



ugr

Universidad
de Granada

Facultad de Bellas Artes de Granada

Programa de doctorado en Arte

DIBUJAR POR DIBUJAR

Una investigación sobre la finalización del proceso creativo

Doctorando: **Manuel Bru Serrano**

Directora: **Dra. Asunción Jódar Miñarro**

GRANADA, 2016

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Manuel Bru Serrano
ISBN: 978-84-9125-896-4
URI: <http://hdl.handle.net/10481/43830>

El doctorando Manuel Bru Serrano y la directora de la tesis Asunción Jódar Miñarro. Garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

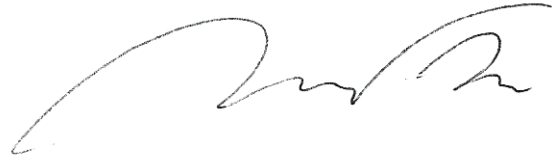
Granada, 28 de enero de 2016.

Directora de la Tesis

Doctorando

Fdo.: *Asunción Jódar Miñarro*

Fdo.: *Manuel Bru Serrano*



*A mis padres e Isa por su gran apoyo,
a Jesús y Antonio por echarme siempre un cable
y a mi directora Asun, por confiar en mí desde el principio.*

ÍNDICE

Introducción	9
I Resumen y palabras clave	11
II Justificación del tema	12
III Hipótesis y objetivos	14
IV Metodología de investigación	15
Capítulo 1. Un camino de ida y vuelta	19
1.1. El dibujo como huella y fragmento	21
1.2. Paleontología, Arqueología y Restauración	28
1.3. La <i>Suite Verve</i> de Picasso, un modelo de creación	34
1.4. Conclusiones del capítulo: serie <i>Continuaciones</i>	84
Capítulo 2. Dibujo terminado y dibujo inacabado	109
2.1. Finalizar una obra	111
2.2. El punto crítico	116
2.3. <i>Non finito</i>	118
2.4. Conclusiones del capítulo: serie <i>Inacabados</i>	124

Capítulo 3. El principio, el final y el infinito	149
3.1. <i>Big Bang</i>	151
3.2. <i>Big Crunch</i> y <i>Big Bounce</i>	157
3.3. El trabajo que nunca termina	161
3.4. Conclusiones del capítulo: serie <i>Canopes</i>	164
Conclusiones generales	261
Bibliografía	267
Anexo	275
Statement	277
Diario de obras. <i>Diez continuaciones de un mismo dibujo</i>	278
Diario de obras. <i>Continuación de continuaciones</i>	302
Diario de obras. <i>Inacabados</i>	321

INTRODUCCIÓN

I Resumen y palabras clave

Esta tesis es un estudio sobre el proceso creativo del dibujo y sobre cuál es el momento adecuado de su finalización. Para ello establecemos un amplio marco de actuación con el que abordamos ambos temas desde distintos planteamientos teóricos y prácticos.

La investigación se sustenta sobre tres ideas principales: el valor de la obra como huella de una acción. La relación de un artista con su dibujo. El acto de dibujar como fin en sí mismo. Estas tres ideas configuran de forma transversal experiencias sobre el acto de dibujar y el concepto de dibujo como herramienta de pensamiento mediante el cual incidimos en conflictos propios de la actividad intelectual y experimental de un artista, centran-do nuestro análisis en cómo éste resuelve y afronta el final del proceso de creación de una obra.

Con esta tesis hemos llevado a cabo una labor documental que abarca desde testimonios y reflexiones de artistas sobre su trabajo hasta escritos de ensayistas e investigadores en arte. Para ahondar en el tema, hemos estudiado los dibujos de Pablo Picasso que la revista *Verve* publicó en 1954, ya que supone un ejemplo de modelo creativo que refleja muy bien cómo piensa, intuye y actúa un artista.

Como conclusión práctica exponemos una propuesta personal de trabajo a través de la cual se han tratado los temas que vertebran esta tesis y ofrece un procedimiento que ha permitido extraer unas conclusiones intrínsecas del dibujar.

Palabras clave

Dibujo, dibujar, proceso creativo, decisión, finalizar, huella, fragmento, intuición, inacabado, principio, infinito.

II Justificación del tema

Cuando nos referimos al dibujo como tal, estamos acercándonos a una disciplina artística que ha sido objeto de numerosos estudios a lo largo de su historia.

El dibujo nos presenta una prueba de la evolución intelectual y cultural de la humanidad, pues el espacio que habita desde la antigüedad no es otro que el mismo al que pertenecen el lenguaje o la escritura. Es una herramienta de conocimiento que conforma toda una estructura conceptual sobre la que se fundamentan muchos aspectos inherentes del arte y es considerado como la lengua franca para todas las artes.

Según A. Jódar (1990) y T. Godfrey (1990), el dibujo es la forma más democrática del arte. Todo el mundo puede dibujar, es un recurso de fácil acceso y no requiere una gran formación previa. Hecho que lo convierte en un sencillo instrumento de comunicación desde edades tempranas a avanzadas o entre distintas culturas y lugares, cuya eficacia es universal y, por ello, se sitúa como un importante medio de expresión humana.

Pero resulta difícil explicar qué es el dibujo porque «el dibujo en sí no existe. Se produce en nuestra mente al observar, y únicamente, con el acto de dibujar es cuando el dibujo se hace presente» (Lagares, 2006: 42). Como otros procesos cognitivos, está compuesto por una parte que hace referencia al ámbito interno o inmaterial y a otra puramente física: el dibujo como pensamiento (que genera ideas) y el dibujar como acción (materializa ideas). Ambas intervendrían en la creación de un discurso artístico, aunque muchas veces en el arte contemporáneo se le ha concedido gran importancia a la idea sin necesidad de materializarla, como sugería Joseph Beuys (Gómez Molina, 2011).

En su artículo sobre la investigación creativa, Santiago Vera (2009: 112) también distingue dos marcos de actuación: «uno referido al sistema simbólico seleccionado —contenido en el tema— y un marco referido al proceso metodológico que lo articula y posibilita su consecución». En base al tema y las obras, encontramos:

- De la idea a las obras: una metodología que se articularía en torno a un proceso deductivo, comenzando de forma general para concluir en lo particular. De tal modo que una idea previa se desarrolla a través de la práctica para materializarse en una obra o una producción seriada.
- De las obras a la idea: una estrategia que generaría la idea durante o después del proceso creativo, elaborando una reflexión sobre ella a partir de las propias obras y tras un periodo de tiempo trabajando con una misma intencionalidad o intereses personales hacia algún tema.

Sobre ésta última hemos enfocado gran parte de nuestra atención, pues la labor práctica que se ha realizado discurre entre esos parámetros. Asimismo, creemos que es un marco acorde al ámbito contemporáneo y

esta investigación surge como respuesta a un contexto actual donde el dibujo se presenta más vivo que nunca. Porque la historia del dibujo se ha distinguido por ser un recorrido en torno a conceptos como eficacia o sencillez y actualmente goza de una gran vitalidad gracias, en parte, al logro de alcanzar grandes metas con escasos elementos.

Así que con esta tesis queremos incidir en que el dibujo sigue teniendo buenas perspectivas de futuro, ya que existe un clima de dibujantes que encuentran en el dibujo un medio honesto, atrevido y abierto a toda experimentación plástica. Por este motivo hemos elegido trabajar sobre el proceso creativo, para que se sigan desarrollando estudios sobre el dibujar y cómo, desde el dibujo mismo, se puede desarrollar una investigación en torno a los problemas propios de los artistas. Entre otros, el cómo, cuándo y por qué dar por finalizado un dibujo.

III Hipótesis y objetivos

Esta tesis doctoral parte con dos objetivos generales:

- Investigar sobre qué significa finalizar un dibujo.
- Aportar parámetros de investigación sobre el dibujo basados en la práctica artística.

Asimismo, planteamos unos objetivos específicos desarrollados en cada uno de los tres capítulos que organizan y profundizan en los temas generales anteriores. Estos son:

- Estudiar el proceso creativo a partir de la hipótesis con la que definimos al dibujo como huella y fragmento.
- Proponer un modelo de trabajo basado en un camino de ida y vuelta, en el cual la producción de una obra o serie conlleva a preservar los hallazgos y su identidad ante los cambios y que toma, además, la obra acabada no como una totalidad sino como una posibilidad entre muchas.
- Experimentar la continuación de dibujos terminados.
- Analizar los dibujos que componen la *Suite Verve* de Picasso para conocer un modelo de creación que refleja un trabajo de ida y vuelta.
- Investigar sobre el significado de terminar una obra a través de varios procesos creativos.
- Estudiar el problema de lo inacabado y qué supone para el artista y la obra.
- Exponer la importancia del punto crítico durante el dibujar.
- Desarrollar la hipótesis con la que establecemos que el principio y el final de la creación de un dibujo están relacionados a través del modelo *Big Bounce*.
- Analizar el concepto de infinito a través del trabajo que nunca termina.
- Presentar un proceso creativo personal que adopta el dibujar como una estrategia para manejar el presente, la cual adquiere su sentido gracias a la intuición, lo germinal, el instinto, el proyecto y la improvisación.

IV Metodología de investigación

La metodología seguida en esta tesis se enmarca en lo que actualmente se conoce como Investigación basada en las artes (*Art-Based Research*), donde el investigador se sirve de los procesos creativos como herramienta para acercarse al conocimiento. Un modelo que no sólo se está desarrollando en el ámbito de las Bellas Artes sino también en las ciencias sociales, la educación o la psicología (Marín, 2012).

Desde el principio decidimos que el dibujo se constituyese como un medio que ayudase a abordar las distintas hipótesis que pudieran ir surgiendo a lo largo del mismo, realizando una labor creativa que apoyase de manera complementaria al resto de la actividad investigadora. De esta manera, sería a través del dibujo como desplegaríamos dudas, indicios o nuevas vías de actuación.

Se trata, no sólo de dar con la imagen que constituya una aportación original al dibujo, la pintura, la escultura, el diseño o la fotografía, sino también de conocer por qué, cómo, de qué manera, tal imagen ha surgido y se ha desarrollado. Ello implica que el investigador en arte es, al mismo tiempo, actor y espectador del proceso. Lo cual no significa que el investigador en arte se investigue a sí mismo. Su objeto de estudio no es él sino el arte (Marín, 1998: 95).

Una vez asumido mi rol como dibujante, fuimos elaborando un plan de trabajo que con el tiempo acabó estructurado en tres capítulos con sus correspondientes planteamientos teóricos y sus series de dibujos. Un diseño que avanzaba en paralelo a la actividad práctica, la cual se acompañaba con un seguimiento escrito de cada obra, a modo de diario, con el que poder profundizar en el proceso mismo pero intentando enfocar el análisis hacia las decisiones que conllevan finalizar el trabajo. De modo que las obras realizadas también han ayudado a construir esta tesis porque permitían proseguir o descartar ideas con las que enfocar lo mejor posible los objetivos e hipótesis. Una propuesta personal de dibujo que vimos interesante recoger y ampliar en el anexo, así separábamos del cuerpo principal de la tesis todo el material escrito en primera persona que hace referencia directa a reflexiones sobre mi obra artística.

En este sentido, hemos querido que cada capítulo poseyera su propia serie de obras y que, además, estuviera situada en un epígrafe final para aglutinar así las conclusiones teóricas y las extraídas al dibujar. El resto de epígrafes dividen el contenido del capítulo de forma correlativa en función de los objetivos y temas que planteamos; a su vez, el orden elegido para distribuir los tres capítulos también permite una lectura progresiva.

En el primer capítulo introducimos el concepto de dibujo como obra, huella y testimonio de la acción del dibujante. Una idea que deriva en un modelo de creación que comparamos con un camino de ida y vuelta, el cual toma la obra terminada no como una totalidad en sí misma sino como un fragmento que invita a encontrar nuevas posibilidades que desarrollar, tanto en el mismo soporte como en una serie. Con esta premisa, abor-

damos el tema a través del trabajo de varios artistas, arqueólogos y restauradores, pero sobre todo centramos nuestro estudio en el proceso creativo que llevó a cabo Pablo Picasso en el prolífico conjunto de dibujos publicados por la revista *Verve* en 1954.

Para este capítulo, proyectamos las series *Diez continuaciones de un mismo dibujo* y *Continuación de continuaciones*. Juntas conforman una experiencia personal en 12 dibujos sobre el ejercicio de la prosecución de obras terminadas, una oportunidad que ha dado pie a la formulación de algunos de los planteamientos manejados durante toda la tesis.

El segundo capítulo actúa como parte central y sustancial porque en él incidimos directamente en la cuestión sobre finalizar un dibujo. Un estudio tanto de los momentos últimos del proceso como de la problemática existente en torno a la idea de lo inacabado: cómo influye en la integridad de la obra; cuáles son las principales causas para dejar una obra sin terminar; qué papel juega un trabajo inconcluso en la trayectoria de un artista; diferencias entre los términos acabar y terminar; protagonismo del *non finito* como concepto y argumento estético. Varios temas que han sido elegidos por su importancia en el proceso creativo de un artista y que se han afrontado desde la perspectiva del dibujo. Concretamente a través de la serie *Inacabados*, 19 dibujos cuyo trabajo en ellos se detuvo en su punto crítico justo antes del final.

Con el tercer capítulo, ponemos especial atención en el principio del proceso creativo mediante la hipótesis de que inicio y final están relacionados entre sí. Para ello exponemos un paralelismo con las teorías astrofísicas del *Big Bang*, *Big Crunch* y *Big Bounce* que nos permite situar el final del trabajo en una obra como inicio de otra. Una idea que proponemos a través del modelo de creación personal con el que se dibujaron las series anteriores y que da pie al desarrollo del epígrafe 3.3. sobre el infinito. Una última parte donde enfocamos la actividad artística como una labor que nunca termina, por ello culminamos con el grupo *Canopes* de 182 dibujos presentando un ejemplo de serie cuya producción se proyecta como ilimitada.

Al final de este libro se recogen unas conclusiones que agrupan las metas alcanzadas en cada capítulo y aquellas reflexiones que hemos extraído a nivel general. Y ahora, antes de dar paso al primero de los capítulos, queríamos rematar este apartado con una cita de Dieter Lesage sobre la intuición en la investigación artística:

En un sentido muy elemental, retratar al artista como investigador es una vía como tantas otras de problematizar la comprensión popular del arte, aún hoy muy extendida, dándole tintes puramente reflexivos, espontáneos, intuitivos, etc. Esto no debería hacernos pensar que la intuición o la espontaneidad no sean constituyentes de la investigación, ya sea esta científica o artística. Antes bien, debería recordarnos el hecho de que los momentos decisivos de la intuición que puedan conducir a descubrimientos científicos y creaciones artísticas únicamente sobrevienen en un horizonte temporal muy amplio, de tiempo empleado en una reflexión cuidada, una investigación paciente y una experimentación rigurosa (Lesage, 2011: 72).

CAPÍTULO 1

UN CAMINO DE IDA Y VUELTA

1.1. El dibujo como huella y fragmento

A principios del siglo XX, el arte inició un cambio de rumbo que implicó, a grandes rasgos, una revitalización general del proceso creativo del artista y una nueva concepción de la obra de arte como objeto, que encuentra en *Les Demoiselles d'Avignon* su exponente universal. Aquí «el cuadro, como resultado proyectual, asume el concepto esencial de ser, en sí mismo, propuesta y finalidad de actuación» (Vera, 2004: 79). Este hecho liberaba en cierto modo a la práctica del arte del mero acto de representación y sembraba la simiente del artista como creador de su propio lenguaje.

Esta autonomía tomó auge sobre todo después de la II Guerra Mundial:

Puesto que la realidad externa está desacreditada, el arte ya no se examina ni pretende demostrar nada. Como afirmaba el existencialismo, el hombre se queda desnudo delante del mundo, sin proyecto, sin rumbo, sin causa. Sintiendo incompleto, aislado, el artista busca alguna cosa que lo vincule de nuevo a la humanidad. Y para ello el arte concentra su esfuerzo en el individuo, en una acción puramente instintiva, desde la negación de todo lo anterior: valdrá la simple huella de un estado de ánimo, la emoción desnuda de un gesto, el mismo acto de pintar (Isern i Torras, 2006: 390).

También allanaría el terreno al futuro del dibujo y su relevancia en el discurso personal de cada artista, no ya como agente renovador de estilos sino como testigo de una expresión, de una forma de hacer y de pensar. Y así, revisando eficazmente la consecución del arte de la segunda mitad del siglo XX, Tony Godfrey, en *Drawing Today*, pondría el acento en los artistas conceptuales y su iniciativa por abrir paso al potencial del dibujo como huella. Vestigio del acto de crear, de tocar, y con un mensaje innato, que no necesariamente debía estar ligado a unos materiales concretos ni a superficies planas (Jódar, 2006).

En este sentido, Stanley Brouwn, por ejemplo, colocaba hojas de papel en la calle para recoger las pisadas de ciudadanos anónimos en *Pedestrian Steps on Paper* (1960). Así como *This Way Brouwn* (1961) que se compone de un conjunto de croquis realizados por los transeúntes en referencia a trayectos por la ciudad. Dibujos que sólo son eso, el resultado de una indicación en un tiempo determinado. Otros como On Kawara o Richard Long también experimentarían con la relación entre la acción y el rastro. La larga caminata de *A Ten Mile Walk on November 1* (1968) de Long, de la que sólo dejó constancia como huella una diagonal dibujada sobre un mapa o, en una escala menor, *I Went* (1968-1979) de On Kawara, en la que una línea de bolígrafo rojo trazaría su recorrido entre las calles de planos locales.

Marcar un territorio, tanto en el papel como en un lugar, fue un *leitmotiv* en el movimiento artístico del *Land Art*, que partía de un intento por reescribir los límites de la escultura y el museo a favor de la intervención



1. Richard Long. *A Line Made by Walking*.

Fotografía sobre tabla, 37,5x32,4 cm, 1967.

[Fuente: web TATE Britain]

directa en la naturaleza. Richard Long o Robert Smithson, entre otros, influyeron no sólo en lo escultórico sino también indirectamente en la esfera del dibujo. La primera obra de Long sobre el terreno fue *A Line Made by Walking* (1967) [fig. 1], una línea recta creada con sus pisadas en la hierba. Desde entonces, ha basado todo su trabajo en el caminar, dejando numerosas intervenciones como *Walking a Line in Peru* (1972) o *A Line in Ireland* (1974). En otras son los círculos los que pueblan sus obras como en *A Circle in Ireland* (1975), *Whirlwind Spiral* (1988) en el desierto del Sahara o su reciente *Aconcagua Circle* (2012) en Argentina y *Tsunami Driftwood Circle* (2013) en Japón [fig. 2]; pero también formas diversas como *A Thousand Stones Added to the Footpath Cairn* (1974) y *Somewhere Nowhere* (2010) demuestran que sus esculturas dibujan en el propio terreno, marcan un lugar concreto en la cartografía terrestre.

Comparte con Robert Smithson esa predilección por el trabajo que interactúa con los cambios climáticos y el tiempo. Una de las mayores aportaciones en este aspecto es *Spiral Jetty* (1970) en el desierto de Utah. Aquí el



2. Richard Long. *Tsunami Driftwood Circle.*

Restos de madera, 2013.
[Fuente: web del artista]



3. Robert Smithson. *Spiral Jetty.*

Barro, piedras, y cristales de sal, 1970.
Fotografía de Francisco Kjolseth (septiembre de 2002). [Fuente:
web del artista]

artista intervino la superficie de un lago salado con barro y rocas en forma de espiral de 450 metros de largo y 5 de ancho. Una obra de escala gigante que pretendía perpetuarse en la misma historia de la Tierra casi como un tatuaje. Smithson «se entrega a una arqueología del mundo del arte» (Castro Flórez, 2006: 557) que contradice al hermetismo y nihilismo del mercado artístico internacional. Tanto es así, que la obra entera consta de un texto, una película, fotografías y dibujos que adoptan un papel documental que cuestiona el tiempo de contemplación de la misma. Bien a través de este material de 1970 o a partir de la visita *in situ* a la escultura del lago con las condiciones ambientales del momento, ya que gran parte del tiempo permanece sumergida en el agua [fig. 3].

Godfrey también llega a plantear que el dibujo, como seña de todo gesto, es un rastro con memoria estrechamente ligado a un concepto arqueológico. De este modo, quince años después, Emma Dexter expondría que:

La línea, como una marca abstracta, y su relación con el fondo gozan de una potencia simbólica que se remonta a los orígenes primitivos del medio. El dibujo nos interconecta con nuestros ancestros en un sentido mayor: está en todas las huellas de la actividad y presencia humana, desde las marcas neolíticas sobre las paredes de las cuevas hasta las líneas de los cables telefónicos.

(...) Pisadas en la nieve, vahos en la ventana, estelas de humo de un avión cruzando el cielo, líneas trazadas por un dedo en la arena –literalmente dibujamos sobre el mundo material. Dibujar es parte de lo que significa ser humano (Dexter, 2005: 6).

Ese poder de conexión entre presente, pasado y futuro que otorga la práctica del dibujo, así como su vinculación con lo humano según Dexter, hacen de él una herramienta de conocimiento del mundo, de la Historia y de las personas. El artista configura una idea mediante el dibujo y éste, a su vez, permite conocer al propio artista, la estructura con que capta esos fenómenos y sus inquietudes en un entorno concreto. Lino Cabezas (2005), en su análisis del término *factura*, sintetiza el significado de dibujo en dos categorías: de una parte, el dibujo final responde a una actividad mental desarrollada a lo largo del trabajo. Por otra, es el conjunto de señales que evidencian la actuación física y anímica del artista. Una línea con memoria, como denominaba Matisse, o como la derivada del verbo griego *grapho*, donde la grafía contiene cierta información de quien escribe.

Por tanto, el dibujo en sí mismo puede permitir un análisis de su naturaleza como obra, un estudio de su memoria interna. De ahí la importancia como rastro, que cual pista en un mapa del tiempo, puede llegar a conectarnos con su travesía por el papel, actuando como la representación de la acción que le dio origen. Un hecho que engloba dudas, correcciones, soluciones o aciertos, como son, por ejemplo, los *pentimenti* o arrepentimientos, esos restos visibles de las diferentes rutas surgidas durante la ejecución de una obra. Una información valiosa que el propio artista decide dejar expuesta y que permite, en cierto modo, hacer partícipe al espectador del proceso creativo (Cabezas, 2011). Pintores como Velázquez han llegado a preservar estas huellas en el resultado final de una obra al óleo.

Hay quien también incorpora estas huellas a la obra pero de una manera diferente. No para dejar constancia de los cambios que haya podido sufrir o a modo de anotaciones aclaratorias durante el proceso, las adquieren como dibujos que ayudan a configurar una composición. Larry Rivers introduce estas marcas gráficas en sus óleos como una escenificación de la ejecución de una obra. En muchos de sus trabajos se ayuda de la figura del camello de una tabacalera dibujándolo repetidamente en una amplia diversidad de trazos, borrones y manchas. En *Africa I* (1961-1962), *Amel Camel* (1962) [fig. 4] o *Camels* (1962) se puede apreciar cómo pinta el dibujo (Gómez Molina, 2005a).

Por otro lado, los cambios en la ejecución, *pentimenti*, no siempre son conservados enteramente, pues a veces son percibidos gracias a técnicas de escáner que perduran bajo las capas de pintura. Pero hay ocasiones donde sí son aprovechados por el artista y, mientras que Rivers se decanta por el simulacro, casi toda la obra pictórica de Pablo Picasso se nutre de este avanzar y retroceder, de una experimentación real en una suma de destrucciones:

Hago un cuadro, inmediatamente lo destruyo. Pero al fin de cuentas no se ha perdido nada: el rojo que he quitado de un lado se encuentra en alguna parte.

Sería muy curioso fijar fotográficamente, no las etapas de un cuadro, sino su metamorfosis. Se percibiría qui-

z a través de qué recorrido un cerebro se encamina hacia la concreción de un sueño. Pero lo que es realmente curioso es observar que el cuadro no cambia en el fondo, que la visión inicial permanece casi intacta a pesar de las apariencias. Veo a menudo una luz y una sombra que he puesto en mi cuadro y me doy maña en alterarlas añadiendo un color que crea el efecto contrario. Cuando esta obra es fotografiada, me doy cuenta que lo que había introducido para corregir mi primera visión desaparece y que, en definitiva, la imagen que proporciona la fotografía corresponde a mi primera visión, antes de las transformaciones aportadas por mi voluntad (Fló, 1973: 70).

Recogida en una entrevista con Christian Zervos de 1935, Picasso deja expuesta una constante a lo largo de toda su trayectoria como artista. Permite apreciar que su proceso de trabajo se asemeja a un camino de ida y vuelta en el que la esencia de la obra permanece ante los cambios. Una práctica en la que «dejarse transportar también implica que tenemos que adaptarnos a la corriente. Sumergirnos en el momento adecuado, respirar cuando corresponde y volver a sumergirnos» (Berger, 2011: 115).

Dibujar, por tanto, es descubrir y toda exploración implica poder recordar, encontrando nuevos caminos y memorizando nuestros pasos para que nos sea posible avanzar hacia aquello que se pretende comprender, expresar o desarrollar. Se puede retornar a la síntesis de nuestros hallazgos siempre que sea necesario, de hecho, la repetición es un recurso que, en mayor o menor medida, sustenta el proceso creativo del dibujo:

Quando el dibujante repite por enésima vez un trazo, se evidencian ante él los estados de ánimo en donde presintió una analogía extraña, una montaña de sensaciones que guardó en su memoria, como cuando el explorador anotaba en su cuaderno: «hoy hizo sol, me encuentro más animado». (...) El dibujante recuerda aquellos accidentes que adquirieron vida propia, aquellas relaciones de su trazo que él anotó en su memoria como sucesos singulares capaces de articular futuras narraciones. Quizás surgieron sólo por una necesidad de anotar algo cuya trascendencia ignoraba, pero que intuía como pertinente, «debo recordar cómo se expande la tinta», «cómo se agudiza el perfil de la línea en contacto con el grano del papel», «debo recordarlo momentos antes de que otro trazo organice una nueva realidad en el papel» (Gómez Molina, 2005a: 78).

El dibujante, como un explorador, es capaz de recordar, gracias a su memoria e intuición, no sólo sus aciertos y descubrimientos sino también las situaciones donde se topó con problemas para evitar caer de nuevo ante los mismos errores.

Un factor importante que cabe destacar es que este devenir también persiste una vez finalizado el trabajo, ya que lo que se presenta como dibujo, es equiparable a la punta de un gran iceberg del que sólo conocemos una parte. De esta manera, el artista podrá, por un lado, entrar y salir de él. Iniciar un camino de ida, desde la obra terminada hacia ¿qué otra cosa podría llegar a ser?, pero también de vuelta, desde ese ¿qué podría llegar a ser? a la esencia perenne de la obra. En definitiva, volver sobre las propias huellas. Algo similar a una recons-

trucción destinada a recomponer el pasado mediante restos en el presente. Un hecho que invita al artista a la continuación o repetición de un tema o idea durante una serie de trabajo. Involucrando, a su vez, al espectador a que sea capaz de participar en ese ejercicio de reconstrucción de la obra y acercarlo lo más posible al fin mismo del trabajo.

Además, este concepto de fragmento acaba por otorgar profundidad y relevancia al dibujo y su posterior lectura. Ya que, el no revelar su total trasfondo, hace de la obra un ente vivo con su propia historia que da pie a preguntas como ¿qué pudo haber sido?, ¿qué pretende conseguir? o la formulada anteriormente. Asimismo, Antoni Tàpies enfoca parte de su proceso creativo de la siguiente manera:

Para mí, el fragmento tiene que ver con el hecho de dejar las cosas insinuadas, inacabadas..., un terreno en el que nuevamente los orientales son maestros. En este sentido, el fragmento propone ante todo un rechazo del logocentrismo idealista. Es una visión del mundo cercana a la cosmología china y a las ideas heraclitianas, donde la esencia del ser es devenir, y donde las cosas se integran en un fluir continuo, y por tanto, no son completas por sí mismas. Mi interés por el fragmento forma parte de un mismo deseo de aprehender y expresar el cosmos, e incluso de «cosmosizar» las cosas más humildes e insignificantes (González y Queralt, 1998: 36 y 37).

El fluir del que Tàpies habla está ligado al movimiento continuo de las cosas, una sinergia entre fuerzas de orden natural y humano. Desde su particular tono trascendental trata de expresar que el «nada muere, todo se transforma», no es más que una noción puramente cotidiana de la realidad. Despierta en el espectador la sensación de que aquello más insignificante forma parte de un todo y que ante una obra, no por jugar con la omisión de elementos, se redime su intención y su rotundidad. Del mismo modo que Grazia Pulvirenti (2002: 61), en su ensayo sobre el fragmento, introduce este concepto como «parte y totalidad al mismo tiempo, según una concepción de unidad que, sin excluir la multiplicidad y la diferencia, se abre a la dimensión del infinito».



4. Larry Rivers. *Amel Camel*.

Carboncillo, collage y óleo sobre lienzo, 1962.

[Fuente: web Williams College Museum of Art]

1.2. Paleontología, Arqueología y Restauración

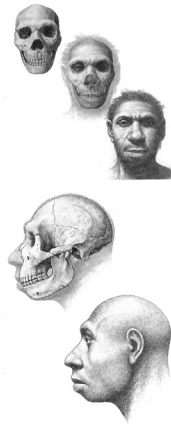
Estos planteamientos se relacionan de forma transversal con algunas ciencias y disciplinas académicas que también tratan, de una forma más literal, la huella del tiempo en el presente. Estableciendo así, escrupulosos resortes en el estudio de los diferentes y numerosos fragmentos que ofrece el pasado para recomponer la historia hasta nuestros días. Interesándose también por los «desechos de la historia», tal y como expresaba Walter Benjamin:

No es reflexionar desde el punto de vista de la simple negatividad, sino desde el punto de vista de una «formación» superviviente que, de repente, se hace visible en la cesura, en la fractura abierta por el tiempo en la historia. Se trata de la aparición, escribe Benjamin, de un *fósil* antediluviano en el transcurso histórico de las cosas (Didi-Huberman, 2000: 206).

Es en este punto donde el dibujo también puede extrapolarse a esa idea de *fósil* que, como elemento de un pasado remoto, puede dar pie al consecuente ejercicio de su reconstrucción. Un dibujante que se preste a dar continuidad a una obra terminada podrá ser capaz de recomponer una nueva imagen a partir de las pistas dejadas. Una tarea que se asemeja a la efectuada por la Arqueología, la Paleontología o la Restauración. En el caso de restos de animales, los paleontólogos se basan a menudo en nuestras propias marcas dejadas en la roca, aquellas nombradas por Emma Dexter que nos interconectaban en el tiempo.

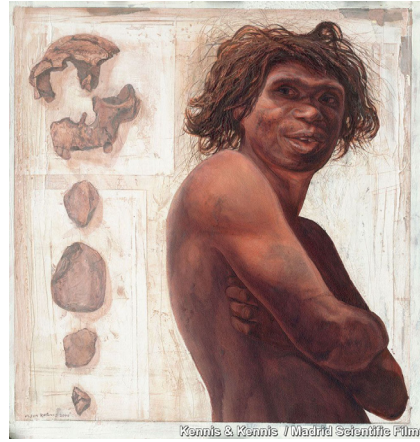
Los restos fósiles proporcionan la base para reconstruir la apariencia de las especies extintas y, lógicamente, las especies de las cuales tenemos una información anatómica más completa son aquellas cuya reconstrucción resulta más precisa y, hasta cierto punto, más sencilla. En el caso de algunos animales de la «edad de hielo», como los mamuts, los rinocerontes lanudos o los bisontes de las estepas, no sólo tenemos excepcionales restos físicos, sino que además disponemos de sus representaciones en el arte paleolítico, que ofrecen una inestimable información sobre su apariencia y comportamiento. Las imágenes que nos dejaron los artistas del Pleistoceno constituyen un tenue hilo que nos conecta directamente con la época en que esos animales aún vivían, pero basta dar otro paso hacia atrás en el tiempo geológico para que este hilo se rompa definitivamente. Antes de que el hombre de *Cro-Magnon* empezara a representar su mundo en las paredes de cuevas y abrigos, se abre una inmensidad de tiempo, poblada por miles de especies de las que sólo conocemos sus restos fósiles (Antón, 2007: 18).

En el panorama científico español, destaca la figura de Mauricio Antón como uno de los ilustradores paleontológicos más conocidos. El dibujo es para él una herramienta precisa y directa con la cual se acerca al pasado de las cosas. En su caso, ha de desentrañar la imagen real, o más aproximada posible, de un hombre o animal a



5. Mauricio Antón. *Cráneo y reconstrucción facial de un Homo heidelbergensis.*

[Fuente: ANTÓN, Mauricio. *El secreto de los fósiles*, Aguilar, Madrid, 2007]



6. Kennis & Kennis. *El Chico de la Gran Dolina.*

[Fuente: web Atapuerca TV]

partir de un conjunto de elementos encontrados [fig. 5]. Reconnecta presente y pasado en una sola imagen gracias a una labor documental donde entran en juego el conocimiento de las especies actuales (actualismo) y su experiencia personal como paleontólogo y dibujante. Ha escrito e ilustrado numerosos artículos de divulgación (algunos para National Geographic, el más reciente es de julio 2012), y ha colaborado con la BBC y Discovery Channel en la creación de documentales como *Wild New World*, *Sabretooth* y *Walking with Beasts*. También tiene una larga trayectoria con la recreación y modelado en 3D por ordenador.

El trabajo de reconstrucción a través de restos fósiles pasa por realizar también un estudio de los ecosistemas del pasado. Un análisis de otros tiempos que tuvieron lugar en la Tierra y de los que hoy en día aún siguen encontrándose vestigios. De esta manera, se acaba dilucidando más profundamente el contexto de cada animal y, por consiguiente, muchas de las características fisiológicas y sociales del mismo. En el epílogo de su libro *El secreto de los fósiles*, el autor rememora una participación suya en un yacimiento de Sudáfrica afirmando que «las huellas de otras eras geológicas se superponen capa por capa, en cualquier lugar de nuestro planeta. Alterando levemente la famosa frase de Paul Éluard, podría afirmarse que “hay otros mundos, pero *estuvieron* en éste”» (ibídem, 351). De hecho, adoptando estos términos en su sentido más concreto, los arqueólogos han desarrollado unos mecanismos muy certeros para detectar yacimientos bajo estas capas. Con la fotografía aérea, por ejemplo, es posible rastrear grandes extensiones de terreno en los que buscar indicios en capas superficiales de construcciones enterradas. Gracias a las variaciones de la vegetación, sombras, marcas de distinto color o

texturas, pueden llegar a recomponer parte de la información escondida que facilite la excavación.

Al igual que Antón, los gemelos holandeses Adrie y Alfons Kennis trabajan con un gran rigor científico pero manejando una técnica más pictórica sobre el papel. Ilustraciones que recogen una atmósfera natural tanto del medio como de las expresiones de hombres y animales. Su trabajo en equipo les permite ser eficaces en la documentación y reproducción alcanzando unos niveles de detalle muy altos. Son los dibujantes oficiales del proyecto de Atapuerca y colaboradores con National Geographic. Entre sus obras más conocidas se encuentran el *Niño de Taung* (*Australopithecus africanus* en Sudáfrica), *Lucy* (una *Australopithecus afarensis* de Etiopía), el *Chico de la Gran Dolina* (*Homo Antecessor* en Atapuerca) [fig. 6] o las pinturas *Lost giants* para la National Geographic (octubre de 2010).

