

Límits del dibuix / Tretze exercicis de dibuix, même
Límites del dibujo / Trece ejercicios de dibujo, même

Àlex Nogué / Joan Descarga



UNIVERSITAT DE BARCELONA



Límits del dibuix/

Tretze exercicis de dibuix, *même*

Límites del dibujo/

Trece ejercicios de dibujo, même

Límits del dibuix/

Tretze exercicis de dibuix, *même*

Límites del dibujo/

Trece ejercicios de dibujo, même

Àlex Nogué

Joan Descarga

Nogué Font, Àlex, 1953-

Límits del dibuix : tretze exercicis de dibuix, même

ISBN 84-475-2875-8

Text en català i castellà

I. Descarga, Joan, 1947- II. Títol

1. Dibuix 2. Filosofia de l'art

© PUBLICACIONS I EDICIONS DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA, 2005
Adolf Florensa, s/n; 08028 Barcelona; Tel. 934 035 442; Fax 934 035 446
lcuenca@ub.edu; <http://www.publicacions.ub.es>

Impressió: Gráficas Rey, S.L.

Dipòsit legal: B-10.520-05

ISBN: 84-475-2875-8

Imprès a Espanya / Printed in Spain

Aquesta publicació ha comptat amb l'ajut de la Generalitat de Catalunya i del Programa de Millora i Innovació Docent (PMID) de la Universitat de Barcelona.

Queda rigorosament prohibida la reproducció total o parcial d'aquesta obra. Cap part d'aquesta publicació, inclòs el disseny de la coberta, pot ser reproduïda, emmagatzemada, transmesa o utilitzada per cap tipus de mitjà o sistema, sense l'autorització prèvia per escrit de l'editor.

A:

Jordi Font, Glòria Granell, Santi Llagostera i Empar Rodón, per llegir els primers esborranys

Carlos Velilla, per suggerir referències

Magdala Perpinyà, per la informació sobre obres

Helena Nogué, per les opinions i la fotografia de la solapa

Berta Nogué i Júlia Nogué, pel treball d'interpretació

Joan Duran, per les opinions i assessorament sobre la publicació

Fundació Espais d'Art Contemporani i a la galeria René Metras pel suport informatiu i logístic.

Lluís Descarga per l'assessorament informàtic

Guillermina Fita per els seus suggeriments

A:

Jordi Font, Glòria Granell, Santi Llagostera y Empar Rodón, por leer los primeros borradores

Carlos Velilla, por sugerir referencias

Magdala Perpinyà, por la información sobre obras

Helena Nogué, por las opiniones y la fotografía de la solapa

Berta Nogué y Júlia Nogué, por el trabajo de interpretación

Joan Duran, por las opiniones y el asesoramiento sobre la publicación

Fundació Espais d'Art Contemporani i a la galeria René Metras por el soporte informático y logístico.

Lluís Descarga por el asesoramiento informático

Guillermina Fita por sus sugerencias

Índex
Índice

11	Introducció <i>Introducción</i>
15	Els límits del dibuix. Ensenyar a dibuixar <i>Los límites del dibujo. Enseñar a dibujar</i> Lino Cabezas
27	Gens, de dibuix. "Hay dibujos por todos lados" <i>Nada de dibujo. "Hay dibujos por todos lados"</i> Agustín Valle
43	El dibuix del dragó <i>El dibujo del dragón</i> M.J. Balsach
49	<i>Camí. Dibuix. Destí. Desig</i> <i>Camino. Dibujo. Designio. Deseo</i> Clara Garí
56	Desdibuixar <i>Desdibujar</i>
68	Natura viva versus natura morta <i>Naturaleza viva versus naturaleza muerta</i>
92	Constel·lacions <i>Constelaciones</i>
112	Aire gros <i>Aire grueso</i>
128	Nocturnitat i traïdoria <i>Nocturnidad y alevosía</i>
142	Skyline <i>Skyline</i>
160	L'anàlisi <i>El análisis</i>
178	La síntesi <i>La síntesis</i>
190	El parxís <i>El parchís</i>
204	Les itaques <i>Las itacas</i>
218	GPSP <i>GPSP</i>
232	Autoretrat <i>Autorretrato</i>
244	La pasta és la pasta <i>La pasta es la pasta</i>

Introducció

Límits del dibuix. Tretze exercicis de dibuix, *même*

Interrogar-se sobre què és el dibuix és formular una pregunta tan innecessària com ho pugi ésser la mateixa feina d'artista, una feina que té la pretensió de respondre a preguntes a les quals ningú, ni demana, ni espera, cap resposta.

Periòdicament, alguns artistes compartim estades o viatges amb la intenció de sotmetre a un test la "temperatura" creativa personal. Aquesta vella pràctica que els *ismes* avantguardistes potenciaren, s'ha mantingut vigent fins a l'actualitat readaptant-se a les facilitats de la comunicació digital. Predeterminat un *leitmotiv*, a partir del qual poder seguir un desenvolupament de seqüències lligades entre elles, es construeixen les elaboracions mentals o objectuals que permeten conèixer alguna cosa més dels mecanismes creatius que les generen. Una d'aquestes revisions de la creativitat personal va tenir un interrogant inicial "És dibuix?", que aplicat a múltiples objectes i situacions no esperava una resposta afirmativa o negativa, sinó que restava flotant en l'aire, i més aviat demanava que es creés una nova situació que fos capaç de suportar la pregunta inicial. Aquest va ésser l'origen d'aquestes tretze propostes que, tot fent una afir-

Introducción

Límites del dibujo. Trece ejercicios de dibujo, *même*

Interrogarse sobre qué es el dibujo es formular una pregunta tan innecesaria como lo pueda ser el mismo trabajo de artista, un trabajo que tiene la pretensión de responder a preguntas cuya respuesta ni pide ni espera nadie.

