro o una espada por ejemplo. Así, la tendencia siempre presente de atribuir a los objetos valores y significados equiparables a virtudes humanas fomentó la imaginería e idolatría que encontró en el arte el mejor recurso para cobrar vida y movimiento. Por otra parte las máquinas que poco a poco comenzaban a depender menos de la fuerza motriz humana o animal, hasta el punto de volverse *automóviles* o autónomas, con la capacidad de moverse por sí mismas sin la aparente intervención humana, que les confería una medida de vida propia, despertaron en la imaginación la nada descabellada posibilidad de poseer además la facultad de *actuar por iniciativa y conciencia propias*.

“La atracción hacia la imagen móvil es consecuencia de que la esencia de la vida es su *devenir constante* pues en el mundo que

conocemos, todo está en continuo tránsito”¹⁹⁵. Nos sentimos atraídos a lo móvil, pues lo asociamos con la vida.

No sabemos exactamente qué factores pusieron en marcha la creación de los dibujos animados, pero sin duda una motivación importante fue el afán humano por imitar la naturaleza y sus mecanismos, vivos y con movimiento. No es la animación una faceta desdeñable como género artístico. Por el contrario supone una de las manifestaciones más complejas y completas, pues convoca una importante variedad de disciplinas artísticas. Fomenta el desarrollo de las tecnologías puestas a su servicio. Sí con frecuencia lamentamos el uso instrumental del dibujo como medio para otras disciplinas, en la animación es el dibujo el que demanda innovaciones en las disciplinas que lo asisten. Recordemos que muchos de los adelantos alcanzados en la cinematografía nacieron en el seno de la producción de dibujos animados. Pero además “la intervención de los medios tecnológicos en el caso observado de la Animación, extrapolable a otros campos, no desvirtúa los valores ontológicos del dibujo que la constituyen”¹⁹⁶. Por el contrario la Animación promueve y acentúa la utilización del dibujo, dependiendo de él en todas las fases del proceso: preproducción, producción

¹⁹⁵ LLORET FERRANDIZ, Carmen, *Los nuevos medios...*, *op.cit.*, p.177

¹⁹⁶ *Ibidem*, p.183

y postproducción con un fin incuestionablemente artístico. El dibujante ha de dominar la expresión del movimiento expresado en el tiempo. Su expresión plástica del devenir debe presentarse en un soporte espacio-temporal. Ha de ser un experto del devenir de los acontecimientos. Debe conseguir la continuidad sin que esta se quebrante o interrumpa poniendo en evidencia lo estático de sus partes. Es decir, el animador imprime la sensación de movimiento a partir de imágenes estáticas que en su sucesión generan movimiento. “Como en un poema no son las palabras las que se perciben sino su conjunción”¹⁹⁷. En realidad las imágenes son todas estáticas, y así se filman y se graban, es la percepción del espectador, derivada de la persistencia de la visión, su *experiencia retiniana*, que aparece el movimiento, es decir, “que la acción se expresa al entrar en contacto con el espectador”¹⁹⁸. En este sentido la animación cumple satisfactoriamente el concepto romántico de que una obra de arte lo es hasta que el espectador se enfrenta a ella y deriva de ella una impresión. En virtud de todo lo anterior, cabe una reflexión a este respecto. ¿Es el dibujo animado y el de ilustración un género ubicado por debajo del plano de lo artístico? ¿Cómo han de clasificarse los diferentes géneros del dibujo? ¿En un acomodo vertical que

¹⁹⁷ LLORET FERRANDIZ, Carmen, *Los nuevos medios...*, *op.cit.*, p. 181

¹⁹⁸ *Ibidem.*, p.181

implique *niveles o grados de dificultad*? ¿O por el contrario en una disposición horizontal que sólo distingue aplicaciones?

Si la respuesta más exacta se acerca a la jerarquización vertical, cabe ahora otra interesante interrogante: ¿qué género ocuparía la posición más elevada y cuál la posición más baja? Algo nos hace sospechar que por lo menos en el ámbito del posgrado una buena mayoría se vería impulsada a responder que el dibujo conceptual o el no figurativo pero sí artizado emergería hasta la cima por derecho propio. Pero en cambio el figurativo, el mimético con carácter de ilustración, descendería hasta los niveles más bajos, carente de *propuesta o valores artísticos*. Entonces ¿puede decirse que los que alcanzan la encumbrada cresta dominan los niveles inferiores? ¿O se llega hasta arriba sin arrancar desde abajo? ¿Es posible como en la sublimación pasar de un estado a otro sin pasar por el intermedio? ...¿Puede un chef de alta cocina no saber preparar unos huevos estrellados sólo porque le parecen demasiado fáciles?

Pero sí las diferentes vertientes del dibujo se encuentran más bien desplantadas todas desde un mismo plano horizontal, entonces nos encontramos en un ejercicio de manifestaciones diversas con matices y características propios y particulares que distinguen a la una de la otra sin diferencia de niveles, salvo el que cada dibujante pueda alcanzar dentro de su género.

Ya metidos en este terreno descubrimos otra importante manifestación: **el dibujo como ilustración**. Otra de las máximas posibilidades del dibujo la constituye su capacidad de representar escenas, situaciones, lugares o hechos inclusive jamás vistos ni registrados por ningún medio. Algunos porque quizás jamás existieron, otros porque en su momento, en el que se sucedían, no se disponía del medio adecuado para su registro y muchos otros porque sólo sobrevive el relato textual sin imagen alguna, lo que para muchos representa la mejor prueba de que jamás sucedieron, lo cual desde luego, resulta un pobre y débil argumento cuando se le utiliza para derribar hechos que no quieren admitirse. Pero además la ilustración no sólo sirve a la visualización de acontecimientos históricos aceptados o no, funciona muy bien como un insustituible recurso de la imaginación. Una vez más, la literatura encuentra en la ilustración la manera más fácil y eficaz para su visualización y *lectura*, tan eficaz que aún los *analfabetas* pueden entenderla. Un hecho relatado puede no tener el impacto que una ilustración llega a provocar en el espectador asombrado al que se le presentan de un modo sinóptico y gráfico todo un cuadro de situaciones difíciles de describir con palabras. Sólo un artista es capaz de transmitir con esa fuerza expresiva. 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”¹⁹⁹.

Un ilustrador puede acercarnos a mundos pretéritos, futuros, lejanos, desaparecidos o sencillamente fantásticos con el milagro de la ilustración, haciéndonos más fácil, placentera y clara la solución visual de conceptos que fueron traducidos al lenguaje gráfico. Es en este género del dibujo que apreciamos la habilidad de un buen trazo, de una magistral composición y un buen dominio de la aplicación de las técnicas. Como en pocos géneros, en la ilustración pueden encontrarse reunidas todas las habilidades y recursos de un buen dibujante. La creatividad, la destreza en el trazo, el conocimiento del tema ilustrado y de las técnicas, la capacidad de síntesis, son entre otras más, las cualidades necesarias para la producción de una ilustración, cuya variedad temática puede ser tan vasta como la cantidad de disciplinas enriquecidas por este medio. Desde el campo estrictamente científico, el histórico oficial, el religioso, hasta la literatura fantástica, desde los manuales de tecnología hasta la literatura de entretenimiento e infantil, la ilustración es una constante cuya versatilidad

¹⁹⁹ DIAZ PADILLA, Ramón, *El Dibujo del natural...*, op.cit., p. 60

alcanza a abarcar toda esta gama de manifestaciones con una adaptabilidad que no conoce límites ni fronteras. Un mismo tema puede representarse con una gran cantidad de posibilidades gráficas dependiendo de la intención, del sector al que va dirigido y por supuesto de la formación del artista. De la combinación de todos estos factores resulta la riqueza de esta importante faceta del dibujo.

Perteneciente a una de las funciones de la ilustración, pero tan importante que en sí misma constituye otra posibilidad del dibujo descubrimos su función como **disciplina didáctica**. Aún ahora, después de cuestionada su intervención en la formación de los artistas, el dibujo vuelve a retomarse en la educación de los actuales artistas, o más bien nunca ha dejado de aprovecharse como fundamento en el aprendizaje de las artes plásticas y sus innovadoras manifestaciones. Después de todo, la nueva academia resultó tan formalista y normativa como la anterior²⁰⁰.

Recordemos que desde el renacimiento “el dibujo asumió una consideración destacada, hasta convertirse, casi por un natural proceso lógico, en el símbolo mismo de los valores figurativos. Dibujar, para el artista toscano del primer

²⁰⁰ DIAZ PADILLA, Ramón, *El Dibujo del natural...*, *op.cit.*, p. 23

Quattrocento, vino a significar el replanteamiento original de los valores de la realidad, ya hubiera que descubrirlos en la naturaleza (paisaje) o en el hombre (retrato)”²⁰¹.

Actualmente y desde hace varios siglos ya, la arquitectura se enseña y aprende mediante el dibujo. “No cabe ninguna duda de que la inmensa mayoría de los arquitectos se han formado en una proporción considerable a través del estudio gráfico de las arquitecturas que no podían experimentar directamente. También es indudable que el impresionante avance de la teoría y la historia de la arquitectura que ha tenido lugar desde mediados del siglo XIX no habría sido posible sin la ayuda de los sistemas gráficos de representación de la arquitectura. Además, los estudios que no usan el material gráfico para analizar la arquitectura suelen llegar únicamente a resultados superficiales”²⁰².

Al dibujar se activan además otras áreas del pensamiento que contribuyen a la percepción plena del modelo. Se analiza, se aprende a mirar involucrando “la voluntad de prestar atención a lo que se ve, de lo que se suceden grados de reflexión y tentativas de comprensión de lo visto, (...) que nos conducen 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**”²⁰³.

²⁰¹ PIGNATTI, Terisio, *El Dibujo de...*, *op.cit.*, p. 16

²⁰² SAINZ, Jorge, *El Dibujo de...*, *op.cit.*, p. 212

²⁰³ DIAZ PADILLA, Ramón, *El Dibujo del natural...*, *op.cit.*, p. 79

En resumen podemos decir que **dibujar es pensar**. El arquitecto japonés Tadao Ando lo expresa fácilmente: “**Cuando se dibuja algo, el cerebro y las manos trabajan juntos**”. Es un proceso continuo de aprendizaje que “induce a construir y nutrir la memoria”²⁰⁴.

Pero sobretodo, el dibujo es un **medio de expresión**. La mejor manera de verter fuera las pulsiones interiores, trayendo a primer plano la capacidad emocional más íntima del sujeto. Sin embargo, aunque está implícita la posibilidad de transgredir esquemas y desaprender reglas, está también presente la *voluntad dirigida* a la liberación y emergencia de los motivos más íntimos por la vía de los medios del dibujo. Pero atendiendo a su sentido etimológico de la palabra *exprimere*, ¿cómo sacar algo que no está dentro o que no se ha introducido primero? La expresión es desde luego una consecuencia de la impresión. Por eso una expresión artística valiosa sólo puede darse a partir de una acumulación de impresiones obtenidas de la experiencia estética y formativa, del ejercicio de un oficio. No se trata de una explosión violenta de emociones, un *estallamiento de vísceras*. “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

²⁰⁴ DIAZ PADILLA, Ramón, *El Dibujo del natural...*, op.cit., p. 63

técnicos suministran”²⁰⁵. Aunque es innegable la importancia de la individualidad en la expresión artística como una manifestación pura, sincera y auténtica, coincidimos con Tomás Maldonado, una de las personalidades más importantes de la Escuela de Ulm, quien lamentando el abandono de la racionalidad en el arte contemporáneo reprochaba:

“...el comportamiento autoexpresivo que privilegiaba los aspectos puramente motrices, emotivos e intuitivos, que dejaba a los individuos desprovistos de los instrumentos racionales con los que poder analizar, valorar y resistir el ordenamiento de una sociedad burguesa. En consecuencia, la respuesta de los artistas frente a la sociedad era <<la fuga en la estéril y grotesca parodia de la expresividad individual. El gesto desarticulado sustituía al pensamiento articulado; la acción gratuita sustituía a la acción con una finalidad. Todo se convertía en espectáculo”²⁰⁶.

La expresión no puede separarse de las circunstancias que la rodean, pero tampoco puede despegarse de la manera particular de manifestar los sentimientos del dibujante, pues de este modo se configura la impronta del estilo personal. Asimismo el dibujo como expresión resulta de una sucesión de búsquedas, experimentaciones, encuentros y desencuentros que nos lleven a conquistar la libertad creadora. Pero esa

²⁰⁵ DIAZ PADILLA, Ramón, *El Dibujo del natural...*, op.cit., p. 105

²⁰⁶ CABEZAS GELABERT, Lino, *Representación: arte, ciencia y tecnología*, El dibujo del fin de milenio, Universidad de Granada, Febrero, 2000, p. 107

libertad no puede “ser a priori, sino a posteriori. Es lograrla, es alcanzarla, es el ejercicio de nuestros valores personales”²⁰⁷.

Así pues, la expresión como producto de un aprendizaje consciente de nuestras vivencias, está apoyada también en la intuición, como un acto que se produce de forma directa e inmediata, quizás sin explicación racional pero que es capaz de percibir conexiones entre las premisas y las conclusiones²⁰⁸. Esta intuición puede guiar al artista en su ejercicio, le permite una comunicación íntima consigo mismo, de consulta constante que le permite evaluar la calidad de su expresión.

“En el gesto gráfico queda revelada 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”²⁰⁹.

La expresión como manifestación más inmediata de las emociones y conceptos del artista encuentra en el gesto gráfico la mejor huella identificadora de su temperamento y madurez. El gesto gráfico, por su parte

²⁰⁷ PARICIO LATASA, Álvaro, *Dibujo y proyecto. La previsión gráfica*, El dibujo del fin de milenio, Universidad de Granada, Febrero, 2000, p. 164

²⁰⁸ LLORET FERRANDIZ, Carmen, *Los nuevos medios...*, *op.cit.*, p.172

²⁰⁹ DIAZ PADILLA, Ramón, *El Dibujo del natural...*, *op.cit.*, p. 106

contiene una dualidad significativa constituida por una parte por los aspectos formales de la representación, aprendidos en la experiencia visual, basada en conocimientos convencionales de la disciplina gráfica y por la otra, su aspecto automático, inconsciente, dependiente de acciones motrices indeliberadas, gestuales, autónomas pero que exhiben ritmos y cadencias significativas de un trazo particular, que pueden reconocerse por sus patrones gráficos y particularidades plásticas, propias de una personalidad única e irrepetible. Por eso “la utilización de la gestualidad gráfica es la herramienta que mejor se adapta a las necesidades de expresión”²¹⁰. Aprovechado como medio de expresión el dibujo sigue siendo la herramienta más directa e identificadora de la actividad sensible del artista o del ser humano en general²¹¹. Un recurso insustituible de manifestación de conceptos y sentimientos. La mejor vía de exteriorizar el pensamiento. Acaso la vía más breve y eficaz de enseñarle al mundo lo que somos por dentro sea a través de las manos que dibujan, que hacen ademanes y hacen gestos. “Nuestras manos y la posibilidad de transmitir nuestras ideas a través de ellas nos han permitido llegar hasta aquí”²¹². Kant aseguraba: “Las manos son la parte visible de nuestro cerebro”. Por mi parte voy a hacer lo propio, a

²¹⁰ DÍAZ PADILLA; Ramón, *El Dibujo del natural...*, op.cit., p. 106

²¹¹ Ibidem, p. 109

²¹² RICO DELGADO, Fernando, *El Dibujo Formativo...*, op.cit., p. 51

continuación van mis dibujos como la mejor evidencia de mis motivos y mis conceptos, pero por encima de todo, de mis pasiones.