Por otro lado, la Arqueología y la Restauración también poseen mecanismos de recuperación de piezas de la antigüedad. De todos ellos, el que mejor encaja con esta investigación es aquel que parte, como describíamos con los fósiles, de lo particular a lo general. Uno o varios trozos supervivientes al paso del tiempo con los que poder iniciar una labor reconstructiva para regresar al punto de partida. Un conjunto de restos que formaron parte de un todo y que deberán ser manejados cuidadosamente, no ya por su fragilidad arcaica, sino porque son las pistas con las que el restaurador tiene que recomponer la identidad mermada de la obra.

Reconstruir supone volver a unir, allegar, evocar recuerdos o ideas para completar el conocimiento de un hecho o el concepto de algo. En Restauración, Juan Carlos Barbero distingue entre dos operaciones a la hora de reconstruir:

- **Recomponer la forma** (recuperar así parte de su imagen) **con elementos nuevos**, es decir, volver a construir (re-construir) lo que falta sin integrarlo con el original. Por ejemplo, las famosas reconstrucciones de Sir Arthur Evans en las pinturas murales cretenses.
- **Recomponer la forma con elementos originales**, por ejemplo la anastilosis en arquitectura, como en el teatro romano de Mérida; en estos casos la vinculación formal, el aspecto de obra totalmente original, es una consecuencia inevitable (Barbero, 2003: 41).

En el contexto del dibujo, un modelo que destaca por su metodología artística es el llevado a cabo por Asunción Jódar en el Templo de Millones de Años de Tutmosis III, un trabajo con hipótesis visuales a través del dibujo:

Una hipótesis visual es un nuevo dibujo, que deduce cómo sería la imagen completa a la que podría corresponder un fragmento, analizando todos sus elementos y detalles visuales: las figuras representadas, las medidas, las proporciones, las líneas y colores. (...) Este método de trabajo se fundamenta, principalmente, en la continuidad que puede establecerse en el uso de algunos principios básicos para resolver gráficamente la representación

de objetos, animales y figuras humanas desde el Egipto faraónico hasta el arte contemporáneo. El dibujante actual, a través del atento y cuidadoso análisis de los elementos gráficos de los que dispone en el fragmento original que tiene ante sus ojos, puede llegar a situarse en el punto de partida de ese dibujo, y comprender cuál es su lógica visual, teniendo siempre en cuenta las claves propias del estilo al que pertenece el fragmento (Jódar, 2015: 367 y 369).

La artista Barbara Fluxá, por otro lado, persigue esta perspectiva historiográfica desde dentro de la creación artística a través de sus *Reconstrucciones arqueológicas* (2003-2005). Una serie de objetos cotidianos de consumo realizados con escayola a partir de pequeños trozos de plástico hallados en espacios naturales que son finalmente expuestos en vitrinas [fig. 8]. Trabaja con los códigos propios de una arqueóloga (apuntes sobre el terreno, dibujos, fotografías, etc.) que le permiten interpretar la apariencia original del objeto y reconstruirla manteniendo, además, la típica división de colores que distingue las partes originales del mismo. Sus esculturas:

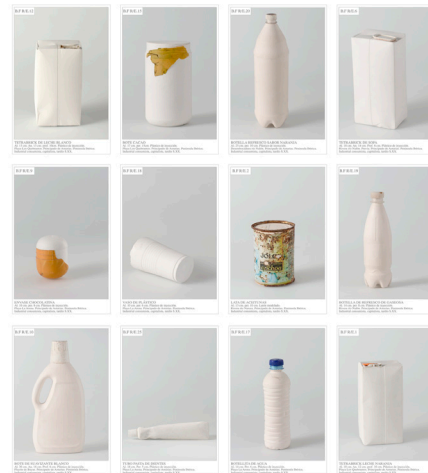
Nunca son basura, no son detritus, sino cosas de uso, objetos de consumo, parte fundamental de nuestra cultura material, que funcionan como un texto o reflejo nuestro; que muestran nuestra identidad y el tipo de sociedad que somos; y que dicen cómo tratamos a esos mismos objetos de usar y tirar, desde la idea germinal de su diseño (Marín, 2005, párr. 3).



7. Asunción Jódar. *Hipótesis visual n°2: collar dios halcón.*

Tinta china, grafito, lápiz rojo y lápices de color sobre papel vegetal, 21x35 cm, 2012.

[Fuente: SECO, Myriam y JÓDAR, Asunción (eds.) (2015): *Los tiempos de millones de años*, Granada: Editorial UGR]



8. Bárbara Fluxá. *Reconstrucciones arqueológicas.*

Escayola y materiales plásticos, medidas variables, 2003-2005.

[Fuente: blog de la artista]

La predilección por el fragmento en este sentido es un tema por el que, ya en la Italia del siglo XVI, los eruditos de la época se sintieron atraídos hacia esculturas clásicas mutiladas por el tiempo. El artista Amico Aspertini se basaba en conocimientos anatómicos y una personal interpretación de los gestos a la hora de completar sus dibujos. De hecho, fue junto a Miguel Ángel de los primeros en acabar de recomponer el *Laocoonte* (siglo I d.C.), añadiendo la que actualmente se considera correcta postura del brazo. Y es precisamente sobre Miguel Ángel del cual, por entonces, circulaba una leyenda sobre su escultura *Baco con sátiro* (1496-1497). Al parecer, el artista florentino cortó y conservó uno de los brazos para mandar enterrar después la escultura en las tierras de un italiano que pretendía edificar una casa. Como si se tratase de una pieza de la antigüedad, la desenterraron con gran sorpresa y admiración pero, al poco tiempo, Miguel Ángel aclaró ser su autor portando el brazo consigo (Martínez et al., 2008).

Sin dejar el trabajo de este artista, existe un ejemplo en el campo de la Restauración que no puede pasarse por alto. En 1994 se concluyeron los famosos trabajos de recuperación de los frescos de la Capilla Sixtina iniciados en 1980 por el grupo de Gianluigi Colalucci. De toda la labor llevada a cabo, destaca la limpieza del hollín y la suciedad propia de la combustión de las velas durante varios siglos. Al retirar el velo oscuro de las pinturas se descubrió que Miguel Ángel había manejado una técnica mucho más colorista de lo que se creía; y, aunque polémica, esta restauración dio un giro inesperado a muchos tratados y opiniones promulgadas hasta entonces, ya que tradicionalmente se le había otorgado al pintor manierista un papel menos vistoso en su legado pictórico a la historia del arte. No es de extrañar, pues, que Pontormo, entre otros, se dejara influenciar en su formación por ese tipo de colores y no por los anteriores menos saturados.

Esta es una muestra de retorno al estado primigenio, de cómo a partir de unos cuantos indicios es posible destapar el pasado en la actualidad. Un camino donde el tiempo ha llevado a cabo un deterioro que repercute tanto en la imagen como en la lectura de la obra. Pero, durante el periodo que permanecieron ennegrecidos, ¿se trataban de los mismos frescos del XVI, o a causa de la suciedad, se habían convertido en unos nuevos? Dicho de otro modo, una obra de la que no se tienen fotografías de su estado inicial y ve transformada su apariencia e interpretación con el paso del tiempo, ¿sigue siendo la misma?

Es interesante reflexionar sobre cuándo una obra se transforma en otra y cuándo se ve mejorada ante una intervención. En torno a ello, se ha realizado la serie de dibujos *Continuaciones* con la que pretendemos acercarnos a este tipo de cuestiones mediante la prosecución de una obra terminada.



9. El profeta Daniel antes y después de la última restauración.

[Fuente: Webgallery, Bartz & König]

1.3. La Suite Verve de Picasso, un modelo de creación

En este capítulo, se ha profundizado en la concepción del final de la obra desde una perspectiva que persigue la continuidad a través del rastro. Las huellas, los fragmentos o las múltiples vías de actuación del artista sobre el dibujo, convergen en ese camino de ida y vuelta. Un planteamiento que puede apreciarse con mayor facilidad en trabajos seriados donde el artista participa en un proceso creativo constante. Así que, con el fin de exponer estas premisas, se han escogido dos grupos de obras diferentes: por un lado, la colección de dibujos de Picasso publicados en la revista *Verve* de 1954 y, por otro, la serie *Continuaciones* realizada expresamente para esta tesis.

El primer ejemplo resulta idóneo por constituirse como un testimonio directo del proceso de trabajo diario. Un ritmo frenético que lleva al artista a realizar numerosas obras durante más de dos meses y que es posible analizar gracias al detalle de haberlas fechado minuciosamente. Pero estos dibujos se han elegido por evidenciar la inquietud de Picasso por la continuidad y el desarrollo de sus ideas; por mostrar al espectador cómo va encontrándolas, descartándolas o haciéndolas evolucionar de manera constante y en muy poco tiempo. Además, supone un modelo de trabajo en el que poder reflejarse como dibujante y resulta estimulante para desarrollar una personal labor artística dentro de los parámetros de esta tesis.



10. Ejemplar de la revista *Verve*, vol. VIII, nº 29/30, 1954.

[Fuente: web The Manhattan Rare Book Company]

Entre 1953 y 1954, Picasso realiza una gran serie de 180 dibujos que acabarían publicados en *Verve. Revue artistique et Littéraire*, una de las más importantes revistas de arte francesas del siglo XX. En ella aborda, entre otros, el tema central del pintor y la modelo a través de varias técnicas y recursos estilísticos, configurando un valioso testimonio de su proceso creativo.

Esta revista fue fundada en 1937 por Tériade, un editor que trabajó con Christian Zervos, Albert Skira y que ejerció de director artístico de *Minotaure*. Sirvió de medio de difusión artística para pintores, escultores, escritores y marchantes: Matisse, Derain, Miró, Rousseau, Valéry, Reverdy, Sartre, Lorca, Vollard, etc. son algunos nombres de una larga lista de personalidades del panorama cultural de entonces que colaboraron en la revista. Por lo que respecta a Picasso, se publicaron dos ediciones dobles: una en 1948 (*Couleur de Picasso: peintures et dessins*, vol. V, nº 19/20) y otra en 1951 (*Picasso à Vallauris*, vol. VII, nº 25/26). Dos años después, entre el 27 de noviembre de 1953 y el 3 de febrero de 1954, será cuando Picasso complete la serie de dibujos que se publicarían en el volumen VIII, nº 29/30, de 1954. El tercer y último monográfico que la revista dedicaría al artista. Un tomo encabezado por el prólogo *Picasso et la comédie humaine ou les Avatars de Gros-Pied* de Michel Leiris y cuya portada, como era costumbre, fue hecha por el mismo Picasso.

En cuanto a la figura de este artista, Caroline Bernadet, en su tesis sobre la autorepresentación en Picasso, destaca varios acontecimientos que marcaron su entrada en la década de los cincuenta:

A partir de 1951, la distancia con Françoise Gilot se acentúa. En noviembre, muere Éluard y con él se van los años parisinos del surrealismo y de la adhesión al comunismo. Los cambios ocurridos en la vida privada de Picasso se traducen por una época de incertidumbre y de investigaciones artísticas (Bernadet, 2000: 18).

Un periodo que culminará en el otoño de 1953 con la ruptura con François Gilot y su repercusión en los dibujos de *Verve*, situación que deja al artista en un escenario idóneo para una convulsa exploración creativa y personal.

Cualesquiera que sean los malentendidos y las causas de esta separación, el hecho es que una mujer joven y bella, y además madre de sus hijos, le abandona, dejándole así con su soledad de hombre, con su molesta celebridad, con su edad. Esta crisis de la vida privada, con todos los trastornos que conlleva, va a desatar una profunda crisis estética (Bernadac, 2000: 397).

El sentimiento de abandono combinado con la presencia de una casa anteriormente cargada de bullicio y ahora silenciosa, harían mella tanto en el Picasso creador como en el Pablo más humano. Oportunidad, quizá también, para reflexionar sobre su trayectoria como artista y su pasado, presente y futuro como hombre, afrontando esta crisis temporal encerrándose en su taller de *La Galloise* para acometer su particular batalla con

el papel y consigo mismo. Una frenética pulsión que desencadenará en una multitud de temas, expresiones y pensamientos en los que destacará una constante presencia femenina. La visión de la mujer como una entidad total, una pieza clave en su propio rompecabezas sensorial.

La gran propuesta de Picasso se compone de 180 dibujos realizados en su mayoría con aguada de tinta china y un pequeño grupo en crayones de colores. Los formatos de papel utilizados son cómodos, sin sobrepasar los 35x26,5 cm y la ejecución es variada: obras de línea, aguadas en claroscuro, trabajos completados con gouache, con alternancia de ritmos tranquilos y frenéticos. Planteamientos del pasado se fusionan con nuevos retos que abordar, ofreciendo un avance de lo que está por llegar:

Los dibujos de *Verve*, en su diversidad y su unidad, constituyen, en cierto modo, la «obertura» de la ópera futura. Todos los temas futuros están efectivamente anunciados y el tono general, el de la tragedia cómica, está ya dado. Picasso introduce el proceso de la serie y las variaciones, el estilo narrativo, la mezcla o alternancia de géneros, pasando así de un trazo nervioso, incisivo y elíptico a una línea pura, clásica e incluso a un esquematismo geométrico (Ibídem, 401).

En definitiva, una labor enérgica y repleta de todo tipo de estímulos que tiende a concentrarse en un equilibrio entre la repetición y la variación. De aquí surge nuestro interés por esta serie de obras que, como exponíamos anteriormente, permite apreciar que su proceso de trabajo continuo se configura principalmente como un camino de ida y vuelta en el que la esencia de la obra permanece ante los cambios. De tal modo, el análisis llevado a cabo de estos dibujos, pretende profundizar, más que en el estudio temático o iconológico de las obras, en el trabajo formal como serie.

Para facilitar la tarea dentro de estos parámetros, se ha dividido la serie en ocho grandes grupos ordenados cronológicamente y en función de su aparición en la revista para poder observar mejor cómo desarrollaba esa actividad dominada por la continuidad. Pues Picasso clasificaba cada dibujo por día y orden de ejecución, de ahí que este estudio conste de una estructura similar a la de un diario de trabajo. Solamente se han descartado aquellas obras que, aun habiéndolas analizado, tienen un carácter individual o son externas a una línea concreta de repetición.

Los dibujos de la *Suite Verve*

- **Hombre y mujer** (16-18 y 21 de diciembre, 1953)
- **El pintor y la modelo** (27 y 28 de noviembre; 23-26 de diciembre, 1953; 10-19 de enero, 1954)
- **Mujer con gato y mono** (3 y 4 de enero, 1954)
- **Dibujante y modelo** (4 de enero, 1954)
- **Cupido enmascarado** (5 de enero, 1954)
- **Payaso y mujer** (6 de enero, 1954)
- **Visita al estudio de la pintora** (19-23 de enero, 1954)
- **Juego de máscaras** (23 de enero-2 de febrero, 1954)

NOTA: Todas las fotografías que ilustran esta sección han sido extraídas de un ejemplar de la revista y de la web del *Online Picasso Project*, cuyo responsable es el Prof. Dr. Enrique Mallen (*Sam Houston State University*) y al cual agradecemos su cooperación. Las imágenes que se muestran en baja calidad y en blanco y negro pertenecen a la revista y su reproducción no se corresponde con la definición original de los dibujos impresos, ya que no se ha podido obtener un mejor resultado en la labor documental.

Para la recopilación y catalogación de estas obras también nos hemos ayudado del trabajo de Alan Wofsy (2000) y sus volúmenes sobre toda la trayectoria artística de Picasso.

Hombre y mujer

16-12-53. En la primera tanda de dibujos, predomina el desnudo tanto del hombre como de la mujer en una ejecución sencilla de línea negra sobre fondo blanco. Destaca, desde un primer vistazo general, la composición utilizada por situar a la modelo en la parte izquierda del papel. En los dos últimos de este día, ella, perfilada con trazos firmes se contrapone a dos hombres y un gato. Uno de ellos enjuto y el otro gordo encabezan la que será una dualidad entre belleza y fealdad que se observará tanto en este grupo como en muchas obras de la *Suite* [figs. 11 y 12].



11. Hombre desnudo y mujer.
Tinta india sobre papel, 26,5x21 cm,
16-12-53



12. Hombre desnudo y mujer.
Tinta india sobre papel, 26,5x21 cm,
16-12-53



13. Hombre desnudo y mujer.
Tinta india sobre papel, 35x26,5 cm,
18-12-53

18-12-53. Del formato anterior se pasa a un nuevo papel más grande de 35x26,5 cm. Ello parece permitirle un mayor movimiento de la mano y comodidad a la hora de resolver las figuras, pues, aunque mantiene el binomio mujer y hombre, poseen formas más voluptuosas.

Más adelante, hará aparecer a un hombre barbudo sentado en un escalón observando a la mujer [fig. 13]. Siempre la encajará primero a ella durante todo este día, ocupando el alto del papel y situando su cabeza en el mismo punto, abajo en el tercio inferior. El hombre se entrega a ella desde la contemplación (cuando está recostado) o desde el jugueteo (en forma de enano). Picasso aprovechará esta tipología de hombre gracioso por sus defectos para crear escenas donde ella siempre responde de manera simpática y desenfadada.



14. Mujer y enano.

Tinta india sobre papel, 35x26,5 cm,
18-12-53



15. Mujer y enano.

Tinta india sobre papel, 35x26,5 cm,
18-12-53



16. Mujer y hombre feo.

Tinta india sobre papel, 35x26,5 cm, 18-
12-53



17. Mujer y hombre feo.

Tinta india sobre papel, 35x26,5 cm,
18-12-53



18. Payaso y mujer desnuda.

Pluma, tinta y gouache sobre papel, 35x26,5 cm,
21-12-53.

21-12-53. Después de esos dos enanos con sombrero [figs. 16 y 17] dará el salto a un tercero, muy similar, con un dibujo donde llena la totalidad del formato con lavados de tinta y gouache [fig. 18]. Da la impresión de que haya querido experimentar, como en otras ocasiones, el acabar con manchas una obra de línea, ya que sigue unos patrones similares a los dibujos anteriores en el encaje y los personajes. Una segunda intervención sobre la obra permite recrearse en más matices en claroscuro y hacer pequeñas correcciones como, por ejemplo, en el cuerpo de ella silueteado en negro o el vientre del payaso delimitado con pintura blanca. En obras con tinta china, es habitual seguir hacia adelante mediante nuevos lavados o trazos en negro para evitar abusar de materia opaca a la hora de redefinir el curso de la misma.

Esta serie presenta el tono autobiográfico que abundará a lo largo de estos meses. No es nuevo que Picasso hablase de sí mismo en sus representaciones, pero en este caso se mostrará anciano, caricaturizado, enmascarado e incluso en forma animal y siempre acompañado de una mujer a la que hacer reír, cortejar o pintar. Un contraste entre la belleza y una simpática fealdad que esconde cierto aire depresivo.

El pintor y la modelo (I)

27-11-53. Este es el primer dibujo realizado de toda la *Suite Verve*. Pintor, caballete y modelo será un *leiv motiv* en sus representaciones de este tema. El artista lo da por terminado cuando lo retoma el 14 de diciembre, tal vez al intervenirlo de nuevo con un nuevo lavado de tinta más oscura y toques blancos de gouache. Este cambio se hace evidente si nos fijamos en que la fecha escrita «Vallauris, le 27-11-53» se encuentra cubierta por una leve capa de tinta y la de «14-12-53» es más oscura porque la segunda intervención aporta más negros a la imagen. Además de que procura recortar el espacio de la primera fecha para no taparla por completo con esta nueva capa. Un ejemplo de que para Picasso, cualquier obra puede retomarse si algo no le convence y sin dudar en ningún momento de incluir ambas fechas [fig. 19].



19. *Pintor y modelo.*

Aguada y gouache, 24x18 cm, 18-12-53

28-11-53. Al día siguiente, con el mismo formato y similar encuadre, opta por el desnudo de la modelo [fig. 20]. Parece encajar todo primero con línea y luego realizar varios lavados de tinta que cubren fácilmente el dibujo. Puede apreciarse un detalle con la fecha que, como en el del día 27, está cubierta posteriormente con una veladura de tinta. Ello indicaría que primero trabaja con la línea y más tarde tiende a rellenar todo el espacio con manchas, una técnica habitual de Picasso sobre todo cuando ha de corregir algún error modificando los perfiles. En esta ocasión, la espalda de ella sufre algunas correcciones a partir del fondo oscuro para evitar el uso de gouache de color blanco sobre el cuerpo, un recurso que se apreciará en muchas obras de la serie.



20. *Modelo desnudándose*

Aguada y gouache, 24x18 cm, 18-12-53

23-12-53. Picasso recupera de su repertorio al pintor matissiano que trabaja con una modelo ahora vestida de pies a cabeza [fig. 21]. Seguidamente, opta por una modelo parecida pero resuelta con manchas negras y rodeada por tres personajes burlescos, uno de ellos con una máscara, la primera en aparecer en la serie. Después retratará a un nuevo pintor compuesto por unas pocas líneas ante el lienzo de perfil y pintando a una mujer que, seguramente, el artista empezase a dibujar de la misma manera que al hombre pero completándola con unos lavados de tinta dos días más tarde.



21. Pintor y modelo.

Tinta india sobre papel, 35x26, cm, 23-12-53.

24-12-53. Al día siguiente, el pintor se verá acompañado a veces por un tercer personaje y la modelo observando el cuadro [figs. 22 y 23]. En los dos primeros dibujos, las líneas con las que trabaja se vuelven más rápidas y nerviosas, salvo en el cuerpo de ella. La mano de él toma el pincel con soltura pero con precisión y será de esta manera como la represente Picasso a lo largo de toda la serie. Se puede reconocer cómo tiende a componer la obra separándola en dos mitades verticales con o sin el caballete en medio. Apoyado en una repisa y observando el cuadro, el pintor tiene su perfil recortado sobre unas manchas negras. Normalmente, es la modelo la que posee ese punto de atención oscuro, como pasa en el siguiente dibujo, el cual, aun cambiando de sitio a los personajes, lo mantiene arriba a la izquierda [figs. 24 y 25]. Utiliza mucho el recurso del punto de contraste sobre una obra de línea pura.

Luego abandonará esa rapidez para volver a una ejecución menos profusa y más sintética con cuatro dibujos en los que vuelve a coger el papel anterior de 26,5x21 cm. Mediante una pluma o caña más amplia, encaja las figuras entre caballetes de perfil y objetos del estudio; sus posturas y la situación de brazos o piernas es uno de los problemas que más entretiene a Picasso cuando se trata de la modelo [figs. 26-29]. Sin perder de vista que, a lo largo de toda la serie, «no pinta un modelo de mujer sino la mujer modelo» (Bernadet, 2000: 40).



22. Pintor y modelo.

Tinta india sobre papel, 35x26,5 cm,
24-12-53



23. Escena en el estudio

Tinta india sobre papel, 35x26,5 cm,
24-12-53



24. En el estudio.

Tinta india sobre papel, 35x26,5 cm,
24-12-53.



25. Pintor y modelo.

Tinta india sobre papel, 35x26,5 cm,
24-12-53.



26. Pintor y modelo.

Tinta india sobre papel, 26,5x21 cm, 24-12-53.



27. Pintor y modelo.

Tinta india sobre papel, 26,5x21 cm, 24-12-53.



28. En el estudio.

Tinta india sobre papel, 26,5x21 cm, 24-12-53.



29. Pintor y modelo.

Tinta india sobre papel, 26,5x21 cm, 24-12-53.

25-12-53. Vuelve al formato grande en cuatro dibujos más (entre ellos el iniciado el día 23) donde abundan los perfiles [figs. 30-33]. Prosigue con un conjunto de dibujos del tamaño pequeño anterior donde puede apreciarse que, con este tipo de medidas, el conjunto queda algo más abigarrado. Tal vez porque sigue utilizando el mismo pincel con un grosor que, en menos espacio, abarca más superficie [figs. 34-36].



30. En el estudio.

Tinta india sobre papel, 35X26,5 cm, 25-12-53.



31. En el estudio.
Tinta india sobre papel, 35X26,5 cm,
23-12-53 y 25-12-53.



32. En el estudio.
Tinta india sobre papel, 35X26,5 cm,
25-12-53.



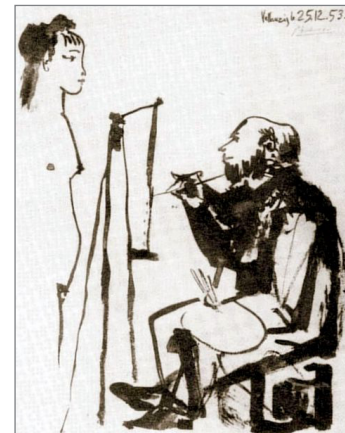
33. En el estudio.
Tinta india sobre papel, 35X26,5 cm,
25-12-53.



34. Pintor y modelo.
Tinta india sobre papel, 26,5x21 cm,
25-12-53.



35. Pintor y modelo.
Tinta india sobre papel, 26,5x21 cm,
25-12-53.



36. Pintor y modelo.
Tinta india sobre papel, 26,5x21 cm,
25-12-53.



37. *En el estudio.*

Tinta india sobre papel, 26,5x21 cm, 26-12-53.

26-12-53. Realiza un último dibujo sobre este tema antes de dejarlo hasta el 10 de enero. Retoma las mismas pautas del día anterior en una escena del estudio en la que el cuadro está representado casi en su totalidad y donde aparecen más detalles como baldosas en el suelo y mobiliario [fig. 37]. Un manejo del espacio que también usa en cinco dibujos en los que varios poetas y lectores se reúnen en torno a una mesa vista desde arriba.



38. *Mujer y gato.*

Tinta india sobre papel, 32x24 cm, 3-1-54.

Mujer con gato y mono

3-1-54. Hasta que llega enero se dedica a varios óleos de temática intimista y familiar. Elige un nuevo papel de 32x24 cm y comienza una serie donde la modelo interactúa con un gato y un simio. Ella siempre tiene una ramita con la que juega con ellos en una sucesión de tiernos gestos que efectúa desde una posición sentada y dominando el espacio con su gran tamaño [figs. 38-43]. El mono, uno de los antiguos personajes de Picasso, surge ahora persiguiendo su deseo sin sentirse ridículo. Pese a su fealdad, la mujer juega con él y por ello el artista parece envidiarlo (Berger, 2013). La encaja primero a ella y luego prosigue con el animal y el decorado para acabar dibujando al gato con una magistral mancha negra que le ayuda, además, a dar el golpe de atención oscuro. Unos toques negros que también aparecen en algunas correcciones de los perfiles de ella donde Picasso introduce lavados de tinta a su alrededor tal y como se veía en varios dibujos anteriores. Este recurso, basado en las huellas que deja, tapa, disimula, retoma o niega, es un ir y venir constante sobre un soporte que se convierte en un campo de batalla.



39. *Mujer y gato.*

Tinta india sobre papel, 32x24 cm, 3-1-54.



40. *Mujer jugando con un gato.*

Tinta india sobre papel, 32x24 cm, 3-1-54.



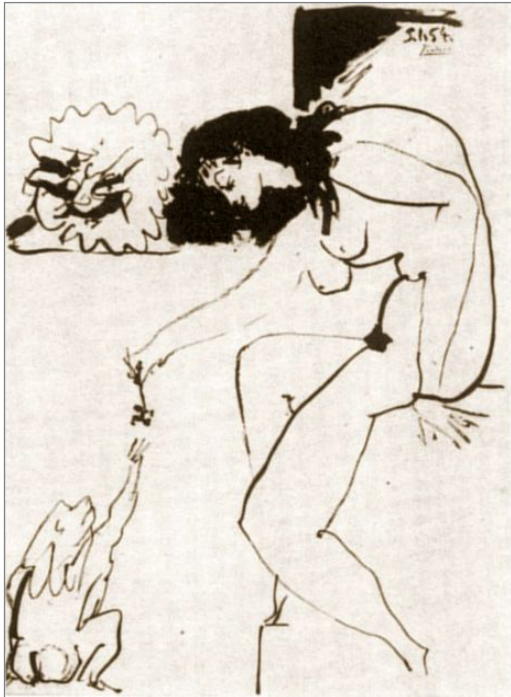
41. *Mujer y mono.*

Tinta india sobre papel, 32x24 cm, 3-1-54.



42. *Mujer y mono.*

Tinta india sobre papel, 32x24 cm, 3-1-54.



43. *Mujer y mono.*

Tinta india sobre papel, 32x24 cm, 3-1-54.



44. *Mujer y mono.*

Tinta india sobre papel, 32x24 cm, 4-1-54.



45. *Mujer y mono.*

Tinta india sobre papel, 32x24 cm, 4-1-54.



46. *Mujer sentada y gato.*

Tinta india sobre papel, 32x24 cm, 4-1-54.

4-1-54. En estos dos días de trabajo, el mono se sitúa siempre muy abajo, lo cual genera una composición en diagonal hacia la mirada de la modelo en la parte opuesta, tal y como se puede apreciar en *Mujer y mono* [fig. 41]. Una diagonal que romperá en alguna ocasión añadiendo elementos como máscaras o plantas. En otro dibujo, sin embargo, aparecerá un hombre de pie en el mismo papel que tenía ella, para dejar que ésta pase a un plano intermedio que equilibra la composición oblicua [fig. 45].

Le siguen cinco dibujos donde vuelve al juego del gato pero a través de una composición centralizada [figs. 46-50]. La expresión del rostro de ella contrasta, por su sutileza, con la seriedad que muestra en ocasiones ante el personaje del pintor, sobre todo en *Mujer y gato* [fig. 47] donde resuelve la figura con unas líneas continuas sin atisbo de cavilación, pinta un gato con una sola mancha y no da ninguna referencia espacial a la escena. Pues, normalmente, añade una línea de tierra o algún elemento vertical.

Esta combinación entre un animal y una mujer se basa en la relación entre su cara, su mano y el animal. El resto (cuerpo, fondo o acompañantes) irá variando dibujo tras dibujo en lo que parece ser una dinámica entre una parte constante y una variante. Lo cual puede ejemplificar que Picasso tiene una manera concreta de trabajar las series. Siempre hay algo que le interesa especialmente, sigue sus huellas y modifica el camino, pero el fin se mantiene.



47. *Mujer y gato.*
Tinta india sobre papel, 32x24 cm, 4-1-54.



48. *Mujer y gato.*
Tinta india sobre papel, 32x24 cm, 4-1-54.



49. *Mujer y gato.*
Tinta india sobre papel, 32x24 cm, 4-1-54.



50. *Mujer y gato.*
Tinta india sobre papel, 32x24 cm, 4-1-54.



51. *La modelo.*

Tinta india sobre papel, 32x24 cm, 4-1-54.



52. *Dibujante y modelo.*

Tinta india sobre papel, 32x24 cm, 4-1-54.

Dibujante y modelo

4-1-54. Este conjunto de dibujos también ilustra el fenómeno explicado. Los elementos principales son: la mirada de ella, la del dibujante y la mano con lápiz. Todo lo demás va variando continuamente en un único encuadre, mitad izquierda modelo y mitad derecha artista. Además, se ve atraído por captar una expresión concreta en la cara del dibujante, escondiendo, tras unas lentes, unos ojos fijos en la modelo y no en el papel. Un detalle que denota, quizás, la importancia que concede Picasso al acto de observar durante un apunte del natural. Así como la no fortuita fijación de la vista en las partes más íntimas de la modelo.

Compositivamente, estamos ante la misma diagonal que encontrábamos en «*Mujer y mono*» pero en sentido opuesto. Una conexión oblicua de miradas que se suma a la red de líneas espaciales que utiliza para encajar los distintos elementos (verticales y horizontales; parte superior y parte inferior; izquierda, derecha y centro). La definición es sucinta y llena el espacio con pocos movimientos, lucha por capturar la cabeza del dibujante en uno o dos trazos, la posición del lápiz, la cara de ella y sus dos pechos. Todo en un tic-tac tic-tac que acaba generando una obra en cuestión de segundos. Hasta que él mismo se dice basta y no dibuja más. Pasa a otro tema o espera al día siguiente, dando la impresión que cuando trabaja mucho en algo le acaba generando cierto aburrimiento.



53. Dibujante y modelo.
Tinta india sobre papel, 32x24 cm, 4-1-54.



54. Dibujante y modelo.
Tinta india sobre papel, 32x24 cm, 4-1-54.



55. Dibujante y modelo.
Tinta india sobre papel, 32x24 cm, 4-1-54.



56. Dibujante y modelo.
Tinta india sobre papel, 32x24 cm, 4-1-54.



57. Dibujante y modelo.

Tinta india sobre papel, 32x24 cm, 4-1-54.



58. Dibujante y modelo.

Tinta india sobre papel, 32x24 cm, 4-1-54.

Cupido enmascarado

5-1-54. A la actividad del día anterior, le sigue ahora una serie de dieciocho dibujos monotemáticos que rizan el rizo en cuanto a metodología se refiere. Parte de la idea de un niño alado con una máscara caricaturesca que quiere sorprender y divertir a una mujer desnuda sobre la hierba. Picasso ya no se identifica con minotauros o faunos como en la *Suite Vollard*, ahora pretende captar la atención de la mujer mostrándose como un angelito enmascarado.

La composición sigue el patrón de algunas obras anteriores: ella ocupando gran parte del papel, mirando de perfil desde la parte derecha a una figura en la izquierda. La posición del cuerpo varía según el momento, los brazos se mueven como en un baile y la cintura se contorsiona, pero la cabeza permanece siempre mostrando su mismo lado. El primero de todos tiene un ritmo más sereno, deteniéndose en detalles de la cara y en presentar a los personajes. Al principio, Cupido está de pie frente a ella con una máscara de gran nariz que parece impresionarla [fig. 59] y, después, emprende el vuelo poco a poco y ella comienza a moverse. El juego se agita; la máscara va cambiando en un repertorio de grotescas facciones y, aprovechando espacios entre la anatomía, coloca unos hierbajos, un arbolillo y más angelitos. Sorprende como, en mitad de la serie, aparece la figura de un hombre viejo, grande y serio, que sustituye al niño risueño [fig. 69]. Da la impresión de que es casi como un estímulo para Picasso cortar el ritmo de esta forma.

Sin embargo, aprovecha este cambio para retomar otra vez el tema pero fijando una nueva posición para ella que mantendrá hasta el final de la jornada. Le preocupan los brazos, el giro del cuello, su expresión. Pero no pierde de vista el movimiento de las articulaciones hasta el punto de llegar a corregir, con varios borrones de tinta, algunas zonas del cuerpo. Adquiriendo uno de ellos una apariencia casi cubista que no parece importarle, pues la idea (esa mirada, los brazos y Cupido) está conseguida [fig. 76]. Otro ejemplo más de cómo mantiene lo que le interesa ante los cambios.



59. *Cupido enmascarado.*
Tinta india sobre papel, 32x24 cm, 5-1-54.



60. *Cupido enmascarado.*
Tinta india sobre papel, 32x24 cm, 5-1-54.