Periódicamente, algunos artistas compartimos estancias o viajes con la intención de someter a un test la "temperatura" creativa personal. Esta vieja práctica, que los ismos vanguardistas potenciaron, se ha mantenido vigente hasta la actualidad readaptándose a las facilidades de la comunicación digital. Después de predeterminar un leitmotiv, a partir del cual poder seguir un desarrollo de secuencias ligadas entre ellas, se construyen las elaboraciones mentales u objetuales que permiten conocer algo más acerca de los mecanismos creativos que las generan. Una de estas revisiones de la creatividad personal partió de un interrogante inicial, "¿Es dibujo?", que, aplicado a múltiples objetos y situaciones, no esperaba una respuesta afirmativa o negativa, sino que quedaba flotando en el aire, y más bien pedía que se crease una nueva situación que fuera capaz de soportar la pregunta inicial. Éste fue el origen de

mació de la nostra afiliació, agruparem amb el títol *Treize exercices de dessin, même*.

Pocs títols de pintures del segle XX han suggerit tants comentaris com *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, realitzada de 1915 a 1923 per Marcel Duchamp. Alguns hi han volgut veure un manifest esotèric sobre la primera etapa d'una transformació màgica; altres comentaristes han proposat una reinterpretació centrada en la temàtica religiosa de l'assumpció de la verge, i d'altres consideren que les explicacions psicoanalistes són el millor mètode per desgarnar la complexitat de *Le grand verre*. En aquest títol, l'adverbi *même* és usat com un element aliè que subratlla la radicalitat de la peça i actua com una explicació del mateix dadaisme. El *même* obre un espai de llibertat enorme, dins el qual ens sentim còmodes i actua de clau interpretativa d'aquest llibre. Com a deutors del dadaisme, en el títol d'aquest llibre ens apropiem de l'adverbi *même* per retre un evident homenatge als autors del Dadà. A afectes pràctics, la seva absurditat sintàctica ens dibuixa un ampli espai entre els difusos límits d'una vella i acadèmica pregunta: Què és el dibuix? Una pregunta que, com tantes altres preguntes simples, té una resposta complexa. Definir el dibuix sobre la base de la bidimensionalitat, el monocromatisme, l'ús d'uns materials i suports concrets, la linealitat, el caràcter tecnològic o manual, les funcions mimètiques, projectuals o il·lustratives són, sempre, acotacions incompletes.

estas trece propuestas que, haciendo una afirmación de nuestra afiliación, agruparemos bajo el título de Trece ejercicios de dibujo, même.

Pocos títulos de pinturas del siglo XX han sugerido tantos comentarios como La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même, realizada de 1915 a 1923 por Marcel Duchamp. Algunos han querido ver en ella un manifiesto esotérico sobre la primera etapa de una transformación mágica; otros comentaristas han propuesto una reinterpretación centrada en la temática religiosa de la asunción de la Virgen, y otros consideran que las explicaciones psicoanalistas son el mejor método para desgarnar la complejidad de Le grand Verre. En este título, el adverbio même se usa como un elemento ajeno que subraya la radicalidad de la pieza y actúa como una explicación del propio dadaísmo. El même abre un espacio de libertad enorme, dentro del cual nos sentimos cómodos, y actúa de clave interpretativa de este libro. Como deudores del dadaísmo, en el título de este libro nos apropiamos del adverbio même para rendir un evidente homenaje a los autores del Dadá. A afectos prácticos, su absurdidad sintáctica nos dibuja un amplio espacio entre los difusos límites de una vieja y académica pregunta: ¿qué es el dibujo? Una pregunta que, como tantas otras preguntas simples, tiene una respuesta compleja. Definir el dibujo sobre la base de la bidimensionalidad, el monocromatismo, el uso de unos materiales y soportes concretos, la linealidad, el carácter tecnológico o

Situats en el punt de confluència d'una pregunta innecessària amb un adverbi alliberador, i sota una aparença de manual de dibuix, volem manifestar, de forma col·lateral i si es vol amb una certa ironia, alguns dels interrogants que apareixen en l'art contemporani estructurats en tretze temes, tretze qüestions seleccionades de les moltes que apareixen diàriament en la nostra pràctica artística, tretze exercicis de dibuix que, "fins i tot", són exercicis de dibuix.

L'exploració del límit, tant del que s'ha situat entre l'art i altres formes d'interpretar i transformar l'entorn, com del que ha delimitat les diferents disciplines artístiques, va ser transgredit per l'art dels 60 del segle passat i s'ha acabat de dissoldre en l'art contemporani. D'altra banda, el concepte de *límit* aplicat al dibuix es presenta amb una capacitat semàntica doblement reforçada al remetre'ns a una característica visual susceptible d'apropar-nos a una definició de dibuix. Aquestes dues implicacions, una de conceptual i l'altra perceptiva, van acabar orientant de forma definitiva el títol del present volum: *Límits del dibuix*.