3.1 DIBUJO, EL PROCESO CREATIVO

Desde los más tempranos dibujos infantiles, siempre jugaba a que la mano actuaba como pequeños obreros que trabajaban en dos etapas claramente diferenciadas. Una primera, responsable de la construcción inicial de los primeros trazos, del delineado de las formas y de la correcta y justa proporción de cada una de las partes y del conjunto. A este primer equipo de trabajo los imaginaba como muy serios, muy inteligentes y analíticos. Su trabajo era delicado, pues no podían equivocarse, tenían que ser muy exactos, muy precisos, de ellos dependía en gran medida que la empresa que implicaba la inversión de muchas horas de trabajo mereciera la pena. Por eso los consideraba importantes, gozando de un alto rango y manteniendo siempre un estrecho y permanente contacto con un cerebro que los supervisaba todo el tiempo, obligándoles a hacer cuantas correcciones fueran necesarias. Con frecuencia no era precisamente una tarea placentera, más bien tensa, implicaba sufrimientos y la frecuente probabilidad de frustración al no conseguir buenos resultados. No podían retirarse hasta dejar un boceto suficientemente claro, nítido y fiel al modelo representado. El

ejercicio de comparación los sometía a una constante crítica que les imponía un sometimiento total y sin embargo nunca consideré que esta dócil cuadrilla careciera de dignidad. Por el contrario atribuía el éxito de un dibujo a su valiosa participación, que aunque consideré sólo limitada a los trazos iniciales, en realidad estaba presente todo el tiempo.

Culminada esta primera etapa de ejecución basada casi en “técnicas topográficas”, la poligonal resultante era evaluada para autorizar la intervención de la segunda cuadrilla. Presumiendo que la estructura lineal garantizaba el encuadre, las proporciones y el parecido, proseguía entonces con la aplicación de sombras y texturas en busca del volumen. Los encargados de esta segunda parte se presentaban más relajados, de hecho juguetones, conscientes de su quehacer mecánico, estos pequeños obreros actuaban con menos presión, dándose inclusive algunas libertades, pues las texturas obtenidas a consecuencia de su ir y venir se acercaban más a la jurisdicción de lo pictórico, y esta desde luego, es menos estricta que el dibujo. O por lo menos así lo entendía yo. Algo así como la tranquilidad que experimenta el decorador al sentir que trabaja en un espacio estructuralmente bien construido, estable y sólido. Pues aunque también muy importante, una falla en el aspecto decorativo no sería tan grave como una deficiencia estructural. Finalmente el contraste entre luz y sombra, me entregaba un volumen espacial previamente insinuado por la perspectiva del

trazo. La ilusión aparecía como recompensa al dilatado proceso que me ocupaba varias horas de paciente oficio. También los lápices jugaban un importantísimo papel. Los duros para las líneas finas, más etéreas, espirituales. Los más suaves para definir con fuerte elegancia las profundas sombras. Su muelle consistencia los obligaba a intervenir casi siempre hasta el final a fin de no ensuciar el trabajo. Había una gran expectativa por su aparición. Muchas veces no consideré acabado un dibujo si aún no había el registro de por lo menos un lápiz suave. Con este criterio, muchos dibujos trabajados sólo con lápices duros permanecen atrapados en el ámbito de lo *non finito* esperando ser retomados algún buen día. Esta condición de inacabados los mantiene vigentes, latentes, pues aún su simple lectura sugiere que incompletos, no están *dibujados* ya, sino que se están *dibujando* y que en este proceso pueden algún día ser concluidos.

Por supuesto, estoy hablando del ejercicio de dibujos miméticos, académicos, de copias, de ahí la preocupación por la precisión del trazo para alcanzar el parecido, pues en la mayoría de los casos abordé el retrato y la figura humana como temas axiales de la obra. Fue hasta hace relativamente poco que me interesé por otros temas, como el dibujo de arquitectura por ejemplo.

Todavía hasta hoy y cada día con más vehemencia, es mi afición rendida por la figura humana. De manera intuitiva, casi inconsciente, supe

siempre que era el mejor motivo para cualquier dibujante. Comencé primero, como casi todos los niños viendo emocionado los dibujos animados, que por cierto me atraían intensamente. El encuentro con ellos representaba una sensacional doble experiencia. Por una parte, ya de por sí maravillosa, la imagen electrónica proyectada en el cinescopio de una televisión de bulbos, marca Seni, del año 1955. Una de las primeras televisiones del barrio que significaba una novedosa atracción por demás fascinante. El mueble de madera, que además también contenía un tocadiscos y radio constituía uno de los aparatos de mayor impacto en mi niñez. Mis hermanos mayores, me habían hecho creer que era un pequeño teatro, que todo lo que yo veía, estaba sucediendo “en realidad” dentro de esa caja de madera, y que la pantalla era una ventana por la que podíamos asomarnos al interior. También la música era producida por pequeños músicos instalados permanentemente dentro de esa maravillosa caja que los ocultaba con una tela de la que sólo podía escapar el sonido interpretado por las diminutas orquestas. ¿Y los discos, para que eran entonces? En ellos “van las instrucciones para que ellos pudieran tocar la música que uno quisiera” me respondían. Sin embargo, cada vez que fallaba, y nuestro vecino Goyo, un estudiante de electrónica venía a revisarla, lo que implicaba abrirla y desarmarla, descubrí que no había tales muñequitos. O se escondían muy bien o sencillamente no existían, pero en cambio había muchos focos encendidos. Esos eran

realmente los que producían las imágenes y los sonidos. Francamente no sabía entonces que era más impresionante, sí la complejidad de esos bulbos incandescentes capaces de producir imágenes o la posibilidad de que hubiera pequeños hombrecitos viviendo dentro de la televisión.

Por la otra parte, los dibujos mismos, cobrando vida milagrosamente en dinámicas secuencias de ingeniosos argumentos y diseños magistrales. Además como se veían en blanco y negro se acercaban más a la escala de grises del dibujo al lápiz. La superficie de la pantalla funcionaba como plano o soporte de las imágenes cinéticas. La animación significaba una humanización de los personajes, y en consecuencia una representación indirecta de la figura humana aludida con las actitudes, gestos y movimientos de los personajes. Estaba ante una **abstracción dibujada de la figura humana**, y eso definitivamente me encantaba y me sigue cautivando.

Tal vez también debo un temprano acercamiento al dibujo de la figura humana al hecho de que mi hermano mayor estudiara medicina y fuera para mí algo común encontrarme libros de anatomía muy cerca de mis cuadernos de dibujo. Yo mismo fascinado por las ilustraciones de aquellos pesados libros de anatomía me hice mi propio Atlas, que aunque no conservo, la memoria me lo trae de vuelta y en ese recuerdo me produce al menos una agradable satisfacción y nostalgia. Estoy seguro, aquel fue uno

de mis primeros encuentros con el dibujo. El análisis para esta tesis nos enfrenta a cuestionamientos que nos llevan a establecer una estrategia más rica en conceptos y motivos. A continuación, se presenta la vía que se recorre en la ejecución de un dibujo, y al exponerla pretendemos estructurar los aspectos esenciales de esta tesis, que derivada de un análisis deductivo, no hace más que reforzar los argumentos que se describen.

En general todo dibujo inicia con una selección del tema, motivado por un interés y una intención. Ciertamente es que cuando el tema lo asigna uno mismo, el interés es más sincero y auténtico. Mientras que cuando es otro quien lo decide, uno debe apelar a una motivación dirigida, por compromiso y disciplina, sin pensar que eso le resta posibilidades de ser artístico. Pero una vez aceptado el encargo o tomada la decisión personal, el proceso es técnicamente el mismo. Una analogía con la gestación de un pecado descrita en el primer capítulo de la carta de Santiago, versículos 14 y 15, funciona muy bien para entender el proceso que hace posible un dibujo. Aunque el resultado de la cita bíblica es muerte, en nuestro caso el feliz resultado es un dibujo. Textualmente la cita dice: “Más bien, cada uno es probado al ser provocado y cautivado por su propio deseo. Entonces el deseo, cuando se ha hecho fecundo, da a luz el pecado; a su vez, el pecado, cuando se ha realizado, produce la muerte”. Traducido a nuestro idioma (gráfico) pudiera decir más o menos así: Más bien, cada uno es probado al ser provocado y

cautivado por su propio modelo (o motivo). Entonces el modelo (deseado) cuando se ha analizado y estudiado, da a luz el disegno interno; a su vez, el disegno interno, cuando se ha realizado, produce el disegno esterno, es decir, el dibujo.

Explicado así, queda claro que todo dibujo es precedido por una idea, que a su vez derivó de un deseo. En mi caso particular, el deseo nace de una contemplación y esta simultáneamente se alimenta por el deseo mismo. Por obvias razones, que considero innecesario explicar y mucho menos justificar en un medio en el que nos movemos por intereses estéticos, la **figura humana** constituye un tema frecuente en mis dibujos, de hecho el más importante. Como un primer acercamiento a la posesión del modelo, a considerarlo como propio, encuentro en la imagen fotográfica un primer sentido de pertenencia. Y ante la escasez de tiempo y la creciente cantidad de modelos que dibujar, mi acervo fotográfico aumenta imparable. Me consuela al menos saber que cuento con la “imagen” y que sólo será cuestión de encontrar o de provocar la oportunidad para transcribirla al dibujo. Pero ya desde la selección de la imagen, existe una primera traslación imaginaria al dibujo, lo que me permite decidir si una imagen es dibujable o no, es decir, evalúo si el resultado dibujado valdrá la pena. Con frecuencia la decisión no es fácil, pues muchas veces he visto dibujos maravillosos de imágenes que yo personalmente no hubiera seleccionado.

Hasta aquí toda la actividad es puramente intelectual, no he movido un solo lápiz, ni trazado una sola línea y sin embargo ya existen potencialmente una gran cantidad de diseños internos que podrán convertirse en dibujos reales. Como conceptos ya existen y puedo dibujarlos mentalmente con la velocidad de un parpadeo.

Asumiendo una actitud contemporánea, me imagino produciendo obra conceptual con tan sólo poseer incontables fotografías y enunciar en un escrito que todas estas serán en algún momento no precisado dibujos. Pero eso no me contenta, yo soy muy carnal, muy plástico. Mi padre era molinero y también tortillero, trabajaba con materia que se transformaba y literalmente adoptaba diferentes cualidades plásticas. En su manipulación la masa le llenaba los brazos hasta los codos. Todavía caliente, fácilmente moldeable, recién salida del molino, se antojaba copiar al alfarero. Después, ya envuelta para su transporte, la manta dejaba impresa su textura en la superficie blanda, que al enfriarse petrificaba las formas de los pliegues y los amarres. Y después de nuevo, amasarla hasta el punto de formar una delgada capa para ser recortada en círculos perfectos, y calentarse en ígneos recorridos que la cocían hasta convertirla en deliciosas tortillas. ¿Cómo no ser plástico? ¿Cómo conformarse con la *idea sin concreción materializada*?

Una vez deseada la imagen, después de tan profunda impresión se llega al punto de no poder contener más su expresión, es momento de

dibujar, pero antes, o más bien casi al mismo tiempo, el diseño interno ya ha resuelto los problemas que supone cada trazo. Un análisis cuidadoso comienza a descubrir formas geométricas que le van siendo reveladas y que aparecen como contenedoras de las observadas en el modelo. Abstraídas y geometrizadas para su fácil comprensión y manipulación, líneas imaginarias recorren los contornos de las siluetas envolviéndolas tangencialmente, quebrándose en los puntos en los que resulta imposible seguir las de cerca y permitir entonces que una nueva línea de diferente dirección continúe con la construcción de una poligonal capaz de transformarse en *trazo gráfico*. Cada línea dibujada en el papel constituye la transcripción física de una línea conceptual generada a partir de una abstracción. Un trabajo intelectual se vuelve finalmente mecánico. Dos planos trabajan paralelos en la ejecución de un dibujo. Primero el conceptual, en la mente, y después el físico, en los movimientos de la mano. Nuevamente el conceptual en la evaluación de las líneas trazadas y el comparativo con el modelo, para continuar sucesivamente con el trabajo manual durante todo el proceso. A medida que se domina el ejercicio, pareciera que la mano trabajara por sí misma, de manera automática, pero eso definitivamente es sólo una ilusión de prestidigitador. Sencillamente la conexión entre cerebro, mano y ojos se vuelve muy estrecha y ágil en el dibujante diligente. Tanto, que este proceso, complejo en su descripción, porque de hecho lo es, en la ejecución se da en

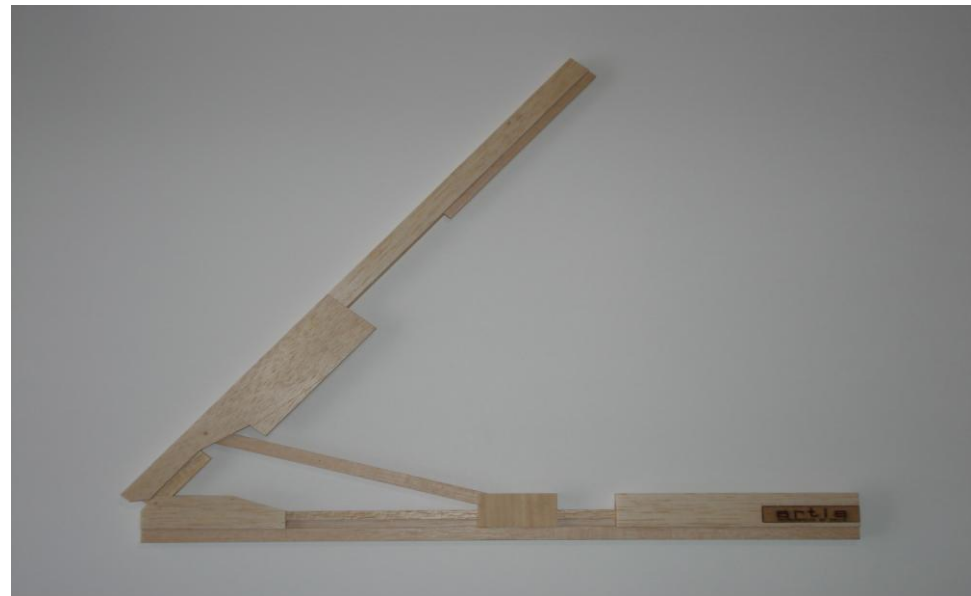
breves espacios de tiempo. En la práctica, un esquema general de una figura humana completa puede tomar tan sólo de dos a tres minutos en un formato doble carta. Y para un retrato del mismo tamaño, entre diez y quince minutos. La esencia puede ser recogida, aprehendida en sólo unos pocos segundos, un *golpe de vista* puede bastar para entender la actitud total del modelo. Lo dilatado es el *trabajo manual, el mecánico*. La mirada puede recorrer al modelo completo varias veces por segundo, pero el recorrido de un lápiz sobre el papel supone mucho más tiempo. El trabajo físico requiere de otras fuerzas menos prestas que las que mueven a la mente.