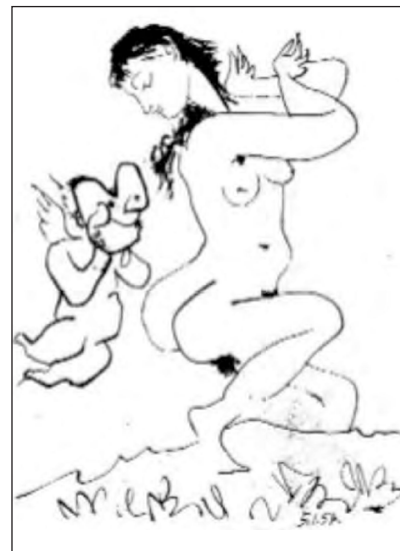
61. *Cupido enmascarado.*
Tinta india sobre papel, 32x24 cm, 5-1-54.



62. *Cupido enmascarado.*
Tinta india sobre papel, 32x24 cm, 5-1-54.



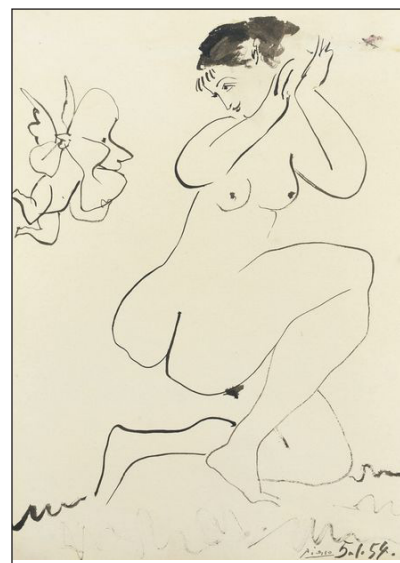
63. *Cupido enmascarado.*
Tinta india sobre papel, 32x24 cm, 5-1-54.



64. *Cupido enmascarado.*
Tinta india sobre papel, 32x24 cm, 5-1-54.



65. *Cupido enmascarado.*
Tinta india sobre papel, 32x24 cm, 5-1-54.



66. *Cupido enmascarado.*
Tinta india sobre papel, 32x24 cm, 5-1-54.



67. *Cupido enmascarado.*

Tinta india sobre papel, 32x24 cm, 5-1-54.



68. *Cupido enmascarado.*

Tinta india sobre papel, 32x24 cm, 5-1-54.



69. *Mujer y viejo.*

Tinta india sobre papel, 32x24 cm, 5-1-54.



70. *Mujer y Cupido.*

Tinta india sobre papel, 32x24 cm, 5-1-54.



71. Mujer y Cupido.
Tinta india sobre papel, 32x24 cm, 5-1-54.



72. Cupido enmascarado.
Tinta india sobre papel, 32x24 cm, 5-1-54.



73. Mujer y Cupido.
Tinta india sobre papel, 32x24 cm, 5-1-54.



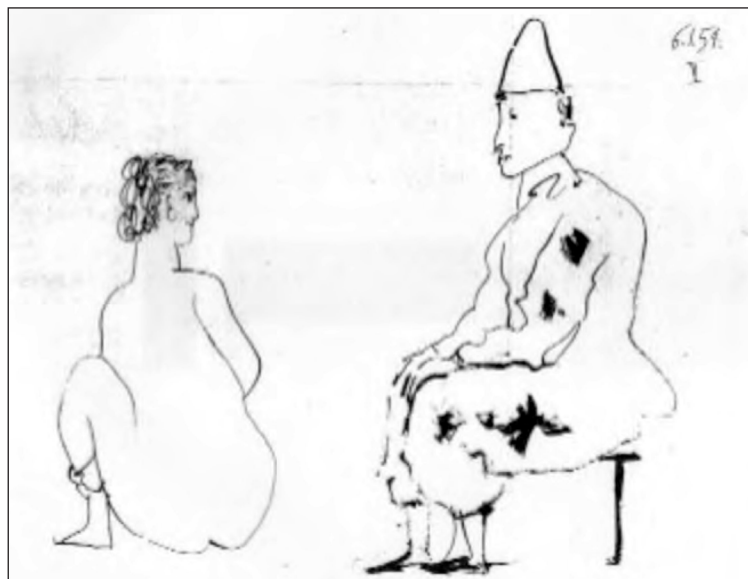
74. Cupido enmascarado.
Tinta india sobre papel, 32x24 cm, 5-1-54.



75. *Cupido enmascarado.*
Tinta india sobre papel, 32x24 cm, 5-1-54.



76. *Cupido enmascarado.*
Tinta india sobre papel, 32x24 cm, 5-1-54.



77. *Payaso y mujer.*

Tinta india sobre papel, 24x32 cm, 6-1-54 V.

Payaso y mujer

6-1-54. En esta ocasión, se decanta por el tema circense donde destaca un conjunto de siete dibujos en los que una dama desnuda comparte escena con un payaso. La disposición de los elementos es simple, ordenada; ella en una parte y él en otra. El artista recupera de nuevo el perfil para la mujer que, como la composición, no varía, aun dándole la espalda a un payaso al que mira mientras se retira una media de la pierna.

Picasso establece una clara divergencia entre las dos figuras, ya que muestra a una sensual mujer sin ropa y un payaso, ataviado con su disfraz, que permanece tranquilo e inocente. Todo se basa en la relación entre los dos, el resto es un ir y venir: los trajes de él, sus gestos; el cuerpo de ella, su sexo. Pero al artista sólo parece inquietarle la convivencia de los personajes en torno al desnudo.

Trabaja en horizontal con la misma dinámica de líneas compositivas con dos partes (izquierda y derecha) y las cabezas en el mismo plano. El único momento de interacción es cuando ella le ofrece una paloma blanca que ocupa el centro de la obra [fig. 83]. El día deja tres dibujos más que ilustran el camerino del payaso y escenas del estudio del pintor. Un ajeteo de trazos que continuará todo el día siguiente con saltimbanquis, bacanales y cuerpos al aire libre.



78. *Payaso y mujer.*

Tinta india sobre papel, 24x32 cm, 6-1-54 VI.



79. *Payaso y mujer.*

Tinta india sobre papel, 24x32 cm, 6-1-54 VII.



80. *Payaso y mujer.*

Tinta india sobre papel, 24x32 cm, 6-1-54 VIII.



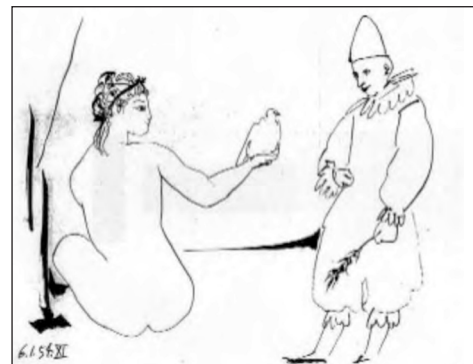
81. *Payaso con espejo y mujer.*

Tinta india sobre papel, 24x32 cm, 6-1-54 IX



82. *Gente del circo.*

Tinta india sobre papel, 24x32 cm, 6-1-54 X.



83. *La paloma.*

Tinta india sobre papel, 24x32 cm, 6-1-54 XI.

El pintor y la modelo (II)

10-1-54. Sigue con la euforia de los múltiples desnudos con algún fauno y momentos del circo con un asno, payasos y acróbatas. Un baile de formas que detiene cuando decide cambiar de tema y ritmo con otra tanda del pintor y la modelo.

Más contenido, Picasso vuelve a la composición de tres zonas: hombre a la izquierda, caballete y mujer a la derecha en la inmensa mayoría. En un contexto donde la mano, el pincel y las cabezas son protagonistas, ella siempre mira al pintor desde una posición más elevada mientras éste, concentrado en su obra, cierra la diagonal intercalada por el cuadro. A lo largo del conjunto de «El pintor y la modelo», Picasso suele separar la escena con el lienzo para dejar que la obra sea la conexión entre él y ella, entre la mirada del artista y la realidad.

Los dibujos de *Verve* son el contrapunto de las idílicas escenas de la *Suite Vollard*, puesto que entre unos y otros se ha producido el gran fracaso que para Picasso supuso la ruptura con Françoise Gilot. El pintor de *Verve* es un anciano irónico, a veces, malhumorado, que se disfraza con mil máscaras diferentes para disimular la pérdida de su gran amante, de la que le separa, indefectiblemente, el caballete, como un muro insalvable entre dos mundos sin posibilidad de reconciliación (Esteban, 2001).

Lo que les rodea es casi irrisorio, obedece a una función compositiva. La modelo va cambiando de apariencia pero permanece siempre de costado y manteniendo la pose, no como aquella que jugueteaba con el gato y el angelito. Picasso quiere manejar la tensión entre la mente del pintor y la postura de ella, se trata del ejercicio de la pintura y eso implica atención. Hasta dibuja un simio en lugar del hombre, como si después de nueve dibujos necesitara refrescarse la vista con algo gracioso [fig. 91]. Se retrata como un mono y deja que el acto de pintar se desprenda de cualquier carácter divino. «Una nueva perspectiva satírica o por lo menos anecdótica, tiende a ocupar el lugar del punto de vista que hasta entonces había hecho del pintor y la modelo un asunto casi mitológico» (Leiris, 1974: 258).

Realiza un último dibujo donde la modelo se presenta recostada sobre un diván, un cambio que no llega a alterar el ritmo compositivo anterior [fig. 93].



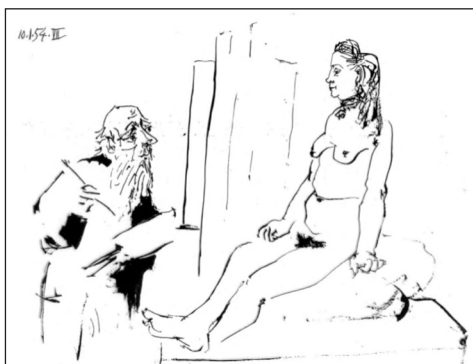
84. *Pintor y modelo.*

Tinta india sobre papel, 24x32 cm, 10-1-54 V.



85. *Modelo con ramo.*

Tinta india sobre papel, 24x32 cm, 10-1-54 VI.



86. *Pintor y modelo.*

Tinta india sobre papel, 24x32 cm, 10-1-54 VII.



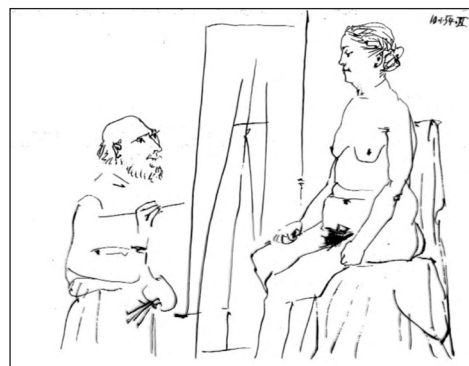
87. *Pintor y modelo.*

Tinta india sobre papel, 24x32 cm, 10-1-54 IX.



88. *Pintor y modelo.*

Tinta india sobre papel, 24x32 cm, 10-1-54 X.



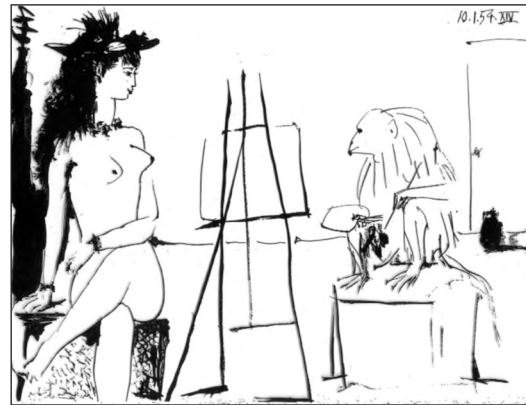
89. *La modelo anciana.*

Tinta india sobre papel, 24x32 cm, 10-1-54 XI.



90. *En el estudio.*

Tinta india sobre papel, 24x32 cm, 10-1-54 XIII.



91. *En el estudio.*

Tinta india sobre papel, 24x32 cm, 10-1-54 XIV.



92. *Mujer sentada y mono.*

Tinta india sobre papel, 24x32 cm, 10-1-54 XV.



93. *Pintor y modelo acostada.*

Tinta india sobre papel, 24x32 cm, 10-1-54 XVI.

11-1-54. De este día, sólo hay un dibujo donde el pintor observa a dos modelos. La estructura es la misma que antes pero ahora son dos las mujeres, una joven y otra anciana. La práctica del natural no entiende de elitismos, el tipo de modelos es secundario. Importa el trabajo [fig. 94].

14-1-54. Realiza tres dibujos donde elige el formato vertical y una pluma o caña que le aporta trazos angulosos [figs. 95 y 96]. Introduce una vista nueva del caballete en la que se muestra el lienzo al espectador. Son dos obras cuya técnica y ejecución recuerdan a pinturas orientales de tinta china. Algo diferentes a los del día 11 y 17, reflejan la diversidad de recursos que tiene para afrontar el trabajo. Parece tener cada día un ritmo cardíaco diferente y unas preocupaciones concretas.



94. Modelos posando.

Tinta india sobre papel, 24x32 cm, 11-1-54.



95. En el estudio.

Tinta india sobre papel, 24x32 cm, 14-1-54 II.



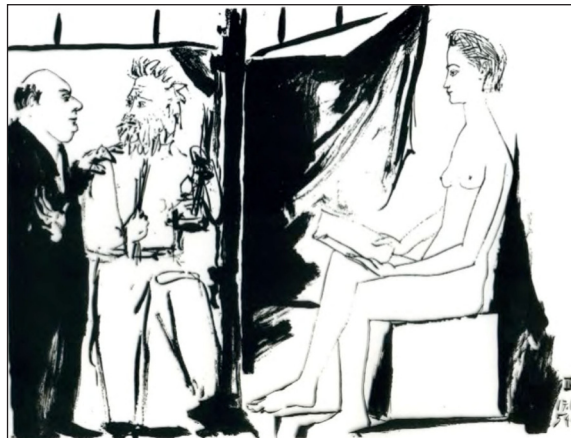
96. En el estudio.

Tinta india sobre papel, 24x32 cm, 14-1-54 III.



97. *En el estudio.*

Tinta india sobre papel, 24x32 cm, 17-1-54 I.



98. *Visita al estudio.*

Tinta india sobre papel, 24x32 cm, 17-1-54 IV.

17-1-54. Una serie de escenas en el estudio muestran al pintor en diferentes acciones. Se componen de un tratamiento con más negros y pequeños detalles que llenan el espacio en una atmósfera recargada. Destaca el viejo artista acompañado por una mujer bien vestida [fig. 97] y el de la visita de un hombre de negocios interesado en la obra [fig. 98]. Dibujos que anteceden a los del día 19, cuando un grupo de personas visita el estudio de una artista, a excepción del primero en el que mantiene el tema del pintor y la modelo [fig. 99].



99. *Modelo con vasija.*

Tinta india sobre papel, 24x32 cm, 19-1-54 I.

Visita al estudio de la pintora

19-1-54. Los dibujos que se suceden a lo largo de estos días tienen en común la presencia de una pintora dentro de los parámetros de representación propios del de «*El pintor y la modelo*». En los realizados durante este día, destacan cinco de los siete por su gran semejanza.

Cabe analizar varias cosas de ellos. Por un lado, introduce dos novedades: la mujer que pinta en su estudio y la visita de un grupo de personas [figs. 101-103]. Estos visitantes observan muy de cerca y con detenimiento la obra mientras la pintora se sitúa detrás. Por las expresiones de los asistentes puede apreciarse una falta de comprensión de la obra, algo que bien podría ser atribuible a algunas opiniones de Picasso sobre el arte abstracto.

Lo que resulta interesante para este trabajo es el motivo que lleva al artista a repetir lo mismo cinco veces seguidas. En las ocasiones anteriores, solía mantener el tema y composición haciendo pequeñas variaciones pero no hasta este punto de reiteración. Así que, primeramente, cabría detenerse en el dibujo del mismo día que antecede a esta serie [fig. 100]. En él, un pintor muestra su obra a un personaje que reacciona con agrado al ver el resultado y, aunque exista una modelo a su lado, parece que el cuadro poco tiene que ver con ella, un detalle que introdujo en uno de los primeros dibujos de *El pintor y la modelo* [fig. 22]. Pero una posible lectura de la imagen podría indicar que el artista realizaría este dibujo bajo un tono casi sarcástico. Un pintor moderno ha hecho un cuadro abstracto del natural y un marchante excitado le da su aprobación con un amago de aplauso. De ser así, tendríamos a un mordaz Picasso que incide sobre la superficialidad de una parte del panorama artístico de los cincuenta.

De manera que en los siguientes dibujos se dejaría llevar por esta temática que le debe resultar, en cierto modo, hasta divertida. Le hubiera bastado dibujar solamente a los visitantes, el cuadro y su autora. Pero consideraría necesario añadir la presencia de una modelo desnuda que la multitud parece dejar de lado. Tal vez quisiera contrastar con este gesto la intensidad que ofrece de la pintura del natural frente al ejercicio de abstracción, una actividad no exenta de cierto esnobismo en la época y que refleja en un hombre agachado, otro que mira la parte superior de la obra y una señora con los brazos en la cintura. Cambia su vestimenta y sus rasgos, incluso añade a dos personas más, pero la escena es siempre la misma. Se entretiene inventándoles ropas elegantes y algunas expresiones altivas que chocan con la sencillez y humildad que desprende la pintora. Una mujer corriente, no muy alta, con un vestido largo y el pelo despeinado, que ha sido capaz de enfrentarse a una pintura de gran formato para la que Picasso reserva unos trazos desordenados.



100. En el estudio.

Tinta india sobre papel, 24x32 cm, 19-1-54 II.



101. La pintora.

Tinta india sobre papel, 24x32 cm, 19-1-54 V.



102. Visita al estudio.

Tinta india sobre papel, 24x32 cm, 19-1-54 VI.



103. Visita al estudio.

Tinta india sobre papel, 24x32 cm, 19-1-54 VII.



104. *El estudio de la pintora.*

Tinta india sobre papel, 24x32 cm, 20-1-54 I.

20-1-54. Vuelve al encuadre de artista, caballete y modelo cuya protagonista es ahora la pintora. Empieza a dibujar a partir de su cabeza y se interesa por la postura frente al cuadro, sosteniendo cómodamente el pincel y la paleta concentrada en su trabajo. Luego encaja el caballete y a una modelo que irá cambiando de postura. Acaba la obra integrando a las personas en un estudio donde destaca la figurita de un caballo en la ventana.

La modelo sigue siendo la bella de la pareja. Picasso realizará un último dibujo donde optará por un barbu-do pintor bien vestido y con gesto algo más seguro, satisfecho de su trabajo en el taller.



105. *Pintora y modelo.*

Tinta india sobre papel, 24x32 cm, 20-1-54 II.



106. *Pintora y modelo.*

Tinta india sobre papel, 24x32 cm, 20-1-54 III.



107. *Pintora y modelo.*

Tinta india sobre papel, 24x32 cm, 20-1-54 IV.



108. *Pintora y modelo.*

Tinta india sobre papel, 24x32 cm, 20-1-54 V.



109. *Pintora y modelo.*

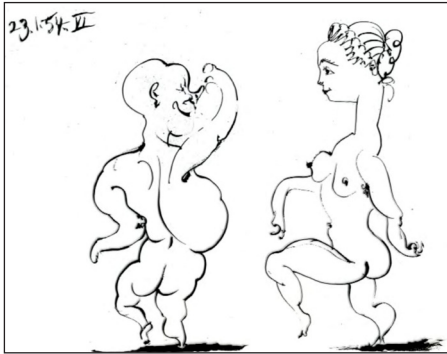
Tinta india sobre papel, 24x32 cm, 21-1-54 I.



110. *En el estudio.*

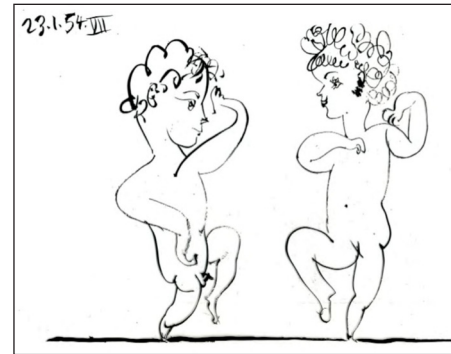
Tinta india sobre papel, 24x32 cm, 22-1-54.

21-1-54. Se lanza a un dibujo con lavados de tinta donde trabaja todo el espacio. Crea una escena detallista y sin aire en la que captura la imagen de las anteriores obras pero con una atmósfera más intimista, dinámica que mantiene en dos dibujos posteriores [fig. 109]. En los próximos días jugará con visiones del estudio con otro pintor [fig. 110], un mono pintor y muchas recatadas modelos.



111. *La danza.*

Tinta india sobre papel, 24x32 cm, 23-1-54 VI.



112. *La danza.*

Tinta india sobre papel, 24x32 cm, 23-1-54 VII.



113. *Las grotescas.*

Aguada sobre papel, 24x32 cm, 23-1-54 IX.



114. *Grotescas.*

Aguada sobre papel, 24x32 cm, 23-1-54 X.

Juego de máscaras

23-1-54. Estos dibujos le suponen un entretenimiento, pues con ritmo lúdico vuelve a temas más burlescos con el mono, el enano, gente del circo y hasta unos danzarines cuyos cuerpos se mueven en un ajeteo de curvas y contorsiones ejecutadas con gracia por Picasso. Es consciente en todo momento de la importancia de sentirse ligero sobre el papel.

Más tarde, repetirá de nuevo las máscaras y lo caricaturesco. Dos personajes desnudos se divierten ante la presencia de un simio y un mochuelo, ella se disfraza de hombre y él de mujer. Mantiene la misma composición en todos los dibujos e incluso en cuatro del día siguiente. El hombre ocupa un tercio del formato a lo alto y a lo ancho de la parte derecha. Esta vez, más que los cuerpos le interesan las máscaras y la composición que crean entre los personajes.

24-1-54. Con los cuatro primeros siguiendo la estela anterior [figs. 115-118], dedica el resto de la jornada a cinco dibujos donde ella permanece en una posición parecida pero, en vez de él, aparece un niño y, más tarde, otra mujer y un enano [figs. 119-123]. Varía todo excepto la postura de ella. Como siempre, parece necesitar un sujeto vertical en uno de los lados a la hora de componer en formato horizontal. Por lo cual es posible deducir que la escena se centra más en las máscaras que en el protagonismo del desnudo femenino, pues su pareja de juego se diversifica en figuras más pequeñas que sostienen máscaras grandes con expresiones variopintas, todo en un escenario que vuelve a tener una nueva importancia compositiva. Cabe resaltar que el artista siempre utiliza la misma máscara para el hombre y suele buscar una cara de varón con barba para ella.

A lo largo del grupo «Juego de máscaras» puede apreciarse que a Picasso le importa crear un ambiente placentero y amable, una convivencia de cuerpos de diferentes tipologías dibujados de forma sutil y ligera, no como otras veces donde descarga más tensión. Aquí reina una atmósfera tranquila que da pie al intercambio de identidades, al teatro y la comedia



115. *Grotescas.*

Aguada sobre papel, 24x32 cm, 24-1-54 I.

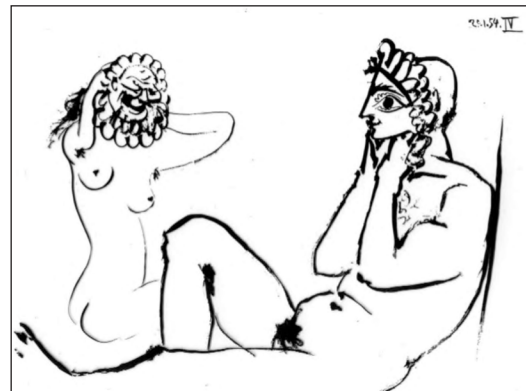


116. *Grotescas y mono.*

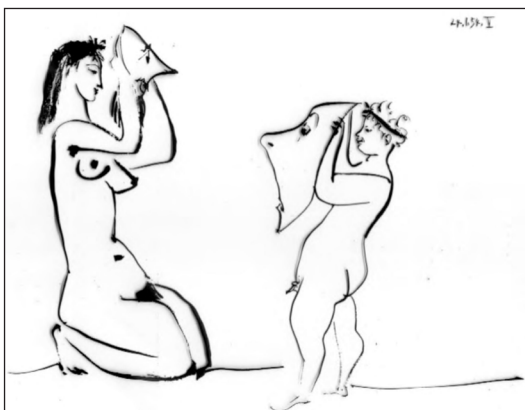
Aguada sobre papel, 24x32 cm, 24-1-54 II.



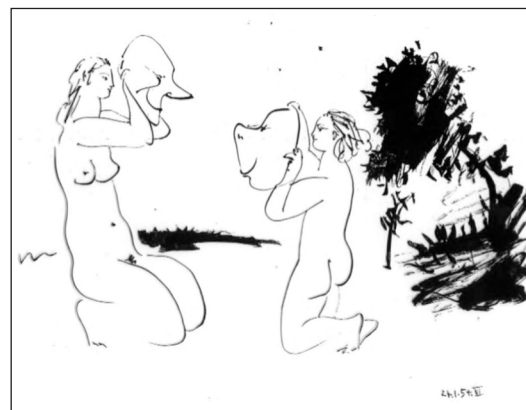
117. *Payaso y mujer desnuda.*
Aguada sobre papel, 24x32 cm, 24-1-54 III.



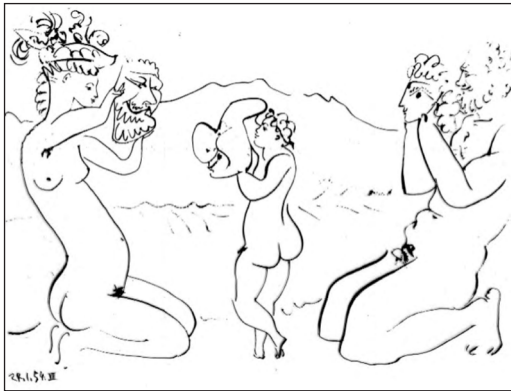
118. *Dos personajes.*
Aguada sobre papel, 24x32 cm, 24-1-54 IV.



119. *Las máscaras.*
Aguada sobre papel, 24x32 cm, 24-1-54 V.

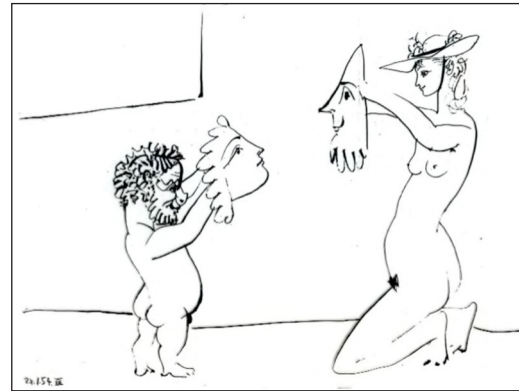


120. *Las máscaras.*
Aguada sobre papel, 24x32 cm, 24-1-54 VI.



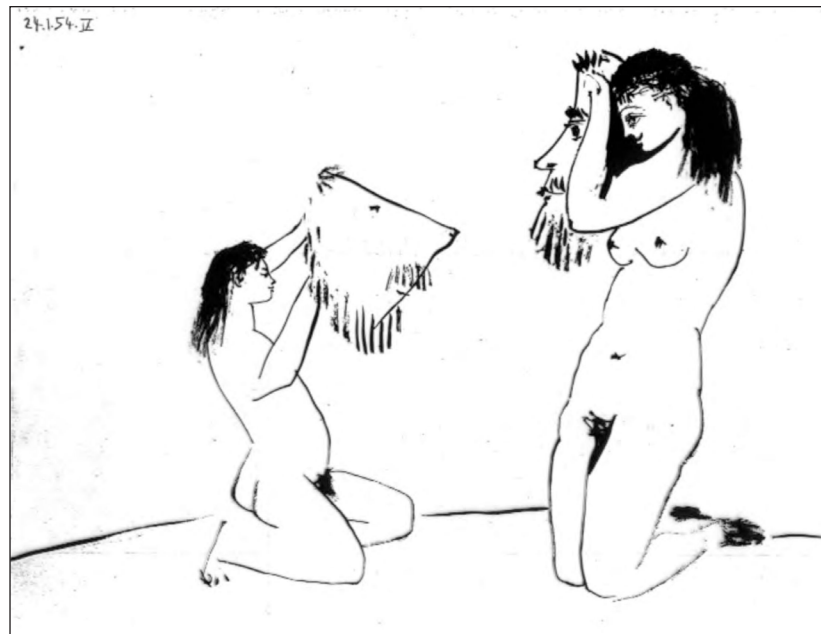
121. *Las máscaras.*

Tinta india sobre papel, 24x32 cm, 24-1-54 VII.



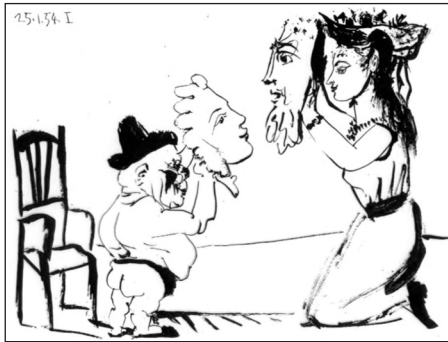
122. *Las máscaras.*

Tinta india sobre papel, 24x32 cm, 24-1-54 VIII.



123. *Las máscaras.*

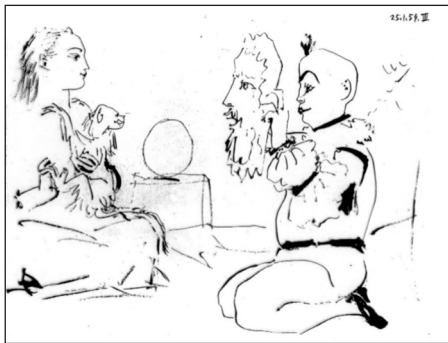
Aguada sobre papel, 24x32 cm, 24-1-54 IX.

124. *Las máscaras.*

Aguada sobre papel, 24x32 cm, 25-1-54 I.

125. *El mono y la máscara.*

Tinta india sobre papel, 24x32 cm, 25-1-54 II.

126. *Payaso con máscara.*

Aguada sobre papel, 24x32 cm, 25-1-54 III.

127. *El camerino del circo.*

Aguada sobre papel, 24x32 cm, 25-1-54 IV.

25-1-54. Recupera, para el primer dibujo del día, la estructura del dibujo *Las máscaras* [fig. 122] del enano pero detallando algo más el conjunto, donde un payaso bajito de cuerpo voluminoso sujeta una bella careta de mujer frente a una segunda figura vestida. Luego proseguirá con otros dibujos a través de pinceladas más densas y oscuras, aparecen un mono y un payaso al que ella le ofrece su máscara de vejo barbudo. Hay zonas que recuerdan a un entramado cubista en el traje de él [fig. 125].

Pero más tarde el tono cambiará y ese juego inicial se apagará, ahora el payaso se disfraza, pues ya no se trata de una persona vestida y pintada para el circo. Es un personaje con identidad propia al que le ofrecen cambiarla con una máscara mientras una mujer bien vestida coge a un mono en brazos. Sólo un gesto destaca entre un panorama un poco entristecido: la complicidad con un animal al que ella muestra una manzana. Pretexto para realizar, al día siguiente, un espléndido gouache a tinta negra y de colores, una de las obras más elaboradas de las incluidas en la revista, *Mono y manzana* [fig. 128].

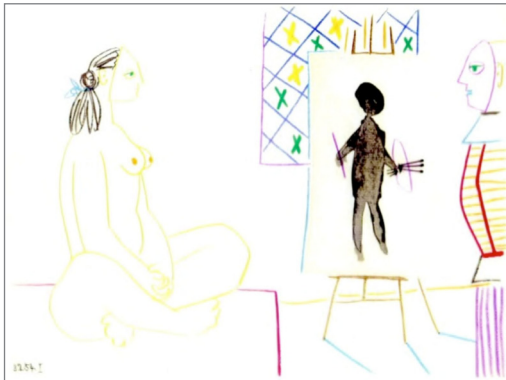


128. *Mono y manzana.*
Gouache sobre papel, 24x32 cm, 26-1-54 I.



129. *Modelo enmascarada.*

Aguada sobre papel, 24x32 cm, 3-2-54 III.



130. *En el estudio.*

Crayons sobre papel, 24x32 cm, 3-2-54 I.



131. *En el estudio.*

Crayons sobre papel, 24x32 cm, 3-2-54 II.

3-2-54. Este es el último dibujo a tinta que aparece en la revista [fig. 129]. Es fruto de una sucesión de dibujos al inicio del mes donde retoma el tema del pintor y la modelo. Resulta curiosa la pose de ella con una máscara que parece su propio rostro y, además, no es ella el motivo del cuadro pintado sino el propio pintor, el cual aparece disfrazado delante del lienzo. Un juego de roles llevado a lo absurdo mediante un genial dibujo de línea con crayones. Todo es ahora un teatro, una comedia. Después de este dibujo, Picasso no retomará la actividad hasta el 24 de febrero.

Reflexiones finales sobre la *Suite Verve*

Este recorrido por la labor creativa de Picasso sobre el papel no es un ejemplo aislado en toda su trayectoria, ya que ha producido un gran número de trabajos en los que es posible vislumbrar ese frenesí creador gracias a una producción seriada. Abarcando el grueso de dibujos que forman la *Suite Verve*, uno de los aspectos que más sobresale es la noción de progresión. La circulación de sus ideas e imágenes y la transformación, como eje central de su proceso creativo, permiten concebir su producción casi como un todo. Algo que desarrollaría posteriormente, desde la pintura, en *Las Meninas* (1957):

En la serie, cada obra da pie a otra y cada una es una pieza del conjunto. Desde el punto de vista filosófico se acerca a la dialéctica hegeliana, basada en el dinamismo de las ideas: una idea llama a otra y el todo domina a las partes. A Picasso lo que realmente le interesa es el dinamismo creativo, la evolución, la experimentación y el proceso (Rafart i Planas, 2001: 50).

En varios ejemplos, como los dibujos de los grupos «Visita al estudio de la pintora» o los de «Cupido enmascarado», encontramos obras muy similares entre sí que no descarta por el camino. No es la típica búsqueda del boceto perfecto para la obra perfecta, aquí no hay deshechos porque cada paso permite al artista desarrollar una idea, de ahí que mantenga siempre algunos elementos y modifique otros. No se trata de trabajos preparatorios, como aquellos cuadernos para *Les demoiselles d'Avignon* (1907), sino un avance que se sustenta en la percepción de sus propias huellas por el trayecto creativo. Lo que resulta importante para Picasso no es ya el descubrimiento de la obra maestra sino el proceso mismo:

Es el movimiento de la pintura el que me interesa, el movimiento dramático de un esfuerzo al siguiente, aun cuando estos esfuerzos no sean llevados hasta su fin último. (...) He llegado a un punto en el que el movimiento de mi pensamiento me interesa más que el pensamiento mismo (Fló, 1973: 121).

Una sucesión de obras e ideas porque el trabajo no cesa. Por ello, Picasso no cree en el concepto de fin sino en que todo es una transformación; podría insistir en lo mismo durante muchos dibujos y alcanzar un punto en el que concluir, pero no por haber alcanzado una obra definitiva sino para trabajar en algo nuevo.

Lo peor de todo es que nunca se termina. Nunca llega el momento en que puedas decir: trabajé bien y mañana es domingo. En cuanto te detienes, ya vuelves a empezar. Puedes dejar de lado una tela diciendo que no la tocarás más. Pero nunca podrás poner en ella la palabra «fin» (ibídem, 150).