Hem plantejat cada tema de manera que les imatges no assumissin una funció il·lustrativa, sinó que fossin els contenidors principals de l'enunciat, que evoquessin l'atmosfera visual en la qual es produïa cada interrogació i que remetessin el lector a altres possibles enllaços mentals, fent nostre el principi *duchampià* que és el que mira qui conclou l'obra. Els primers exercicis remeten a qüestions de

manual, las funciones miméticas, proyectivas o ilustrativas es, siempre, una acotación incompleta.

Situados en el punto de confluencia de una pregunta innecesaria con un adverbio liberador, y bajo una apariencia de manual de dibujo, queremos manifestar, de manera colateral y, si se quiere, con una cierta ironía, algunos de los interrogantes que aparecen en el arte contemporáneo estructurados en trece temas, trece cuestiones seleccionadas de entre las muchas que aparecen diariamente en nuestra práctica artística, trece ejercicios de dibujo que, "incluso", son ejercicios de dibujo.

La exploración del límite, tanto del que se ha situado entre el arte y otras formas de interpretar y transformar el entorno, como del que ha delimitado las diferentes disciplinas artísticas, fue transgredida por el arte de los años sesenta del siglo pasado y ha acabado de disolverse en el arte contemporáneo. Por otra parte, el concepto de límite aplicado al dibujo se presenta con una capacidad semántica doblemente reforzada al remitirnos a una característica visual susceptible de acercarnos a una definición de dibujo. Estas dos implicaciones, una conceptual y otra perceptiva, acabaron orientando de forma definitiva el título de este volumen: Límites del dibujo.

Hemos planteado cada tema de manera que las imágenes no asumieran una función ilustrativa, sino que fueran los contenedores principales del enunciado, que evocaran la atmósfera visual en que se producía cada

metodologia de la creació artística i progressivament el discurs es va referint als problemes de la percepció i representació visuals, per acabar amb els exercicis que al·ludeixen a les funcions de l'art.

Per tal de dissipar dubtes sobre la pregunta que cada tema formula, l'hem acompanyat amb una fitxa que descriu amb més objectivitat cada un dels propòsits.

Hem precedit els exercicis de quatre aportacions de professors universitaris que, propers a la nostra sensibilitat, permetran al lector contextualitzar la proposta global d'aquesta publicació i li facilitaran l'accés a reflexions paral·leles: Lino Cabezas, catedràtic de Dibuix de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona; Agustín Valle, professor titular d'Estètica de la Facultat de Belles Arts de la Universitat Complutense de Madrid; M.J. Balsach, professora titular d'Història de l'Art de la Universitat de Girona, i Clara Garí, professora de la Universitat Pompeu Fabra i directora del projecte Nau Còclea. A tots ells, el nostre agraïment.

Àlex Nogué, Joan Descarga.

interrogación y que remitieran al lector a otros posibles enlaces mentales, haciendo nuestro el principio duchampiano de que es quien mira quien concluye la obra. Los primeros ejercicios remiten a cuestiones de metodología de la creación artística y, progresivamente, el discurso se va refiriendo a los problemas de la percepción y representación visuales, para finalizar con los ejercicios que aluden a las funciones del arte.

Con el fin de desvanecer las dudas sobre la pregunta que cada tema formula, la hemos acompañado con una ficha que describe con más objetividad cada uno de los propósitos.

Preceden a los ejercicios cuatro aportaciones de profesores universitarios que, próximos a nuestra sensibilidad, permitirán al lector contextualizar la propuesta global de esta publicación y le facilitarán el acceso a reflexiones paralelas: Lino Cabezas, catedrático de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona; Agustín Valle, profesor titular de Estética de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid; M.J. Balsach, profesora titular de Historia del Arte de la Universidad de Gerona, y Clara Garí, profesora de la Universidad Pompeu Fabra y directora del proyecto Nau Còclea. A todos ellos, nuestro agradecimiento.

Àlex Nogué, Joan Descarga

Els límits del dibuix. Ensenyar a dibuixar

Ensenyar a dibuixar en el context de l'art actual és una qüestió més que polèmica, ja que de vegades ni tan sols s'arriba a admetre que sigui oportú; es posen en dubte els tractats i manuals publicats per als que volen aprendre a dibuixar, i molts artistes es declaren convençuts que, encara que l'art és una cosa que es pot aprendre, no pot ser ensenyat.

Aquesta posició no és excepcional, i es pot remuntar a una idea molt estesa des del romanticisme, que argumentava que l'art no podia ser ensenyat. Des d'aquesta posició Courbet havia afirmat: «Jo, que crec que cada artista ha de ser el seu propi mestre, no puc pensar a fer-me professor. No puc ensenyar el meu art ni l'art de cap escola, des del moment que nego que l'art pot ser ensenyat.»

Tot i les evidències, aquesta actitud s'ha de matisar i contrastar amb unes altres d'aparentment antagòniques, com ara la confessió manifestada per Dalí en el seu llibre *50 secrets màgics per pintar*: «Considera que aquest llibre està dirigit sobretot, més que a tu mateix, als teus deixebles, que són els veritables fills del pintor –ja que tot bon pintor ha de tenir deixebles.»

Los límites del dibujo. Enseñar a dibujar

Enseñar a dibujar en el contexto del arte actual es una cuestión más que polémica, ya que, en algunas ocasiones ni tan siquiera se llega a admitir su oportunidad; los tratados y manuales publicados para los que quieren aprender a dibujar se ponen en entredicho, y muchos artistas declaran su convicción de que, aunque el arte es algo que se puede aprender, no puede ser enseñado.