3.2 INSTRUMENTOS DE DIBUJO

Debo aceptar en este punto, que el boceto inicial puede contener toda una fuerte carga de conceptos que le permiten funcionar por sí mismo como obra autónoma, no acabada pero suficiente en sí misma. El resto del trabajo, que ocupa el mayor tiempo, es quizá inferior en tanto que es más mecánico que intelectual. Pero es al mismo tiempo apasionante, con una ilimitada variedad de alternativas en su tratamiento. Un campo de pruebas que provoca desafiante. Pero antes de derivar hacia lo subjetivo, lo inefable, es importante rescatar la esencia de este proceso integrado principalmente por el binomio cerebro-mano, (entendiendo que el ojo, con su mirada

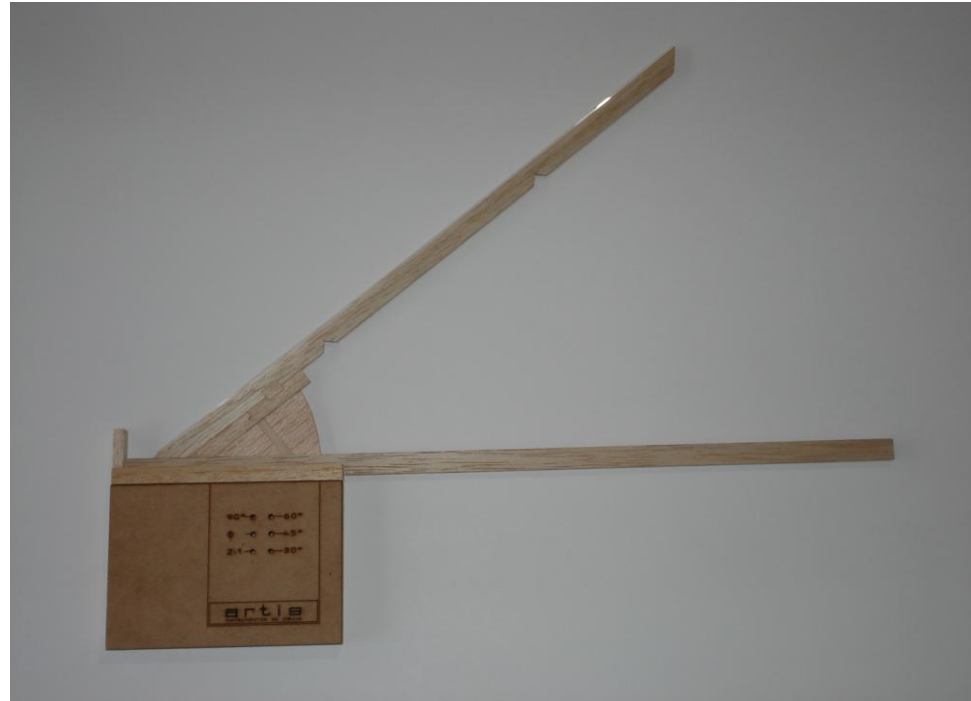
constituye un *puerto de entrada* del cerebro). **En esencia un dibujo está constituido por líneas. De diferentes longitudes y direcciones, cada una de ellas es registrada mecánicamente por el movimiento que describe una mano dirigida por un cerebro que la ha conceptualizado previamente una vez observada en el modelo. Luego entonces, esto significa que el trazo de una línea involucra un *análisis* de sus características y un *registro gráfico* de estas.** Ya en el papel, un trazo puede ser asistido por un instrumento capaz de garantizar su rectitud, longitud, dirección, escala y proporción. Pero ¿puede este mismo instrumento resolver el análisis de las citadas características de las líneas? Sí, si es posible, aprovechando sus propios recursos y estrategias, el dibujo se resuelve a sí mismo. Después de todo el dibujo es un **instrumento de invención**. Puede con su propia infraestructura establecer soluciones técnicas para su autogeneración. Partiendo de la mecánica de su proceso de ejecución, no resulta nada difícil deducir las soluciones de su propia problemática. El dibujo establece sus propias estrategias, pero el dominio de sus mecanismos puede tomar mucho tiempo y provocar muchas frustraciones. Aún un ojo educado puede con frecuencia confundirse ante la disposición de las formas y su justa proporción. Y la mano, peor aún, tal vez su distancia del cerebro la hace menos hábil que el ojo, que está muy cerca de él. Creemos que pueden existir instrumentos auxiliares para facilitar las

dos fases del dibujo: **saber ver** y en consecuencia **poder trazar**. Apoyado pues, en la condición fundamental de que toda línea dibujada debe ser paralela y proporcional a la correspondiente del modelo, los instrumentos de dibujo que a continuación se describen y cuyos prototipos construidos físicamente acompañan esta tesis, se encargan simplemente de garantizar la medición de ángulos y distancias y en consecuencia su preciso registro en el papel.



Un primer instrumento, nos apoya en la correcta determinación del ángulo que una línea guarda con respecto a un sistema de líneas

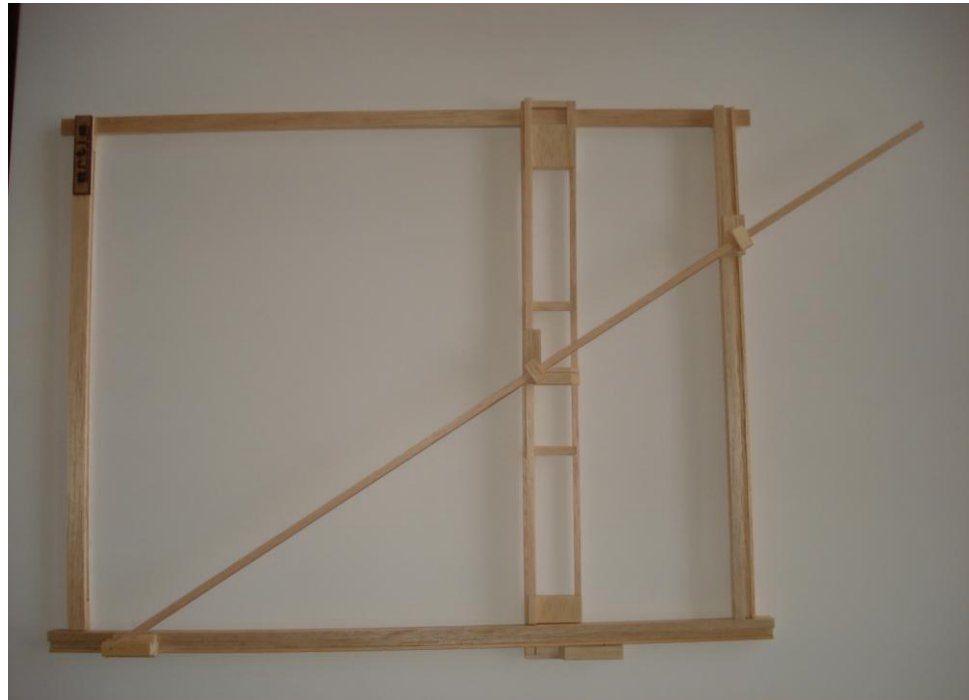
ortogonales definidas por la vertical y la horizontal. Sirve al mismo tiempo para medir el ángulo y para trazarlo. Aunque su función es muy simple, en el dibujo, la correcta determinación del ángulo de una línea constituye uno de los grandes desafíos, pues de este depende directamente la proporción de una forma. Es interesante el hecho de que la estructura de este instrumento es la materialización física del análisis visual procesado mentalmente. El instrumento funciona físicamente de la misma manera como funciona el ojo al estudiar las líneas. Su mecánica consiste en hacer coincidir su *diáfisis* con la línea en cuestión del modelo y a partir de una vertical impuesta por una plomada, describir un ángulo para su transferencia al papel. Es de hecho un auxiliar mecánico de fácil manejo, que posibilita el aprendizaje del dibujo o por lo menos de alguno de sus fundamentos.



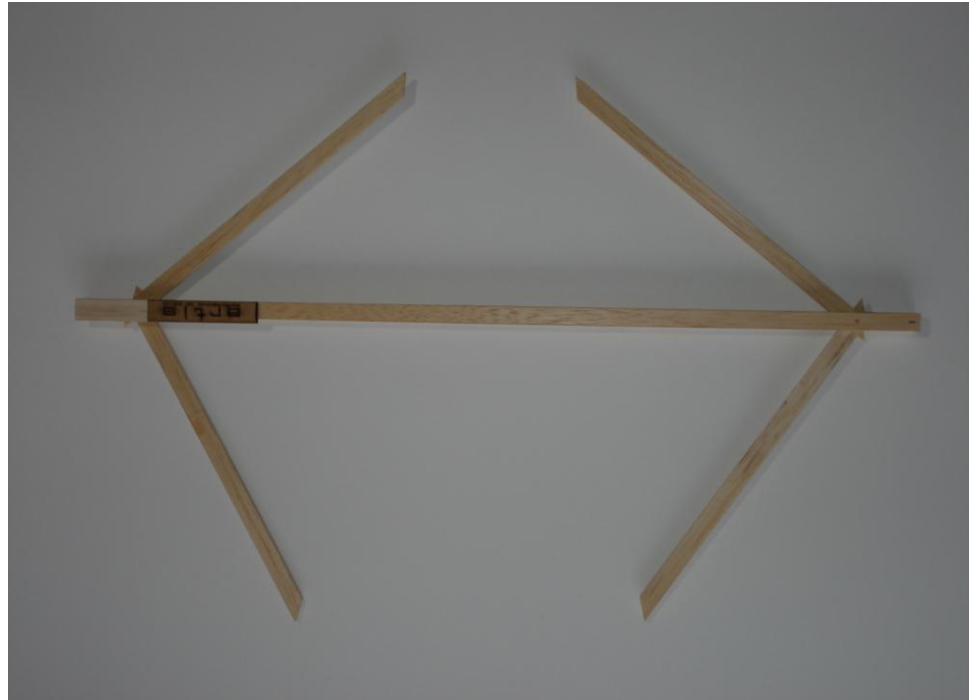
Un segundo instrumento nos permite el cálculo exacto de la proporción de las formas, un aspecto capital en el dibujo y por cierto difícil de dominar. Con tan sólo una diagonal que conecte las esquinas opuestas de una forma sintetizada como un rectángulo podemos obtener fácilmente y con total exactitud la proporción de esta, pues en toda forma rectangular una línea que discurra diagonalmente desde una esquina hasta la alterna opuesta coincidirá siempre con la misma esquina de todas las ampliaciones o reducciones que se hagan de la forma base.



Un tercer instrumento, facilita el correcto manejo de la escala. Apenas tengamos trazada la primera línea en el papel podemos establecer la escala que guarda el dibujo con respecto al modelo. Conociendo esta relación, el resto de las partes pueden revisarse durante el proceso de ejecución a fin de garantizar la correcta proporción del conjunto.



Un cuarto instrumento, nos auxiliará en la asignación de la escala, es decir, este podrá de inicio determinar la longitud de una línea a fin de obtener un dibujo de escala deseada y conocida.



Y finalmente **un quinto instrumento**, combina las funciones del primero y el segundo, agilizando algunas operaciones.

Todos están contruidos en madera de balsa y su operación no es más que simplemente la materialización mecánica de los procesos mentales que se siguen durante la ejecución de un dibujo mimético del natural o inclusive de aquellos derivados de una idea.

No sé aún que nombre poner a cada uno de estos instrumentos, alguna vez leí que si no se sabe cómo decir algo, “se dijera en griego”, siempre existen palabras que pueden funcionar para lo que no puede decirse fácilmente en el idioma propio. Por eso creo que algo así como **paralelógrafos y klinómetros**, podría acercarse a la definición de su función.

Tampoco tengo claro aún si su empleo represente una *trampa* o un *hecho censurable para el dibujante*. ¿Hasta dónde sea *legítimo* apoyarse en estas herramientas para la realización de un dibujo? Tal vez pueda significar un *recurso tramposo* por mecanizar un proceso que en su definición más romántica no admite más que el ojo educado y la mano adiestrada. Si un dibujo es trazado mediante instrumentos auxiliares ¿Será este tan válido como aquel que se hace *totalmente a mano*? ¿Qué partes en el proceso de ejecución pueden ser asistidas por instrumentos sin afectar su condición de *dibujo a mano*? En este mismo sentido, ¿una reproducción ampliada o reducida con pantógrafo vale tanto como la que se traza a mano alzada? Creemos que en este caso particular, es decir, en el de la reproducción de una imagen ya resuelta, pero modificada en su tamaño o escala, es irrelevante el medio. Aunque desde luego, la destreza necesaria para un dibujo hecho a mano siempre será de mayor grado que la que requiere la manipulación de un pantógrafo. De este hecho podemos concluir que en la

medida que una herramienta auxilie la ejecución de un dibujo, facilitándole algunas tareas, el dibujante habrá de esforzarse en menor o mayor grado. Así, entre más completas sean las funciones de un instrumento, la *habilidad del dibujante* puede ser cada vez menor.

Considerando que la ***copia mimética***, sea la *modalidad más simple* del dibujo por implicar mayor trabajo mecánico que intelectual, el uso de instrumentos auxiliares puede ser o no ser lo esencial. Pero cuando se trata de dibujar una idea, un concepto, no copiado del natural, no bastará entonces sólo un buen uso de instrumentos auxiliares. En este caso, la fuente de información, no es vista con el ojo físico, sino visualizada desde el interior. No se trata ya de atender una tarea de imitación de un modelo, sino de la generación de este, a partir de recursos propios como los recuerdos, las reinterpretaciones de las cosas vistas o imaginadas, la experiencia y la invención. Es decir, cuando el dibujo es además diseñado, entonces su representación gráfica tampoco será lo relevante, sino su contenido. Pero esto limitado sólo al aspecto conceptual. El aspecto plástico podrá en algunos casos no ser lo más importante, pero esto dependerá de las aplicaciones y pretensiones de lo dibujado. No en todos los casos será posible denostar la apariencia del dibujo, subordinada al valor de la idea sino que en muchos casos la calidad gráfica será el valor esencial. Pero si logramos reunir ambas condiciones, podemos entonces considerar que

estamos ante un *buen dibujo*. Más aún si se toma en cuenta que todo dibujo tiene una intención y una motivación, aspectos de los que dependerán las cualidades plásticas y conceptuales del mismo. No creemos que sea posible extender las fronteras del dibujo ilimitadamente, pues ello significaría la disolución de su esencia. El dibujo posee estructuras que lo definen, que lo *hacen ser*. Sin embargo no es la intención de este apartado disertar sobre la validez de un dibujo trazado totalmente a mano y el que se hace asistido por instrumentos como los descritos arriba. Lo importante y medular es la demostración práctica de tan sólo una de las posibilidades del dibujo: **la invención**. Al mismo tiempo, aunque no como principal objetivo, pero aprovechando la ocasión, es interesante recordar que el dibujo, en la mayoría de sus casos puede definirse como una disciplina que implica procesos racionales y mecánicos que incuestionablemente lo definen como un oficio, con parámetros y características específicas y no una manifestación descontrolada de *lectura restringida*.