El trabajo diario, tal y como hemos comprobado en esta serie, conlleva a que la labor creativa se convierta

en un ir (progresión) pero también en un venir (conocimiento de sus propios hallazgos y errores). Ello se hace evidente en varios aspectos: el planteamiento de numerosos temas ya conocidos (como el del pintor y la modelo); personajes antiguos y nuevos; el no cometer dos veces mismo el error; la repetición de varios tipos de composición, elementos decorativos o algunas máscaras. Una retroalimentación, como la que Robert Hughes (2002: 155) dice de Rodin cuando destaca «el canibalismo de sus propias imágenes en numerosas variaciones, un modo de invención autorreflexivo, que uno asocia más con Picasso que con cualquier otro artista anterior». Como conjunto, toda la Suite es realmente un no parar; muchos recursos, soluciones y planteamientos que hacen, aun con 76 años, que continúe activo y sin el menor amago de fatiga. Esa actividad, de la que no parece cansarse aunque le llevara a repetir lo mismo en muchos dibujos, formaba parte de él:

Fue un niño prodigio que a los 15 ya poseía una técnica de maestro, no dejaba de inventar nuevos procesos, tal vez porque era la única manera que tenía de vivir sin aburrirse. Pero es una superación del arte, más que una negación, pues no hay mayor enemigo que “el arte por el arte”, pero al mismo tiempo, no había vida más consagrada al arte que la suya (Leiris, 1954, párr. 15).

1.4. Conclusiones del capítulo: serie Continuaciones

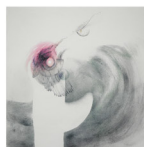
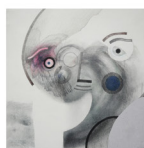
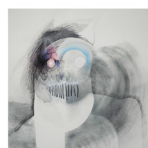
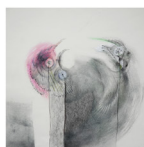
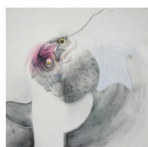
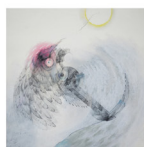
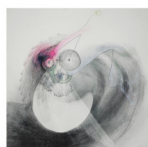
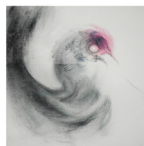
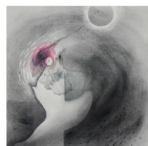
El otro conjunto de dibujos que complementan a este capítulo se compone de los grupos *Diez continuaciones de un mismo dibujo* y *Continuación de continuaciones*, dos series que partían con una premisa concreta: intentar continuar obras ya terminadas. Elegimos un par de dibujos realizados con anterioridad y comenzó entonces una labor de estudio cuya metodología se dividía en dos partes:

- ***Diez continuaciones de un mismo dibujo.*** Un ejercicio con el que se pretendía proseguir un mismo dibujo varias veces (reduciendo a diez unidades para acotar la tarea) trabajando sobre fotocopias del original, en buena calidad y en el mismo tipo y formato de papel.
- ***Continuación de continuaciones.*** Una serie que parte de forma similar a la anterior pero continuando un dibujo sobre el mismo soporte. Con el fin de enfrentarse también a problemas como, por ejemplo, el de intervenir una superficie ya trabajada con diferentes técnicas gráficas.

Estos dibujos se acompañaron de un seguimiento escrito, a modo de diario, del proceso de creación de cada uno, siempre intentado enfocar el análisis hacia ese conjunto de decisiones finales que acaban dando por concluido el trabajo. Presentamos ahora las dos series completas y las conclusiones extraídas, unas reflexiones que nos ayudaron a desarrollar el entramado teórico del epígrafe 1.1. «El dibujo como huella y fragmento».

Ambas series han sido trabajadas con grafito, lápices de colores, carboncillo, pastel, ceras, rotulador y collage sobre papel CROQUIS de Artist, de 100 gramos y formato 30x30cm.

Diez continuaciones de un mismo dibujo



132. Serie completa.



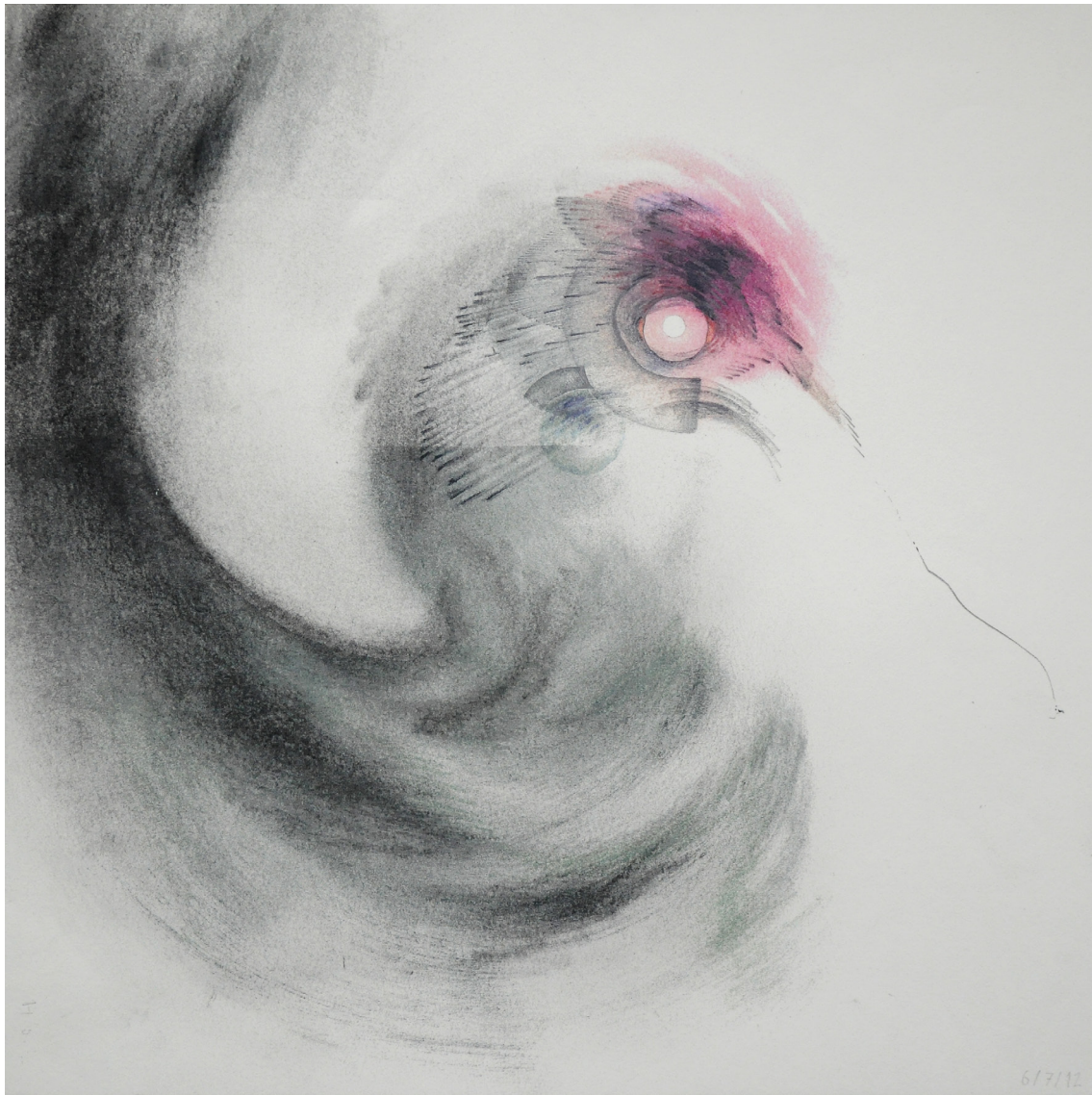
133. *Sin título (original)*.

Carboncillo, grafito, pastel, lápices de colores y collage sobre papel, 30x30 cm, 14-6-12.



134. *Sin título nº1.*

Carboncillo, grafito y pastel sobre papel (fotocopia), 30x30 cm, 5-7-12.



135. *Sin título n°2.*

Carboncillo y grafito sobre papel (fotocopia), 30x30 cm, 6-7-12.



136. *Sin título nº3.*

Carboncillo, grafito, pastel, lápices de colores y ceras sobre papel (fotocopia), 30x30 cm, 6-7-12 II.



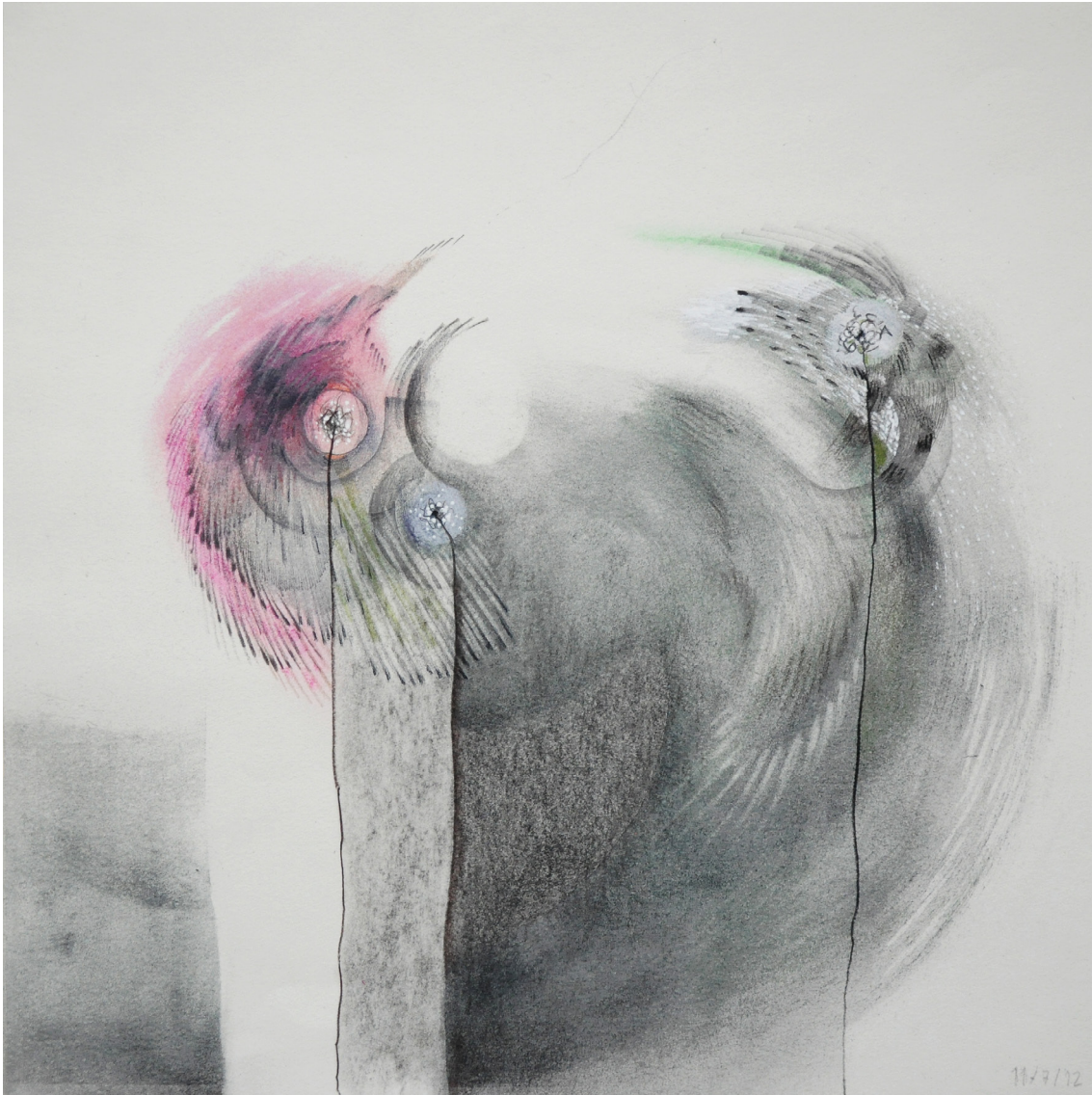
137. *Sin título nº4.*

Carboncillo, grafito, pastel, lápices de colores, ceras y rotulador sobre papel (fotocopia), 30x30 cm, 9-7-12.



138. *Sin título nº5.*

Carboncillo, grafito, pastel, lápices de colores, ceras y rotulador sobre papel (fotocopia), 30x30 cm, 10-7-12.



139. *Sin título nº6.*

Carboncillo, grafito, pastel, lápices de colores, ceras y rotulador sobre papel (fotocopia), 30x30 cm, 11-7-12.



140. *Sin título nº7.*

Carboncillo, grafito, pastel, lápices de colores y ceras sobre papel (fotocopia), 30x30 cm, 12-7-12.



141. *Sin título nº8.*

Carboncillo, grafito y lápices de colores sobre papel (fotocopia), 30x30 cm, 13-7-12.



142. *Sin título nº9.*

Carboncillo, grafito, pastel, lápices de colores y ceras sobre papel (fotocopia), 30x30 cm, 13-7-12 II.



143. *Sin título nº10.*

Carboncillo, grafito, pastel y lápices de colores sobre papel (fotocopia), 30x30 cm, 16-7-12.

Continuaciones de continuaciones



144. Obras de la serie



145. *Sin título.*

Grafito, pastel, lápices de colores y collage sobre papel, 30x30 cm, 7-6-12.



146. Sin título nº1.

Grafito, pastel, lápices de colores y collage sobre papel, 30x30 cm, 10-9-12.



147. Sin título nº2.

Grafito, pastel, lápices de colores y collage sobre papel, 30x30 cm, 11-9-12.



148. *Sin título nº3.*

Grafito, carboncillo, pastel, lápices de colores y collage sobre papel, 30x30 cm, 13-9-12.



149. *Sin título nº4.*

Grafito, carboncillo, pastel, lápices de colores y collage sobre papel, 30x30 cm, 14-9-12.



150. *Sin título nº5.*

Grafito, carboncillo, pastel, lápices de colores y collage sobre papel, 30x30 cm, 18-9-12.



151. *Sin título nº6.*

Grafito, carboncillo, pastel, lápices de colores y collage sobre papel, 30x30 cm, 27-9-12.

Reflexiones finales sobre la serie *Continuaciones* y conclusiones del capítulo

El continuar una obra supone enfrentarse a un gran número de cuestiones de distinta índole. De entre todas ellas, destaca una en especial: ¿transformar o mejorar? Proseguir con alguna tarea significa retomarla, revitalizarla. No obstante, dependiendo del modo en que actuemos, obtendremos distintos resultados que no siempre tienen por qué estar vinculados a la finalidad de la que partíamos. Progreso como sinónimo de evolución.

La serie *Diez continuaciones de un mismo dibujo* comenzó como un ejercicio en el que los propios criterios personales se veían en constante cuestionamiento. Ya que se hacía evidente, a medida que aumentaba el número de obras, que las decisiones finales no eran absolutas. Era posible continuar después de un final y la obra podía llegar a alterar su rumbo.

Con el último de los dibujos [fig. 143], se intervino la fotocopia del original a partir de una sencilla añadidura que convivía perfectamente con el resto de elementos. Un cambio que no suponía un movimiento radical de sentido sino que dotaba a la obra principal de un trasfondo más interesante. De manera que después de nueve piezas distintas, se llegó a la conclusión de que aquel dibujo mejoraba al original. También pudimos comprobarlo en *Continuación de continuaciones*, cuando en el dibujo *nº5* [fig. 150], se decidió volver a atrás porque ofrecía una continuidad que lo alejaba en exceso del original. Descartando y modificando de nuevo varias de sus características con las que recuperar la particularidad de aquel primer dibujo [figs. 151 y 145].

Concluidas estas series, se hacía patente una premisa personal a la hora de concebir la práctica artística: cuando dibujo, sólo plasmo una parte de lo que la obra podría llegar a ser. De esta forma, se puede jugar con un trasfondo que tiende a ser abierto y que hace que el proceso creativo cristalice en una imagen con infinitas posibilidades. Un hecho semejante al apunte de Berger sobre Picasso:

Picasso no aceptaba la realidad visual como algo innato e inevitable. Por el contrario, era siempre consciente de que todo lo que veía podría haber tomado una forma distinta, de que detrás de lo que se ve hay otras cien posibilidades visibles que han sido rechazadas (Berger, 2013: 14).

Tanto fue así, que al final llegamos a la conclusión de que con las continuaciones no hacía otra cosa que proseguir a partir de los propios fragmentos, bien dirigiendo la obra hacia nuevos planteamientos o tratando de reconstruir su itinerario hacia un horizonte más contundente. Lo fragmentario «puede ser tanto el relicto de una totalidad destruida como la parte de una totalidad jamás existida o por venir» (Pulvirenti, 2002: 57).

En términos generales, durante este capítulo hemos establecido una estrecha relación entre el dibujo y los conceptos de huella y fragmento, revisándolos a través de diversos enfoques y artistas que los adoptaban en

su sentido más literal. Pero, donde se ha pretendido incidir, es en la importancia del dinamismo que ofrecen al dibujo como base para un proceso creativo basado en la repetición de un tema o idea. Un avanzar y retroceder fundamentado en el conocimiento del propio transcurso por el papel.

El dibujo terminado, como la punta de un iceberg, puede proporcionar diferentes vías de trabajo que permitan el desarrollo de la esencia (idea) que lo constituye. Un progreso (la serie) con el que evolucionar pero sin perder el hilo conductor que configura la obra. De ahí que se hayan expuesto algunos ejemplos de Arqueología, Paleontología y Restauración en los que se llevan a cabo tareas de recomposición del pasado para que ese iceberg no cambie. Tal y como se ha podido experimentar en la serie *Continuaciones*, cuando se proseguía un dibujo acabado sin que llegara a transformarse en otro radicalmente distinto. Ya que, durante estos trabajos, se pudo observar que las dudas llegaban cuando esa continuación pasaba por añadir o sustraer algo, para que funcionase mejor, o seguir una nueva ruta a partir de lo que ellas podían ofrecer (cabos sueltos). Aquello que hemos ido nombrando como camino de ida y vuelta o, simplemente, un camino de ida hacia lo desconocido, de modo similar a los llamados *cadáveres exquisitos* en los que varias personas prosiguen un dibujo sucesivamente conociendo sólo una pequeña parte de él. Un hecho del cual también hemos sido partícipes en muchos de estos dibujos, pues ilustran, más bien, un comienzo hacia otra obra distinta que un proceso de recuperación y adaptación de cualidades que puedan tender a un trabajo más completo [fig. 143].

Esta es la principal preocupación que surge durante este tipo de procesos, pues de modificar por completo una obra, nos encontraríamos ante un trabajo diferente. Una metamorfosis. Sin embargo, volviendo sobre nuestros pasos, es posible reconocer el fundamento de una obra y perpetuarlo ante los cambios. Tal y como anunciaba la hipótesis de la que partíamos: un dibujo siempre es una huella o fragmento de algo más grande. Esto es lo fundamental, independientemente de que tratemos o no de proseguir una obra acabada. Lo hemos percibido en los dibujos de Picasso por cómo hacía uso de las repeticiones y variaciones dentro de un proceso creativo en constante movimiento, como el del propio artista cuando hablaba del devenir de su pensamiento.

Gracias al análisis de la *Suite Verve* y a la serie *Continuaciones*, hemos podido comprender, un poco más de cerca, cómo un artista puede ser consciente de ese ir y venir a lo largo del proceso creativo. Además, con el seguimiento de los dibujos, podemos aventurarnos a considerar que es posible dejar de trabajar en un dibujo, parar cuando se ha alcanzado un final. Sin embargo, puede resultar difícil decir que está acabado. En cualquier caso, es viable detenerse por causas formales, como cuando el dibujo convence, la idea está conseguida, cuando no necesita nada más o para empezar uno nuevo, pero teniendo en cuenta que siempre estará sujeto a posibles modificaciones. Por ello Picasso hablaba del final como de una «ejecución»; aun tratándose de dibujos de línea, como los de *Verve*, llegaba a continuarlos en un momento dado con lavados de tinta, gouache, etc. según hemos visto en algunos ejemplos. Las obras no son más que huellas en el camino creativo de un artista cuyo trabajo no cesa nunca.

CAPÍTULO 2

DIBUJO TERMINADO Y DIBUJO INACABADO

2.1. Finalizar una obra

¿Cuándo has visto un cuadro terminado?... Ni un cuadro ni nada. ¡Pobre de ti el día que se diga que estás acabado! ¿Terminar una obra?... ¿Acabar un cuadro?... ¡Qué tontería! Terminar algo quiere decir acabar con ello, matarlo, quitarle el alma, darle la puntilla. *L'achever*, como dicen aquí, es decir, darle el golpe de gracia: el más desagraciado para el pintor y para el cuadro. El valor de una obra está en lo que no está... (Sabartés, 1953; citado por Fló, 1973: 82).

En todo proceso creativo existe un momento donde la obra alcanza su propio cenit, bien durante la elaboración o al término de la misma. El artista aspira a conseguir un estadio en el que sus motivaciones y objetivos cristalicen en algún momento, incluso un instante, donde la configuración interna de la obra funcione. No importa qué método, sistema o forma de trabajar observemos porque ese umbral se atraviesa habitualmente y, sobretudo en artes plásticas, ocurre normalmente en la conclusión de la obra. En ese punto es cuando cobra protagonismo el principal problema que nos atañe, un concepto muy importante para la creación artística: el final.

Tomado con el sentido de *fin* o *término*, hace referencia al lugar donde una cosa o acción se detiene, acaba. Así que está presente durante el dibujar y condiciona al artista en mayor o menor medida, a veces incesantemente, en la concepción de la obra, una idea que ilustra muy bien Yves Berger con estas palabras:

Los dibujos sólo pueden empujarse hacia su extremo. Cuando algo empieza a aparecer en el papel, te pide que te desprendas de lo innecesario y clarifiques lo esencial. Pero al cabo de un rato te das cuenta que no puedes acercarte más a lo que te pide el dibujo sin cambiar su naturaleza y, por consiguiente, su propia identidad, que es precisamente aquello que andabas buscando. Solo se puede utilizar la palabra *acabado* para decir que hemos llegado a lo más cerca posible de la propia identidad del dibujo (Berger, 2011: 120).

Este argumento sirve para presentar la relación directa entre el fin del trabajo y la naturaleza del dibujo, citando textualmente, «su propia identidad». Dicho concepto englobaría la razón de ser de la obra, el modus operandi del dibujante y su inquietud sobre un tema. Así, completando el dibujo, el artista condensa su propuesta personal en una máquina capaz de operar por sí sola gracias a un sistema integral de funcionamiento (un *arte factum*):

Los artistas tienen dificultades para decidir cuándo se ha concluido una obra. Sin embargo parece ser que ésta debe tener coherencia interna, ser un organismo. La obra puede quedar abierta a una mayor diferenciación

pero no precisarla. Se ha convertido en una unidad independiente que ya no admite cambios (Gau Pudelko, 2003: 25).

En la última frase, según Sabrina Gau esta entidad ya no admitiría cambios una vez finalizada, lo que implica que la obra podría llegar a convertirse en algo diferente en caso de hacer alguna rectificación o modificación. Sin embargo, este es un asunto que ya experimentamos en la serie *Continuaciones* y pudimos observar que dictar el punto final de la obra no siempre supone una sentencia perentoria, teniendo en cuenta que pueden abrirse más posibilidades plásticas que surjan del resultado elegido.

Pero volviendo al momento en el que la obra adquiere cohesión propia, cabe destacar el importante papel de la intuición del dibujante a la hora de perpetuar esa coherencia interna finalizando el trabajo. Sobre todo en el habitual proceso creativo basado en el progreso de la obra hacia un término que la constituya como fin en sí misma y que trascienda una simple meta estética, pues «acabar un dibujo nunca ha sido rellenar un volumen delimitado en su perfil, sino el dar caza a la estructura que subyace en el interior del mismo» (Gómez Molina, 2005a: 159). De tal forma que el artista pueda servirse de un procedimiento o método como camino para llegar a un resultado, una correlación de etapas poco definidas pero orientadas hacia un punto final; transcurso que se asemejaría al de un viaje. Así lo ejemplifica John Berger cuando establece una interesante comparativa entre Picasso y Juan Gris donde resalta dos enfoques distintos de la experiencia artística:

Juan Gris tiene que viajar y llegar; por eso cree en el intelecto. Picasso, que es poseído, niega el progreso —el cuadro no pasa a través de etapas, sino que sufre metamorfosis— y considera el cerebro, no en términos de intelecto, sino de las secuencias de un sueño. La pintura de Gris se desarrolla desde el principio hasta el fin. La de Picasso, pese a lo mucho que pueda parecer que cambia, en lo esencial, permanece como era al principio (Berger, 2013: 55).

Picasso, sobre todo en el lenguaje de la pintura, fue capaz de fusionar proyecto y elaboración en un mismo plano de actuación. Sólo en contadas ocasiones como con *Les Femmes d'Alger* o el *Guernica*, entre otras, parecía llegar a la obra definitiva después de una fase de dibujos y estudios preparatorios, pero aún así el proceso de creación siempre sufría modificaciones sobre la marcha. Logró convertir el soporte en una batalla por controlar el presente, renegando del final como límite a favor del devenir de su pensamiento que, tarde o temprano, acabaría sintetizando en una imagen. Un hecho que se aprecia claramente en la película de Henry-Georges Clouzot, *Le mystère Picasso* (1956):

Vemos cómo estructura la escena a partir de un esquema, lo vemos centrarse en un motivo, estudiar un rostro, o reorganizar los elementos iniciales en busca de una nueva composición, variar el tema del dibujo para enfatizar ciertos elementos de la historia. Le vemos navegar en la estructura de su imaginario, como en una ana-

morfosis transversal, desde la que va diagramando la metamorfosis de su proyecto. Lo realiza en el mismo proceso del cuadro, sin recurrir a ningún elemento exterior a él, ni a ningún utensilio, pluma o lápiz que sobre el soporte del papel deje rastro de la operación conceptual que realiza; es el propio pincel el que dibuja y pinta alternativamente, y la mano del artista es la clave desde la que se articulan ambas relaciones (Gómez Molina, 2005a: 160).

Lo que ocurre en el dibujo dista un poco del proceso de la pintura, tal y como vimos en la *Suite Verve*. Ante la limitación de un medio en el que no es tan fácil superponer capas, como ocurre con el óleo, Picasso desarrolla sus ideas en más de una hoja de papel pasando de una a otra sucesivamente donde el fin de la obra se equipara, simplemente, al fin del trabajo en ella.

Por otro lado, también hay otras formas de dibujar que están emparentadas con el carácter proyectual que posee el dibujo. Así son, por ejemplo, los esbozos y dibujos de aproximación a la idea, esos que se nutren de la valiosa capacidad que tiene el dibujo de canalizar fácilmente la intuición del artista durante la búsqueda de significado. Gentz del Valle los relaciona con lo fragmentario, una idea que permite al dibujo ampliar su campo de posibilidades tanto plásticas como conceptuales:

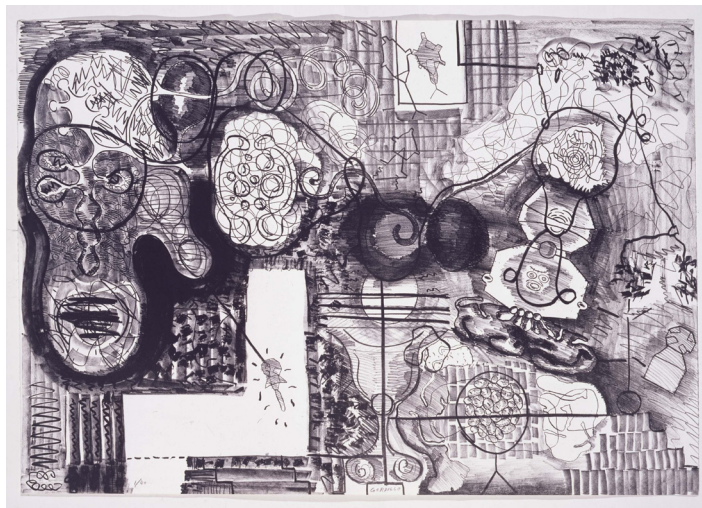
El fragmento en el dibujo es a menudo, no una parte de una imagen completa que se fragmenta, sino el boceto, el apunte casi automático, que transcribe una idea o un conato de idea. Y esto es así porque el desarrollo que requiere una idea plástica para constituirse en completa o total en sí misma necesita estar asentada en una bases convencionales (¿estilísticas?) que actúan como suelo nutritivo sobre el que destacarse; sin este suelo, la obra no tiene más remedio que referirse a su entorno, ya que esa relación es la que ahora la define, no desde su totalidad sino desde las posibilidades combinatorias con diversos aspectos de ese entorno (Del Valle, 1995: 28).

Son dibujos, experiencias, que no escapan del dilema sobre el final al situarse en la frontera entre la indeterminación y lo definitivo. Un rasgo definitorio del arte contemporáneo donde el dibujo ha encontrado el espacio ideal con el que desarrollarse como fin en sí mismo, pudiendo transgredir la antigua preocupación por generar conceptos e imágenes cerradas. Una tipología de trabajos que el artista Patricio Cabrera denomina dibujos de ensayo:

En cuanto a mi concepto personal del dibujo, me gustaría distinguir dos formas de entenderlo: una sería el dibujo «acabado», como obra definitiva, que consistiría en usar unas técnicas que convencionalmente sirven como criterio para catalogar dicha obra como dibujo, pero cuyo contenido no se diferenciaría sustancialmente de otra obra elaborada con medios distintos y en los que la idea estaría igualmente «resuelta». Por otro lado, distinguiría los dibujos de ensayo, los tanteos en los que se hace patente la búsqueda de la forma, el discurrir de las ideas, lo que se suprime y aprovecha posteriormente cuando se tiene ya la seguridad de lo que se pretende hacer. Creo que este tipo de dibujos ayudan a conocer los mecanismos de la mente de quien los hace, el camino

que va siguiendo la creación y también nos muestran las ideas y ocurrencias de un día concreto en que se tomó el papel y quedó un rastro, sin pretensión de darle un carácter definitivo (Cano y Tovar, 1995: 64).

Estos dibujos resultan atractivos para el artista actual porque también posibilitan cierto juego con su imaginación, ya que el dibujo ha dejado de establecer simplemente «referencias con lo real a través de la visión, para mirar hacia las estructuras del propio discurso artístico, y hacia la experimentación a través de lo personal, y hasta como vehículo de lo incontrolado e irracional» (Villalobos, 2006: 81). Siendo ésta otra vía de trabajo basada en intervenciones puramente germinales que propician el automatismo y donde la mente viaja sola sin dirigirse a una meta o resultado concreto (Lledó, 2006). Para Luis Gordillo: «son dibujos a los que aplicaría el calificativo de paradisíacos, y no por sus posibles contenidos, sino por sus estrategias estéticas. Es un dibujo que se produce de una vez y sin contradicciones» (González, y Queralt, 1998: 66). Una actividad que, aun exenta de una finalidad premeditada, puede llevar al artista hacia hallazgos imprevistos que sepa aprovechar para nuevas líneas de investigación. Algo que se relaciona con la serendipia, un neologismo que tendrá especial importancia durante el tercer capítulo.



1. Luis Gordillo. *Todos los Hombres Patata quieren a las Mujeres Patata I*

Litografía sobre papel, 76x111 cm, 1984.

[Fuente: web MNCARS]

Por último, durante este epígrafe han ido apareciendo diferentes verbos como detener, concluir, sentenciar, definir, sintetizar o resolver que también giran en torno al final de la obra, pero los más utilizados, tanto aquí como a nivel general, son acabar y terminar. Por lo que es conveniente, llegados a este punto, poner de manifiesto una interesante disyuntiva que crean estos últimos, pues tienen similar significado pero pueden variar según el enfoque con que se tomen. Precisemos primero en su definición según la RAE (2001):

ACABAR (de *cabo*)

- tr. Poner o dar fin a algo, terminarlo, concluirlo.
- tr. Apurar, consumir.
- tr. Poner mucho esmero en la conclusión de una obra.
- tr. Matar.
- tr. desus. Alcanzar, conseguir.
- intr. Rematar, terminar, finalizar. La espada acaba en punta
- intr. Morir (llegar al término de la vida).
- intr. Extinguirse, aniquilarse.
- intr. Poner fin, destruir, exterminar, aniquilar.

TERMINAR (del lat. *termināre*)

- tr. Poner término a algo.
- tr. Acabar (poner esmero en la conclusión de una obra).
- intr. Dicho de una cosa: cesar (acabarse).
- intr. Dicho de una enfermedad: Entrar en su último período.
- intr. Aniquilar (destruir enteramente).
- prnl. Dicho de una cosa: Dirigirse a otra como a su fin y objeto.

Considerados sinónimos, prácticamente comparten todas las acepciones (sólo se han escogido las que hacen referencia al acto de finalizar), entre las que destaca, tal y como expresaba Picasso en la cita del principio, que acabar y terminar también pueden derivar a significados como matar o aniquilar, un acto que éste atribuía al dejar a la obra sin alma. Pero dejando esto a un lado, ambas palabras pueden generar un sentido distinto según su uso: mientras que el acabado de una obra indicaría esa última fase de trabajo a nivel técnico donde se la completa, de la cual deriva el famoso *non finito*, el terminar haría referencia al momento en que el artista llega al final del proceso de creación cuando se han alcanzado los objetivos conceptuales y expresivos (Cabezas, 2005). Respectivamente, una acción se relacionaría con tareas de perfeccionamiento como el pulido, el remate o el retoque y otra con el *saber cuándo parar*.

2.2. El punto crítico en el dibujo

Ese *saber cuándo parar*, nos conduce ahora a tratar sobre el instante en que se da por terminado un dibujo. No hay un punto exacto que se pueda estudiar porque cada artista obra de una forma diferente y sus diversas crisis durante el proceso creativo pertenecen al terreno de lo inefable en el arte.

Normalmente, suele haber un tramo durante la creación del dibujo donde el artista es consciente de que el fin está próximo y comienza un proceso reflexivo y crítico en el que entran en juego cuestiones estéticas, temáticas y expresivas. Problemas que están presentes desde el principio, pues forman parte del acto creativo, pero se hacen especialmente relevantes cercano el final. Es un periodo de receptividad ante lo que se ha trabajado, donde la observación y la capacidad crítica del dibujante se convierten en importantes factores con los que poder actuar ante lo que falta pero sin perjudicar la obra (Lagares, 1989). La intuición y el presentimiento cobran un inusitado protagonismo y participan, junto a los códigos internos de la obra, en encontrar un equilibrio donde todo funcione. Un intervalo de tiempo cuya duración es variable, pues depende de la predisposición del autor, que deriva en un momento al cual denominamos punto crítico.

A este umbral lo situamos inmediatamente antes del final de la obra, cuando se tiene la certeza de que el trabajo realizado ha sido el adecuado pero existe la impresión de que le falta algo. De modo que bastan una o más decisiones para atender a esas carencias con las que dejar la obra en su máximo potencial, o al menos cuando el artista lo cree así. Por estos motivos es importante y difícil saber cuándo detenerse, ya que podemos ir más allá de lo que necesita el dibujo o no elegir bien nuestras intervenciones finales.