Esta posición no es algo excepcional, y se puede remontar a una idea muy extendida desde el Romanticismo; en ella se argumentaba que el arte no podía ser enseñado. Desde esa posición, Courbet había afirmado: «Yo, que creo que cada artista debe ser su propio maestro, no puedo pensar en hacerme profesor. No puedo enseñar mi arte ni el arte de ninguna escuela, desde el momento que niego que el arte puede ser enseñado.»

A pesar de las evidencias, esta actitud debe ser matizada y contrastada con otras aparentemente antagónicas, como la confesión manifestada por Dalí en su libro 50 secretos mágicos para pintar: «Considera que este libro está dirigido sobre todo, más que a ti mismo, a tus discípulos, los cuales

En les paraules programàtiques de Dalí, més enllà de la seva ironia intel·ligent i proverbial, ens trobem davant una qüestió gens excepcional que es podria denominar *vocació pedagògica de l'avantguarda*, en la qual el dibuix va ocupar un paper gens menyspreable, similar al que havia tingut en altres èpoques històriques.

Transformar la realitat

En efecte, sabem que durant el passat segle XX el dibuix va participar, integrat en l'art modern, en l'exaltació d'un esperit creador semblant al d'altres grans moments de la història, tal com havia succeït durant el Renaixement en l'art de l'humanisme europeu. Els assoliments i les obres d'aquestes empreses separades en el temps avui formen part del nostre imaginari col·lectiu.

En ambdues situacions, el Renaixement i les avantguardes, l'art va tenir plena consciència d'assumir un paper de lideratge en la transformació de la realitat a través del dibuix i de les diferents arts. També en el mateix segle XX els artistes van saber de l'expectació causada davant la capacitat i l'agudesia en l'expressió de la seva visió crítica del món i de la societat del seu temps i, en conseqüència, van sentir el valor de les seves propostes per poder modificar la vida quotidiana. En aquest sentit, continuant amb la tradició d'aquella sensibilitat, recentment l'arquitecte portuguès Álvaro Siza va definir el *desenho* (dibuix) com el diseg

son los verdaderos hijos del pintor —pues todo buen pintor debe tener discípulos».

En las palabras programáticas de Dalí, más allá de su inteligente y proverbial ironía, nos encontramos ante una cuestión nada excepcional que podría denominarse vocación pedagógica de la vanguardia, en la que el dibujo ocupó un papel nada desdeñable, similar al que había tenido en otras épocas históricas.

Transformar la realidad

En efecto, sabemos que durante el pasado siglo XX el dibujo participó, integrado en el arte moderno, en la exaltación de un espíritu creador semejante al de otros grandes momentos de la historia, tal como había sucedido durante el Renacimiento en el arte del humanismo europeo. Los logros y las obras de estas empresas separadas en el tiempo hoy forman parte de nuestro imaginario colectivo,

En ambas situaciones, Renacimiento y Vanguardias, el arte tuvo plena conciencia de asumir un papel de liderazgo en la transformación de la realidad a través del dibujo y las diferentes artes. También en el mismo siglo XX los artistas sabrían de la expectación causada ante la capacidad y agudeza en la expresión de su visión crítica del mundo y la sociedad de su tiempo y, en consecuencia, sintieron el valor de sus propuestas para poder modificar la vida cotidiana. En este sentido, continuando con la tradición

de la ment «o desenho e o desexo da mente».

El dibuix en l'accepció de disseny, entès com a projecte i previsió d'esdeveniments, té una definició apassionada en les paraules de Giulio Carlo Argan: «Proyectar és teixir una trama tènue i clara dins la boira del destí, i aclarir-la [...]. Mai no es projecta per a, sinó contra alguna cosa i algú. Sobretot es projecta contra la resignació davant l'imprevisible [...]. Es projecta sempre contra alguna cosa perquè canviï. La metodologia del projectar sempre és ideològicament intencionada. No es planifica la victòria, sinó el comportament que hom es proposa mantenir en la lluita.»

La crítica social

Així mateix, també en l'avantguarda artística del segle XX la ironia crítica dels dadaïstes i surrealistes, no exempta de tendresa, es reconeix en els dibuixos, i arriba a convertir-se en crítica social descarnada en l'obra expressionista de Max Beckmann, Otto Dix o George Grosz; les seves reflexions morals concorden amb el magisteri anterior de les sèries de gravats de Goya, encara que els separi més d'un segle. En tots ells es conjuga a la perfecció l'experiència vital dels mateixos artistes amb una sensibilitat exquisida per a la comprensió de la condició humana.

En el cas dels dibuixos de Goya, havien sorgit en contacte amb l'ambient de vocació didàctica derivat de les

de aquella sensibilidad, recientemente el arquitecto portugués Álvaro Siza definió al desenho (dibujo) como el deseo de la mente: «o desenho e o desexo da mente».

El dibujo en su acepción de “diseño”, entendido como proyecto y previsión de acontecimientos, tiene una definición apasionada en las palabras de Giulio Carlo Argan: «Proyectar es tejer una trama tenue y clara dentro de la niebla del destino, aclarándola [...]. Nunca se proyecta para, sino contra algo y alguien. Sobre todo se proyecta contra la resignación ante lo imprevisible [...]. Se proyecta siempre contra algo para que cambie. La metodología del proyectar siempre es ideológicamente intencionada. No se planifica la victoria sino el comportamiento que uno se propone mantener en la lucha.»