3.3 ANTOLOGÍA DE OBRAS

El interés principal de este apartado está dirigido particularmente al dibujo figurativo, desde el mimético más académico, hasta el boceto más libre como primer registro de una idea. Ya como obra

preparatoria, como trabajo instrumental o ya como obra autónoma, la siguiente antología de dibujos, todos de mi autoría, revelan al menos tres coincidencias o aspectos comunes:

- a) Todos **son figurativos**, es decir, representan a alguien o algo.
- b) Están **basados en principios académicos**, como la perspectiva, la anatomía y la proporción por mencionar algunos.
- c) **Su ejecución sucede a la concepción**, aunque la primera muchas veces estimula a la segunda.

Pero además he de confesar que la mayoría fueron hechos motivados por un placer desinteresado y sin embargo utilitario. No me inclino personalmente por el dibujo automático, desconectado de una directriz preconcebida como una de las posibilidades más importantes del dibujo. Aún el registro más gestual, apasionado, sin aparente representación de algo, está hecho con una intención que implica la *voluntad consciente* de conceder a la mano una libertad que *uno decide permitir*. No olvidemos “que el esfuerzo humano se rige, en última instancia, por una tendencia al orden, a la

claridad y a la organización razonada”²¹³. Después de todo en el dibujo figurativo existen líneas de calidad automática, gestual, pero dentro de una estructura formal. De hecho, descompuesto en fragmentos, un dibujo figurativo está construido por una serie de trazos gestuales ordenados en un sistema capaz de representar un tema. No niego las cualidades plásticas y estéticas de los dibujos abstractos, pero **el dibujo usado como instrumento de observación, como concepto y como proyecto**, posee posibilidades ilimitadas que no deben desaprovecharse ni ser vistas como limitantes, sino por el contrario, como atributos que le permiten funcionar como un recurso insustituible del pensamiento y expresión artística.

Clasificados en los siguientes temas, presento a continuación una selección de dibujos y posteriormente algunos comentarios referentes a algunas obras en particular.

a) FIGURA HUMANA

Retrato

Desnudo

Caricatura

²¹³ ARNHEIM, Rudolf, *Ensayos para ..., op.cit.*, p. 13

b) DIBUJO DE ARQUITECTURA

Anteproyecto arquitectónico

Proyecto ejecutivo

Perspectivas

Apuntes de edificios

c) DIBUJOS ANIMADOS

Diseño de personajes

Animación de objetos

d) DIBUJOS DE INVENCIÓN

Apuntes y bocetos de concepto

Diagramas de funcionamiento

Planos de fabricación

ANTOLOGIA DE OBRAS

F i g u r a
H u m a n a



- Retrato
- Desnudo
- caricatura

Dibujo de
Arquitectura



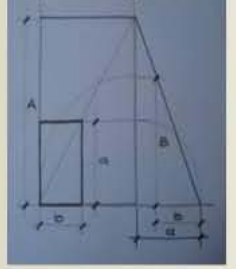
- Anteproyecto
- Proyecto
- Perspectiva
- Apuntes

Dibujos
Animados



- Personajes
- Animación
- Ilustración

Dibujos de
Invencción



- Esquemas
- Diagramas
- Planos

FIGURA HUMANA

- Retratos



FIGURA HUMANA

- Retratos



FIGURA HUMANA

- Retratos



FIGURA HUMANA

- Retratos



FIGURA HUMANA

- Retratos



FIGURA HUMANA

- Retratos



FIGURA HUMANA

- Desnudos



FIGURA HUMANA

- Desnudos



FIGURA HUMANA

- Desnudos



FIGURA HUMANA

- Desnudos



FIGURA HUMANA

- Desnudos



FIGURA HUMANA

- Desnudos



FIGURA HUMANA

- Desnudos



FIGURA HUMANA

- Desnudos



FIGURA HUMANA

- Desnudos



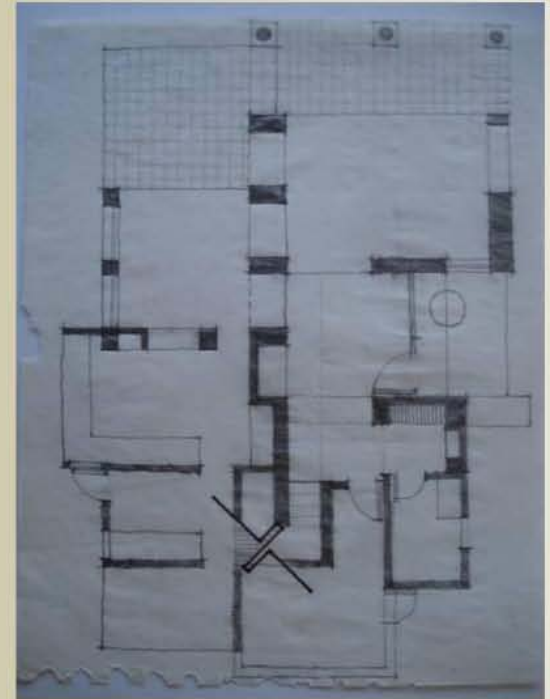
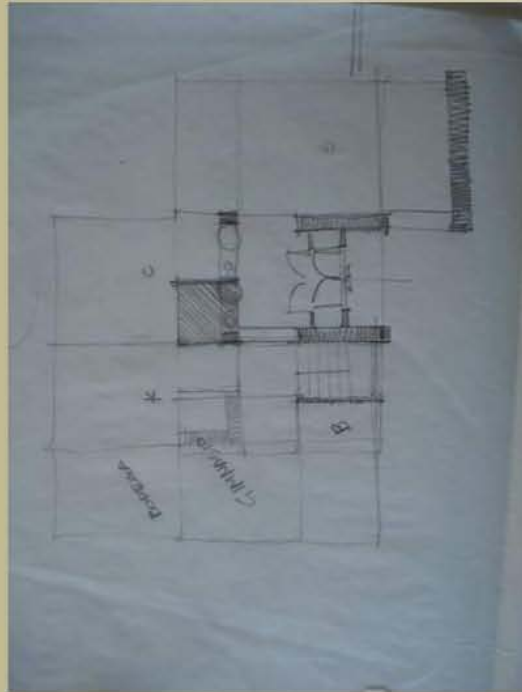
FIGURA HUMANA

- Caricatura



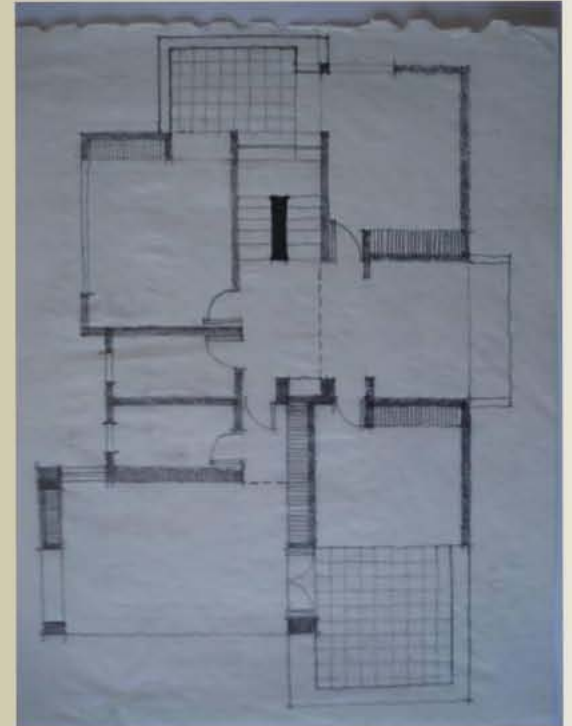
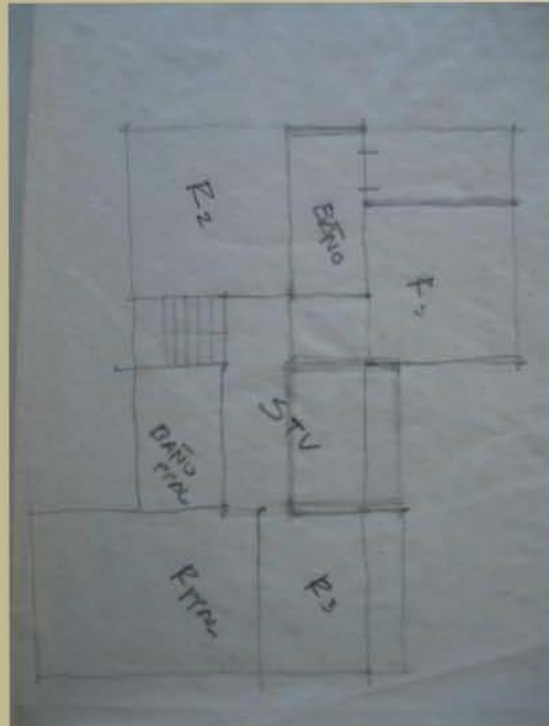
DIBUJO DE ARQUITECTURA