El punto crítico puede detectarse de muchas formas, pero depende del tema que se haya trabajado, cómo se haya desarrollado y de otros factores que componen la obra. Un común ejemplo de alerta ante el final es el de Bruce Nauman, cuando se refería a dibujos o piezas que «deben perfeccionarse sólo hasta el punto donde la idea y el «cuerpo» que se les da se hacen lo bastante claros para una comprensión precisa y adecuada» (Gómez Molina, 2011: 33).

Por otro lado, Joan Miró solía confesar que consideraba una obra acabada cuando ya nada le molestaba (Fernández-Braso, 1980). También Henry Matisse, quien opinaba sobre ello a través de este elocuente testimonio:

En 1942 le preguntaron a Matisse durante una entrevista en la radio cuándo consideraba él que un trabajo está acabado. «Cuando éste representa mi emoción de manera precisa y al sentir que no hay nada más que añadir», respondió. «Y una vez finalizada, la obra se sustenta por sí sola y lo importante es la siguiente, que absorbe todo mi interés». El entrevistador le preguntó si estaba preocupado por el futuro de sus obras. «Desde que estoy convencido que un artista no puede tener mejores enemigos que sus peores obras, no termino una pintura o

dibujo hasta que no le he puesto todo el esfuerzo posible; y si después de ello continúa viva, estoy contento por la impresión que dejará en las mentes de aquellos que la observen». (Van Hout, 2012: 18).

Al observar cómo Matisse también valora el trabajo una vez finalizado, se nos podría plantear la siguiente pregunta: ¿qué queda cuando se termina un dibujo?, pues hemos estado explorando lo que ocurre durante el proceso sin atender a que el final también abre otras perspectivas a la obra. Ya en el primer capítulo nos basamos en la idea del dibujo como fragmento y las posibilidades plásticas que seguía ofreciendo la obra concluida, pero la impronta que deja en los demás le brinda un nuevo horizonte más allá de su condición material. Algo que Joan Miró expresó en varias ocasiones, como se puede observar en esta conversación con George Raillard (1998: 98): «lo que me interesa no es que quede allí el cuadro, sino su irradiación, su mensaje, lo que hará para transformar un poco el espíritu de las personas. El cuadro en cuanto a objeto no me interesa».

El artista no discrepa con esto de la obra única sino de las piezas aisladas y carentes de significado, valorando el mensaje por encima de todo:

¿Y también es lo mismo una tela única y otra que forma parte de una serie sobre un tema común? La tela única puede ser...

No, no, están hechas en un mismo estado de espíritu. A veces trabajo en una obra única. A veces en una serie. Así es. Hay una obra que puede ser la conclusión de una serie precedente, o preceder una obra futura (Ibídem, 214).

No olvidemos que la producción artística es la prolongación de un trabajo que transmite un significado. Su sentido hace referencia al modo de pensar del artista y se hace palpable gracias a su proceso creativo y las obras producidas, sean en serie o a nivel individual (Melero, 2003). Luego entra en juego el espectador o receptor, quien se incorpora en el engranaje de la propia actividad artística. En su texto *Proceso creativo* de 1957, Marcel Duchamp (1975; citado por Jiménez, 2004: 229) exponía que «el artista no es el único que consuma el acto creador, pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior descifrando e interpretando sus propias calificaciones para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo». De esta forma, el alcance de un trabajo queda condicionado a su evolución en la mente de los demás, perdurando en el tiempo según la idiosincrasia individual y colectiva del momento.

Picasso declaraba que la obra terminada «vive su vida como un ser viviente, sufre los cambios que la vida cotidiana nos impone. Esto es natural puesto que un cuadro no vive sino por el que lo mira» (Fló, 1973: 70). Esta analogía que adopta la obra como devenir, también planteada por T. Adorno, resume uno de los fundamentos de la labor creativa, el desarrollo de una producción capaz de valerse por sí misma gracias a unas obras con identidad propia, cuya estructura es dinámica y que encajan en la galaxia de códigos de un artista movido por su intelecto.

2.3. *Non finito*

El punto crítico se presenta como una alerta que el artista utiliza para orientar al dibujo justo antes del final. Un desenlace, empero, que puede no llegar y dejar un *final abierto*, no como parte de algo más grande que poder seguir ampliando sino lo que conocemos como un estado inacabado. Entonces, según el enfoque que hemos dado hasta ahora a la identidad de la obra, la duda recae en si ello condiciona la lectura de la misma, por parte del espectador, o su *irradiación*, tal y como denominaba Miró.

Este epígrafe pretende profundizar en dichas cuestiones y, aunque se titule *Non finito*, no supone un análisis minucioso del famoso fundamento estético porque ya ha sido objeto de estudio en multitud de ocasiones. El término aquí utilizado pretende englobar en una sola expresión todo aquello que circunda al problema de lo inacabado. No obstante, expondremos brevemente el significado de este concepto a modo de introducción, ya que de él también derivan varios asuntos sobre la práctica artística que sí vemos apropiado investigar.

El *non finito* es un concepto surgido durante el Renacimiento italiano que hace referencia al valor estético de lo inacabado. Una imperfección que puede deberse a que el artista se vio obligado a abandonar el trabajo o a una elección voluntaria con la que alcanzar un resultado poco pulido, refinado o completo. Así lo detalla Étienne Souriau en el *Diccionario Akal de Estética*:

(...) Lo non-finito es el estilo de lo que sugiere más que representa; su valor radica en la frescura del bosquejo; selecciona lo esencial mediante un trazo simple y directo, o mediante la macha, o la masa, sin detenerse en detalles secundarios (Souriau, 1998: 832).

El artista más conocido por ello es Miguel Ángel. La serie de los *Esclavos*, la *Pietà Rondanini* (1552-1564) o *San Mateo* (1503) son algunas de las obras que dejó inacabadas. Si bien existe un debate en torno a su intencionalidad, el escultor parecía sentir interés por el contraste entre texturas suaves y rugosas; lo perfecto y lo imperfecto; el cuerpo y la piedra. Un poder expresivo que fascinó a artistas como Auguste Rodin o Medardo Rosso y que, sin embargo, no se limitaba sólo a la talla. Muchos dibujos y composiciones realizadas durante su vejez gozan de cierta expresividad propia de la falta de acabado y el descolorido.

Por otro lado, ese estado inacabado también podría estar justificado por la decisión de parar el trabajo a tiempo, algo a lo que Giorgio Vasari daba una gran importancia. Como cuando se refería al bosquejo, el cual permite al artista expresar su pensamiento con pocos movimientos, sin necesidad de alargar el proceso y llegar a restar fuerza al resultado por no saber cuándo parar (Cabezas, 2005).

El auge del *non finito* también podría estar relacionado con la noción *sprezzatura*, vinculada originalmente a la indiferencia o desdén de algunos nobles del Renacimiento. Así lo describió Baldassare Castiglione en *Il*

Cortegiano de 1528, quien apuntaba que los aristócratas debían su gracia y elegancia a la supuesta apatía con que asumían las convenciones sociales. Un término, que según sostiene Nico Van Hout (2012) en su libro *The Unfinished Painting*, fue rápidamente acogido por el mundo del arte para describir las brillantes y descuidadas pinceladas de algunos maestros, como Tiziano o Tintoretto, que manejaban una pintura más libre y menos rebuscada que sus predecesores. Los venecianos y sus seguidores preferían una forma de representación más sugestiva a una más literal, provocando un cambio en el deleite de sus espectadores a favor de una actitud más receptiva a lo incompleto y al estímulo de la imaginación. Un ejercicio que Leonardo da Vinci recomendaba a los artistas en su *Tratado de pintura*, a los que instaba a ejercitar sus mentes mediante formas confusas, como manchas de humedad o desconchados, para imaginar fondos e imágenes nuevas (*componimento inculto*) y que trataremos con más profundidad en el capítulo 3.

Son muchas las circunstancias que pueden llevar al artista a no terminar un trabajo o, simplemente, que la obra no se acabe por motivos ajenos al autor. Factores que no se reducen únicamente al campo de las artes plásticas:

El adjetivo «inacabado» en relación con obras artísticas, literarias o musicales alude a creaciones que quedaron inconclusas, bien por decisión de sus creadores, bien por una imposibilidad ajena a su voluntad, como la propia muerte. Convendría distinguirlas inicialmente de las obras incompletas, es decir, aquellas creaciones terminadas por sus creadores pero que no se han conservado en toda su integridad. (...) Las circunstancias por las que un creador deja sin acabar su obra pueden ser muy variadas y no siempre se corresponden con un problema de salud o su eventual fallecimiento: circunstancias contextuales de la creación, ambición artística inalcanzada, cuestiones políticas y económicas, falta de inspiración o incluso consideración errónea del camino estético emprendido, han sido históricamente causas de abandono de una novela, una escultura, una película o una sinfonía (L. Rodríguez, 2012: 6).

En la investigación desarrollada por Van Hout (2012), centrada en la pintura y el dibujo, también destaca varias de estas razones que sintetiza en siete grupos:

- **Trabajos incompletos pero acabados por otros.** Obras que no fueron terminadas por enfermedad o muerte del artista y que pasaron a otras manos. De ahí que sea complicado identificar algunas piezas como inacabadas porque uno o varios artistas las completaron posteriormente sembrando dudas en cuanto a la autoría y las fechas de las obras. Como ejemplos de estas prácticas destacan la *Venus dormida* (1507-1510) de Giorgione que culminaría Tiziano; *La transfiguración* (1516-1520) de Rafael, terminada por Giulio Romano; Palma el Joven, a quien se le encargó terminar la *Pietà* (1775) de Tiziano [fig.2]; o el caso de Anthony Van Dick, que se negó a concluir una serie de lienzos de su maestro Rubens adquiridos por Felipe IV, quien terminó acudiendo a Jacob Jordaens.



2. Tiziano. *Piedad*.

Óleo sobre lienzo, 351×389 cm, ca. 1570-76.

[Fuente: VAN HOUT, Nico (2012): The Unfinished Painting, Antwerp: Ludion]



3. Paul Cézanne. *Cabaña de Jourdan*.

Óleo sobre lienzo, 1906.

[Fuente: VAN HOUT, Nico (2012): The Unfinished Painting, Antwerp: Ludion]

- **Inacabados por fuerza mayor.** Trabajos inconclusos en contra de la voluntad del artista. Como Poussin cuando contrajo una enfermedad y no terminó su *Apolo y Daphne* (1664) o Cézanne al caer desplomado durante un aguacero mientras pintaba *Cabaña de Jourdan* (1906) [fig.3]. También por causas políticas en periodos de inestabilidad o de revoluciones como las obras *Enrique IV en la batalla de Ivry* (1630) de Rubens y *El juramento en el Tribunal de Tennis* (1791) de David. Por otro lado, artistas como Leonardo [fig.4], Miguel Ángel y Rafael abandonaron proyectos por interesantes encargos surgidos para ellos en otro lugar.
- **Lo incompleto como táctica.** Una estrategia frecuente en artistas del XVII fue la de trabajar en varias obras a la vez para dejarlas a un lado antes de acabarlas y deleitar al posible comprador culminándolas en su presencia. Guido Reni, por ejemplo, mantenía una serie de pinturas avanzadas pero en grisalla a las cuales podía dar color y rematar ágilmente ante un cliente apurado.
- **Obras en desarrollo permanente.** Así lo son aquellos trabajos que el artista realiza, no acaba y los deja en esa fase durante un tiempo o incluso años, como el caso de Joan Miró o Antonio López.
- **La renuncia al trabajo.** Obras que son el residuo de una producción en la que el artista concedía más importancia al proceso de creación que al resultado en sí. También pueden ser obras abando-

nadas porque el autor no quedó satisfecho y pasó a otro trabajo o por concebirlas como un lugar de experimentación. Son, ante todo, testimonios sobre la forma de trabajar del artista.

- **Arruinadas.** Más que obras inacabadas, resultan ser piezas que por la pésima conservación o la mala praxis de restauradores llegan hasta nosotros en un estado que invita a la duda. He aquí el ejemplo de *Natividad* (1470-75) de Piero della Francesca, que aun tratándose de una obra inacabada, es evidente su deterioro por el aspecto de las dos cabezas de pastores del fondo, cuyas frágiles capas de pintura no pudieron aguantar el uso de tratamientos limpiadores [fig. 5].
- **El *non finito*.** La estética de lo inacabado y el aprecio por lo incompleto.



4. Leonardo da Vinci. *Adoración de los magos*.

Óleo sobre tabla, 246x243 cm, 1481-1482..

[Fuente: VAN HOUT, Nico (2012): The Unfinished Painting, Antwerp: Ludion]



5. Piero della Francesca. *Natividad*.

Temple sobre tabla, 124x123 cm, 1470-75.

[Fuente: VAN HOUT, Nico (2012): The Unfinished Painting, Antwerp: Ludion]

Cualquiera que sea la causa por la que no se completen, las obras inacabadas resultan muy atrayentes por las preguntas que suscitan, por las leyendas que las envuelven o por su papel en algún episodio histórico, político o religioso. Sin embargo, en el panorama actual del arte la noción del no final es más compleja que nunca, tal y como plantea José Jiménez cuando hace una distinción entre las obras previas al siglo XX y las posteriores:

El carácter definido de las obras, la idea de que éstas se construyen con un entramado que parte de un inicio y culmina en un fin, ha sido sustituida por el nuevo papel que se concede a la *indeterminación* y el azar en el acto creativo, un aspecto recurrente en las propuestas artísticas modernas, por lo menos a partir de Stéphane Mallarmé. Este planteamiento favorecerá la proliferación de *obras inacabadas* a lo largo de todo el siglo XX en las distintas artes: mencionaremos los casos de Arnold Schömborg, Marcel Duchamp, Ezra Pound o Robert Musil. El inacabamiento, la no terminación, la consideración del sentido provisional de todo término de la obra, se ha convertido en un rasgo definitorio de nuestro presente artístico, que es lo que convierte en anacrónica la presentación actual de obras como «no acabadas» (Jiménez, 2004: 113).

El papel tan relevante que se le ha conferido tradicionalmente al final de la obra no tiene hoy en día el mismo protagonismo que antaño. Ello no significa que toda manifestación artística le niegue su importancia sino que ahora la obra de arte se constituye como una estructura dinámica con coherencia y articulación interna, lo cual aumenta el campo de actuación del artista para diseñar su proceso creativo. Un terreno donde el dibujo se ha establecido como un paradigma en cuanto a posibilidades de trabajo y formas de entender el final.

Aunque este autor incida directamente en la estética de lo inacabado tildándola de anacrónica, en esta investigación consideramos que puede matizarse dicha problemática y, para ello, proponemos dos consideraciones principales:

- a. **El sentido de inacabado a nivel conceptual.** Eso que Jiménez engloba como el sentido provisional del final. Es decir, lo inacabado en relación a un proceso creativo que adopta lo fragmentario, lo incompleto, la idea de proyecto, la indeterminación o el azar como estrategia.
- b. **La decisión de dejar de trabajar en una obra.** Cuestiones gráfico-plásticas, compositivas y visuales que determinan cuándo y de qué modo el artista da por terminado el trabajo. Aquí entraría la sugerencia de lo inacabado, *non finito*, pero como una decisión del artista que implica saber cuándo parar, y no que la obra no ha podido ser completada por otras razones (la citadas por Nico Van Hout y Pablo-L. Rodríguez).

Por tanto creemos que el artista puede dejar una obra inacabada de forma deliberada, pero esa elección constituye un final en sí mismo. Y, como bien rescata Andrés Sánchez Robayna (2011: 310): «Es imposible no recordar aquí, por ejemplo, las decenas de grabados que Rembrandt dejó intencionadamente inacabados a

partir de 1630. Fue Rembrandt, precisamente, quien afirmó que *una obra está acabada cuando el artista decide que está acabada*».

Jugar con la indefinición o la duda es una táctica que el dibujante utiliza por muchos motivos: para insinuar y no contarle todo; para marear al espectador; como mecanismo con el que hacerle reaccionar ante un dilema; o también como recurso estético dentro del funcionamiento de la obra. Es la decisión del artista la que marca cuándo una obra está terminada aunque haya pretendido mostrarla como inacabada, tanto a efectos perceptivos (b) como conceptuales (a). Asimismo:

La fascinación de los dibujos de ejecución, sobre los finales, está en el carácter misterioso, abierto, intemporal, de su formalización. Su valor en el sistema sólo está definido por el acto de voluntad del propio realizador; los que quedaban ocultos en determinadas prácticas pueden ser la obra final en otras propuestas (Gómez Molina, 2011: 161).

2.4. Conclusiones del capítulo: serie *Inacabados*

Volvamos ahora al principio del epígrafe 2.3 cuando nos preguntábamos si el estado inacabado de una obra afecta a su posterior lectura. Porque son muchos los factores que inciden en el alcance de un trabajo y su interpretación por parte del espectador, como decía Duchamp, así que es fácil pensar que una obra sin terminar vea condicionada su lectura. Pero no es una respuesta sencilla, pues lo que justifica ese condicionamiento, en mayor o menor medida, es el grado de inacabado con el que se presenta la obra. Se puede observar en algunas de las imágenes anteriores, entre las que hay obras más apuradas y otras que su falta de trabajo resulta evidente a simple vista. Incluso hay obras terminadas que el espectador puede llegar a interpretar como inacabadas, y viceversa. Unas situaciones que pueden producirse en obras de la antigüedad y en aquellos trabajos actuales que generen dudas respecto al papel del final en su propuesta

Todo ello ante un juicio que no dista del habitual, con una primera valoración estética y visual que da pie a un intento por entender los códigos y el mensaje interno de la obra. Ambas partes, la visual y la conceptual, pueden verse afectadas por el no-final. De la segunda, por ejemplo, hay un hecho elemental que está presente en toda la historia del arte: no siempre se tiene el testimonio de la intencionalidad del autor o documentos sobre la obra que permitan conocer en profundidad el proceso creativo seguido. Por tanto, el abanico de interpretaciones a la hora de estudiar las obras inacabadas es muy amplio.

No obstante, el análisis visual ofrece una vía de estudio que nos interesaría destacar, y es que no sólo es el grado de inacabado lo que repercute en el alcance de la obra, también lo es su estado de conservación. Tanto en pinturas y dibujos terminados como aquellos que no lo estén, las calidades plásticas con las que nos llegan al presente son de vital importancia en este proceso de interpretación. Es el caso de obras muy antiguas pero también de piezas modernas que hayan podido sufrir desperfectos. Hablamos de matices o manchas inesperadas, inexistentes cuando el autor creó esas obras, que se suman sin querer a la composición, a la gama cromática y al aspecto general. Este es el debate de fondo, cuando surgen nuevos elementos en la obra que pueden beneficiarla, perjudicarla o transformarla.

Dichos matices pueden llegar a ser valorados ahora positivamente gracias al curso que ha seguido el arte hasta la actualidad. Si imaginamos por un momento un boceto del siglo XVI, por ejemplo, cuyo papel ha adquirido tonos parduscos con el paso del tiempo, puede parecer ahora estéticamente más interesante, aunque su autor lo considerase un mero estudio o apunte. Ya que ese nuevo color de fondo a terminado complementando muy bien a la gama de negros del carboncillo inicial. Es más, si esta novedad hubiera surgido durante la época en que fue concebida la obra, el autor o los cánones de entonces podrían no haber aceptado que tal desperfecto modifica la identidad de ésta, incluso para bien.

En torno a esto, podemos encontrar las pinturas de la Capilla Sixtina y el dilema de la restauración de Colucci; las manchas de humedad, suciedad o tono amarillento de los papeles y pergaminos; los templos griegos sin policromía; esculturas desmembradas; ruinas de antiguos edificios, como las que cautivaron a artistas románticos; las pinturas rupestres y un largo etcétera.

Por consiguiente, un dibujo antiguo que llega al presente deteriorado, inacabado o abocetado ¿puede considerarse completo en la actualidad? Pensamos que sí. Completo como sinónimo de íntegro a nivel gráfico-plástico y conceptual. Siempre y cuando se aísle a la obra del contexto de su creación y se lea como objeto artístico en función de sus calidades y factura. Aunque, como expresamos anteriormente, dependerá del grado de inacabado y de sus cambios estéticos por la conservación, pues pueden haber afectado a la imagen para mejor (más interesante), para peor (muy deteriorada) o para hacer de ella una obra distinta (transformada). Experiencias que tratamos en la serie *Continuaciones* y que también surgirán en el último capítulo a través del concepto de *Big Bounce*.

Sin dejar a un lado este planteamiento y ahondando más en él, hay un hecho en el que también queremos detenernos. Es el de la posibilidad de que una obra en un considerable estado inacabado, con sus carencias y prematura composición, pueda llegar a ofrecer una visión plena y convincente. Es decir, que en ese momento, aun sin saber el motivo que interrumpió el proceso, nos encontremos ante un trabajo que sorprenda por su frescura y resolución.

Por el contrario, también podría considerarse que necesita mejorar o que todavía existan muchos finales posibles para este trabajo. Un camino por recorrer que conecta con la idea de fragmento y huella y con aquel *saber cuándo parar*. Ya que un dibujo de esas características, interesante en dicho estado, también podría generar dudas sobre una hipotética continuación que no le llevara a buen término, por ejemplo. Serían varias las opciones que el artista hubiera tomado para concluirlo y, entre ellas, posiblemente la de un final más recargado o menos eficiente como decía Vasari. Preguntas que circundan lo inacabado y que recuerdan a las palabras de John Berger sobre Picasso:

Era siempre consciente de que todo lo que veía podría haber tomado una forma distinta, de que detrás de lo que se ve hay otras cien posibilidades visibles que han sido rechazadas.

(...) Fue el maestro de lo inacabado —no de la obra inacabada, sino de la experiencia de lo inacabado—. Toda la pintura trata del diálogo entre la presencia y la ausencia, y el arte de Picasso, en su más profundo, se sitúa en la frontera entre las dos, en el umbral de la existencia, de lo recién comenzado, de lo inacabado (Berger, 2013: 14 y 15).

Inacabados

Durante este segundo capítulo, hemos repasado varios aspectos que derivan del terminar, o no, el proceso de realización de un dibujo. Un desarrollo de conceptos e ideas, ligadas a la práctica artística, que invitaban a reflexionar sobre el mismo papel. De forma que se diseñó un plan de trabajo con el que afrontar el problema del final de la obra a través del punto crítico y el concepto de no-final. La serie *Inacabados*.

Si en el capítulo uno hacíamos hincapié, a través de la serie *Continuaciones*, en lo que ocurre tras la ejecución de una obra, aquí centramos la atención en la fase inmediatamente previa. Concretamente en el momento de crisis donde la duda y la intuición participan en la valoración final del artista antes de darlo por terminado. Por tanto se trata de un conjunto de diecinueve dibujos cuya creación se ha interrumpido en ese preciso instante y que parte con dos objetivos determinados:

- Estudiar de forma introspectiva el punto crítico de cada dibujo
- Reflexionar sobre un grupo de dibujos que se presentan inacabados

Se ha optado por una metodología compuesta de un seguimiento del proceso creativo en cada obra y de dos preguntas con las que profundizar en el punto crítico y el final. Estas son: *¿Por qué me detengo?* y *¿Cómo la continuaría?* Así podríamos centrar la atención en los juicios estéticos que se dan cercano el final de la obra (un material documental que puede consultarse en el anexo).

La serie *Inacabados* ha ayudado a construir este capítulo desde la propia práctica aportando una visión más completa de los planteamientos tratados y propiciando nuevas conclusiones. Consta de once dibujos de 30x30cm sobre papel Basic de 200g y ocho de 56x76cm en Fabriano Artístico de 200g. Las técnicas utilizadas varían según la obra pero se han utilizado grafitos, lápices de colores, carboncillos, óleos, ceras, pasteles, rotuladores y collage. Además, se han fechado conforme al día en que terminaba la sesión de trabajo en cada una de ellas.



6. Sin título (25-10-13)

Grafito, lápices de colores, bolígrafo y rotuladores sobre papel, 30x30 cm.



7. Sin título (3-11-13)

Grafito, carboncillo, lápices de colores, pastel y rotuladores sobre papel, 30x30 cm.



8. Sin título (3-11-13 III)

Grafito, carboncillo, lápices de colores y rotuladores sobre papel, 30x30 cm.



9. Sin título (3-11-13 IV)

Grafito, lápices de colores, acuarela y rotuladores sobre papel, 30x30 cm.



10. *Sin título (17-1-14)*

Grafito, tinta, lápices de colores y collage sobre papel, 30x30 cm.

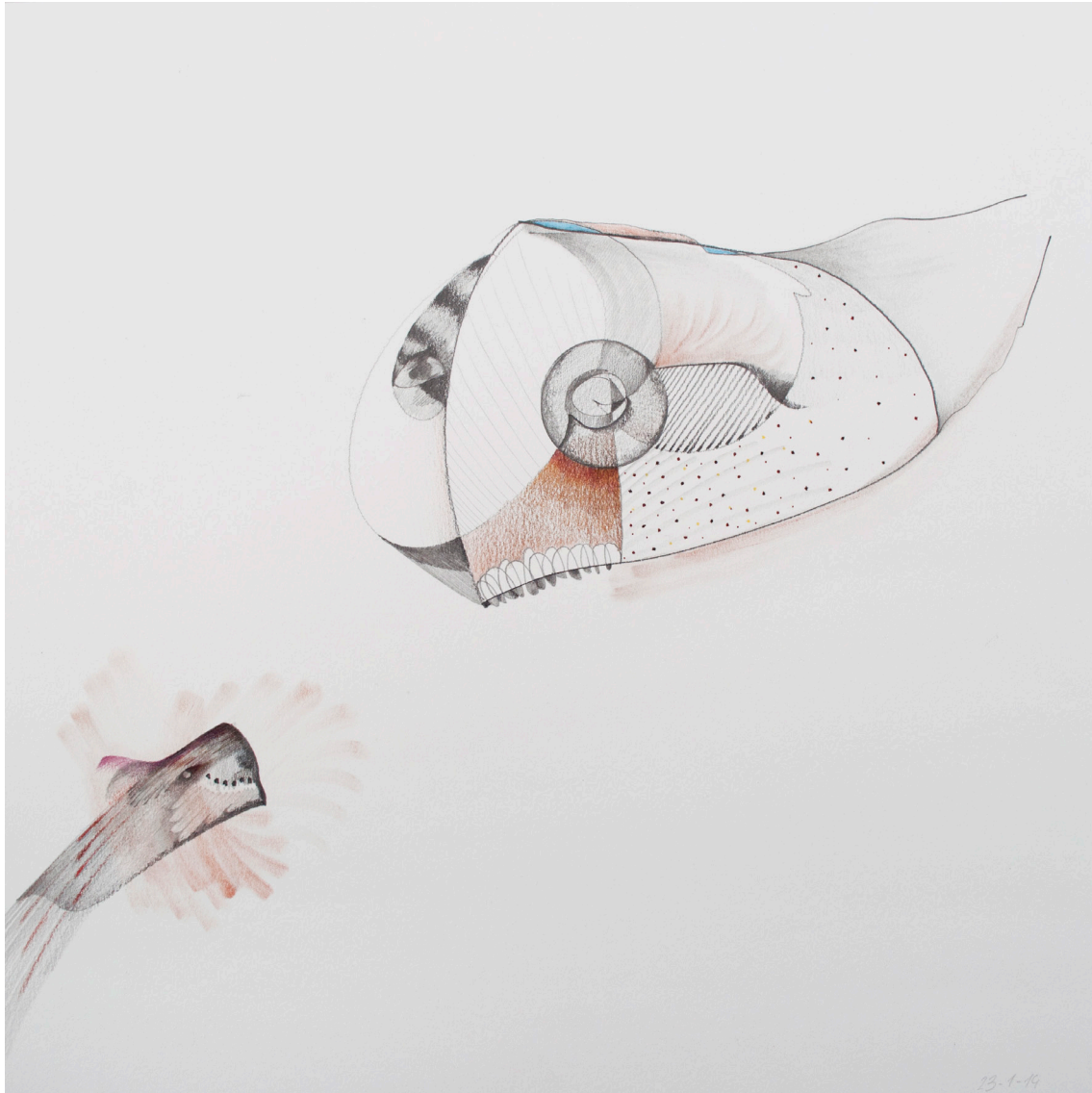


11. Sin título (19-1-14)
Grafito sobre papel, 30x30 cm.



12. Sin título (22-1-14)

Rotuladores, lápices de colores y bolígrafo sobre papel, 30x30 cm.



13. *Sin título (23-1-14)*

Grafito, lápices de colores y pastel sobre papel, 30x30 cm.



14. Sin título (25-1-14)

Rotuladores, lápices de colores y grafito sobre papel, 30x30 cm.



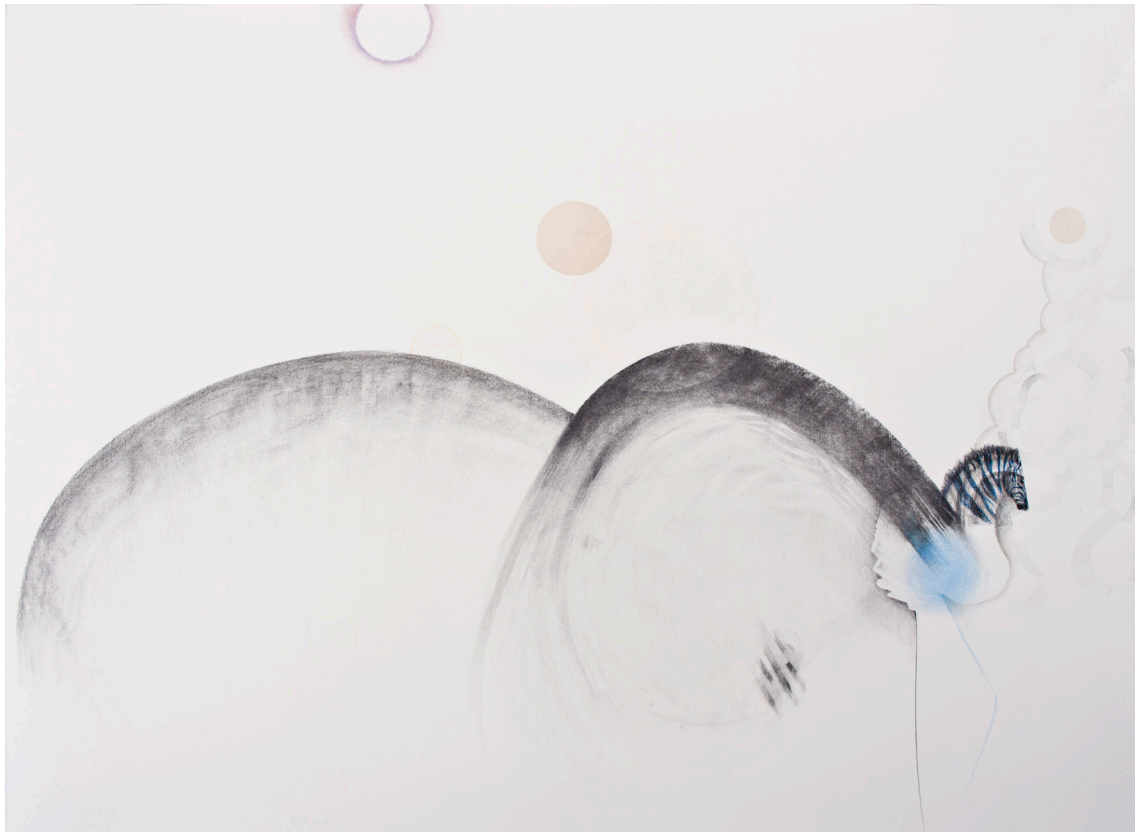
15. Sin título (25-1-14 II)

Grafito, lápices de colores y pastel sobre papel, 30x30 cm.



16. Sin título (26-1-14)

Rotuladores y lápices de colores sobre papel 30x30 cm.



17. Sin título (21-3-14)

Carboncillo, grafito, pastel, lápices de colores y collage sobre papel 56x76 cm.



18. Sin título (3-4-14 / 19-5-15)

Carboncillo, grafito, óleo, pastel, rotuladores, lápices de colores y collage sobre papel 56x76 cm.



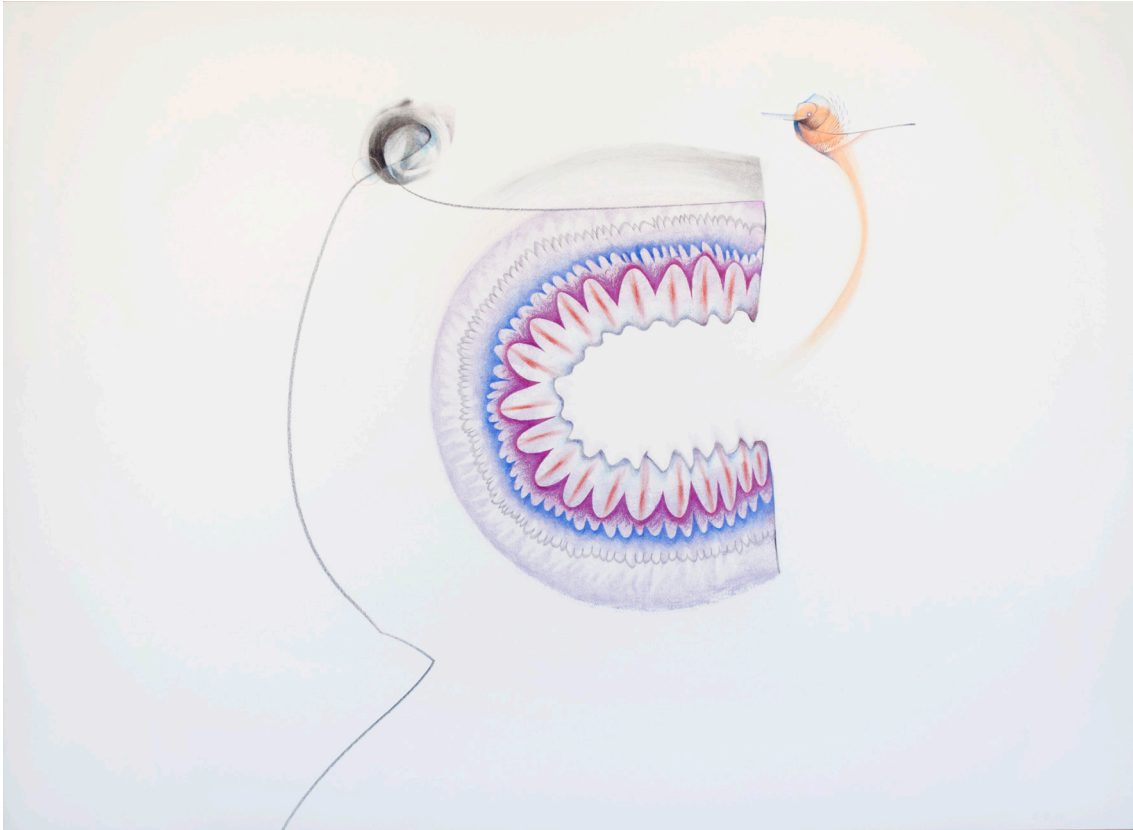
19. Sin título (5-4-14)

Grafito, lápices de colores y collage sobre papel 56x76 cm.



21. *Sin título (6-4-14)*

Carboncillo, grafito, ceras, lápices de colores, óleo y collage sobre papel 56x76 cm.