La crítica social

Asimismo, también en la Vanguardia artística del siglo XX, la ironía crítica de los dadaístas y surrealistas, no exenta de ternura, se reconoce en los dibujos, llegándose a convertir en descarnada crítica social en la obra expresionista de Max Beckmann, Otto Dix o George Grosz; sus reflexiones morales concuerdan con el magisterio anterior de las series de grabados de Goya, aunque los separe más de un siglo. En todos ellos se conjuga a la perfección la experiencia vital de los propios artistas con una sensibilidad exquisita para la comprensión de la condición humana.

idees dels il·lustrats, apassionats amb uns programes d'educació dirigits a millorar la qualitat social de vida, a més de lluitadors per aconseguir éssers humans més lliures entorn d'un ideal, més o menys utòpic, de felicitat igualitària.

Allunyat dels ideals de la il·lustració, en arribar al segle XX, el dibuix s'ha de relacionar gairebé sempre amb la crònica de les avantguardes, un terme bèl·lic pres per l'art per definir no només una actitud de lluita, sinó el lloc avançat que ocupen els contendents en cada batalla.

Si en el segle XVIII els assaigs filosòfics i els gèneres didàctics de la literatura havien estat els mitjans més propis dels il·lustrats, per als artistes del segle XX les proclames i els manifestos seran els gèneres preferits en la voluntat revolucionària de confrontació per a la conquesta d'una societat millor.

En conseqüència, els dibuixos de l'avantguarda ja no es plantegen com una qüestió tècnica de l'aprenentatge d'un saber estabilitzat en un ofici, sinó que s'han d'entendre com una epopeia individual i col·lectiva en la qual, a més de les aportacions de cada artista en particular, s'elaboren programes teòrics i projectes pedagògics i s'organitzen grups de creadors aglutinats per donar a conèixer les seves propostes a través de manifestos, gairebé sempre provocadors, assumits pel col·lectiu encara que l'autoria de la redacció sigui responsabilitat del líder.

A partir d'aquesta tradició crítica, poètica, utòpica i programàtica, la teo-

En el caso de los dibujos de Goya, éstos habían surgido en contacto con el ambiente de vocación didáctica derivado de las ideas de los ilustrados, apasionados con unos programas de educación dirigidos a mejorar la calidad social de vida, además de luchar para conseguir seres humanos más libres en torno a un ideal, más o menos utópico, de felicidad igualitaria.

Alejados de los ideales de la Ilustración, al llegar al siglo XX, el dibujo se ha de relacionar casi siempre con la crónica de las vanguardias, un término bélico tomado por el arte para definir no sólo una actitud de lucha sino el lugar avanzado que ocupan los contendientes en cada batalla.

Mientras que en el siglo XVIII los ensayos filosóficos y los géneros didácticos de la literatura habían sido los medios más propios de los ilustrados, para los artistas del siglo XX las proclamas y manifestos serán los géneros preferidos en su voluntad revolucionaria de confrontación para la conquista de una sociedad mejor.

En consecuencia, los dibujos de la vanguardia ya no se plantean como una cuestión técnica del aprendizaje de un saber estabilizado en un oficio, han de entenderse como una epopeya individual y colectiva en la que, además de las aportaciones de cada artista en particular, se elaboran programas teóricos, proyectos pedagógicos y se organizan grupos de creadores aglutinados para dar a conocer sus propuestas a través de manifestos, casi siempre provocadores, asumidos por el colectivo aunque la autoría de

ria pedagògica del dibuix no ha pogut prescindir des de llavors de totes les seves aportacions.

Expressió i construcció

En aquest panorama general de les avantguardes, el dibuix abordarà fonamentalment dues funcions principals: l'expressió i la construcció. La lliure expressió dels individus i la construcció col·lectiva d'una nova cultura, identificada amb nous ideals.

L'expressió s'entendrà com la capacitat de donar a conèixer les peculiaritats individuals de l'autor, un món valorat pel reconeixement de les qualitats originals de les seves idees i aportacions, una mica vinculat a les «poètiques personals» on es pugui donar a conèixer la personalitat de cada artista.

En aquest sentit, tant les obres artístiques com les conseqüències pedagògiques per a l'ensenyament de l'art, se centraran al voltant de la pràctica de l'expressivitat, entenent-la com un mitjà d'introspecció capaç de descobrir i valorar l'ordre intern i subiectiu de cada persona.

D'altra banda, el dibuix serà també l'alliberament de les forces emotives i les capacitats expressives de l'individu, un objectiu gens nou, ja que es traduïa anteriorment en màximes acadèmiques d'ensenyament: «deixar-se anar», «deixar fer la mà» o «perdre la por».

En sintonia amb aquesta sensibilitat, tant els mateixos artistes com els

la redacción sea responsabilidad de su líder.

A partir de esa tradición crítica, poética, utópica y programática, la teoría pedagógica del dibujo no ha podido prescindir desde entonces de todas sus aportaciones.

Expresión y construcción

En este panorama general de las vanguardias, el dibujo abordará fundamentalmente dos funciones principales: la expresión y la construcción. La libre expresión de los individuos y la construcción colectiva de una nueva cultura, identificada con nuevos ideales.