- Anteproyecto



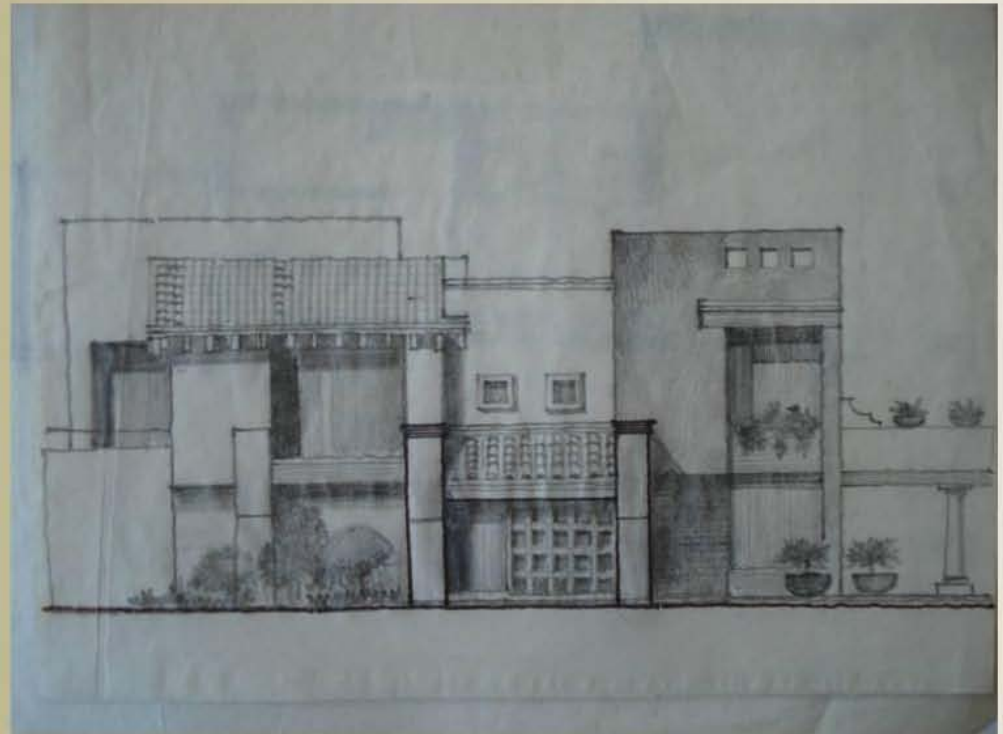
DIBUJO DE ARQUITECTURA

- Anteproyecto



DIBUJO DE ARQUITECTURA

- Anteproyecto



DIBUJO DE ARQUITECTURA

- Perspectivas de Anteproyecto



DIBUJO DE ARQUITECTURA

- Perspectivas de Anteproyecto



DIBUJO DE ARQUITECTURA

- Apuntes Perspectivos



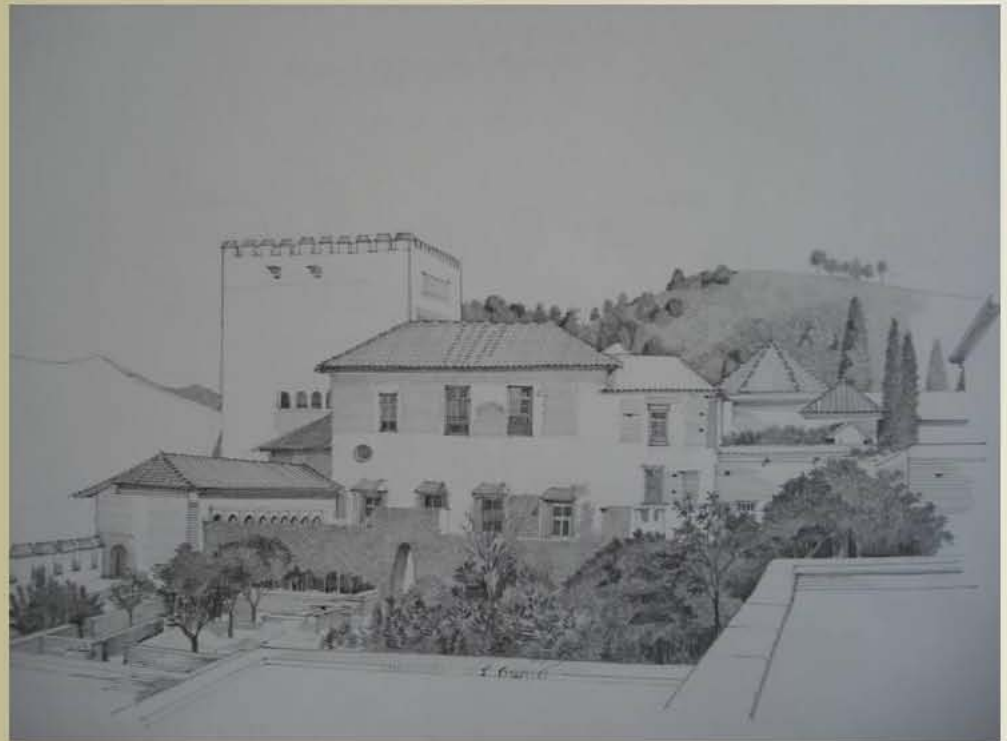
DIBUJO DE ARQUITECTURA

- Apuntes Perspectivos



DIBUJO DE ARQUITECTURA

- Apuntes Perspectivos



DIBUJO DE ARQUITECTURA

- Apuntes Perspectivos



DIBUJO DE ARQUITECTURA

- Apuntes Perspectivos



DIBUJO DE ARQUITECTURA

- Apuntes Perspectivos



DIBUJO DE ARQUITECTURA

- Apuntes Perspectivos



DIBUJO DE ARQUITECTURA

- Apuntes Perspectivos



DIBUJO DE ARQUITECTURA

- Apuntes Perspectivos



DIBUJOS ANIMADOS

- Animación de Objetos



DIBUJOS ANIMADOS

- Animación de Objetos



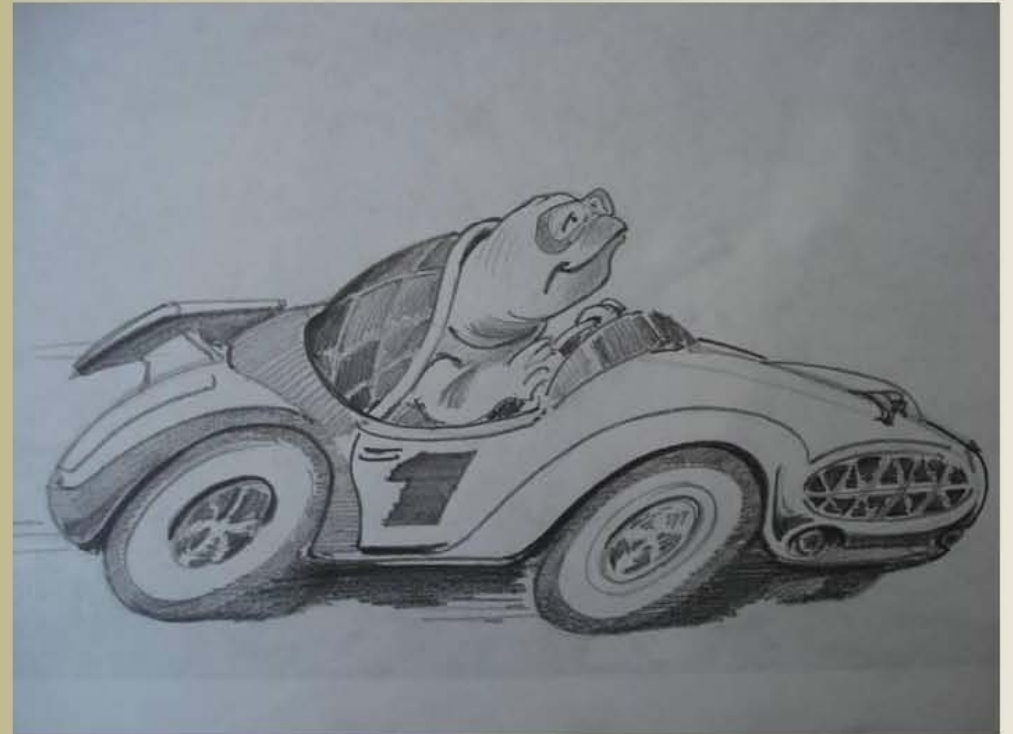
DIBUJOS ANIMADOS

- Dibujos de Ilustración



DIBUJOS ANIMADOS

- Dibujos de Ilustración



DIBUJOS ANIMADOS

- Dibujos de Ilustración



DIBUJOS ANIMADOS

- Dibujos de Ilustración



DIBUJOS ANIMADOS

- Dibujos de Ilustración



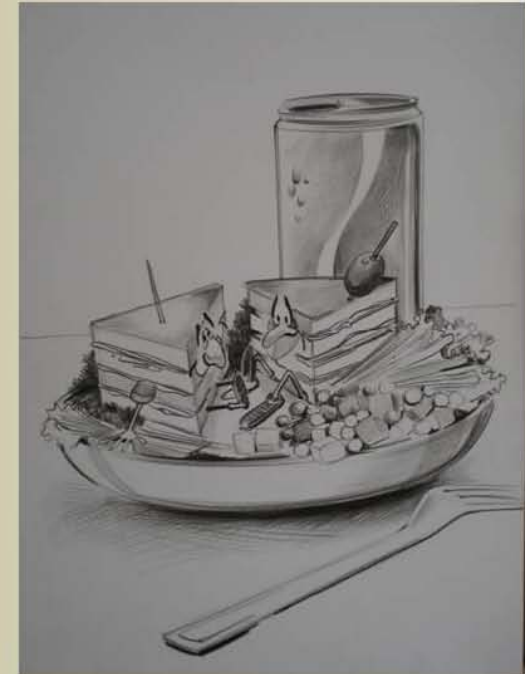
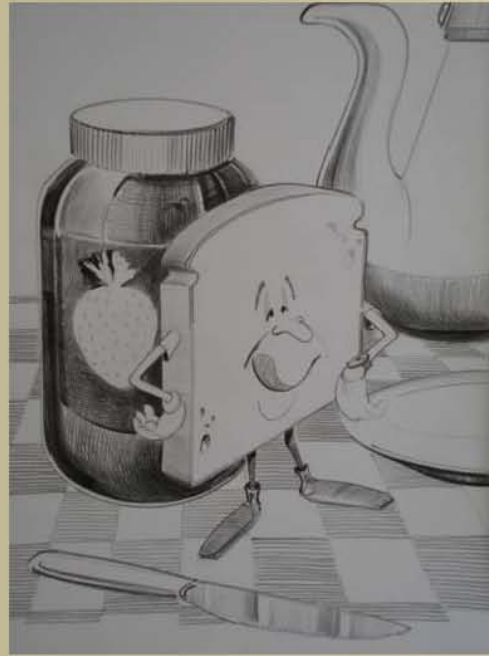
DIBUJOS ANIMADOS

- Dibujos de Ilustración



DIBUJOS ANIMADOS

- Dibujos de Ilustración



DIBUJOS ANIMADOS

- Dibujos de Ilustración



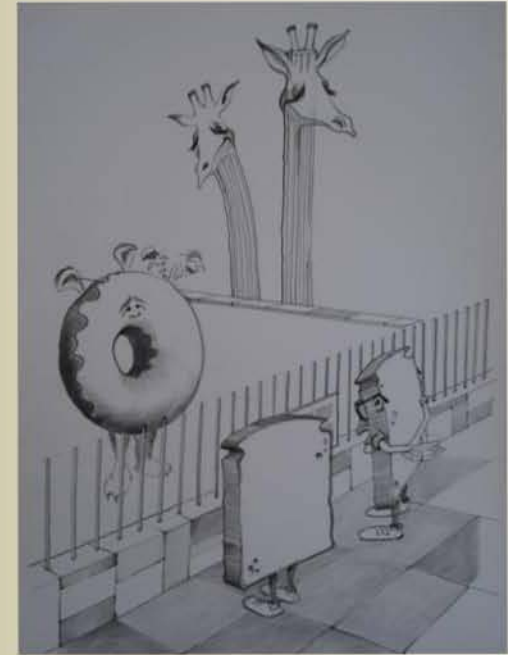
DIBUJOS ANIMADOS

- Dibujos de Ilustración



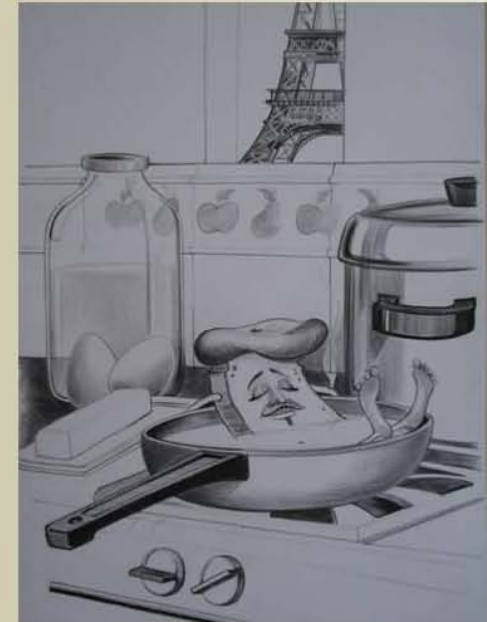
DIBUJOS ANIMADOS

- Dibujos de Ilustración



DIBUJOS ANIMADOS

- Dibujos de Ilustración



DIBUJOS ANIMADOS

- Diseño de Personajes



DIBUJOS ANIMADOS

- Diseño de Personajes



DIBUJOS ANIMADOS

- Diseño de Personajes



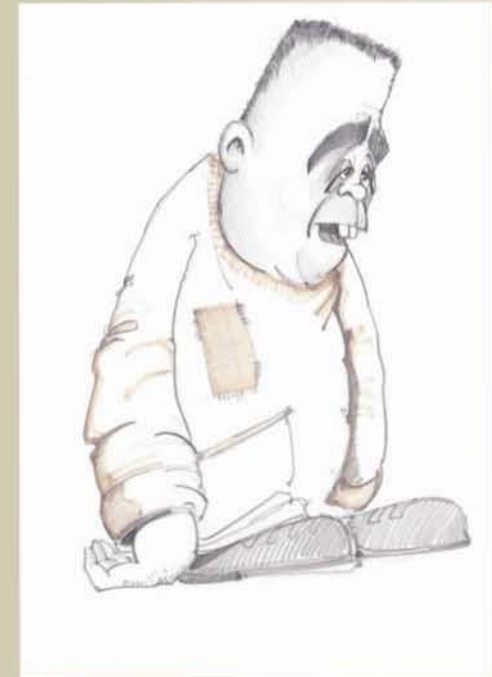
DIBUJOS ANIMADOS

- Diseño de Personajes



DIBUJOS ANIMADOS

- Diseño de Personajes



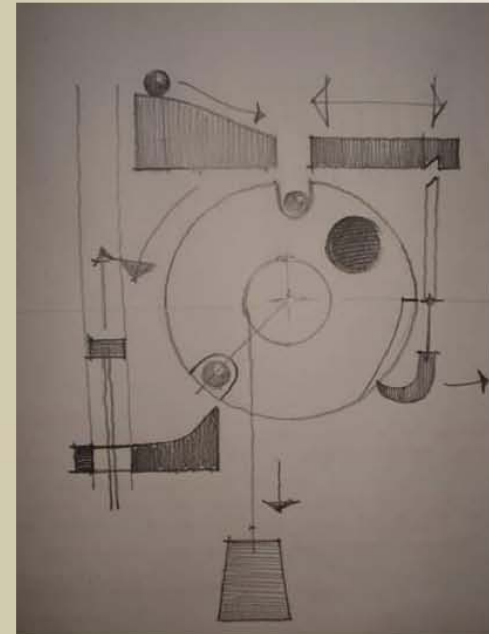
DIBUJOS ANIMADOS

- Dibujos de Ilustración



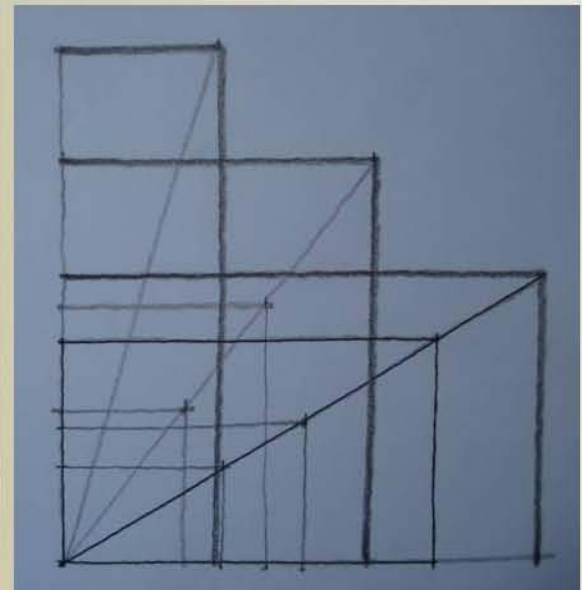
DIBUJOS DE INVENCION

- Esquemas



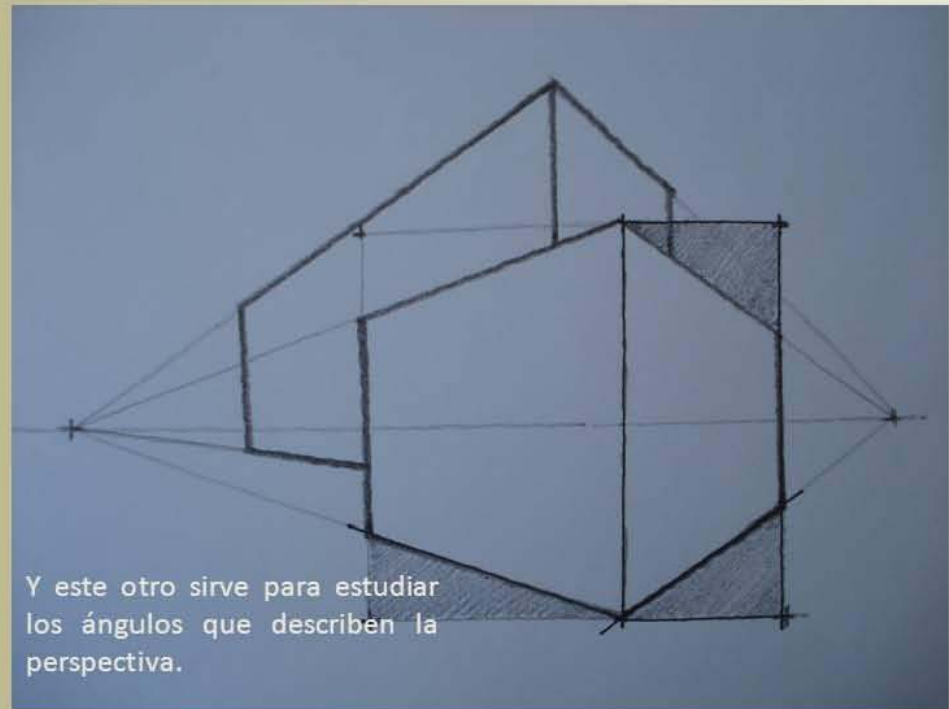
DIBUJOS DE INVENCIÓN

- Esquemas



DIBUJOS DE INVENCION

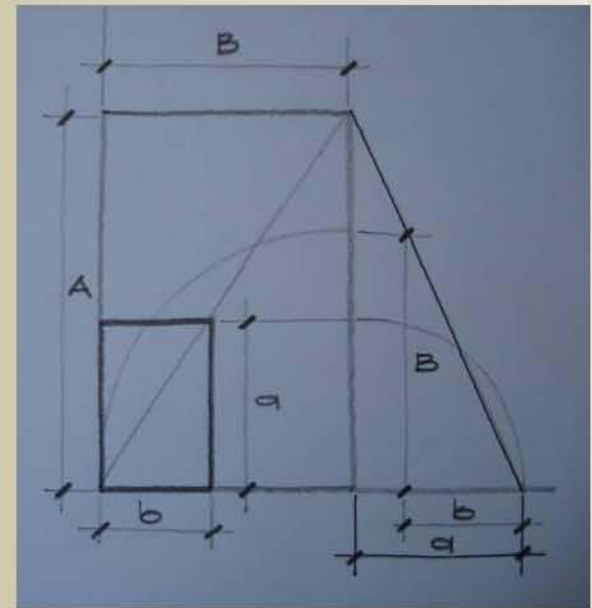
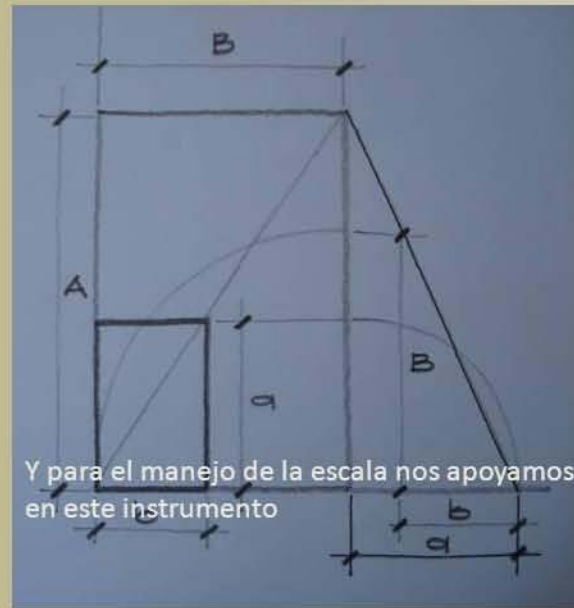
- Esquemas



Y este otro sirve para estudiar los ángulos que describen la perspectiva.