22. Sin título (2-5-14 / 15-3-15)

Carboncillo, grafito, pastel, lápices de colores y ceras sobre papel 56x76 cm.



23. Sin título (12-5-14 / 18-7-15)

Grafito, ceras, pastel, lápices de colores, óleo y collage sobre papel 56x76 cm.



24. Sin título (14-5-14)

Grafito, óleo, lápices de colores y ceras sobre papel 56x76 cm.



25. Sin título (20-5-14)

Grafito, lápices de colores y ceras sobre papel 56x76 cm.

Reflexiones finales sobre la serie *Inacabados*

El trabajo llevado a cabo con estos dibujos ha sido satisfactorio por la introspección realizada en el proceso de creación de cada uno de ellos y, también, por la calidad de los mismos. Aunque hubo algunos dibujos que se descartaron por no funcionar muy bien como obras, el resto, aquí presentado, conforma una experiencia creativa que ha aportado una serie de conclusiones y visiones acerca del final que complementan a las expuestas durante este capítulo.

Lo peculiar de esta serie ha sido que la decisión de dar por terminadas las obras no ha sido al final sino antes. De modo que las últimas decisiones se tomaban en base a su estado inacabado, algo que supone un ligero cambio en el dibujar, siendo el punto crítico el propio *final* de la obra. Pero, curiosamente, aun habiendo ocasiones en que la tarea resultó más complicada, la certeza del último movimiento y la decisión de parar el proceso seguía siendo igual de convincente que ante el término habitual. Una llegada al punto crítico que también se veía acompañada, a veces, de la intuición de aquello que todavía estaba por llegar, lo que respondía al *¿Cómo lo continuaría?* Esto es, que ya la propia decisión de abandonar el dibujo llevaba consigo el conocimiento del cómo proseguirlo para terminarlo, en caso de querer hacerlo.

Porque un hecho relevante ha sido también el de las sugerencias sobre cómo continuar los dibujos. Casi todas las indicaciones que se han pensado, para continuar y rematar estas obras, persiguen el recargar, detallar o trabajar más ciertas partes con la intención de obtener más peso visual en zonas concretas del papel. Algo que también va ligado a la importancia de la composición que rige la obra. No obstante, como se dejó claro en el cuarto dibujo del 3-11-13 [fig. 9], no sólo hace falta añadir algo más a la obra para darla por terminada, también puede que la última decisión pase por modificar algo que no funcione, borrar, tapar, disimular alguna zona, eliminar detalles, etc.

Otro descubrimiento que hemos tenido en cuenta es el del paso del tiempo y su repercusión en el modo de ver una obra. Siendo dibujos inacabados, el resultado obtenido en un momento determinado puede presentarse interesante pero, en ocasiones, esa certeza puede variar pasados unos meses. Ya que hay dibujos cuyo resultado transmite más convencimiento que en otros y donde ese estado definitivo aún puede generar cierta indecisión pasado un tiempo. Por el contrario, ha habido una obra que, muchos meses después, la apreciamos ya como acabada [fig. 16], así que este factor tiempo evidencia, además, que no todas las decisiones sobre el proceso creativo son siempre definitivas.

De hecho, hay varias ocasiones que muestran que se hace posible volver a trabajar en una obra casi terminada que no convence del todo, incluso sin seguir las sugerencias sobre cómo continuarla, y que el propio paso de los días revela con más facilidad [figs. 18, 22 y 23]. Con ellas teníamos la sensación que necesitaban ser

redirigidas hacia un camino que las dotase de más carisma, algo que se pudo resolver con las intervenciones posteriores. Y es que hay veces en que una obra transmite incertidumbre cuando convence su resultado pero no la forma en que se ha desarrollado su planteamiento. Es decir, aquella que se presenta efectiva a nivel gráfico-plástico pero no en función a cómo el artista ha trabajado el tema o su intencionalidad.

Este es un problema que puede afectar a quien parta con una idea de antemano en su trabajo, pero todos estos dibujos surgen sin un punto preestablecido de llegada. En cambio, hay ocasiones en que la obra llega a plantear opciones, situaciones o escenas con las que poder *contar algo* y, un hecho importante, es *cómo contarlo* de la mejor manera posible. Por ello creemos que, en determinados casos, también entra en conflicto la parte del qué y el cómo a la hora de decidir cuándo dar por terminada una obra.

Por último, queremos concluir estas reflexiones con un asunto que surgió después de la primera exposición pública de los dibujos de esta tesis, en octubre de 2014 (*El cuento de nunca acabar*, Caja Rural de Granada). Fue una ocasión perfecta para poder apreciar la serie Inacabados en su conjunto y cumplía uno de los objetivos propuestos con esta iniciativa, tener la oportunidad de rodearse de trabajos inacabados.

La cuestión a destacar es que éstos presentaban un aspecto general algo vacío comparado con otros dibujos. Meditamos sobre ello y llegamos a la conclusión de que esa sensación respondía al estado inacabado de las obras. Porque, aunque la propuesta personal que aglutina estos trabajos se base en imágenes sencillas y con predominio del blanco del papel, la verdad es que muchas de las acciones escritas sobre cómo continuar las obras parten por saturar, añadir o matizar ciertos elementos del dibujo. Así como dar más contraste o reforzar zonas para que ganen consistencia y peso visual en definitiva.

CAPÍTULO 3

EL PRINCIPIO, EL FINAL Y EL INFINITO

3.1. *Big Bang*

Prepárate para una explosión grande de verdad. Querrás retirarte a un lugar seguro para observar el espectáculo, como es natural. Por desgracia, no hay ningún lugar al que retirarse, porque no hay ningún lugar fuera de la singularidad. Cuando el universo empiece a expandirse, no lo hará para llenar un vacío mayor que él. El único espacio que existe es el que va creando al expandirse (Bryson, 2006: 24).

Cómo resolver los problemas que plantea la obra y saber solventar los momentos de crisis son tareas que sitúan al artista en un constante estado de alerta, desde el principio y hasta el final del trabajo. En esta investigación, que penetra en el dibujar y en la problemática sobre el terminar, no queremos pasar por alto la importancia que tiene el inicio en el acto creativo, sobre todo la relación existente entre el comienzo y el fin.

Si la concepción del final de la obra varía según el artista, la forma de empezar el trabajo no queda exenta de propuestas muy diversas. Sin embargo, ese momento en el que el dibujo comienza su expansión desde la nada, puede tener numerosas conexiones con distintos procesos creativos. El empleado en los dibujos de esta tesis responde a uno donde el principio tiene un especial protagonismo para el resto del trabajo y, como veremos más adelante, permite indagar en la hipótesis de que inicio y final están relacionados gracias al enfoque personal planteado. Un proceso creativo basado en la teoría cosmológica del *Big Bang* y *Big Crunch*.

Empecemos con el término *Big Bang* (Gran Explosión), que fue acuñado por el astrofísico inglés Fred Hoyle en 1949, quien, curiosamente, se mostraba en contra de dicha teoría. Él defendía la idea del estado estacionario, un universo cuyas propiedades generales son constantes tanto en el espacio como en el tiempo.

La Gran Explosión supone la hipótesis más aceptada sobre el origen y evolución del universo. De acuerdo con ella, nuestro universo surgió a partir de un gran estallido consecuencia de un estado inicial donde la densidad y temperatura eran infinitas. Un momento al que los matemáticos llaman singularidad y que dio pie a la explosión de materia que formó el universo, el cual sigue en continua expansión (Ridpath, 1999). Sobre ello, el divulgador científico Bill Bryson apunta:

Es natural, pero erróneo, visualizar la singularidad como una especie de punto preñado que cuelga de un vacío ilimitado y oscuro. Pero no hay ningún espacio, no hay ninguna oscuridad. La singularidad no tiene nada a su alrededor, no hay espacio que pueda ocupar ni lugar. Ni siquiera cabe preguntar cuánto tiempo ha estado allí, si acaba de brotar a la existencia, como una buena idea, o si ha estado allí siempre, esperando tranquilamente el momento adecuado. El tiempo no existe. No hay ningún pasado del que surja.

Y así, partiendo de la nada, se inicia nuestro universo. En una sola palpación cegadora, un momento de gloria demasiado rápido y expansivo para que pueda expresarse con palabras, la singularidad adquiere dimensiones celestiales, un espacio inconcebible (Bryson, 2006: 24).

A la hora de enfrentarse a un dibujo el artista parte desde el vacío mismo, un espacio acotado por los márgenes del propio soporte o superficie de trabajo que, comúnmente, resulta ser el blanco impoluto del papel. Aunque esa base también puede contener cierta información como alguna mancha, textura, color, grafismo, etc. que rompan la uniformidad inicial. En este contexto, las palabras de Bryson con las que abríamos este epígrafe presentan una ópera que está por llegar, advirtiendo al artista del espectáculo en el que se verá inmerso. Un enfoque de la actividad creativa con el que no partir de una idea preconcebida, sino de un estado en el que la intuición y saber tácito, basado en su experiencia del dibujo, le permitan atender a lo que vaya surgiendo en el papel. Permitiéndole, además, explorar nuevas vías de trabajo.

Y es que dibujar es un proceso donde el artista y su dibujo viven en un conflicto permanente. Una dimensión en la que el tiempo, el espacio y el movimiento condicionan cada acción y decisión, en un devenir donde el artista resuelve sobre la marcha las distintas dudas que va encontrando. Por eso el territorio del dibujo, sobre todo en la actualidad, permite tantear la situación y dejar paso a la improvisación más desde la intuición que mediante la razón. Algo que Joan Miró expresaba tajantemente: «Soy contrario a cualquier búsqueda intelectual preconcebida y muerta. El pintor trabaja como el poeta, primero surge la palabra y luego el pensamiento. ¡No decidimos escribir sobre la felicidad humana! De lo contrario, estaríamos perdidos» (Charbonnier, 1959; citado por Rico Lacasa, 1996:30).

Es normal que un artista sienta curiosidad por lo desconocido, por esa primera energía que le permite lanzarse al vacío esperando a ver qué sorpresa encuentra y observando cómo surge todo poco a poco sin tener previsto un resultado concreto. Juan José Gómez Molina lo expresa de la siguiente manera:

Cuando iniciamos un dibujo desde la nebulosa transparente del papel, el lápiz avanza sobre él con un carácter fuertemente enunciativo a la espera de determinar una imagen. Es en el corte espacial que se desarrolla en los accidentes de esa línea con memoria, como le llamaba Matisse, donde se establecen las referencias a todo ese entramado de sentidos que antes comenzamos a enumerar: un trayecto fascinante en su complejidad conceptual realizado desde la más absoluta simplicidad formal del trazo. El dibujo avanza desde la nebulosa blanca como un auténtico *big bang* creador (...) actúa aquí como la operación que hace visible lo invisible, la que formaliza la idea desde la nada indecisa de esa primera blancura (Gómez Molina, 2005b: 16).

El dibujar se posiciona de este modo como un presente continuo en una explosión de trazos y manchas que se encaminan hacia el equilibrio. Ahí empieza un nuevo camino, tal y como confesaba, de nuevo, Miró:

Las formas se me hacen reales conforme trabajo. En otras palabras, en vez de ponerme a pintar algo de manera premeditada, comienzo simplemente a pintar, y al hacerlo, el cuadro empieza a manifestarse o a insinuarse bajo mi pincel. La forma se va convirtiendo en signo de mujer o de pájaro (Sweeney, 1948; citado por Rico Lacasa, 1996: 29).

Un primer punto de inflexión en el proceso de creación de la obra donde, de esa nebulosa compuesta por varios elementos, el cerebro comienza a buscar formas concretas que posibiliten nuevos caminos a seguir. Una red de interconexiones, en base al banco de imágenes particular, que organice la exploración principal en una estructura cohesionada. De forma similar a esta experiencia de Henry Moore:

A veces empiezo un dibujo sin un problema preconcebido que resolver, con el simple deseo de pasear un lápiz por el papel, y hago líneas, tonos y formas, sin un objetivo consciente; pero a medida que mi espíritu las absorbe, llego a un punto en que una idea se hace consciente y cristaliza, y entonces empiezo a controlar y ordenar (Friedenthal, 1963: 254).

A ese proceso mental hay quien lo denomina pareidolia (del griego *eidolon*, aparición, copia astral de un difunto) o también proyección, como utilizaba Gombrich. Al igual que ocurre durante un test de Rorschach, el cerebro tiende a proyectar imágenes de nuestra memoria en formas ambiguas o dudosas. Fue el propio Leonardo da Vinci (1982), en su *Tratado de pintura*, quien hablaba ya de esta capacidad innata del ser humano cuando invitaba a los artistas a observar muros desconchados, humedades, manchas, nubes, piedras, etc. Un ejercicio mediante el cual podían avivar su imaginación con nuevas invenciones, puesto que encontrarían en esos borrones todo aquello que buscaban o les preocupaba (Montes Serrano, 2011 y 2008).

Lo interesante del comienzo de la obra desde un *Big Bang* es que posibilita cientos de caminos a seguir y, de una vía inicialmente germinal y algo irracional, el artista podrá poco a poco manejar ese caos para dirigirlo al lugar que más le convenga. Como cuando Vassily Kandinsky comparaba, en 1913, la creación de obras con el cosmos:

Pintar representa un choque estruendoso entre diferentes mundos, que están llamados a crear, dentro y fuera de la lucha, juntos, el nuevo mundo, que se llama obra. Cada obra se produce técnicamente igual a como se creó el cosmos, por medio de catástrofes, que componen finalmente, mediante el rugido caótico de los instrumentos, una sinfonía que se llama música de las esferas. Creación de obras es creación de mundos (Kandinsky, 1977; citado por Jiménez, 2004: 115).

A través de este proceso, el inicio marcará en cierto modo el ritmo a seguir con la obra, su *tempo*. «Todo el interés del Arte se encuentra en el principio. Después del principio, ya viene el fin» declaraba Picasso (Berger,

2013: 55). Artistas como el propio Picasso o Miró daban especial relevancia a lo que ocurría en la primera fase del trabajo, ya que es entonces cuando se suele fijar el plan de actuación, cuando se marcan directrices y se articula el espacio. Un momento de crisis, como bien señalaba el catalán: «El punto capital, para mí, es la forma. Si en la primera etapa se logra la forma, todo está salvado. Los colores llegan automáticamente» (Raillard, 1998: 114).

Evidentemente, proceder así desde un primer momento diverge del proceso creativo como proyecto preestablecido, pero no lo anula. No significa que el trabajo carezca de intencionalidad artística sino que el tema acaba llegando porque el artista es movido por una inquietud hacia algo. Como cuando el fotógrafo Brassäi preguntó a Picasso acerca de cómo le nacían las ideas de sus dibujos:

No sé nada... Las ideas son simples puntos de partida. Es raro que las pueda expresar tal y como me vienen a la mente. En cuanto me pongo a trabajar me surgen otras en la punta de la pluma. Para saber lo que se quiere dibujar, hay que empezar a hacerlo. Si surge un hombre, hago un hombre. Si surge una mujer, hago una mujer. (...) Cuando estoy delante de una hoja en blanco me ronda la cabeza todo el tiempo... Lo que surge, independientemente de mi voluntad, me interesa más que mis ideas. (Brassäi, 2002: 79).

Algo que también apreciaba Dan Cameron al escribir sobre Luis Gordillo, el cual «había sido capaz de en sus obras esperar el tema, dejando que éste le encuentre y no al revés» (Barro, 2012: 29). Así que si entendemos el dibujar no como la realización de un proyecto sino como un proyecto desarrollándose, lograremos manejar mejor lo que ocurre, gracias a la improvisación, la astucia y la oportunidad.

Sobre todo porque resulta difícil no escapar de toda una tradición basada en metodologías de representación formales y muy pragmáticas. Y es que ante el caos, siguiendo la estela del instinto, podremos concebir nuestro trabajo más como una estrategia que como un método. Ésta se centrará: «en la resolución de una situación amenazante, puntual, en donde la distribución de las fuerzas sobre un determinado escenario obliga a tomar decisiones inmediatas» (Gómez Molina, 2006: 19). De hecho, en la mayoría de las situaciones, son más las dudas y no las seguridades las que dan origen a la creación de una obra.

En este sentido, uno de los aspectos más relevantes de actuar ante lo que sucede, ante el ahora, es que puede dar pie a multitud de situaciones diferentes, pues entran en juego factores que el propio artista no llega a prever. «El artista es fecundado por el momento presente. Las obras no son hijas del artista sólo» (González y Queralt, 1998: 69), comentaba Carlos Franco.

En el entorno donde se trabaja, hay un fácil acceso a los materiales y toda herramienta puede servir de excusa para ir avanzando en la obra. A veces es un color elegido al azar o un trapo sucio próximo a la mano, cualquier estímulo puede provocar una nueva acción. Como cuando Miró partía de una mancha o un accidente:

«Necesito algo capaz de poner en marcha una emoción. La emoción es lo que me mueve. No pertenece al dominio de los sentimientos. Es como si me picara un chinche» (Raillard, 1998: 141).

Esos movimientos irán pasando, más tarde, a formar parte de un juego de elementos y recursos que el artista podrá ir configurando según el transcurso de la obra y el tema que le interese. Incluso algún imprevisto, como un derramamiento de agua o un borrón, puede ser aprovechado como una nueva solución o para aportar una perspectiva diferente a lo trabajado hasta el momento. Algo que confesaba Francis Bacon:

Yo sólo pinto para excitarme a mí mismo, y generalmente eso sólo ocurre en virtud de accidentes: hago algo que en realidad no he querido hacer, sino que ocurre. Y muchas veces me doy cuenta de que eso que se produce por accidente es en realidad mejor que lo que hubiera hecho deliberadamente (Gau Pudelko, 2003: 138).

Este hecho se relaciona con la serendipia, un neologismo que hace referencia al estado en el que los artistas parecen buscar algo que no sabrían describir de qué se trata pero que, de repente, encuentran gracias a la casualidad. Unos logros accidentales con los que consiguen nuevas vías de actuación (Barro, 2012). Cada nueva mancha dará pie a una línea; cada trazo a una forma; cada imagen a una composición; para terminar ordenando lo que al inicio fue espontáneo y fugaz en la sinfonía que auguraban las palabras de Kandinsky, una estructura dinámica que funciona por sí sola.

De modo que la experiencia a través del *Big Bang* permite concebir la práctica artística como un viaje espacial. Una exploración por los confines del papel que parte con la intención de descubrir nuevos mundos, conocer galaxias y adentrarse en agujeros negros. La valentía y esa facilidad innata del dibujo por acercarnos tan directamente a nuestras más profundas sensaciones e inquietudes, posibilitan multitud de horizontes al artista de hoy en día.



1. Joan Miró. *Mujer soñando con la evasión.*

Óleo sobre tela, 130 x 162 cm, 1945.

[Fuente: web Fundación Joan Miró Barcelona]

3.2. *Big Crunch y Big Bounce*

El artista Joan Miró ha sido un referente para el desarrollo de esta tesis gracias a su obra y proceso creativo. El universo de conceptos e ideas que lo caracterizaban se adecua muy bien a los términos que vertebran nuestra investigación, sobre todo para el estudio del principio. Una primera etapa plagada de expresiones, como electricidad o choque, con las que ponía en evidencia su interés por la fuerza de la obra, por el ritmo trepidante que le preocupaba conseguir desde el inicio y mantener hasta el final:

¡La electricidad! Eso es, la electricidad. Y, desde luego, me guía también la inteligencia. Pero mi mano siempre me sorprende. Matisse ha escrito notas muy exactas en ese sentido. La mano está electrizada, magnetizada, al principio no se sabe por qué, por el menor accidente del papel. El automatismo es el principio guiado por la materia, por lo que hay sobre una hoja de papel que jamás está vacía, jamás es blanca (...) Un choque exterior, y todas las sorpresas, todas las aventuras del dibujo que se está haciendo (Raillard, 1998: 115).

La pulsión que le permitía despegar podía venir dada por cualquier estímulo que contuviese el propio soporte de la obra, pues Miró solía partir de lienzos y papeles preparados con algún tono, manchados (voluntaria o involuntariamente), texturizados o a través de recortes, periódicos e imágenes. Una práctica que no le impidió dejar un gran legado de trabajos surgidos desde el blanco mismo, pero siempre consideró importante el impulso y la excitación de un dato previo: «El sueño de Miró es el eco del *big bang* hecho imagen y espejismo (...) Cualquier accidente, por pequeño que sea, cualquier estímulo apenas percibido por el común de los humanos, puede inaugurar el necesario shock» (Rico Lacasa, 1996: 29). En este contexto, y después de haber profundizado en el inicio del proceso creativo como un *Big Bang*, volvamos de nuevo al estudio del final pero con un nuevo enfoque ligado también a la astrofísica: la teoría del universo oscilante.

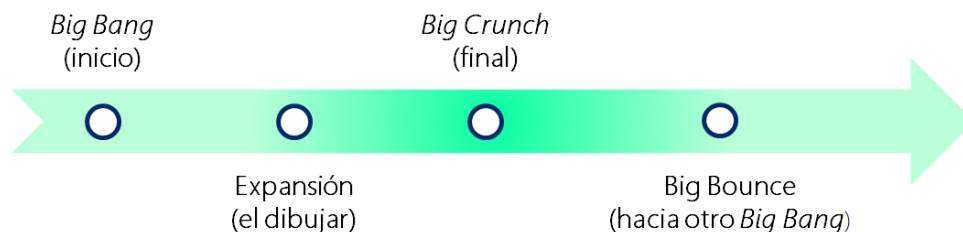
Dicha hipótesis fue propuesta en los años sesenta por Richard Tolman, un profesor de física matemática y fisicoquímica en el Instituto Tecnológico de California. Éste planteó un modelo cosmológico que considerase al universo como algo cíclico con infinitas oscilaciones, es decir, que empieza, acaba y vuelve a empezar, sucesivamente.

Tal y como vimos anteriormente, el *Big Bang* dio pie a la formación de nuestro universo, el cual lleva expandiéndose desde hace 13.700 millones de años. Pues de acuerdo con varios cosmólogos, la densidad crítica del universo frenaría esta expansión e iniciaría una fase de contracción que derivaría a una Gran Implosión o *Big Crunch*. Un final del universo en forma de colapso, que resultaría simétrico a la fase primitiva de la Gran Explosión y donde la densidad de materia se volvería infinita.

Sin embargo, lo que ocurrió en el espacio de tiempo previo a esta explosión inicial todavía sigue siendo una

incógnita. Por lo tanto, la hipótesis del universo oscilante se basa en que un universo cerrado, que comienza, se expande e implosiona, generaría un nuevo *Big Bang* mediante un movimiento de rebote o *Big Bounce*, el cual indicaría que nuestro universo podría ser la consecución de uno anterior (Lamúa, 2012).

Este paralelismo con el universo oscilante lleva implícita una relación entre el final y el principio, una idea que ya manejamos durante el primer capítulo, cuando proponíamos que una obra terminada puede ser continuada para desarrollar la idea que la constituye. Pero en este caso, la transformación sería total, no para ser mejorada sino para metamorfosearla en otra, como explicaba Picasso con la suma de destrucciones que tan bien se apreciaba en *Le mystère Picasso* de Clouzot. Así, el final de un dibujo puede dar pie a uno nuevo.



2. Paralelismo entre el dibujar y las teorías cosmológicas

El reinicio del que hablamos no se reduciría a un *borrón y cuenta nueva* o a una imprimación sobre la obra que la anule por completo, sino a una evolución desde lo que ya existe. Esta situación puede afrontarse con los datos que ya contiene la imagen, bien aprovechando el tema y sus elementos principales o concibiendo la obra como algo abstracto y hacer de ella un no lugar. En este sentido, sería un nuevo comienzo que partiría de sus calidades gráfico-plásticas en un proceso donde entraría en juego, por ejemplo, la acción proyectiva o pareidolia que exponíamos antes:

Somos capaces de encontrar los significados más curiosos en cualquier forma o figura que se nos presente, especialmente si ésta se nos muestra confusa, borrosa o indeterminada. Es este esfuerzo en pos del significado lo que aviva la imaginación, despertando las facultades de la memoria o de la fantasía en el proceso creativo (Montes Serrano, 2008: 3).

Del dibujo pasado nacería una nueva aventura cuyo punto de partida ya no se situaría en el vacío del papel sino, más bien, en una red de constelaciones y nebulosas, como mencionaba Gómez Molina (2005a: 78): «Ante

nosotros surgen auténticas galaxias de elementos reconocibles, imágenes inimaginables a las que es preciso volver a nominar, estableciendo nuevas palabras que se construyen desde etimologías forzadas de las antiguas». Empezaríamos a dibujar, en tal caso, a través de estímulos renovados, abstrayendo la obra previa para tomarla como base, como un soporte preparado o manchado que posibilite *choques* con los que volver a iniciar un camino hacia adelante. Siempre con la opción de poder conservar ciertas zonas o fragmentos del dibujo anterior que puedan marcar futuros itinerarios:

La trayectoria inicial parece surgir de un no lugar y avanza en ese zig-zag contradictorio hacia un lugar preciso que se define en cada cierre que se establece cuando esa aventura determina una figura capaz de ser interpretada como una imagen de sentido, que puede ser nombrada con una palabra unívoca. Lo sorprendente del proceso de dibujo radica en la enorme complejidad del universo de puntos capaz de articularse en constelaciones de infinitas estrellas (Gómez Molina, 2005b: 17).

En la serie *10 Continuación de un mismo dibujo*, se pudieron observar que algunas de sus obras se diferenciaban claramente del dibujo original. *Sin título n°4* (9-7-12) [fig. 3], por ejemplo, conserva una parte de la gama de grises, varias tramas y el punto de atención magenta, pero la obra nueva marca un camino distinto a la anterior. El reinicio que propone surge del uso de la cera blanca, la cual permitía superponer una capa blanquecina pero opaca con la que se podía tapar mucho contenido del dibujo previo.

Este recurso ayuda a encarar la nueva obra y su composición porque ofrece la posibilidad de elegir qué ocultar y qué mantener, pudiendo reordenar información y distinguir formas que sugieran puntos para articular una infinitud de constelaciones. Un contexto que resulta similar al que proponían Deleuze y Guattari con su desterritorialización:

Más que a un lienzo virgen o a una página en blanco el artista se enfrenta a un espacio superpoblado; y para esta batalla hace uso de la maniobra que Deleuze y Guattari denominan desterritorialización, es decir, la conversión de lo familiar en extraño, la puesta en cuestión de los mapas cognoscitivos y perceptivos convencionales. La sensación compuesta, entonces, desterritorializa el sistema de la opinión, pero se reterritorializa en una nueva dimensión: el plano de composición. (...) La obra de arte no se cierra a una referencia o interpretación concretas, no alberga un sentido fijo y estable, sino que comprende en sí una infinidad de matices de sensación, pasa de lo finito a lo infinito al pasar del territorio a la desterritorialización, al deshacer y disolver los significados pretendidamente unívocos de los signos usuales en una multiplicidad abierta (Ingala, 2010: 238).

El *Big Bounce*, el rebote o reinicio implica un cambio para la obra, pero estudiado como parte del proceso creativo también es una experiencia interesante y excitante para el artista. Resulta, por un lado, una fórmula para resucitar obras que el autor considere muertas o pobres en su factura, temática, imagen, etc. y, por otro, es una

actividad estimulante porque brinda la oportunidad de comenzar de nuevo y porque supone la pérdida de un trabajo. No para mejorar lo anterior sino para volver a saltar al vacío: «Cada vez que me apresto a pintar un cuadro tengo la sensación de arrojarme al vacío. Nunca sé si caeré de pie» (Zervos, 1932; citado por Fló, 1973: 156).

Esta expresión, que Picasso utilizó para referirse al principio del proceso, sirve también como impulso con el que recomenzar, sobre todo cuando era él quien defendía la superación y transformación de los logros conseguidos durante la ejecución de una obra. Fue, sin duda, uno de los primeros artistas en atribuir gran importancia al replanteamiento, destrucción y reconstrucción de la obra sobre el mismo soporte.

Así que el hecho de reiniciar obras terminadas o hacerlas evolucionar sobre la marcha, permite que cualquier artista pueda desarrollar una producción en constante ebullición. El proceso creativo se retroalimenta de esta forma y ayuda, no sólo a reciclar obras, sino a mantener la mente en movimiento y hacer de la actividad artística una empresa de resultados inciertos y que presenta riesgos, pero también muchas emociones. El trabajo, como acción continuada en el tiempo, se vuelve entonces una aventura infinita.



3. Sin título n°4.

Carboncillo, grafito, pastel, lápices de colores, ceras y rotulador sobre papel (fotocopia), 30x30 cm, 9-7-12.

3.3. El trabajo que nunca termina

Principio, final, empezar o acabar son palabras que nos ayudan a marcar límites, con ellas abrimos y cerramos caminos pero, en cierto modo, siempre acotan una acción, un periodo de tiempo o un proceso creativo. Actualmente, continúa creciendo la terminología en el arte y seguimos compartimentando cada ámbito y disciplina, una tarea heredada del estudio de la historia que nos permite estructurar el conocimiento:

Desde las elaboradas dinastías de dioses hasta la opinión profana, el ser humano busca una suerte de «paraguas» que le proteja del caos, el pensamiento exige la determinación de vínculos, relaciones y esquemas interpretativos que promuevan la emergencia de un mundo estructurado (Ingala, 2010: 235).

Los artistas del panorama contemporáneo parecen insistir en dejar de lado toda categorización y la evidencia de que las fronteras entre las prácticas actuales del arte son, hoy día, más débiles que nunca, es un hecho palpable y fácilmente reconocible. Por tanto, con las palabras manejamos mejor la realidad y nos aportan seguridad de cara a entender nuestro entorno, algo que ocurre también con el dibujo.

Como ya expusimos, el territorio actual del dibujo se establece sobre todo en el dominio del presente, donde confluyen, además, la intuición, la estrategia y el proyecto. Pero el lugar del dibujo también integra tres pilares fundamentales: el tiempo, que implica desplazamiento; el movimiento, visible gracias a la huella de una acción; y el espacio, que es la esfera donde se dan los dos anteriores, como la magnitud a la que se refería Aristóteles:

En el tratado acerca del tiempo Aristóteles relaciona la continuidad de la magnitud con la del movimiento y con la del tiempo. (...) Y aquello que vincularía los tres tipos de continuo parecería ser el móvil, que se mueve sobre algo continuo –la magnitud–, de modo continuo –el movimiento–, de acuerdo con una medida, que también sería continua –el tiempo– (García, 2012: 294).

Cuando dibujamos, nos situamos entre unos parámetros espacio-temporales que las palabras parecen hacer inteligibles, visuales pero también finitos. Es en los resquicios del lenguaje donde el dibujo se hace grande y se revela como la herramienta para conocer lo ignoto, lo que aún no ha sido nombrado y clasificado. Entonces, después de caminar entre la ida y la vuelta, entre los dilemas del terminar, lo inacabado, el *Big Bang* y atravesar el agujero negro del final, queremos plantear un asunto más, la idea de infinito.

Las obras no son más que huellas en el camino creativo de un artista cuyo trabajo no cesa nunca. Con esta frase concluíamos el capítulo uno y la recuperamos ahora por su referencia a la sucesión de obras, al trabajo que no termina porque el artista se mueve de obra en obra. Destacábamos la labor creativa de Picasso por representar un perfil de artista poco preocupado por el final de la obra, en tanto a punto final que cierra, y

partidario de abandonar la obra para pasar a una nueva. Llegando, ciertamente, a un momento de decisión pero sin concebir la palabra fin como tal, más bien optando por la continuidad en otro soporte. Por ello Picasso trabajó incansablemente hasta el final de su vida.

Este es el concepto que nos interesa, el que está relacionado con el final que nunca llega porque la actividad artística se vuelve incesante. No ya sólo en una obra, en la que es posible encontrar nuevos mundos una y otra vez a partir de otra, también en términos generales de producción. Si la primera sería una retroalimentación donde el artista trabaja una obra infinitas veces (teoría del universo oscilante), la segunda contendría al infinito dentro del propio proceso creativo, como si se tratase de una correlación donde cada obra es importante pero es su conjunto el que transmite la intencionalidad artística del autor. Lo infinito a través de lo continuo, como el del cálculo infinitesimal:

La noción de infinito potencial se centra en la operación reiterativa e ilimitada, es decir, en la recursividad interminable, por muy grande que sea un número natural siempre podemos concebir uno mayor, y uno mayor que este último y así sucesivamente, donde esta última expresión y «así sucesivamente» encierra la misma idea de reiteración ilimitada, al infinito. Este tipo de infinito potencial es el que sirve de base a la noción de límite del cálculo infinitesimal (Ortiz, 1994: 61).

Sin embargo, no se debería caer en el error de pensar que la producción continuada de un artista ha de ser necesariamente ordenada y consecutiva, ya que no todo se resume a una simple sucesión de obras. Esta manera de trabajar sí se puede mostrar de forma más clara en series concretas de obras, donde una parece llevar a la otra en un periodo más o menos largo de tiempo, pero resulta extraño encontrar en la trayectoria general de un artista tal relación entre sus obras individuales.

La propia *Suite Verve*, por ejemplo, no nació con un fin cerrado sino que consistió en una elaboración de dibujos que fueron recogidos posteriormente en la revista. De ahí que, al ser tan numerosos y seguidos en poco tiempo, se llegue a apreciar el dinamismo de las ideas de Picasso, cómo va de una a otra a través de sus obras. Sin olvidarnos que esos dibujos tan similares entre sí, los cuales destacamos en el capítulo uno, se dividen en grupos temáticos, es decir, que el artista mantiene una sucesión dibujo a dibujo pero también salta de un tema a otro según el momento y sus intereses. Por eso, a grandes rasgos y manteniendo la atención sobre este artista, Picasso nunca trabajó durante su carrera bajo un modelo creativo basado en la investigación para la obtención de un determinado resultado, más bien fue una producción donde trabajaba para el presente sin un fin o meta que lo detuviese. Un testimonio que recoge John Berger en *Fama y soledad de Picasso*:

Las diversas maneras que he utilizado en mi arte no deben ser consideradas como una evolución o como etapas hacia el ideal desconocido de la pintura. Todo lo que hice fue siempre hecho para el presente y con es-

peranza de que siempre permanezca en el presente. No he tomado nunca en cuenta el espíritu de investigación. Cuando he encontrado algo que expresar, lo expresé sin pensar en el pasado o el futuro... Nunca hice ensayos o experimentos. Siempre que tuve algo que decir lo dije de la manera que me parecía que debía ser dicho (Berger, 2013: 49).



4. Pablo Picasso. *Dibujante y modelo.*

Tinta india sobre papel, 32x24 cm, 4-1-54.

[Fuente: Picasso Online Project]

3.4. Conclusiones de capítulo: serie *Canopes*

Hay un aspecto del dibujar que vemos conveniente destacar en este último epígrafe, ya que también está relacionado con el valor que hemos otorgado al ahora durante todo el capítulo. Porque algo que sigue fascinando del dibujo es la facilidad que ofrece para canalizar esa parte inconsciente que puede tener la práctica artística. Una característica que se suma al papel de la intuición, la estrategia, la improvisación, el presente, etc. en lo que hemos tratado de configurar como territorio del dibujo, a través de un modelo creativo basado en la idea de *Big Bang*.