La expresión será entendida como la capacidad de dar a conocer las peculiaridades individuales del autor, un mundo valorado por el reconocimiento de las cualidades originales de sus ideas y aportaciones, algo vinculado a las "poéticas personales" en donde se pueda dar a conocer la personalidad de cada artista.

En este sentido, tanto las obras de arte como las consecuencias pedagógicas para su enseñanza se van a centrar alrededor de la práctica de la expresividad, entendida como un medio de introspección capaz de descubrir y valorar el orden interno y subjetivo de cada persona.

Por otra parte, el dibujo será también liberación de las fuerzas emotivas y las capacidades expresivas del individuo, un objetivo nada nuevo, ya que se traducía anteriormente en máximas

models d'ensenyament proposats van incorporar teories tradicionals de l'art oriental, tal com es va fer en el curs bàsic d'Itten durant els primers temps de la Bauhaus. El dibuix gestual es va establir des de llavors com un mitjà d'introspecció en tècniques paral·leles a la que va desenvolupar el psicòleg i psiquiatre Karl Jung per a l'exploració del subconscient.

El paper de l'atzar

En sintonia amb aquestes idees, una part important de l'art del segle XX considera l'atzar com una cosa d'ordre subjectiu, impredecible i impossible de sotmetre's a la idea de projecte. L'atzar, la casualitat, allò accidental, allò aleatori i arbitrari, són variables plenes de sentit en el nou art. Picasso afirma en una de les seves frases més conegudes: «jo no busco, trobo». Els artistes es complauen a descobrir i sorprendre's davant les troballes no programades.

En l'ús voluntari d'aquesta sensibilitat, radicalitzant-la, els surrealistes realitzen els seus «cadàvers exquisits», consistents a traçar sobre un paper plegat diverses vegades un dibuix entre diferents persones sense que cap conegui el precedent.

El surrealisme advocava per una idea de llibertat i desinhibició absoluta amb la finalitat d'aprofundir en l'inconscient de l'individu. En el primer manifest de 1924, es va definir aquest moviment com «allò que la ment ens dicta quan se suprimeix tot control de

académicas de enseñanza: “soltarse” “dejarse llevar la mano” o “perder el miedo”.

En sintonía con esta sensibilidad se incorporaron teorías tradicionales del arte oriental, tanto por medio de los propios artistas como en los modelos de enseñanza propuestos, tal como se hizo en el curso básico de Itten durante los primeros tiempos de la Bauhaus. El dibujo gestual se estableció desde entonces como un medio de introspección en técnicas paralelas a la desarrollada por el psicólogo y psiquiatra Karl Jung para la exploración del subconsciente.

El papel del azar

En sintonía con estas ideas, una parte importante del arte del siglo XX considera a éste como algo de orden subjetivo, impredecible e imposible de someterse a la idea de proyecto. El azar, la casualidad, lo accidental, lo aleatorio y arbitrario son variables plenas de sentido en el nuevo arte. Picasso afirmará en una de sus frases más conocidas: «yo no busco, yo encuentro». Los artistas se complacen al descubrir y sorprenderse ante los hallazgos no programados.

En el uso voluntario de esta sensibilidad, radicalizándola, los surrealistas realizan sus “cadáveres exquisitos”, consistentes en trazar sobre un papel plegado varias veces, un dibujo entre diferentes personas sin que ninguna conozca el precedente.

la raó i s'abandona tota preocupació estètica o moral».

L'art com a joc

Vinculada a les idees de la psicoanàlisi, la relació entre el joc i l'activitat artística és l'altre plantejament constant en la modernitat. En les *Cartes sobre l'educació estètica de l'home* Schiller ja havia arribat a considerar l'impuls lúdic (*spieltrieb*) com el fonament de l'impuls artístic. Amb la mateixa sensibilitat l'art contemporani va assumir obertament la concepció de l'impuls lúdic com una energia psíquica que es pot abocar en forma d'art. S'inscriuen en aquest context unes paraules de Le Corbusier escrites en els últims anys de la seva vida:

«El dibuix també és un joc. Se'm diu que el secret de la saviesa és saber prendre's el temps lliure. D'acord. Jo em trobo en un estat d'oci permanent. Jugar tot el dia [...]. L'obra d'art és un joc. Hom es crea a si mateix la regla del seu propi joc. Aquesta regla ha d'aparèixer de nou en aquells que també busquen jugar.»

Naturalesa, abstracció i realitat

El dibuix gestual, en la recerca i l'expressivitat, es va emmarcar contemporàniament en el panorama general de l'abstracció, un dels fenòmens de més transcendència en l'art, i la importància del qual és explicable

El Surrealismo abogaba por una idea de libertad y desinhibición absoluta con el objeto de profundizar en el inconsciente del individuo. En el primer manifiesto de 1924, se definió este movimiento como «aquello que la mente nos dicta cuando se suprime todo control de la razón y se abandona toda preocupación estética o moral».