DIBUJOS DE INVENCION

- Esquemas



En lo que a la figura humana se refiere, principal tema axial de mi producción, debo revelar que los verdaderos motivos que subyacen en esta casi obsesiva fijación, se resumen simple y llanamente en la satisfacción de una necesidad egoísta de placer estético. Como cada vez es más difícil encontrarse con la belleza de la Naturaleza, surge la necesidad de buscarla afanosamente por todas partes, con la misma vehemencia con la que se busca un poco de luz en medio de una negrura pavorosa. Por eso el encuentro casual o provocado con la belleza debe aprovecharse en una contemplación que alivie aunque sea de manera fugaz, la lamentable situación derivada de la posmodernidad y de la distancia que nos aleja de la armonía de la Creación Divina. Sin embargo a pesar del caos visual de las ciudades, de los desordenados mundos producidos por la actividad humana, es posible descubrir felizmente de vez en cuando un motivo para el descanso visual, particularmente si se trata de una mujer hermosa, o mejor aún, más de una a la vez.

Este interés por la figura humana, no es sino buscar alivio a los sentidos. Un “elevarse al cielo por la contemplación exultante de la belleza, ejercicio peligroso éste pues no es posible contemplar impunemente la belleza humana y sobre todo, la de los jóvenes donceles sin abrasarse de

amor”²¹⁴ lamentaba Miguel Ángel Buonarroti, pero tal vez sea precisamente este doble juego de emociones lo que hace tan intensa y placentera la contemplación con intenciones plásticas.

Para él, “la belleza humana es un reflejo de la belleza celestial y en consecuencia, debe elevar el alma cuando se contempla”²¹⁵, opinión esta que abrazo y hago propia con plena convicción y total aceptación. Dicha convicción me mueve a producir dibujos y pintura de imitación de la Naturaleza Humana, plena de belleza en sus formas y estructuras más íntimas, en sus movimientos y actitudes cuyo disfrute es posible *aún antes del concepto*. La gratificación garantizada con la que se es atraído por la figura humana misma no pretende ser mi único recurso, aunque sí el mejor. Algunos otros elementos estructurales (iconológicos e iconográficos) pretenden añadir una carga conceptual no precisamente protagonista pero que dé la posibilidad de una lectura múltiple o libre. Tal vez un doble sentido cuya interpretación quede en el albedrío del espectador. De este modo una sola imagen puede interpretarse de manera individual, como de hecho sucede siempre, pues cada persona posee una experiencia y una sensibilidad particulares. La riqueza de la expresión corporal pretende ser

²¹⁴ NÉRET, Gilles, *Miguel Ángel*, Colonia, Taschen, 1998, p. 7

²¹⁵ *Ibidem*, p. 7

aprovechada al máximo posible, claro está, dentro de las acotaciones que me imponen mis limitados recursos, pues además, no creo que pueda haber obra capaz de representar todas las posibilidades de la figura humana. Ilustrando: tal vez un travieso juego de gestos y ademanes basten para insinuar o sugerir situaciones contrarias a las que puedan percibirse de manera inmediata.

Por ejemplo: que distante está el éxtasis sublime de una virgen en ascensión, del placer carnal producto de la actividad sexual, venérea. Y sin embargo ¡cuánto se parecen! Ambos dibujan en los rostros líneas de increíble coincidencia, líneas de difícil distinción. Labios y ojos entreabiertos que dejan asomar el placer del que están siendo sujetos. Cabeza desvanecida en grácil actitud de rendición, sin autodominio, girada hacia atrás pendiente de un cuello que revela la tensión de su soporte. Manos en sutil y sensual acercamiento en ademán de complacencia. De un acariciarse esa “carne, carne maldita que nos aleja del cielo, carne tibia y rosada que nos impele al vicio”²¹⁶. Así pues las cosas, mi propuesta plástica es muy sencilla, aunque de pretensiones modestas, al mismo tiempo ambiciosa en tanto que aborda el tema más complejo y excelso. Aún no creo estar en condiciones de plantear una propuesta *innovadora* ni *original*. Me contento y

²¹⁶ NERVO, Amado, del poema “*Delicta Carnis*”

mucho, con ser sincero y auténtico. Apasionado y entregado a mis convicciones que considero sólidas y cada vez más claras. Congruente pues con mi formación y mis intereses más legítimos, mi obra plástica será un volver a la producción de objetos perceptibles como consecuencia de la *encarnación* del concepto. Una producción que pretende localizarse en un punto donde ambas fuerzas puedan equilibrarse en sus debidas proporciones, es decir, el concepto que se concreta en objeto y el objeto que se sublima en un concepto. “Los dos unidos siempre y amándose los dos”²¹⁷. Pretendo ser un buen dibujante con oficio.

La envergadura de este proyecto incluye desde un retomar el arte clásico hasta una asimilación del manejo contemporáneo de los conceptos, pues al fin y al cabo yo pertenezco a este momento. Es decir, la producción plástica técnicamente hablando, dispondrá de los recursos que permite el dibujo y que ya han sido analizados en el segundo capítulo de esta tesis. **La temática por su parte comprende: el cuerpo humano, particularmente el femenino, del que me declaro un rendido aficionado *cuasi* idólatra y que en esta obra se reduce al tórax como parte vital, visceral y pasional, sede del erotismo y las fuentes de la vida; la arquitectura que es uno de mis oficios; el dibujo animado y el diseño de mecanismos de dibujo.**

²¹⁷ ACUÑA, Manuel, del poema “*Nocturno a Rosario*”

Concluyendo, mi trabajo plástico presentado en este apartado gráfico está constituido por algunos dibujos de corte académico, clásico, en donde la figura humana protagoniza el papel estelar. Considero innecesario definir más los dibujos, pues ellos hablan por sí mismos. Confieso que me refugio en un tema inagotable, un tema que jamás se desgasta, un tema clásico de clásicos: la figura humana y el retrato, pues hasta hoy, no me he encontrado algo que lo supere, ni en la forma ni en el contenido. Insisto: considero tautológico el discurso que justifique un retrato o un desnudo. No quiero ofender la inteligencia de quienes se atrevan a leer esta tesis. El tema me gusta y me motiva tanto como a cualquier dibujante que dibuje. Representa un maravilloso pretexto para exponerse a la belleza en plenitud y de paso aprender las divinas proporciones. Como Da Vinci, prefiero copiar directamente de la Naturaleza. Estoy en pleno inicio de lo que anhelo sea una larga y fructífera carrera como productor plástico. Estoy apenas comenzando a reajustar muchos de mis conceptos y principios sobre los cuales levanté el edificio de mi corpus gráfico. Aunque de pronto mis más firmes convicciones e intenciones se disolvían efervesciendo en la acidez de las críticas más encarnizadas que hasta entonces he enfrentado. Mi trabajo artesanal levantado con tanta pasión e ingenuidad, estuvo amenazado por “la mano demoledora y prosaica” de la postura crítica que le permitía la cátedra a mi primer profesor de pintura, a quien por cierto nunca vi pintar, pero al

que le agradezco esa primera confrontación que me obligó a replantear mis objetivos y pretensiones en el campo de las artes visuales. Lo que hasta este entonces era suficiente para mí, no lo era para otros ojos.

En el dibujo de retratos me parece haber conseguido manifestar una rendida afición a la persona dibujada. No es difícil descubrir mi devoción y obsesión por sus facciones y sus gestos, que se construyen con el ir y venir del lápiz, que fungiendo como aguja de tejido, entrelaza la urdimbre de las líneas en tramas de densidad variable dependiente de la luz y la textura. Hacer esto me hace cuando menos, sentirme dibujante...

3.4 CONCLUSIONES

Sólo unas notas finales acerca de las múltiples posibilidades y cualidades del dibujo, que revisadas históricamente en el capítulo primero, analizadas en el segundo y puestas en práctica en el tercero, nos llevan a las siguientes conclusiones:

El dibujo es una constante universal de todos los tiempos y lugares, presente en todas las culturas antiguas y actuales, ha resultado ser un instrumento insustituible del pensamiento y quehacer humano. Sin embargo sus diversas aplicaciones en muchas otras actividades artísticas, científicas y tecnológicas esculpieron en las pétreas testas de muchos, la idea de que su carácter utilitario o instrumental lo subordinaba y restaba dignidad. Y aunado a lo anterior, el pensamiento contemporáneo obsesionado por la supremacía del concepto y sus insaciables cuestionamientos terminaron por descalificar muchas de las facetas del dibujo, hundiéndolo en el desprestigio e ignorancia.

Es cada vez más común, de hecho hasta normal, encontrarse con artistas plásticos que no saben dibujar, situación que por cierto no parece preocuparles. Ciertamente es que el “dibujo no lo es todo, solo las tres cuartas partes de una pintura” decía Jean Auguste Dominique Ingres, pero consideramos que es una importante infraestructura para quienes de una u otra manera nos expresamos mediante la vía de la plástica, pues constituye todo un sistema de análisis, estudio y expresión, por lo que dominarlo nos parece por lo menos una obligación ineludible si pretendemos ejercer el oficio de artistas. Pero curiosamente su aprendizaje se ha descuidado al límite de su extinción. Más parece interesarles a los aficionados del arte que a los propios artistas. Esta indiferencia nos recuerda mucho la actitud con la que

se protegen los que no conquistaron a alguien o algo. Resulta más cómodo defenderse con un aparente desinterés que aceptar una derrota.

Consideramos que el carácter dual del dibujo, es decir, su parte interna (concepto) y su manifestación externa (gráfica) ha de equilibrarse en su justa proporción sin menoscabo ni sobrevaloración de ninguna de ellas. Insistimos en que como en todo oficio han de aprenderse sus aspectos teóricos como los prácticos, en un ejercicio diligente, asiduo y honesto que posibiliten un ascenso en el nivel de su dominio.

Asimismo creemos que aún la copia mimética más directa constituye en sí misma una tarea compleja que involucra aspectos conceptuales, es decir, intelectuales, y manuales, por lo que descalificarla nos parece un grave error que revela la falta de conocimiento de lo que el dibujo realmente significa. Aunque no negamos otras posibilidades, de hecho las reconocemos, no aceptamos como motivos válidos ni suficientes la originalidad e innovación.

Repasando, a continuación enlistamos las cualidades y posibilidades descubiertas en el análisis histórico, con lo que se demuestra la importancia del dibujo como recurso insustituible del pensamiento y quehacer humano:

Primero sus cualidades:

- Desde sus manifestaciones más tempranas en la historia el dibujo es conceptual y artístico.
- Su concepción y ejecución implican siempre una abstracción, una interpretación que demanda complejos procesos intelectuales y por supuesto manuales.
- Al margen de su significado, su consistencia propia, su registro gráfico, denotan sensibilidad y fuerza expresiva como ningún otro medio plástico.
- Estudia y profundiza conceptos tan subjetivos como la belleza y la armonía de las proporciones.
- El dibujo conceptualiza las formas y los fenómenos para su mejor manejo y comprensión.

- Es ágil en su carácter de apunte o croquis, capaz de recoger con mínimos recursos la esencia de estructuras y procesos muy complejos.
- Funciona como primer registro de una idea, de una inmediatez insuperable para la transcripción gráfica de los conceptos.
- Es una disciplina autónoma, pero con importantes aportaciones en las ciencias y las artes.
- Desarrolla la capacidad de observación, de análisis, de síntesis y de estudio.
- Es una disciplina ante todo mental, pero que solo puede aprenderse a través de la práctica más concienzuda.
- Permite seguir todas las fases del proceso creativo, capaz de transmitirnos los sentimientos y conceptos más íntimos de sus autores.
- Es un recurso de accesibilidad creativa, de una inmediatez demasiado individualizada por lo que se encuentra estrechamente ligado con la personalidad del artista.

- Es una disciplina que aspira a una imitación sincera y humilde de la Naturaleza, de la que pretende emular su orden.
- Es más significativo que el texto y por lo tanto realza la primacía de lo visual sobre la teoría.
- Es un recurso insuperable de diseño y composición.
- Su ejecución denuncia la intención, intereses y pretensiones del dibujante.
- El dibujo inacabado manifiesta una concepción espiritualizada y divinizada.
- Es filosofía porque trata del movimiento de los cuerpos en la prontitud de sus acciones.
- Goza de un valor conceptual (idea) y una consistencia real (gesto gráfico)
- Es selectivo al momento de analizar el tema y su representación.
- Aunque sea un recurso instrumental el dibujo vale por si mismo.

- Establece un proceso autogenerativo de impresión y expresión. Impulsa la generación de nuevas ideas.
- Obliga al uso de la imaginación del espectador.
- Al no ser tridimensional como la escultura, ni tener color como la pintura, el dibujo es una estructura abstracta de líneas plasmadas en un plano en un autentico acto de creación intelectual.
- El dibujo es al espíritu lo que la pintura es a la carne.
- Es el medio artístico más sensible y por lo tanto el más pronto a reaccionar a los cambios sociales y a sus tendencias artísticas.
- Es un medio de expresión de la imaginación, de lo que se ve dentro de sí mismo.
- El dibujo a escala constituye una fiel representación del modelo.

Ahora sus posibilidades:

- El dibujo es el mejor recurso preparatorio para otras artes y disciplinas, la mejor vía de ordenar las ideas con una gran economía de medios.
- El dibujo funciona como orquestador de grandes empresas y proyectos. Organiza, estructura, plantea estrategias.
- Valiéndose de su capacidad de abstracción y síntesis, el dibujo puede geometrizar, reduciendo a formas básicas las estructuras más complejas de la naturaleza y las de invención humana.
- Asiste el proceso creativo y constructivo resolviendo por anticipado problemas técnicos, formales y funcionales.
- Estudia la dinámica, los movimientos, deteniéndolos para su análisis y estudio.
- El dibujo es uno de los mejores instrumentos de observación, estudio y análisis.