Es precisamente al empezar a trabajar, cuando mejor se percibe esta *función visceral* que nombraba Berger y que resulta innata al dibujo:

Cuando estoy dibujando —y aquí dibujar es muy distinto de escribir o razonar—, en ciertos momentos tengo la sensación de estar participando en algo semejante a una función visceral, como la digestión o la sudoración, una función que es independiente de la voluntad consciente. Exagero la sensación, pero es verdad que la práctica o la búsqueda del dibujo roza, o es rozada, por algo prototípico y anterior al razonamiento lógico (Berger, 2012: 159).

Casi como un acto involuntario y sin ataduras, el dibujo ayuda a que el dibujante participe en ese salto al vacío durante el proceso de elaboración de la obra. Además, el dibujar permite una conexión tan natural entre el artista y su obra que lo hace equiparable a una actividad instintiva, un pensamiento con el que continúa el autor:

El dibujo, en cualquier caso, es un ejercicio de orientación, y como tal se lo puede comparar con otros procesos de orientación que tienen lugar en la naturaleza.

Cuando dibujo me siento un poco más cerca de cómo se orientan en vuelo los pájaros o de cómo encuentran un escondrijo las liebres cuando se las persigue o cómo saben los peces dónde desovar, los árboles buscar la luz o las abejas construir sus celdas (Ibídem, 159).

Dicha forma de actuación, afecta al ritmo con el que se ejecuta una obra y, por tanto, al resultado final. El automatismo, fue para el artista Antoni Tàpies, por ejemplo, un método de trabajo mediante el cual podía fraternizar con el subconsciente, pero siempre como un viaje guiado por su supervisión consciente (Melero, 2003: 221). Del mismo modo en que Carlos Franco se refería a cuando dibujamos mientras hablamos por teléfono o escuchando música: «se libera lo físico-químico y el yo queda relegado y cede el control a una conciencia más profunda. Pasa entonces esa corriente universal que dibuja, pero sigue habiendo decisión y vigilancia como allá a lo lejos» (González Orbegozo y Queralt, 1998: 69).

Quien habló directamente de dibujos de teléfono fue Luis Gordillo, a raíz de unas obras realizadas entre 1968 y 1970 con las cuales también profundizaba en lo incontrolado, un paraíso que, según él, no lograba encontrar en la pintura:

Son dibujos a los que aplicaría el calificativo de paradisíacos, y no por sus posibles contenidos, sino por sus estrategias estéticas. Es un dibujo que se produce de una vez y sin contradicciones. Son la crítica, la distancia, la opción... las que nos arrojan del paraíso y nos sumergen en la agonía de la duda. Como el orgasmo, el dibujo automático se produce en un paraíso no dialéctico (¿quizás inframundo?) (Ibídem, 66).

Todo este entramado de conceptos en torno a la práctica del dibujo, que hemos manejado hasta ahora, refleja el potencial que puede ofrecer este medio como herramienta de conocimiento y desarrollo de ideas, sea en su fase germinal, en su trayecto o al acabar. Hoy, el dibujo resulta esencial para cualquier artista, pues permite diseñar procesos creativos dinámicos, con los cuales pueda solventar problemas y aumentar la eficacia de sus acciones durante el momento de creación de una obra.

Es, en el fondo, una cuestión de trabajo, constancia y reflexión. La problemática que suscita el final de la obra queda relegada a un lado cuando se le otorga especial protagonismo a la actividad creativa, cuando es el proceso mismo el que nutre plenamente al artista. En dicho marco teórico queríamos ubicar la importancia de esa producción continua que no termina nunca, siendo este el punto donde dar paso a la tercera serie de obras.

Canopes

El título con el que presentamos este conjunto de dibujos hace referencia a los vasos canopes del antiguo Egipto [fig. 5], los cuales se utilizaban para contener las entrañas de los cadáveres momificados:

Las cuatro vasijas donde se depositaban las vísceras del difunto embalsamado una vez tratadas con natrón y tras haber sido envueltas en vendajes. Sus tapaderas representaban la cabeza del difunto, pero a finales de la dinastía XVIII comenzaron a sustituirse por los cuatro hijos de Horus, encargados de proteger los órganos extraídos del cuerpo. Imsety adopta forma humana y guarda el hígado; Hapy es un mandril y guarda los pulmones; Duamutef es un chacal y se encarga del estómago; y Kebehsenuf aparece como un halcón y vela por los intestinos (Alcina Franch, 1998: 165).

Esta serie pretende establecer una analogía entre la tradición egipcia y el trabajo de un dibujante, comparando el sentido espiritual de la repartición del cuerpo del difunto y la forma en que un artista se divide en sus propias obras. El telón de fondo lo conforma el tema de las aves, referente central del proceso creativo personal mostrado en esta tesis, pero fusionándolo con lo escultórico. Vasijas-pájaro que surgen a partir de una línea continua, rápida y definida, que también poseen ciertas dosis del automatismo guiado comentado anteriormente a través de los ejemplos de Gordillo y Tapiés.

Sin embargo, la intencionalidad con la que se ha trabajado esta serie se fundamenta en un juego con el infinito, porque al no tener un límite de obras preestablecido, su extensión depende directamente de la creatividad del autor. Parte con una pregunta como premisa: ¿cuántos dibujos distintos puedo llegar a hacer? Por este motivo se ha elegido un formato cómodo de 12,2x21 cm (marca Moleskine Cahier), que permite, además, poder manejar fácilmente todo el espacio del papel y posibilita movimientos cíclicos similares a los empleados en la caligrafía.

Aunque esta serie siga activa en la actualidad, se recogen aquí un total de 5 libretas con 182 dibujos en grafito. Cada obra contiene su fecha y el número que la identifica por orden de creación, siguiendo el mismo modelo que Picasso empleó en la *Suite Verve*. Esta clasificación no sólo ayuda a ordenar todo el material, sino que resulta muy útil para poder ver de un simple vistazo cómo y cuánto se trabajó cada día.



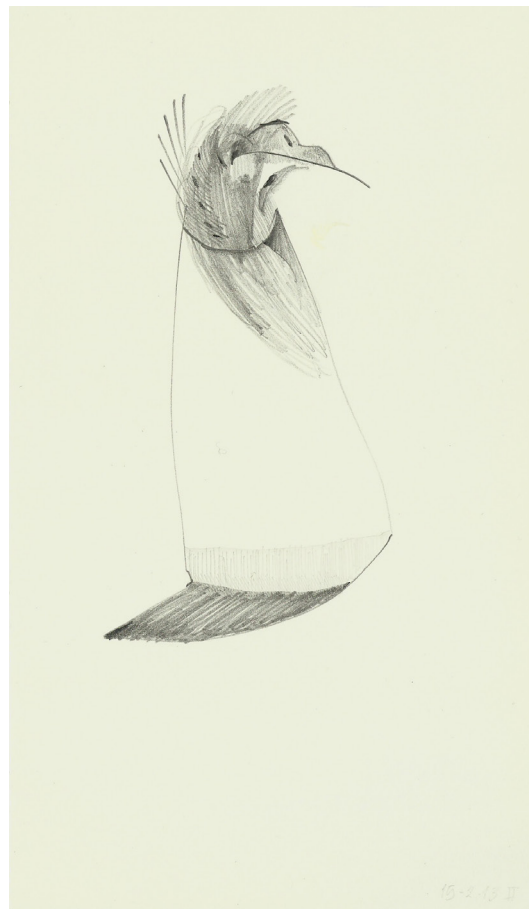
5. Los cuatro hijos de Horus.

Piedra caliza con restos de policromía, 34x12,3x13,5 cm, ca. 900-800 a.C.

[Fuente: web The Walters Art Museum]



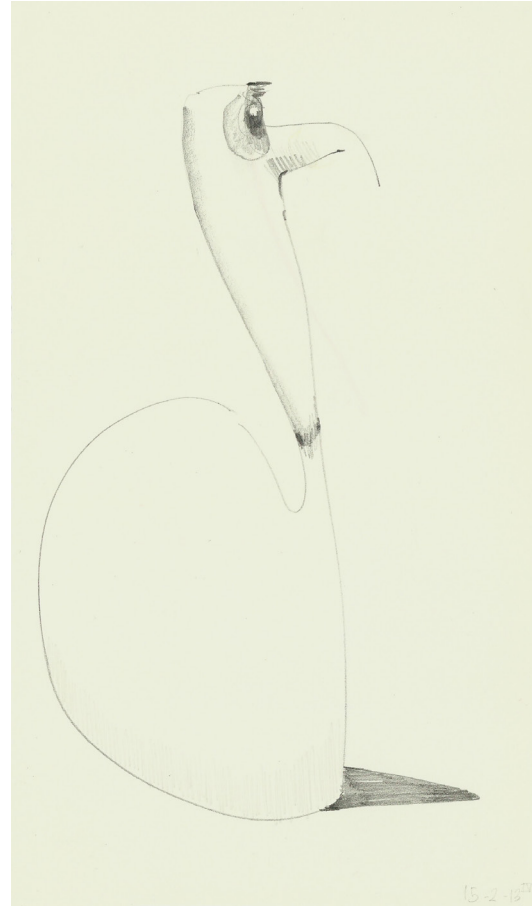
6. Canope 15-2-13.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



7. Canope 15-2-13 II.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



8. Canope 15-2-13 III.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



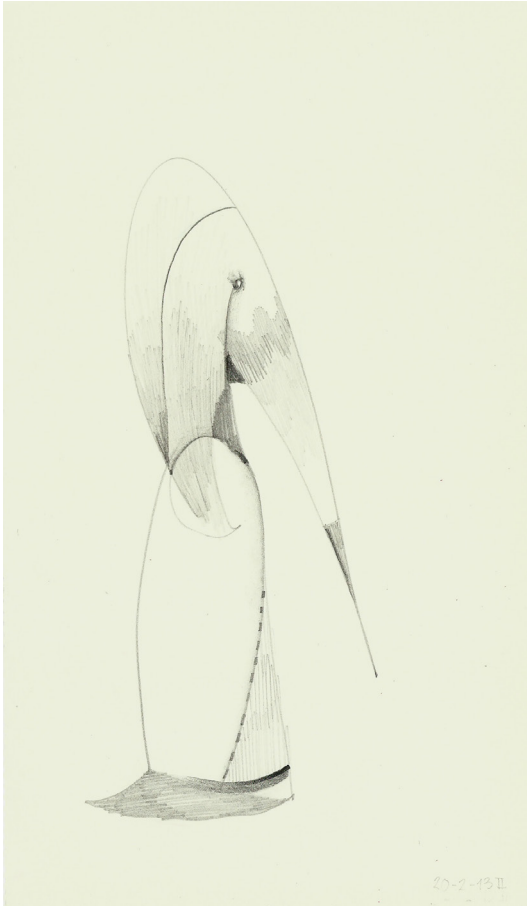
9. Canope 15-2-13 IV.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



10. Canope 19-2-13.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



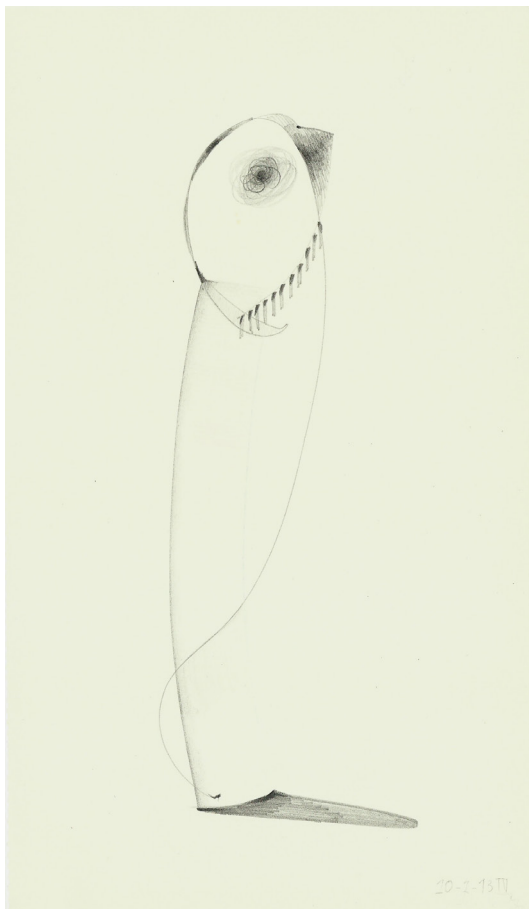
11. Canope 20-2-13.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



12. Canope 20-2-13 II.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



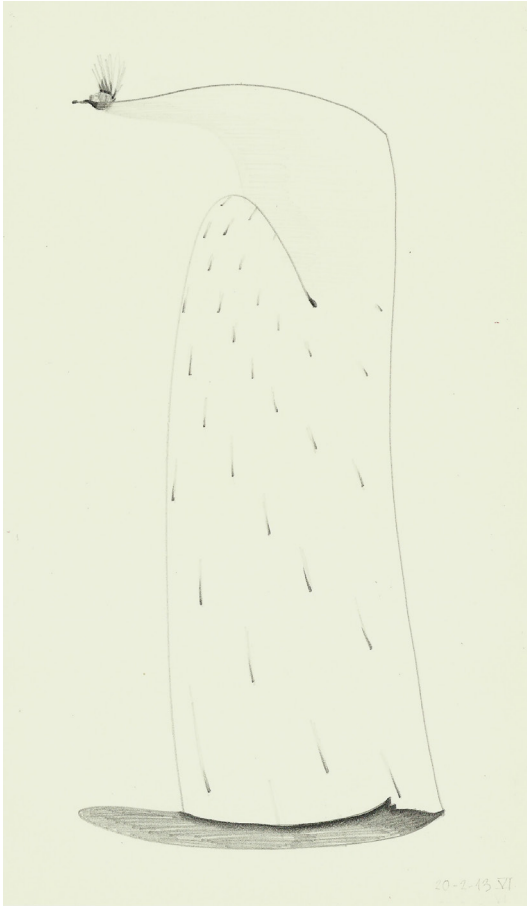
13. Canope 20-2-13 III.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



14. Canope 20-2-13 IV.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



15. Canope 20-2-13 V.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



16. Canope 20-2-13 VI.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



17. Canope 20-2-13 VII.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



18. Canope 22-2-13.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



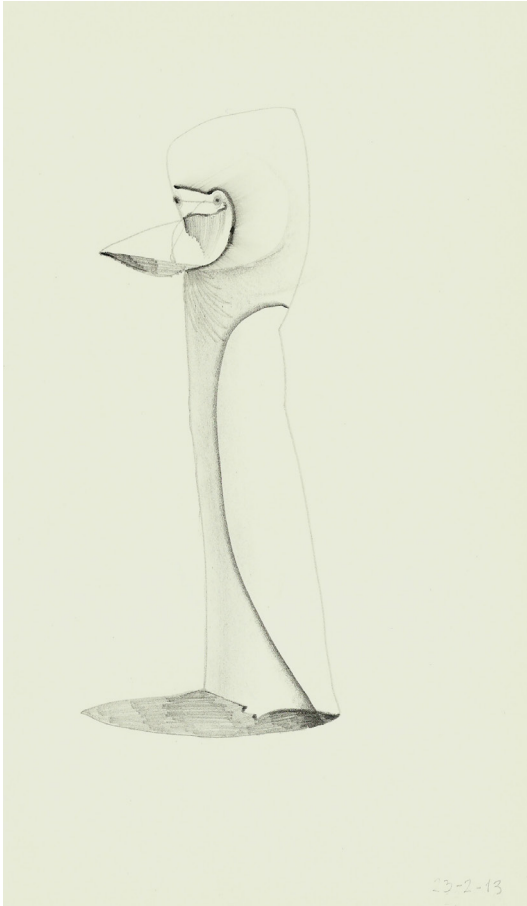
19. Canope 22-2-13 II.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



20. Canope 22-2-13 III.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



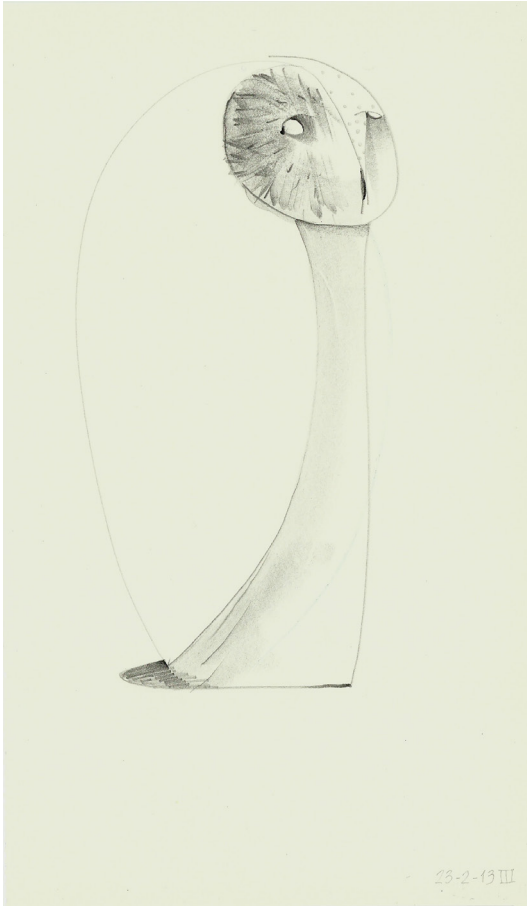
21. Canope 22-2-13 IV.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



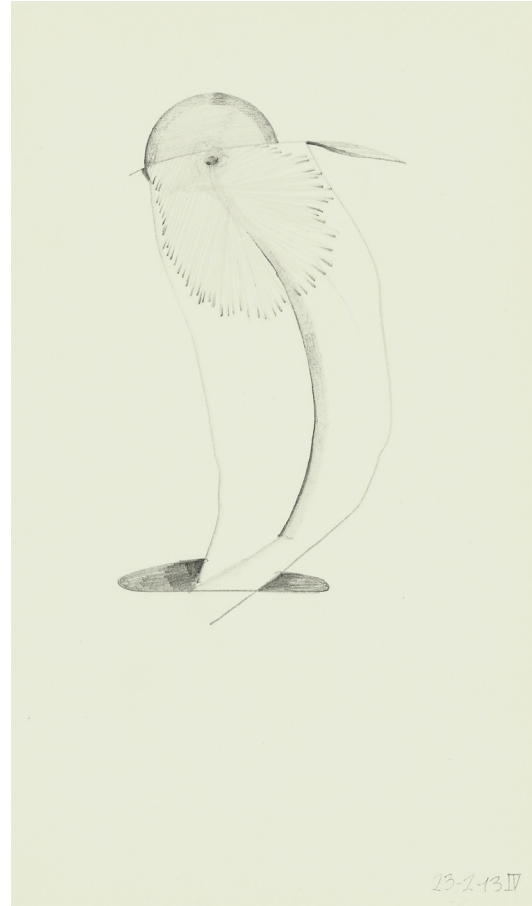
22. Canope 23-2-13.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



23. Canope 23-2-13 II.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



24. Canope 23-2-13 III.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



25. Canope 23-2-13 IV.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



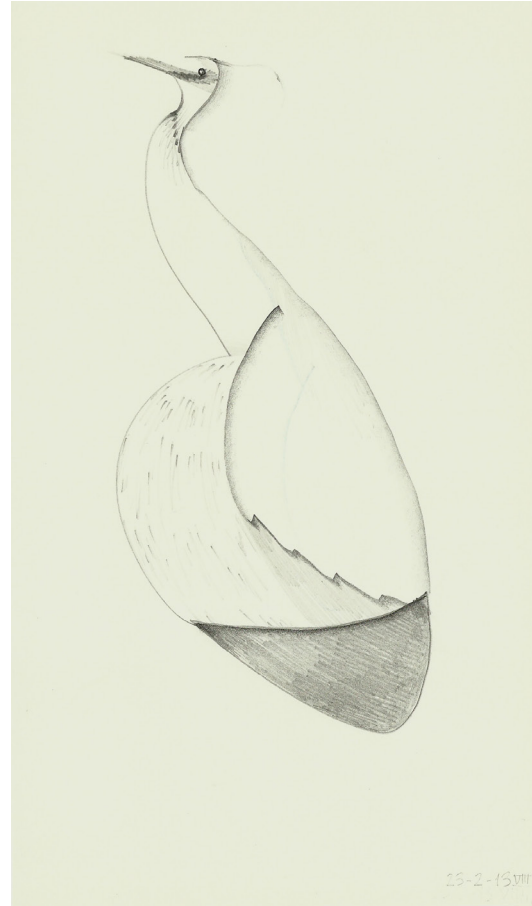
26. Canope 23-2-13 V.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



27. Canope 23-2-13 VI.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



28. Canope 23-2-13 VII.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



29. Canope 23-2-13 VIII.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



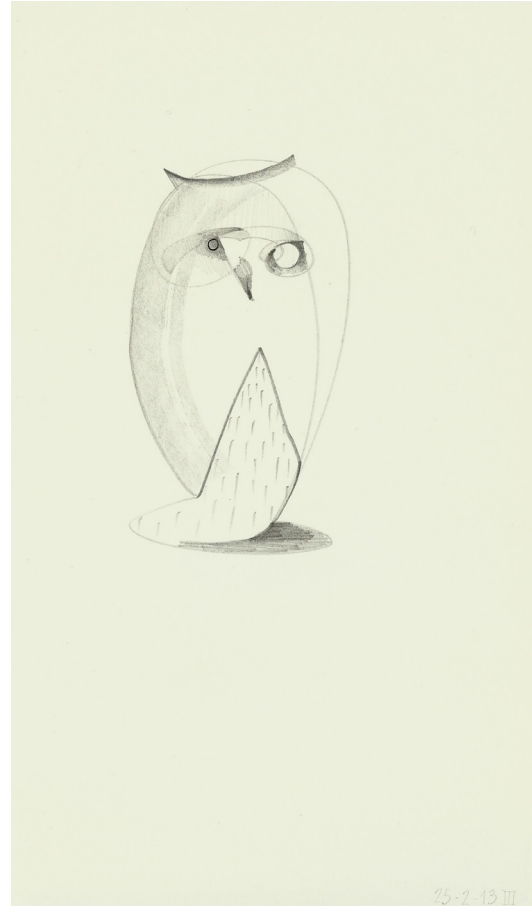
30. Canope 23-2-13 IX.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



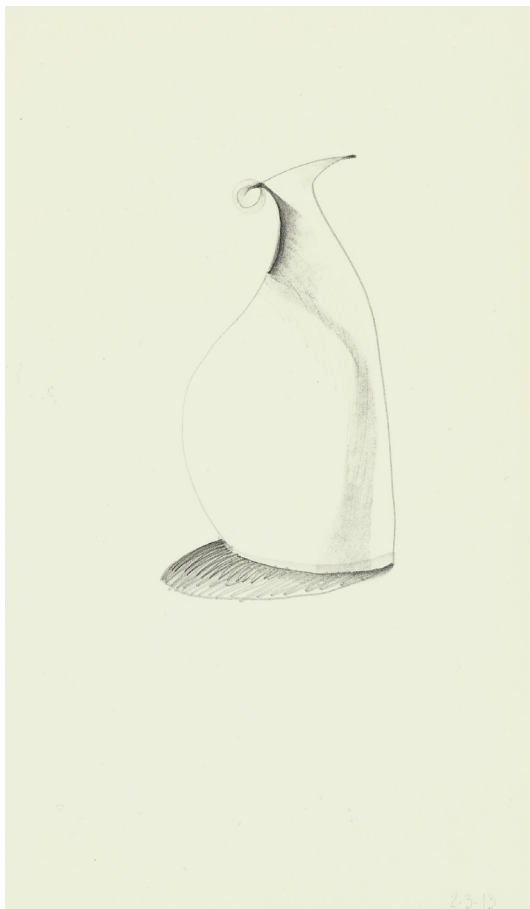
31. Canope 25-2-13.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



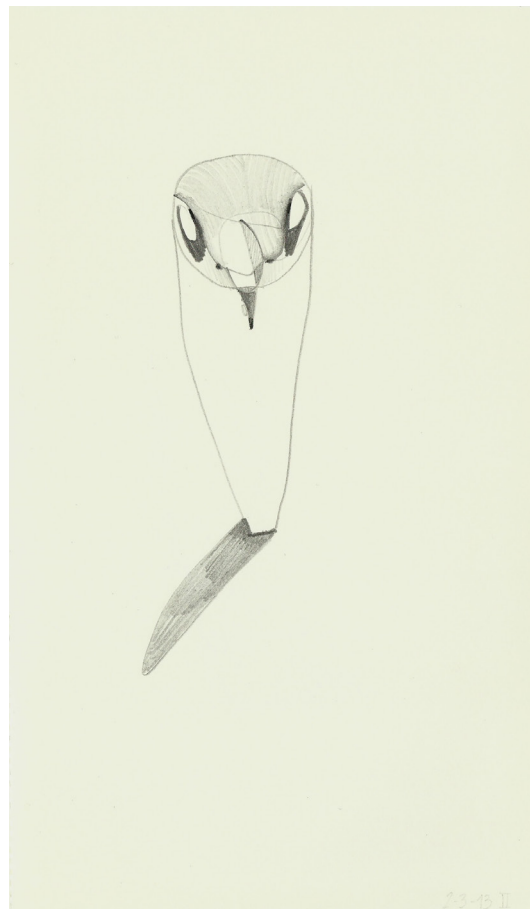
32. Canope 25-2-13 II.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



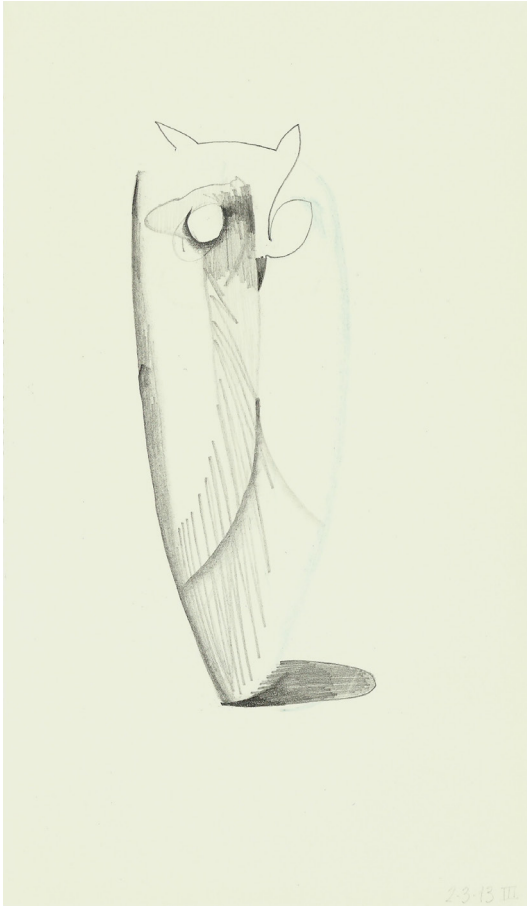
33. Canope 25-2-13 III.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



34. Canope 2-3-13.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



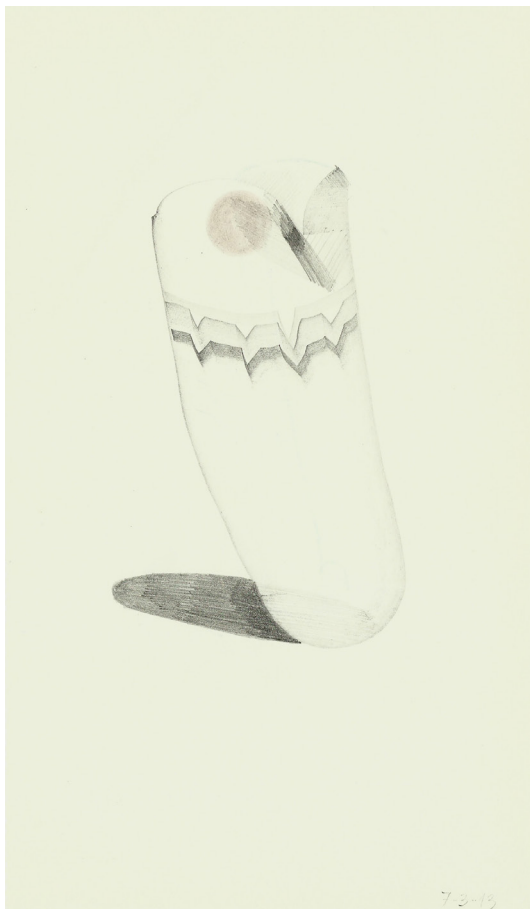
35. Canope 2-3-13 II.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



36. Canope 2-3-13 III.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



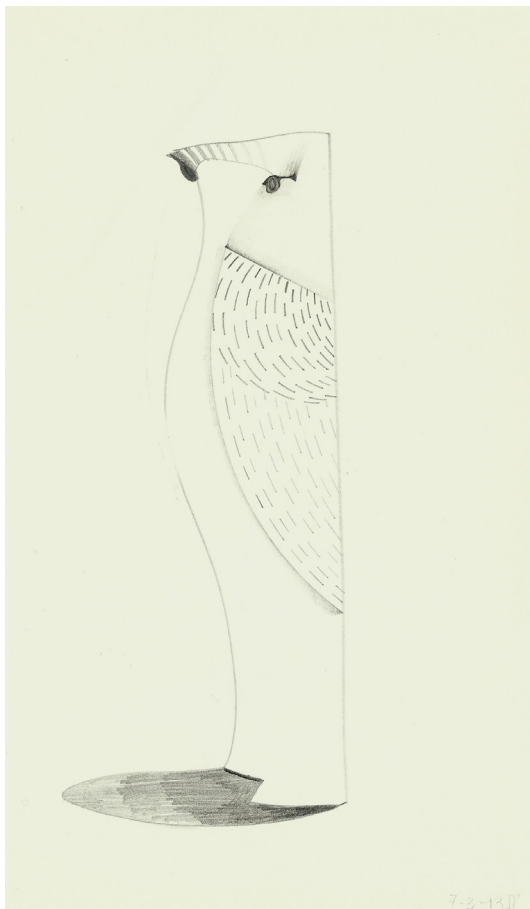
37. Canope 2-3-13 IV.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



38. Canope 7-3-13.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



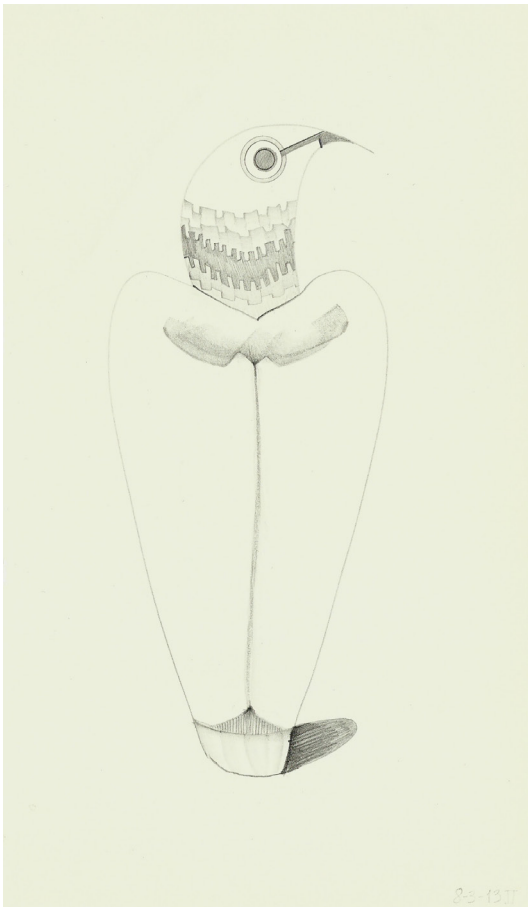
39. Canope 7-3-13 II.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



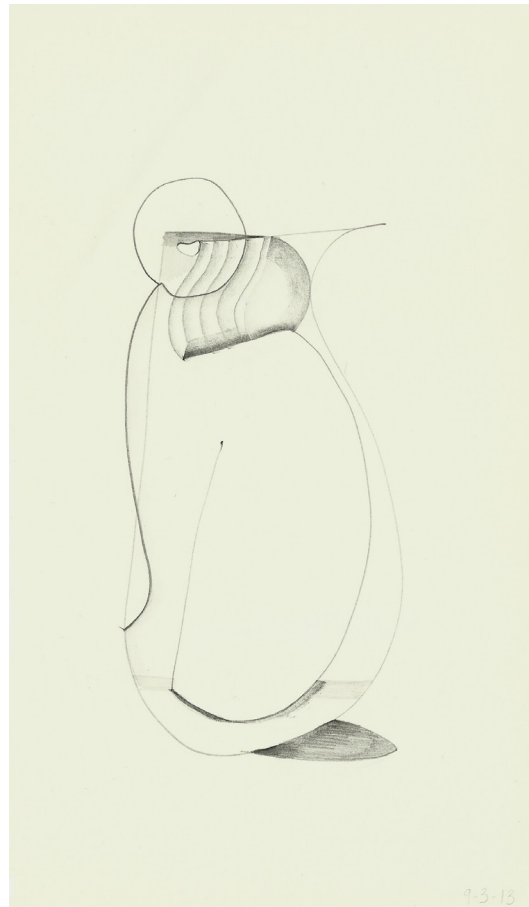
40. Canope 7-3-13 III.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



41. Canope 8-3-13.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



42. Canope 8-3-13 II.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



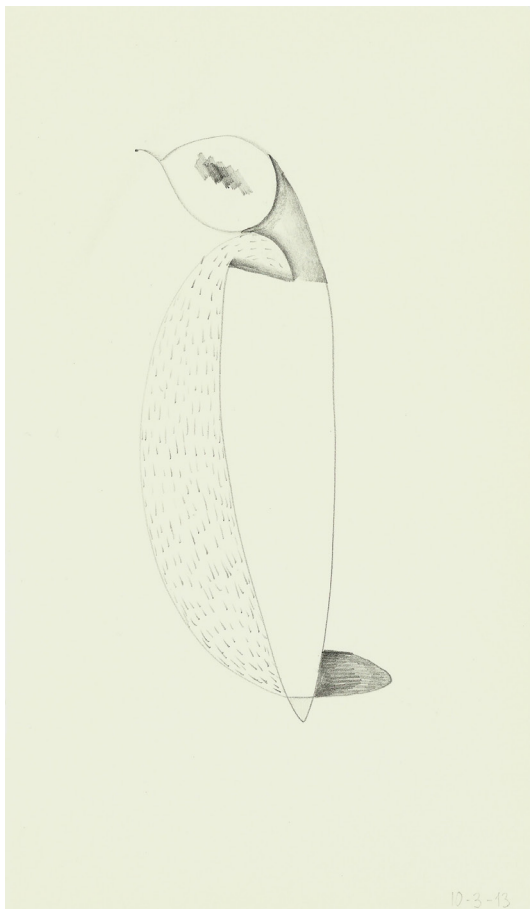
43. Canope 9-3-13.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