El arte como juego

Vinculada a las ideas del psicoanálisis, la relación entre el juego y la actividad artística es otro planteamiento constante en la modernidad. En sus Cartas sobre la educación estética del hombre, Schiller ya había llegado a considerar el impulso lúdico (Spieltrieb) como el fundamento del impulso artístico. Con la misma sensibilidad, el arte contemporáneo asumió abiertamente la concepción del impulso lúdico como una energía psíquica que puede verse en forma de arte. En este sentido se inscriben unas palabras de Le Corbusier escritas en los últimos años de su vida:

«El dibujo es también un juego. Se me dice que el secreto de la sabiduría es saber tomarse el tiempo libre. De acuerdo. Yo me encuentro en un estado de ocio permanente. Jugar todo el día [...]. La obra de arte es un juego. Uno se crea a sí mismo la regla de su propio juego. Esta regla debe aparecer de nuevo a aquellos que también buscan jugar.»

d'acord amb unes causes concretes. Amb l'abstracció, a conseqüència de l'aparició de la fotografia, l'art va abandonar de manera majoritària la representació de la naturalesa després que la imatge fotogràfica s'hagués apropiat del privilegi de ser el model més pròxim a la realitat, el més creïble, alguna cosa que sense ser la mateixa realitat està representada per ella.

Alhora, amb la fotografia i l'art abstracte es va posar en evidència la contradicció entre el natural i el real, el tradicional dibuix acadèmic del natural va quedar irreversiblement desprestigiats i exclòs del «real» pel fet d'obeir més a l'ensinistrament i a l'habilitat tècnica que al coneixement, contràriament al que havia passat durant els segles anteriors a l'aparició de la fotografia.

En conseqüència, la visió del «natural» ja no té per al dibuixant la importància reconeguda en altres temps per al coneixement de la realitat, tal com havia glossat Leonardo en definir l'ull com la «finestra de l'ànima».

En convertir-se contemporàniament la visió en psicologia de la percepció, els dibuixos ja no són una construcció òptica per a la representació del món visual, són superfícies d'aparició, alterables pels elements de la seva mateixa estructura i independents del «natural»: línia, forma, color, llum, tensió, proporció, moviment, ritme, harmonia.

Com a repercussió pedagògica en l'ensenyament del dibuix, l'«experiència» estètica, amb aquestes estructures, guanya més importància que la mateixa visió de la naturalesa.

Naturaleza, abstracción y realidad

El dibujo gestual, en la búsqueda de la expresividad, se enmarcó contemporáneamente en el panorama general de la abstracción, uno de los fenómenos de mayor trascendencia en el arte; su importancia es explicable en consonancia con unas causas concretas. Con la abstracción, a consecuencia de la aparición de la fotografía, el arte abandonó de forma mayoritaria la representación de la naturaleza tras haberse apropiado la imagen fotográfica del privilegio de ser el modelo más próximo a la realidad, lo más creíble, algo que sin ser la misma realidad está representada por ella.

A la vez, con la fotografía y el arte abstracto se puso en evidencia la contradicción entre lo natural y lo real, el tradicional dibujo académico del natural quedó irreversiblemente desprestigiado y excluido de lo "real" al obedecer más al adiestramiento y a la habilidad técnica que al conocimiento, contrariamente a lo que había sucedido durante los siglos anteriores a la aparición de la fotografía.

En consecuencia, la visión del "natural" ya no tiene para el dibujante la importancia reconocida en otros tiempos para el conocimiento de la realidad, tal como había glosado Leonardo al definir el ojo como «la ventana del alma».

Al convertirse contemporáneamente la visión en psicología de la percepción, los dibujos ya no son una construcción óptica para la representación del mundo visual, son superficies de aparición, al-

Qualsevol element d'un dibuix pot ser alternativament: representació, signe, esquema constructiu, etc.

En l'ensenyament del dibuix, igual que en un laboratori s'experimenten i s'investiguen noves formes expressives, els artistes, al seu torn, aporten els seus «descobriments» particulars.

Els llenguatges de la forma

En les avantguardes històriques també es va parlar extensament del «llenguatge de l'art» i de les «gramàtiques de la forma», unes suposades gramàtiques de la forma que pretenien definir els elements i les lleis que poguessin sostenir l'estil modern. S'hi van establir codis artístics formals, imaginaris, que van servir de referència als models educatius. Entre els manuals de divulgació més utilitzats trobem els de Klee, Kandinsky o Itten. No obstant això, tot i tenir l'empata d'un discurs de prestigi, en una seqüència progressiva de degradació pel pas del temps, han arribat amb una gran deterioració als programes escolars.

Les «cartilles» de dibuix de la modernitat van simplificar i vulgaritzar fins a la caricatura esquemes formalistes en la recerca d'un nou llenguatge. En proclamar les avantguardes l'adveniment d'una nova era, es feia necessària la creació de nous símbols amb els quals aquesta era es pogués identificar. Walter Gropius, el primer director de la Bauhaus, havia manifestat el 1922 que la responsabilitat de la institució era: «Educar homes

terables por los elementos de su misma estructura e independientes de lo "natural": línea, forma, color, luz, tensión, proporción, movimiento, ritmo, armonía.

Como repercusión pedagógica en la enseñanza del dibujo, la "experiencia" estética, con estas estructuras, adquiere más importancia que la propia visión de la naturaleza. Cualquier elemento de un dibujo puede ser alternativamente: representación, signo, esquema constructivo, etc.

En la enseñanza del dibujo, igual que en un laboratorio, se experimentan y se investigan nuevas formas expresivas; a su vez, los artistas aportan sus "descubrimientos" particulares.