- Puede comunicar valores espirituales y conceptos filosóficos de manera fácil, breve y suficiente en tanto que es su propia esencia.
- Puede estudiar la Naturaleza desde una perspectiva científica y artística.
- Puede abordar las apariencias externas y sin embargo profundizar hasta las estructuras más íntimas.
- Puede investigar terrenos científicos a través de recursos artísticos.
- Puede acercar y fusionar aspectos aparentemente distantes pero que encuentran en el dibujo coincidencias y comuniones que difícilmente otras disciplinas les hubieran descubierto.
- El dibujo del natural ofrece al alumno la posibilidad de conocer la mimesis y aprender a respetarla antes de cuestionarla.
- El dibujo se adapta al espíritu de la época, funcionando para cada necesidad histórica.

- El dibujo como copia permite interpretar, asimilar y establecer afinidades profundas existentes entre el estilo de un maestro y el propio temperamento.
- El dibujo vincula la arquitectura con la interpretación artística del cuerpo humano.
- En su faceta de estudio preliminar se acerca a la verdad objetiva.
- Puede modificar la información gráfica según los intereses con los que se produce, destacando los elementos que mejor contribuyan a conseguir el objetivo propuesto.
- Al ser de esencia espiritual le es posible crear mundos abstractos.
- Sirve para ilustrar temas científicos y tecnológicos.
- El dominio del dibujo permite experimentar plásticamente.
- El dibujo es dinámico, en tanto que registra los movimientos de una mano y estimula el poder cinético de la mirada.
- El dibujo de un plano arquitectónico contiene una cantidad enorme de ideas y una intención motriz.

- Es un fino recurso para ridiculizar situaciones, vicios y defectos a través de la caricatura, privilegio de unos cuantos y frustración de la mayoría incapaz de desquitarse en los mismos términos.
- Creador de una segunda Naturaleza, el dibujo puede crear mundos y personajes fantásticos, verosímiles en su ámbito.
- Puede animar lo inanimado, DAR VIDA Y MOVIMIENTO...

Desde luego, no creemos que lo anterior pueda lograrse simplemente en el acto de trazar una línea, supone un cúmulo de conocimientos, destrezas, experiencias e impresiones convocadas en el ejercicio del dibujo. Efectivamente, es una disciplina difícil, que requiere muchos años de estudio y de trabajo. No se da sin esfuerzo. El precio de su dominio es muy elevado y pocos están dispuestos a pagarlo, después de todo existen alternativas más baratas por las que podemos discurrir más fácilmente, protegidos por “la falsa teoría de que todo vale”²¹⁸. Paradójicamente los que insisten en menospreciar muchas de las facetas del

²¹⁸ CARAZO LEFORT, Eduardo, *Notas para una pedagogía del dibujo...*, op.cit., p.61

dibujo, calificándolas peyorativamente, no son capaces siquiera de dominar sus *manifestaciones más simples*, como ellos gozan juzgar.

Entendemos que puedan existir muchas vertientes para la expresión artística que no necesariamente requieran del dibujo, no ha sido la intención de este trabajo entablar una confrontación con quienes piensen diferente. Más bien se trata sencillamente de valorar los diversos matices del dibujo que inexplicablemente han dejado de ejercerse. Lamentamos, eso sí, declarado de manera franca y frontal, que sea en el propio ámbito de la Academia que esta postura ante el dibujo tenga tan amplia y sólida aceptación. Antes las academias de Bellas Artes *por lo menos* formaban profesionales del dibujo, ahora *no es muy claro el producto* de las actuales escuelas de artes plásticas.

Nuestra intención es reconocer y hacer énfasis en las ventajas del conocimiento y ejercicio del dibujo académico en la formación de artistas plásticos, por eso no podemos dejar de insistir en una cuidadosa revisión de las cualidades y posibilidades del dibujo. No podemos tampoco aceptar con indiferencia la actitud discriminatoria que se hace de los dibujantes. ¿Quién legitima esos juicios? ¿Los que no dibujan pueden descalificar a los que sí lo hacen? ¿De qué depende el valor de un dibujo? Hasta ahora no he encontrado aún una respuesta sensata, inteligente y humilde a estos cuestionamientos. ¿Quién decide que un garabato, el registro gestual

abstracto vale más que un dibujo figurativo? ¿Por qué un dibujo mimético, con carácter de ilustración, se coloca por debajo del dibujo abstracto, automático? ¿No se prima hoy lo intelectual, lo conceptual por encima de todo? ¿Por qué entonces el producto de un uso más inteligente de la expresión dibujada se descalifica porque sí? Nos parece estar ante muchas contradicciones propias del momento actual, caracterizado según mi muy personal opinión, por el relativismo excesivo que todo lo tuerce. “Ay de los que dicen que lo bueno es malo y lo malo es bueno, los que ponen obscuridad por luz y luz por obscuridad, los que ponen amargo por dulce y dulce por amargo”²¹⁹.

Inundada por esta laxitud extrema, la tendencia contemporánea se desliza hacia una negación de todo, aún de lo más importante. Esta situación recordaba a Rudolf Arnheim el chiste que decía: “Dios ha muerto, el Arte ha muerto y la verdad es que yo tampoco ando demasiado bien”²²⁰. Desde luego no pretendemos enunciar juicios sobre las condiciones sociales y culturales de la actualidad, pero no podemos evitar reconocer la depresión por la que atraviesa la disciplina que nos ocupa: el dibujo, como tampoco podemos

²¹⁹ Isaías 5:20

²²⁰ ARNHEIM, Rudolf, *Ensayos para...*, *op.cit.*, p. 12

negar la actual condición de crisis que enfrenta toda actividad humana y aún la propia humanidad.

Así pues, proponemos un rescate de aquellas características objetivas que definen el dibujo, que pueden ser mensurables y sistematizadas, huyendo en cierto modo de una postura contemporánea de que *todo funciona sólo porque yo decido que así sea o porque yo lo digo*. Es decir, en virtud de las aplicaciones conscientes, prácticas y utilitarias del dibujo propugnamos por su aprendizaje en un contexto académico que no calificamos de abortivo de la creatividad y la dignidad de espíritu. Reconocemos en este trabajo de tesis una protesta explícita ante el descuido y negligencia de los responsables de la enseñanza del dibujo, aunque por cierto, aceptamos que no es solo la culpa del que lo enseña, pues esta es verdaderamente una tarea sumamente difícil, sino de la actitud de los que deben aprenderlo, pues es un hecho innegable que el dibujo es una disciplina ante todo autodidacta, personal y extremadamente íntima.

Por eso proponemos invitar a conocer los encantos del dibujo, sus virtudes, sus beneficios y bondades. Nos preocupa la juventud escéptica que no se esfuerza, la que se complace en las soluciones fáciles que brinda la tecnología actual. Nos inquieta la ausencia de conocimientos técnicos necesarios para establecer criterios sólidos en la producción gráfica.

Hemos hecho un recorrido histórico, que aunque limitado por nuestros recursos metodológicos y de investigación, reveló sin penoso afán, una rica variedad de aplicaciones y servicios del dibujo. No encontramos, salvo en la actitud contemporánea, una percepción negativa del dibujo al ser en la mayoría de los casos un recurso instrumental. Por el contrario su relevancia quedó ampliamente demostrada en el constante interés de su enseñanza y aprendizaje. En la insistencia de la destreza en su ejecución. En el reconocimiento de su papel capital en las artes plásticas. En sus importantes aportaciones a la ciencia y la tecnología. En su insustituible faceta lúdica y didáctica. En su irremplazable capacidad de invención y de proyecto. En los muchos placeres y satisfacciones que se derivan de su contemplación y producción. En lo generoso de sus alcances, en lo ilimitado de sus cualidades y posibilidades. En todo aquello que le permite sobrevivir y conservarse como la más íntima e inmediata vía de expresión gráfica del espíritu.

3.5 REFLEXIÓN FINAL

La opinión cada vez más extendida y reconocida acerca del arte contemporáneo, me ha llevado a consolidar mi convicción de que por lo menos en el sentido estético, plástico y muchas veces también en el contenido, este no ofrece sus mejores despliegues. Confrontado la mayoría del arte actual con aquel basado en la tradición del oficio y con un sentido religioso o trascendente, el primero parece tener serias desventajas desde muchas de las comparaciones que pudieran establecerse. Ciertamente es, que una comparación *a priori* se antoja desleal y desde luego difícil, pues sus contextos sociales e históricos difieren tanto los unos de los otros que cualquier analogía simplista resulta incoherente o hasta desechable. Sin embargo como ambos insisten en definirse como arte, es decir, el *tradicional* y el *contemporáneo*, en algunas cualidades deben parecerse. Cada cual en su tiempo se ha ido produciendo obedeciendo a su momento histórico y a su marco social, lo que desde luego es una situación lógica. Pero, ¿entonces por qué el arte del pasado aún cuando ya no es producto de este tiempo sigue gozando de mayor aceptación, mientras que el arte contemporáneo sólo parece interesarle (gustarle) a un estrecho grupo de espectadores?

Pocos hoy pueden negar el gusto instantáneo que fácilmente se deriva de la contemplación de obras plásticas de *factura académica o artesanal*. No dependemos generalmente de ninguna explicación para sentir placer de la contemplación misma, pura y desinteresada de una obra escultórica de Bernini por ejemplo. No necesitamos *saber* mucho del contexto cultural en el que se gestó la Victoria de Samotracia para disfrutar de su belleza y armonía. Poco hay que entender de esas obras que nos gustan por sí mismas, que nos cautivan por su cuidadosa y delicada manufactura, porque nos revelan una pasión en su ejecución que habla del talento y la maestría con las que fueron concebidas y ejecutadas, aún cuando en la mayoría de los casos las obras eran hechas por encargo y sujetas a la observación de las muchas condiciones que imponía el destino de las obras.

Tan grande y verdadero era el talento y el oficio de los viejos maestros que pocas veces las limitaciones que suponían el tema, los formatos y la intención de la obra representaban obstáculos insalvables. El genio creador sabía resolver aún los encargos más absurdos y caprichosos. Hasta el soporte y los formatos eran fijados o condicionados por una bóveda, una cúpula o una complicada pechina cuyas superficies distaban mucho de la comodidad de un lienzo plano puesto en el caballete de estudio. El tema y el concepto eran cuestiones que tenían que resolverse magistralmente, pues

generalmente debían satisfacer las exigencias de un clero o nobleza con intenciones muy claras y pretensiones muy específicas. Además con frecuencia el trabajo no dependía de un solo artista; un equipo de arquitectos, escultores, pintores, orfebres y talladores tenían que coincidir en soluciones que involucraban aspectos técnicos, constructivos, artísticos y por supuesto conceptuales. Todo en una integración armoniosa.

El trabajo del artista era innegablemente interdisciplinario. Combinaba en delicioso equilibrio actividad intelectual y manual. Actividad artística y actividad artesanal sin complejos ni prejuicios. Los artistas eran hombres con talento y oficio, con dominio de las técnicas asistido por el largo trabajo que se iniciaba desde muy abajo en las tareas más humildes y mecánicas del oficio. Su espíritu se entregaba plenamente comprometido con su causa, o con la causa de los que lo auspiciaban. De las instituciones o mecenas para los que sabían satisfacer plenamente, cubriendo al mismo tiempo sus necesidades materiales propias, muy legítimas y válidas. Aquellos eran buenos tiempos para las bellas artes. Su legado es invaluable, sus aportaciones infinitas, sus obras: maestras.

La experiencia acumulada pues de tantos años de tradición y de inercia ascendente y los nuevos avances en los campos de la ciencia y de la tecnología bien podrían haber aportado recursos valiosos para la producción de obras muy superiores, de un arte trascendente en el sentido Hegeliano.

Sin embargo el arte contemporáneo más que espiritualizarse se materializó en un vulgar servilismo a lo comercial, a lo efímero y a lo insoportablemente egocéntrico.

De pronto una súbita ruptura. Lo que durante dilatadas generaciones de artistas venían haciendo se acribillaba indolentemente en un arrogante y agonizante siglo XIX que habría de transformar para siempre a la entera humanidad.

Los incontables descubrimientos e importantes invenciones arrebataron a la humanidad la quietud y sencillez de sus vidas. La Naturaleza entregaba sus secretos más íntimos a una curiosidad científica insaciable y ávida por desnudarla, más no para admirarla sino para violarla y ultrajarla sin consideración alguna a tantos milenios de manutención incondicional a la ingrata humanidad.

Las bien intencionadas voluntades de las mentes brillantes que nos descubrían y descifraban los mecanismos de la naturaleza eran ensuciados por el soberbio siglo decimonónico que embriagado de tantos nuevos conocimientos llegó al grado no sólo de cuestionar la existencia de Dios, sino hasta de negarla categóricamente en un gesto de estupidez

imperdonable que olvidaba la máxima: “TEMOR DOMINI INITIUM SAPIENTAE” que significa: “El temor a Dios es el principio de la sabiduría”²²¹.

Atrás quedaron para siempre la devoción y el culto que la humanidad rendía a su Creador de manera innata y necesaria. Para muchos la teoría de la evolución apareció justo en el momento en el que los avances científicos y tecnológicos hacían sentir al hombre una menor dependencia de Dios. Todo cuanto se hacía y proyectaba se creía estaba fundamentado sólidamente sobre conocimientos científicos²²². El hombre se sentía cada vez más seguro, cada vez más autónomo. La teoría de la evolución aceptada como un hecho lo dejaba en una orfandad que lejos de desilusionarlo, interpretó con la soberbia que suelen sentir quienes creen que todo cuanto tienen se lo deben a sí mismos. La Divinidad en la vida del hombre desaparecía inexorablemente, su relación con Dios se diluía implacablemente. Su vida a partir de entonces giraría en torno a lo puramente material, a lo inmanente, o por lo menos así lo fue para una gran mayoría. Se acababa para siempre “el mundo unitario en el que no existe

²²¹ Salmo 111:10

²²² ARNHEIM, Rudolf, *Ensayos para..., op.cit.*, p. 19

conflicto alguno entre el saber y la fe, característico de todas las culturas primitivas”²²³.