Los lenguajes de la forma

En las vanguardias históricas también se habló extensamente del "lenguaje del arte" y de las "gramáticas de la forma", unas supuestas gramáticas de la forma que pretenden definir los elementos y leyes que pudiesen sustentar el estilo moderno. En ellas se establecieron códigos artísticos formales, imaginarios, que sirvieron de referencia a los modelos educativos. Entre los manuales de divulgación más utilizados, encontramos los de Klee, Kandinsky o Itten. No obstante, a pesar de tener el amparo de un discurso de prestigio, en una secuencia progresiva de degradación por el paso del tiempo, han llegado con un gran deterioro a los programas escolares.

Las "cartillas" de dibujo de la modernidad simplificaron y vulgarizaron

que puguin reconèixer [...] el món en què viuen, i crear, per mitjà de la unió dels coneixements amb les fantasies, formes típiques que representin simbòlicament el seu món.»

L'estil modern va pretendre ser un *antiestil*, principi i final de totes les utopies. Malgrat tot això i el fracàs de moltes de les seves expectatives, s'ha de reconèixer que les gramàtiques de la forma, vulgaritzades en major o menor grau, es van convertir en l'esquelet a partir del qual s'han pogut produir les revisions més radicals i contradictòries de l'art.

Els nous mitjans

En l'horitzó del nou mil·lenni ja s'albira un art i una cultura definits per la comunicació i la informació de la xarxa, on l'important ja no és l'obra única i singular, l'exclusivitat, sinó la màxima difusió valorada pel nombre de «visitants» de la mateixa xarxa.

De la mateixa manera que els clàssics deien que en l'art era més important la versemblança que la veritat, en la societat actual és més important l'acte mediàtic produït que la mateixa realitat que el provoca.

El paper de l'acadèmia tradicional ha estat substituït per una trama de gestors de centres oficials d'art i fires internacionals, a més dels mitjans de difusió de la imatge que els prestigien. D'aquesta manera, el criteri de l'espectador es construeix sobre una mateixa informació, a través de la televisió o de les imatges de les

hasta la caricatura esquemas formalistas en la búsqueda de un nuevo lenguaje. Al proclamar las Vanguardias el advenimiento de una nueva era, se hacía necesaria la creación de nuevos símbolos con los que ésta pudiese identificarse. Walter Gropius, el primer director de la Bauhaus, había manifestado en 1922 que la responsabilidad de aquella institución era:

«Educar hombres que puedan reconocer [...] el mundo en el que viven, y crear, por medio de la unión de sus conocimientos con sus fantasías, formas típicas que representen simbólicamente su mundo.»

El estilo moderno pretendió ser un antiestilo, principio y final de todas las utopías. A pesar de todo ello, y del fracaso de muchas de sus expectativas, ha de reconocerse que las gramáticas de la forma, vulgarizadas en mayor o menor medida, se convirtieron en el esqueleto desde donde se han podido producir las revisiones más radicales y contradictorias del arte.

Los nuevos medios

En el horizonte del nuevo milenio ya se vislumbra un arte y una cultura definida por la comunicación y la información de la red; en ella, lo importante ya no es la obra única y singular, su exclusividad, sino su máxima difusión valorada por el número de “visitantes” de la propia red.

Del mismo modo que los clásicos decían que en el arte era más importante lo verosímil que lo verdadero, en la sociedad actual es más importante

revistes que es multipliquen, com en una caixa de ressonància, gràcies als nous mitjans.

El futur immediat de l'art no pot prescindir d'Internet; la continuació del debat sobre la seva llibertat, els seus assoliments i les seves misèries s'establiran allí. Pel que fa a això, el sociòleg Manuel Castells feia referència a una notícia recent dels Estats Units, on el Tribunal Suprem havia protegit la llibertat d'expressió a Internet amb sentències reiterades, alguna de les quals arriba a dir que «els ciutadans tenen dret constitucional al caos en la seva lliure expressió».

En definitiva, es pot afirmar, com a resum, que en el segle XX, en el context de l'art, el dibuix es converteix en una pràctica vinculada a la comprensió de la realitat i als múltiples mètodes per alterar-la, modificant-la a través de la definició i construcció d'imatges, sense abandonar una reflexió permanent sobre totes les referències associades a la seva pràctica, i sense perdre de vista els models estètics que a cada moment la condicionen i li donen sentit.

Lino Cabezas

el acto mediático producido que la propia realidad que lo provoca.

El papel de la academia tradicional ha sido sustituido por una trama de gestores de centros oficiales de arte y ferias internacionales, además de los medios de difusión de la imagen que los prestigian. De esta manera, el criterio del espectador se construye sobre una misma información, a través de la televisión o de las imágenes de las revistas que se multiplican, como en una caja de resonancia, gracias a los nuevos medios.

El futuro inmediato del arte no puede prescindir de Internet, la continuación del debate sobre su libertad, sus logros y miserias se establecerán allí. Respecto a ello, el sociólogo Manuel Castells hacía referencia a una noticia reciente de los Estados Unidos, donde el Tribunal Supremo había protegido con reiteradas sentencias la libertad de expresión en Internet, alguna de las cuales llega a decir que «los ciudadanos tienen derecho constitucional al caos en su libre expresión».

En definitiva, se puede resumir afirmando que en el siglo XX, en el contexto del arte, el dibujo se convierte en una práctica vinculada a la comprensión de la realidad y a los múltiples métodos para alterarla, modificándola a través de la definición y construcción de imágenes, sin abandonar una reflexión permanente acerca de todas las referencias asociadas a su práctica, y sin perder de vista los modelos estéticos que en cada momento condicionan y dan sentido a su práctica.

Lino Cabezas