Pronto la vanidad que generosamente se veía enriquecida por tantos éxitos científicos y tecnológicos nos hacía pensar que ya no estábamos más para copiar, sino para crear. La imparable acumulación de conocimientos infló una soberbia percepción de éxito que degeneró en el menosprecio de lo espiritual y la explotación desconsiderada de la Naturaleza, vista ahora no con el respeto de los antiguos sino como un recurso al que se tenía derecho por ser superiores. La atención estaba ahora dirigida a todo cuanto podía hacer la humanidad en adelante. Disponía de medios ilimitados que su inteligencia ponía a su alcance para hacer casi todo cuanto quisiera. Su orgullo estaba puesto en sus futuros alcances, que para ser sinceros conseguía con relativa facilidad. El pasado quedaba atrás, como un recuerdo del cual afrentarse. Había un interés intenso por sepultar aquellos tiempos de ignorancia en los que regía la superstición y un temor a lo desconocido. Tiempos en los que la confianza y el temor a Dios eran naturales y bien aceptados. Tiempos en los que las Bellas Artes ensalzaban esa relación acercando a la humanidad con Dios. El arte era entonces el pontífice entre Dios y la humanidad, era el vínculo perfecto de unión entre lo

²²³ ARNHEIM, Rudolf, *Ensayos para...*, *op.cit.*, p. 222

espiritual y lo terrenal. El concepto de lo Divino encontraba en el arte un terreno común con la humanidad a la que le facilitaba el acceso en un cúmulo maravilloso de manifestaciones. La contemplación del arte era tan gratificante como la contemplación de la Naturaleza porque la imitaba y la idealizaba. “Por ello las imágenes de la Naturaleza evocan los poderes sobrenaturales que trascienden a los objetos físicos más fácilmente que las imágenes de obras artificiales”²²⁴. El artista se contentaba con una cuidadosa representación de la naturaleza a la que atribuía valores morales por lo que no era simplemente una mimesis como suele verse peyorativamente con ojos contemporáneos. Aceptaba con humildad su postura subordinada. Su trabajo glorificaba a Dios y esto *divinizaba* el arte, haciéndolo intensamente bello y trascendente.

Sin embargo el arte cambió, como cambió también la forma de ver la vida. Apenas iniciado el siglo XX, en pleno idilio con la “Belle Epoque” los horrores de la guerra volcaban a un mundo que soñaba con un próspero y prometedor futuro, al que francamente merecía llegar después de tantos siglos de futilidad amarga. La tecnología que se deslizaba con facilidad en el paso de los años se antojaba como una panacea para todos los males de la humanidad, pero de pronto comenzó a mostrar su lado oscuro que no se

²²⁴ ARNHEIM, Rudolf, *Ensayos para...*, *op.cit.*, p. 222

calculaba tan costoso para la humanidad que incansablemente la impulsó. La tecnología se rebeló contra su propio hacedor y pronto tomaría un matiz que eclipsaría el esplendor que de ella se esperaba.

La tecnología que se suponía haría la vida más cómoda y segura se estaba cobrando a un precio muy elevado sus alcances. Las consecuencias del desarrollo habrían de manifestarse en todas las esferas de la actividad humana, ninguna quedaría indemne. Algunas para bien, otras para mal, las ciencias y las artes sufrieron los efectos de una modernidad mal administrada.

Los conceptos fueron sacudidos. El orden de las cosas más elementales estaba en entredicho, ya no podían aceptarse las cosas sin cuestionamientos ni análisis y sin la presencia de la razón positivista²²⁵. El afán por *entender* todas las cosas anegó aún hasta las cúspides del sentimiento estético. El diluvio de intelectualidad exacerbada inundaba el mundo. La supervivencia obligaba a construir nuevas embarcaciones, aunque estas fueran de aquí para allá, en una deriva incierta. Las corrientes iban y venían arrastrando conceptos revolcados por las turbulencias sociales. Ora en bajamar, ora en pleamar, las mareas de las modas alcanzaban

²²⁵ ARNHEIM, Rudolf, *Ensayos para...*, *op.cit.*, p. 19

puntos extremos que inundaban por un tiempo para después replegarse dejando la sequía.

Como nunca antes las corrientes fueron tan débiles y efímeras que algunas apenas si alcanzaban la década de vida sin mayores aportaciones que las que sus propios autores atribuían a sus propuestas.

Los pensamientos llegaron a ser tan individuales que prácticamente el arte se extendía ilimitadamente en manifestaciones que apenas pocos años atrás habrían sido inaceptables. Y sin embargo, a pesar de su multiplicidad de facetas innovadoras, la gran masa del pueblo quedó segregada de sus alcances²²⁶. Hemos probado ya muchas propuestas plásticas, ¿A dónde iremos? como preguntaron los apóstoles ante la interrogante del maestro para saber si ellos también pensaban separarse de la Verdad.

El romanticismo, al que generalmente está atada la humanidad, nos invita afortunadamente a voltear hacia atrás y volver la mirada al pasado. A las cosas ya vividas, a las cosas ya probadas, a las ya creadas y recreadas sin desgastarse ni agotarse, a las cosas bien hechas. A las que se

²²⁶ ARNHEIM, Rudolf, *Ensayos para..., op.cit.*, p. 11

hacen genuina y sinceramente. A las que se hacen desinteresadamente y sin pretensiones vanidosas.

En este sentido la Creación por poner el ejemplo más excelso, “se erige, así, en la fuente primera y más general de la belleza”²²⁷. Revela de su Hacedor sus cualidades sempiternas²²⁸ en las que es posible descubrir y sentir sin mayor esfuerzo su magistral dominio de las formas y sus estructuras. Siempre bellas, gráciles, sensuales y delicadas y sin embargo regias, admirables e inspiradoras de reverencia. Su lectura está al alcance de todos, de los hombres buenos y de los que no lo son. Sólo los enfermos pueden no sentirse rendidos ante la creación. Todos podemos disfrutarla, algunos mucho, otros más, sin necesidad de una compleja infraestructura filosófica o teológica. Y otros pocos *plenamente*, aquellos que han sido bendecidos con una sensibilidad artística y que se han preocupado por cultivarla. Aquellos para quienes la vida es siempre bella e intensa porque reconocen lo espiritual de su esencia. Los que pueden ver lo bello en todas partes porque la belleza la llevan dentro.

Pero mucho del arte contemporáneo tiende a ser cada vez más conceptual, más ininteligible para el gran público. Con frecuencia, este afán

²²⁷ ARGULLOL, Rafael, *Tres miradas...*, *op.cit.*, p. 15

²²⁸ Romanos 1: 20

de *intelectualidad* se olvida de la producción de objetos, llegando esta tendencia al extremo de provocar en el espectador más que un placer visual, sensorial, una angustiante e incómoda incompreensión de la obra que no le *dice nada*²²⁹. Aunque el concepto ha existido siempre en el arte junto con sus connotaciones a veces inmediatas, a veces sutilmente sugeridas, la calidad de la factura misma de la obra era siempre muy importante.

La habilidad y la destreza con que eran ejecutadas las obras aseguraban que al menos la contemplación estaría bien retribuida aún cuando no se tuviera conocimiento alguno del contenido y trasfondo de la obra.

Los artistas que hacían posibles estas obras se forjaban en talleres a través de muchos años y amén de un talento precoz, lo mejor de su producción se alcanzaba en la madurez de sus vidas. Estudiaban y reestudiaban los proyectos de sus obras sin perder la frescura de la espontaneidad. La calidad de sus obras era fruto de un trabajo dilatado y paciente, algo que hoy no se suele invertirse en la mayoría de los casos. Los tiempos actuales nos han malacostumbrado a que todo debe obtenerse al momento, con poco esfuerzo. La instantaneidad de las telecomunicaciones modernas parece hacernos creer que todo debe ser así de inmediato. En

²²⁹ ARNHEIM, Rudolf, *Ensayos para ...op.cit.*, p. 228

este aspecto el siglo XX imprimó en las actividades de la humanidad una velocidad que no sabe esperar los procesos dilatados que les toma a las cosas bien hechas alcanzar su culminación.

Asimismo, la gran cantidad de información que hoy en día es posible manejar con poco esfuerzo nos ha hecho creer que somos más inteligentes que nuestros antepasados y que toda actividad manual resulta anacrónica. Los contemporáneos decimos: estamos para pensar, para entregarnos a la actividad intelectual, al plano conceptual. Y en esta obsesiva pretensión de sobrevaluar la idea por encima del objeto, este ha perdido su presencia plástica en el mundo tangible.

Por eso creemos firmemente que el dibujo y la pintura han de ejecutarse con oficio y formación académica, pues al menos la parte técnica, estructural, estará bien lograda, asegurando estas cualidades el título de ilustración, pese a que para muchos dentro del ámbito “artístico” esta condición es considerada como una de las más humillante de las clasificaciones. En este contexto los buenos dibujantes que dominan la *mimesis* o la representación realista son calificados como artesanos desprovistos de cualquier otro mérito que el de ser copistas sin propuestas artísticas. Aunque esto es cierto en parte, con frecuencia esta crítica es motivada por una envidia disfrazada que no encuentra mejor recurso que el desprestigio de los que por lo *menos* son buenos dibujantes con oficio. En

cambio ellos, los artistas conceptuales, desde su elevado plano cuasi divino gozan de la licencia que ellos mismos se han otorgado para disculpar su falta de destreza técnica y de oficio, pues para ellos resultaría un pesado lastre que les impediría permanecer allá arriba, donde solo ellos y nadie más que ellos pueden ascender y voltear hacia abajo con miradas de lástima a los que no hemos logrado despegar de la tierra. Sin embargo yo mismo no quiero caer en lo que condeno: la crítica sin fundamento y pleno conocimiento. Me apoyo sólo en mis modestas convicciones y en mi experiencia de dibujante *aficionado*, de mi ejercicio como docente de esta disciplina durante los últimos 17 años y de lo que he visto de cerca en personas que se dedican al dibujo y que lo hacen bastante bien. No he tenido aún la oportunidad de conocer artistas conceptuales tan de cerca como a los que si dibujan, quizá de allí lo ajeno y distante que me resulta esta modalidad del *arte*...

BIBLIOGRAFÍA

Acha, Juan, Teoría del Dibujo, su sociología y su estética. México: Ediciones Coyoacan. 2002

Alcina Franch, José, Arte y Antropología. Madrid: Alianza Forma. 1988

Argullo, Rafael, Tres miradas sobre el arte. Barcelona: Icaria Editorial S. A. 1985

Arnheim, Rudolf, La forma visual de la arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili. 2001

Arnheim, Rudolph, Arte y Percepción Visual. Madrid: Alianza. 1988 (Séptima Edición)

Arnheim, Rudolph, Ensayos para rescatar el arte. Madrid: Ensayos Arte Cátedra.

Azara, Pedro, De la fealdad del arte moderno. Barcelona: Anagrama. 1990

Baez Macías, Eduardo, Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1781-1910. México: Espiral. 2009

Cabezas, Lino, El Dibujo como invención, Idear, Construir, Dibujar. Madrid: Cátedra. 2008

Calvo Serraller, Francisco, El arte contemporáneo. España: Taurus. 2001

Capel Margarito, Manuel, Introducción a la Historia de las Artes Contemporáneas, Volumen II, La pintura. Jaen: Colección Semilla y Flor. 1997

Ching, Francis D. K., Arquitectura: forma, espacio y orden. Barcelona: Gustavo Gili. 1998

Ching, Francis D. K., Dibujo y proyecto. Barcelona: Gustavo Gili. 1999

Couto, José Bernardo, Diálogo sobre la historia de la pintura en México. México: Cien de México. 1995

Debray, Régis, Vida y muerte de la imagen, Historia de la vida en Occidente. Barcelona: Paidós Comunicación. 1994

Denvir, Bernard, El Postimpresionismo. Barcelona: Ediciones Destino: 2001

Díaz Padilla, Ramón, El dibujo del natural en la época de la postacademia. Madrid: Ediciones Akal. 2007

Freedberg, David, El poder de las imágenes. Madrid: cátedra. 1992

Freeland, Cynthia, Pero ¿esto es arte? Madrid: Cuadernos Arte Cátedra. 2003

Gentz del Valle de Lersundi, y **Manso de Zúñiga**, Tesis Doctoral, Consideraciones sobre el dibujo y su enseñanza después de la crisis del modelo académico. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco

Gómez Molina, Juan José, Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo. Madrid: cátedra. 1999

Hauser, Arnold, Teoría del arte, teorías y métodos de la crítica moderna, Barcelona: Ed. Guadarrama. 1982

Hearn, Fil, Ideas que han configurado edificios. Barcelona: Gustavo Gili. 2006

Hegel, José Guillermo Federico, de lo bello y sus formas. México: Espasa Calpe Mexicana, S. A. 1989

Hess, Walter, Documentos para la comprensión del arte moderno. Ediciones Nueva Visión

Hlavacek, Lubos, Alberto Durero, Dibujos. Barcelona: Ediciones Polígrafa. 1982. Praga. 1981

Hughes, Robert, El impacto de lo nuevo, El arte en el siglo XX. Barcelona: Galaxia Gutemberg. 2000

Kandinsky, Wassily, De lo espiritual en el arte. México: Coyoacan, 2003

Kant, Emanuel, Lo bello y lo sublime. México: Espasa Calpe mexicana S. A. 1992

Kraube, Anna, Historia de la pintura. Ed. Konemann

Lambert, Susan, El dibujo, técnica y utilidad, una introducción a la percepción del dibujo. Madrid: Herman Blume. 1985

Leymarie, Jean, **Monnier**, Jean, **Genevieve**, Rose Bernice, El Dibujo. Barcelona: Skira, Carrogio. Ediciones S. A. 1979

Marina, José Antonio, Teoría de la inteligencia creadora. Barcelona: Editorial Anagrama. 1993

Meneguzzo, Marco, Leonardo Da Vinci. La invención y el arte en el lenguaje de las imágenes. Madrid: Istmo. 1994

Montes Serrano, Carlos, coordinador, Dibujo y realidad, el problema del parecido en las artes figurativas. Instituto de ciencias de la educación, Universidad de Valladolid. 1989

Murray, Linda, El alto renacimiento y el manierismo. Barcelona: Destino. 1995

Néret, Gilles, Miguel Angel, Ed. Taschen

Ortiz Macedo, Luis, La historia del arquitecto mexicano, siglos XVI-XX. México: Grupo Editorial Proyección de México. 2007

Pérez Sánchez, Alfonso, Historia del dibujo en España, de la edad Media a Goya. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra. 1986

Perrig, Alexander, El arte en la Italia del Renacimiento. Colonia: Konemann. 1999

Pevsner, Nikolaus, Academias de Arte, pasado y presente. Madrid: Cátedra. 1982

Pevsner, Nikolaus, Arquitectura y diseño modernos. Barcelona: Barcelona. 1992

Pignatti, Terisio, El dibujo de Altamira a Picasso. Madrid: Cátedra. 1981

Pool, Phoebe, El Impresionismo. Barcelona: Ediciones destino. 1997

Preiss, Pavel, Miguel Angel, Dibujos. Barcelona: Ediciones Polígrafa. 1982.
Praga. 1976

Sainz, Jorge, El dibujo de arquitectura. Barcelona: Editorial Reverté. 2005

Vélez Cea, Manuel, El dibujo del fin de Milenio. Universidad de Granada:
Monográfica. 2001

Wheeler, Mortimer, El arte y la arquitectura de Roma. Barcelona: Ediciones
Destino. 1995

Winckelmann, Johann, Lo bello en el arte. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión.
1958