44. Canope 9-3-13 II.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



45. Canope 9-3-13 III.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



46. Canope 10-3-13.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



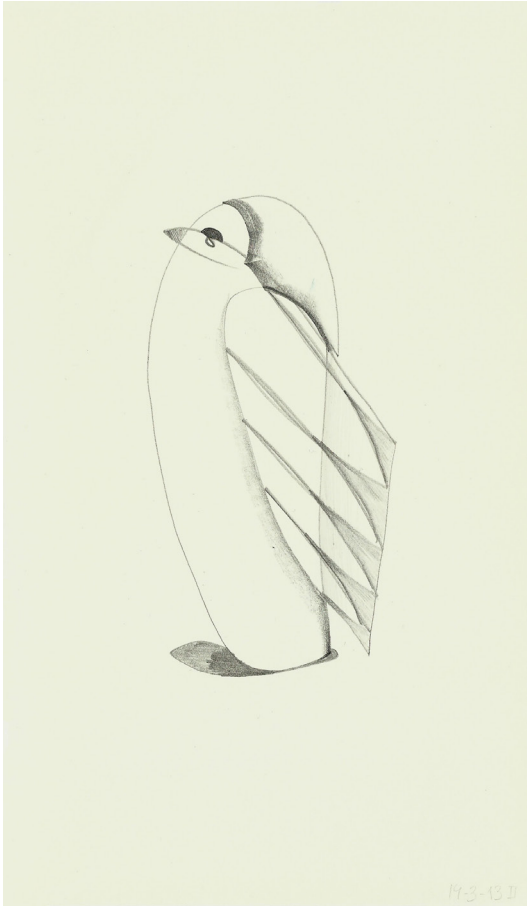
47. Canope 10-3-13 II.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



48. Canope 10-3-13 III.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



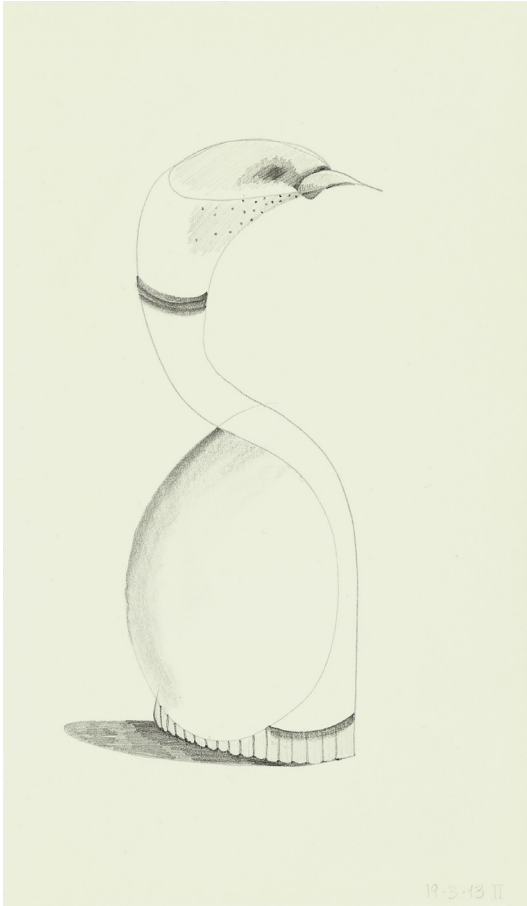
49. Canope 14-3-13.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



50. Canope 14-3-13 II.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



51. Canope 19-3-13.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



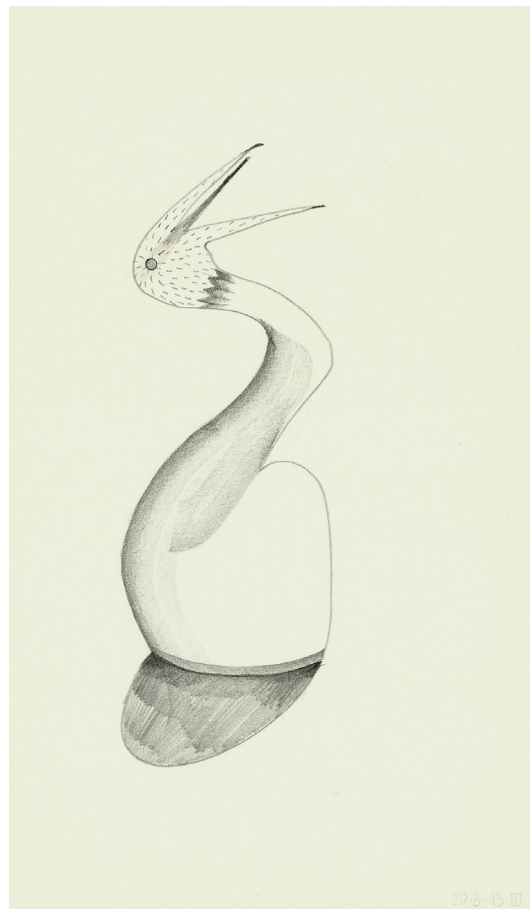
52. Canope 19-3-13 II.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



53. Canope 20-3-13.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



54. Canope 20-3-13 II.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



55. Canope 20-3-13 III.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



56. Canope 20-3-13 IV.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



57. Canope 20-3-13 V.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



58. Canope 20-3-13 VI.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



59. Canope 21-3-13.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



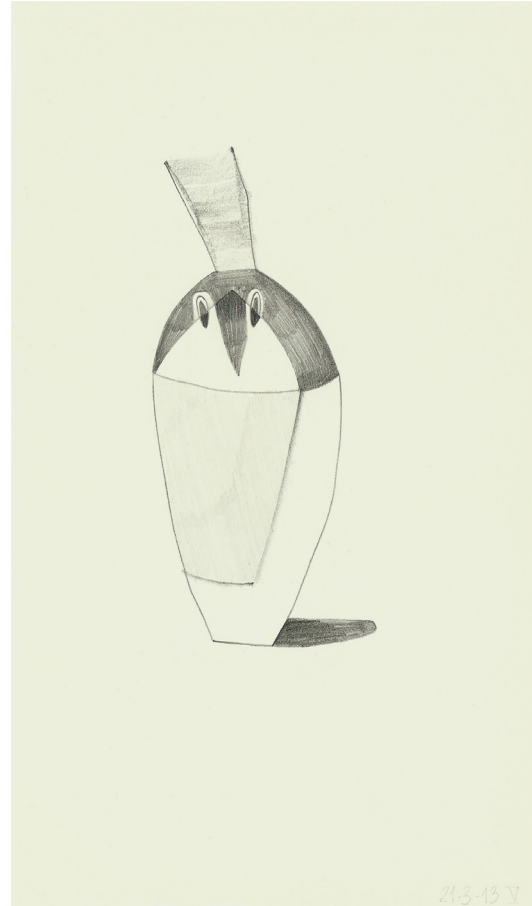
60. Canope 21-3-13 II.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



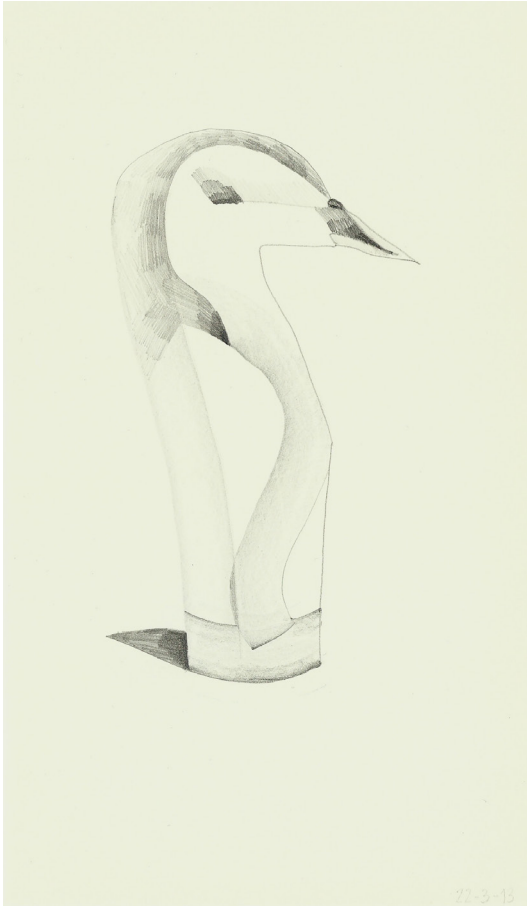
61. Canope 21-3-13 III.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



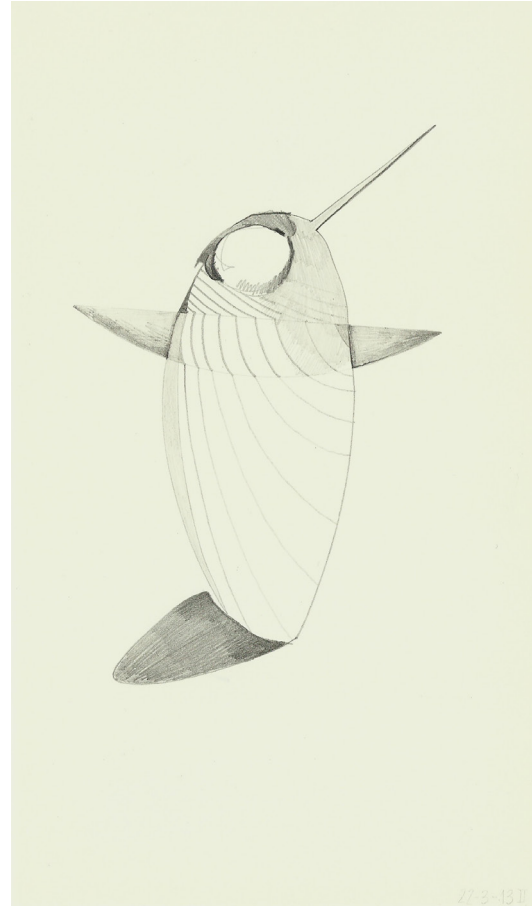
62. Canope 21-3-13 IV.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



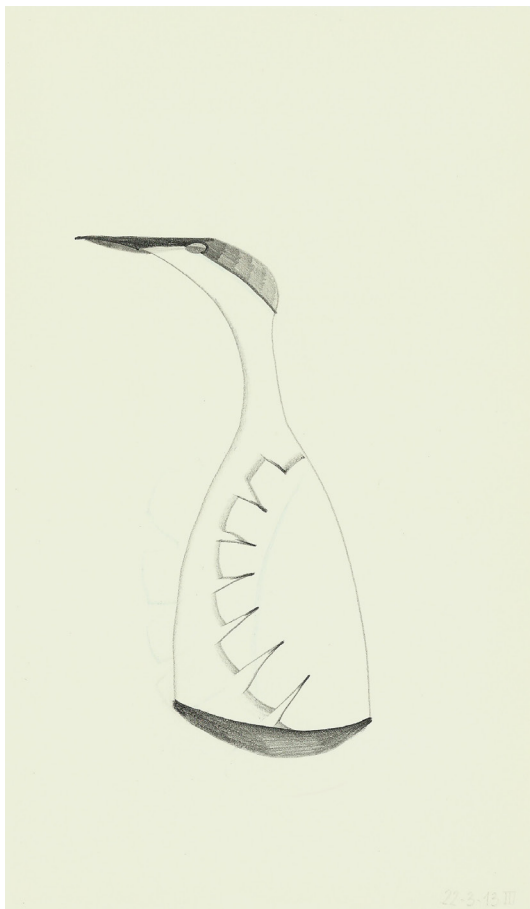
63. Canope 21-3-13 V.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



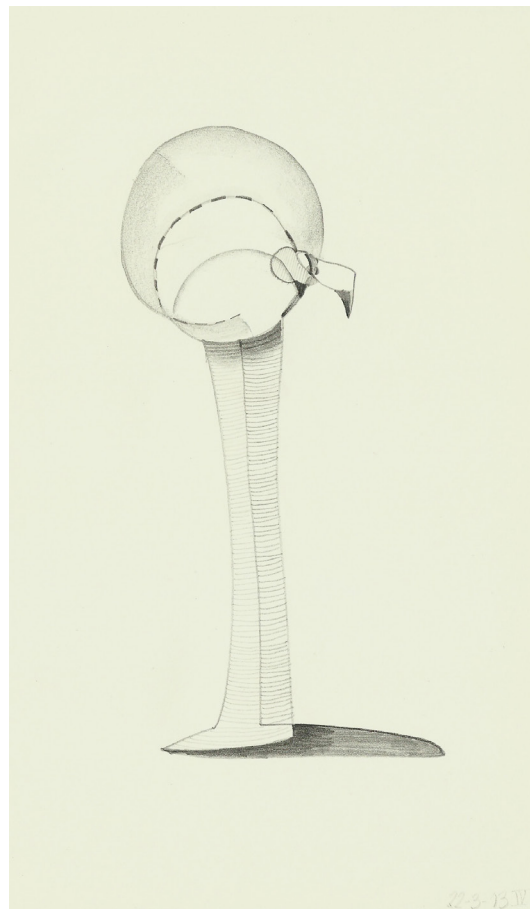
64. *Canope 22-3-13.*
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



65. *Canope 22-3-13 II.*
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



66. Canope 22-3-13 III.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



67. Canope 22-3-13 IV.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



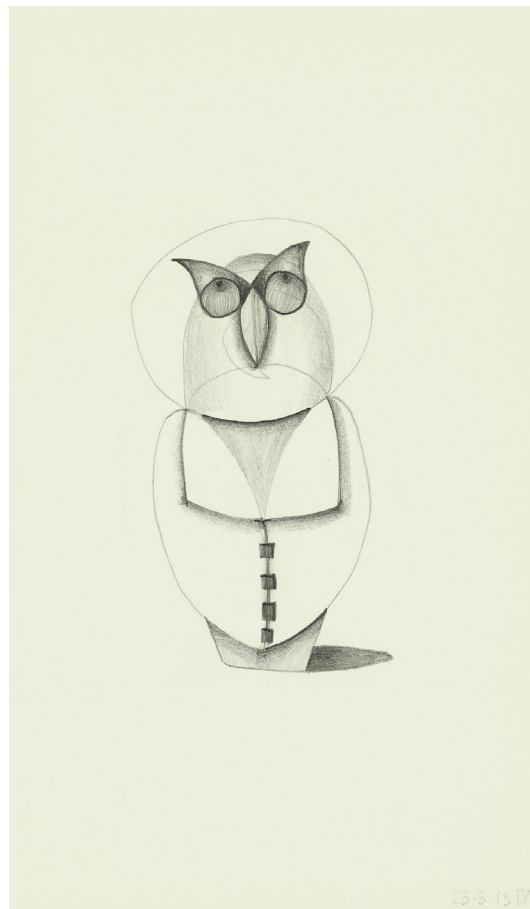
68. Canope 23-3-13.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



69. Canope 23-3-13 II.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



70. Canope 23-3-13 III.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



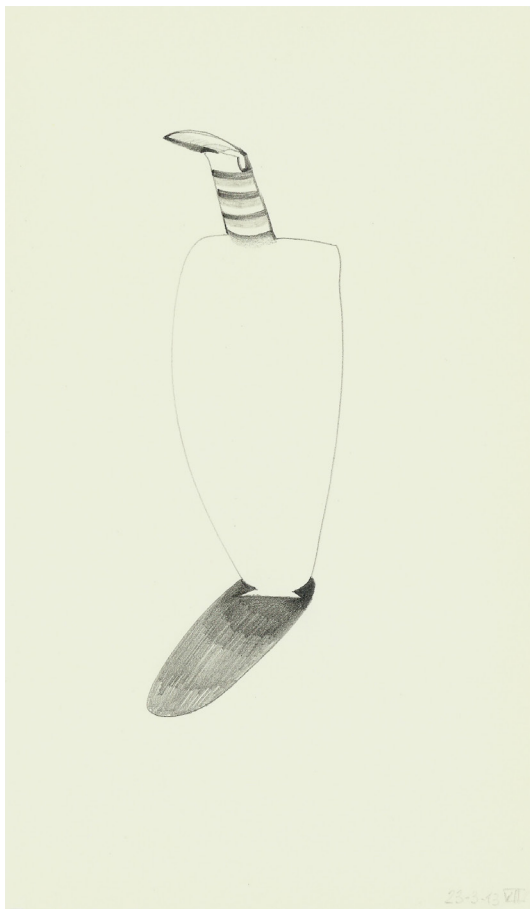
71. Canope 23-3-13 IV.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



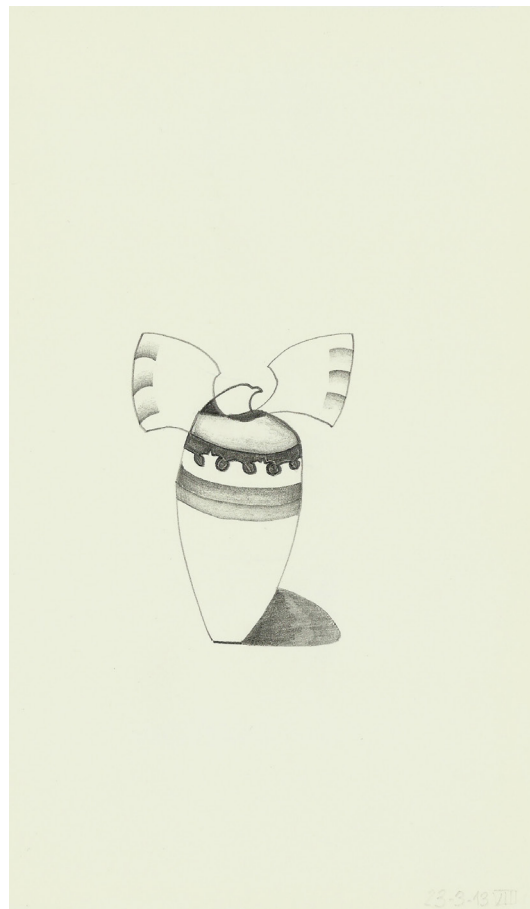
72. Canope 23-3-13 V.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



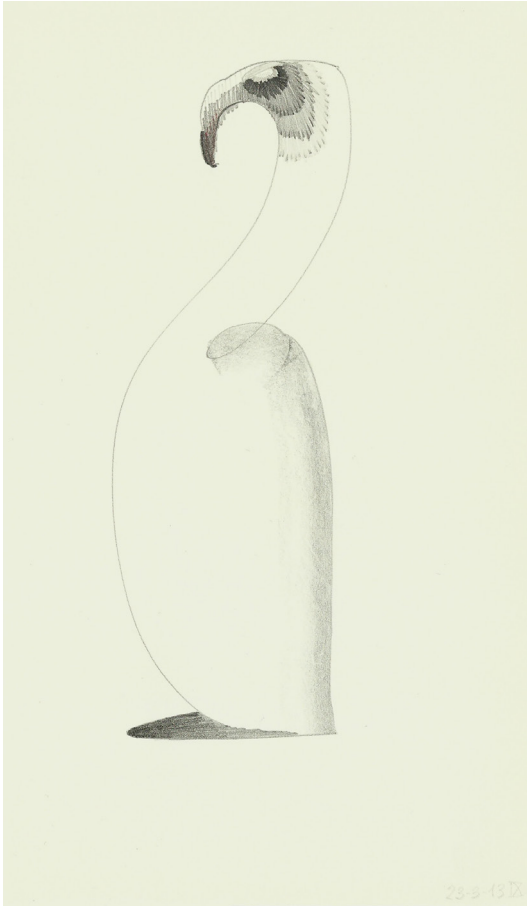
73. Canope 23-3-13 VI.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



74. *Canope 23-3-13 VII.*
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



75. *Canope 23-3-13 VIII.*
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



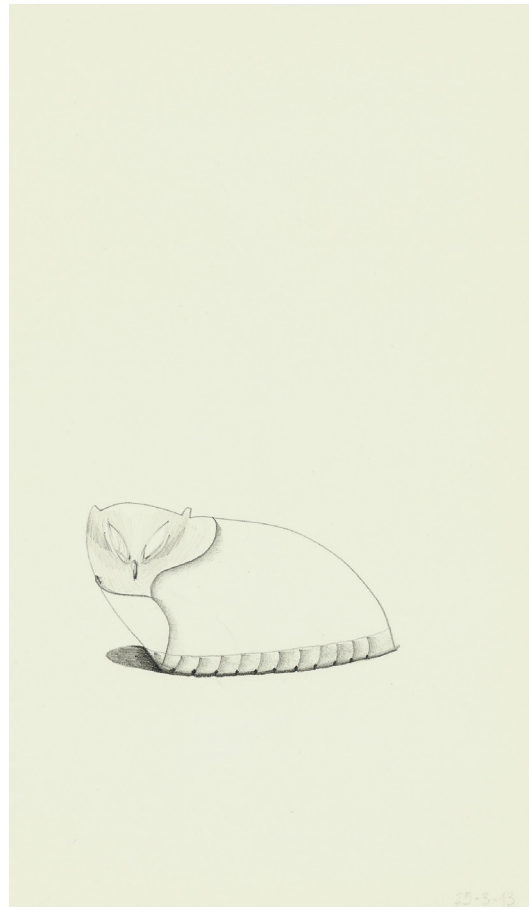
76. Canope 23-3-13 IX.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



77. Canope 23-3-13 X.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



78. Canope 23-3-13 XI.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



79. Canope 25-3-13.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



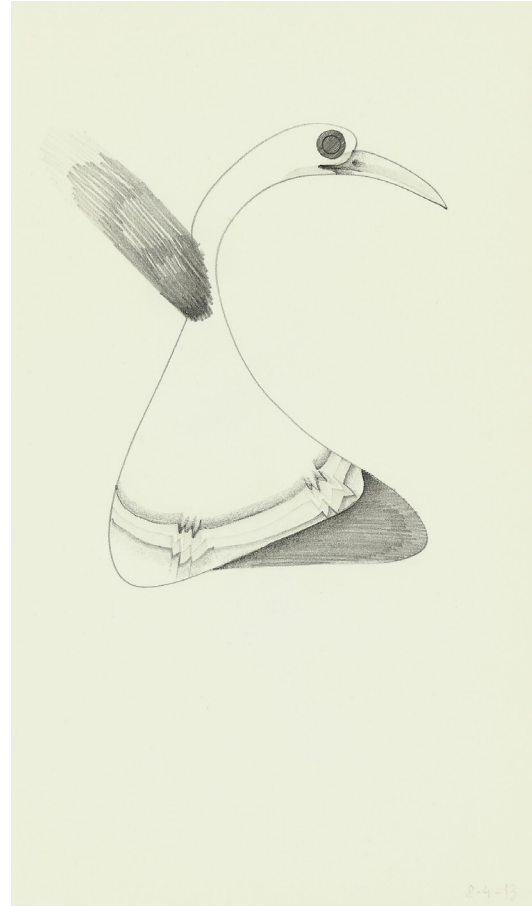
80. Canope 25-3-13 II.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



81. Canope 26-3-13.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



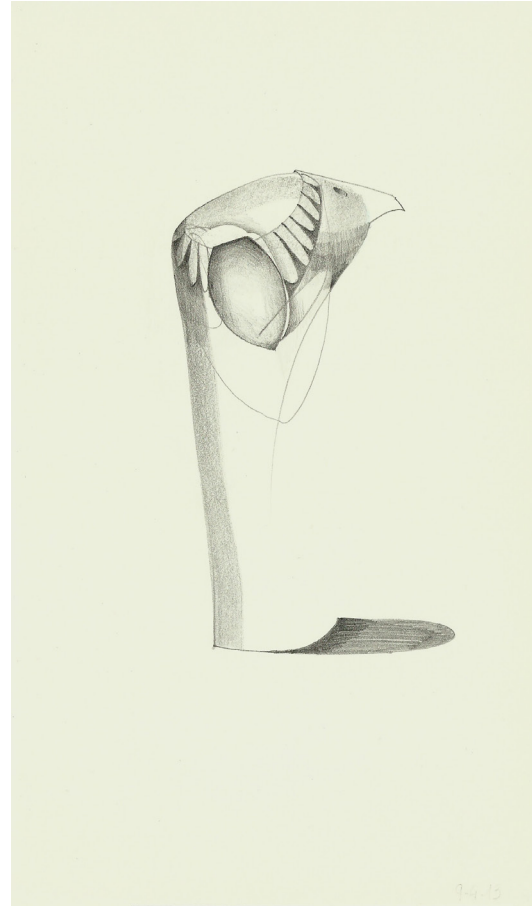
82. Canope 2-4-13.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



84. Canope 8-4-13.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



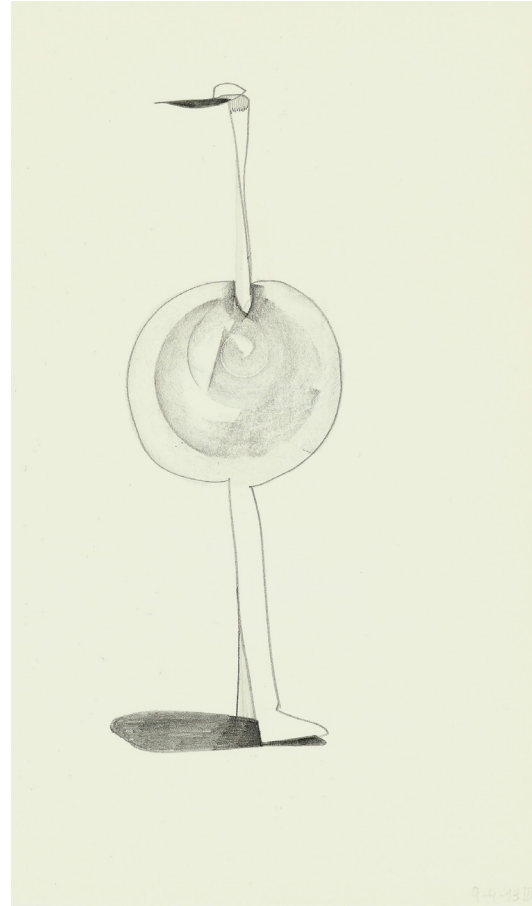
85. Canope 8-4-13 II.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



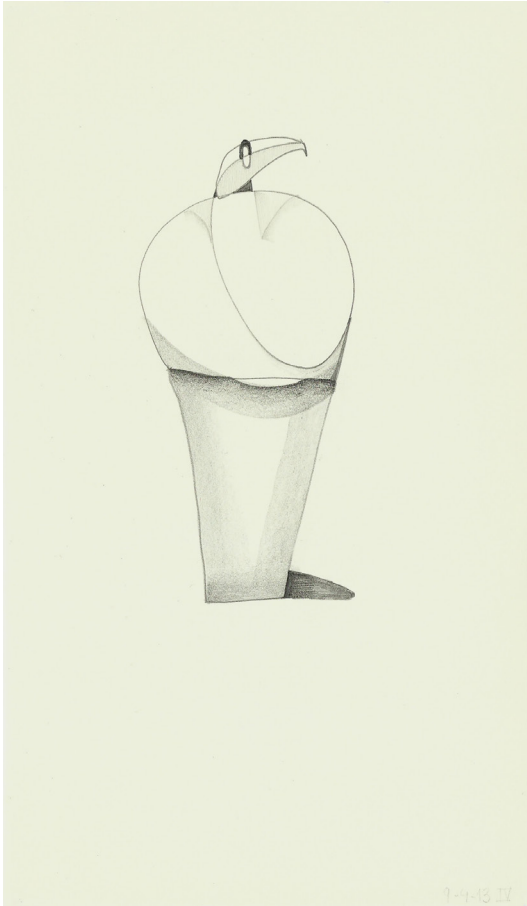
86. Canope 9-4-13.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



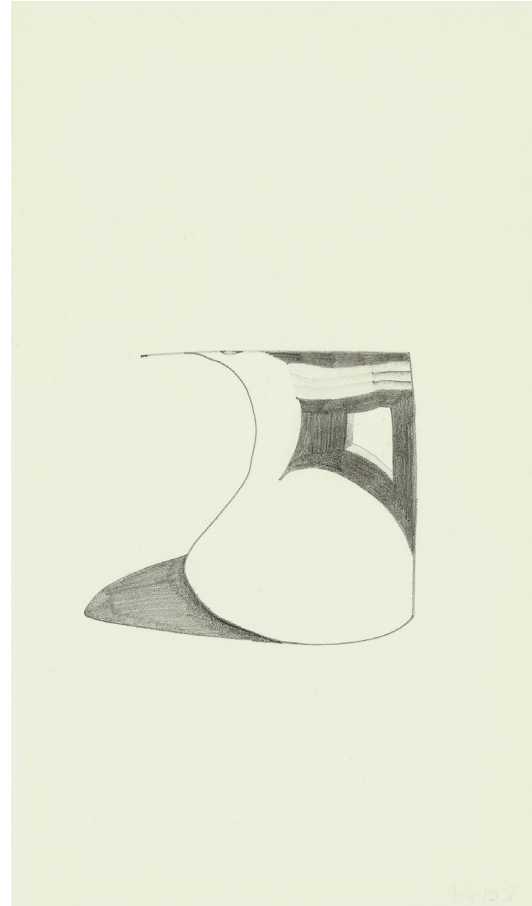
87. Canope 9-4-13 II.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



90. Canope 9-4-13 III.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



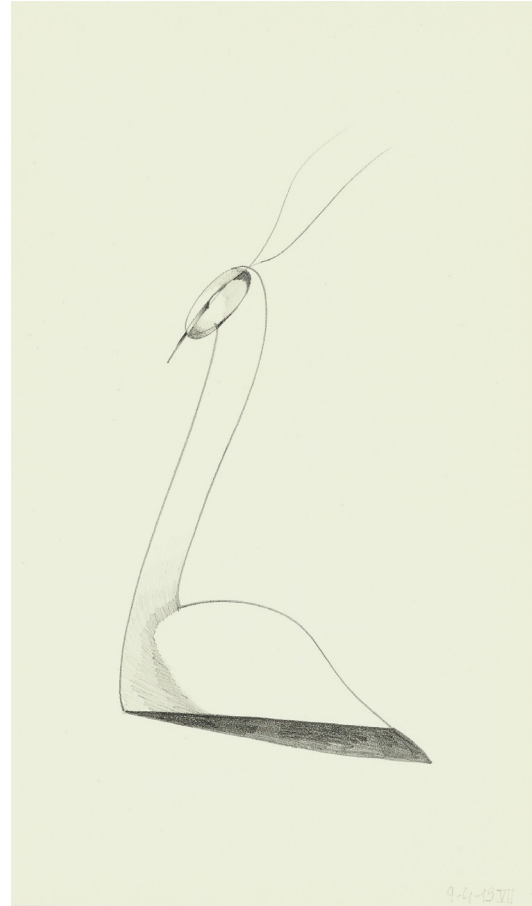
91. Canope 9-4-13 IV.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



92. Canope 9-4-13 V.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



93. Canope 9-4-13 VI.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



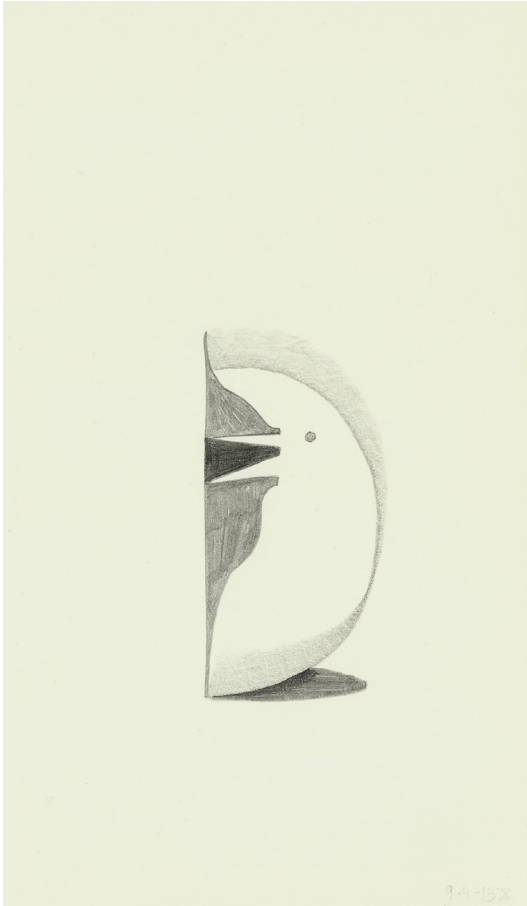
94. Canope 9-4-13 VII.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



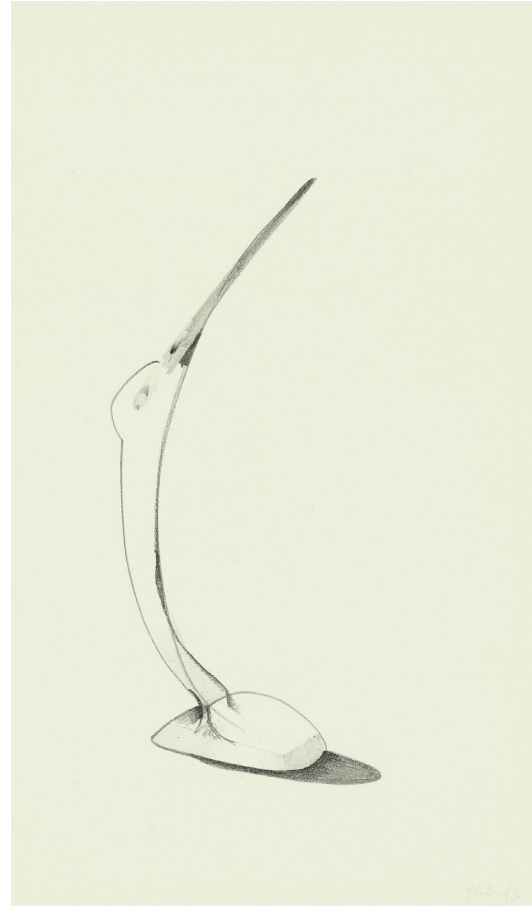
95. Canope 9-4-13 VIII.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



96. Canope 9-4-13 VI.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



97. Canope 9-4-13 X.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



98. Canope 11-4-13.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



99. Canope 11-4-13 II.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



100. Canope 11-4-13 III.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



101. *Canope 12-4-13.*
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



102. *Canope 12-4-13 II.*
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



103. Canope 12-4-13 III.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



104. Canope 12-4-13 IV.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



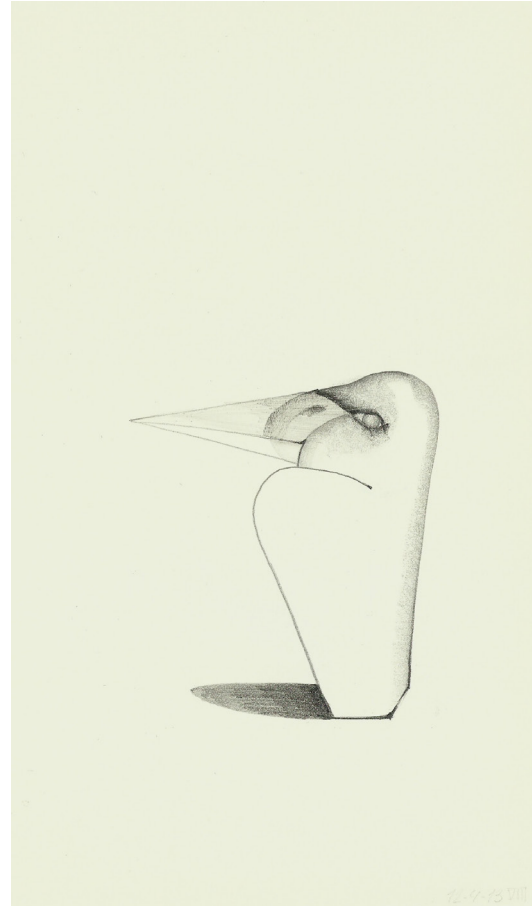
105. Canope 12-4-13 V.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



106. Canope 12-4-13 VI.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



107. Canope 12-4-13 VII.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



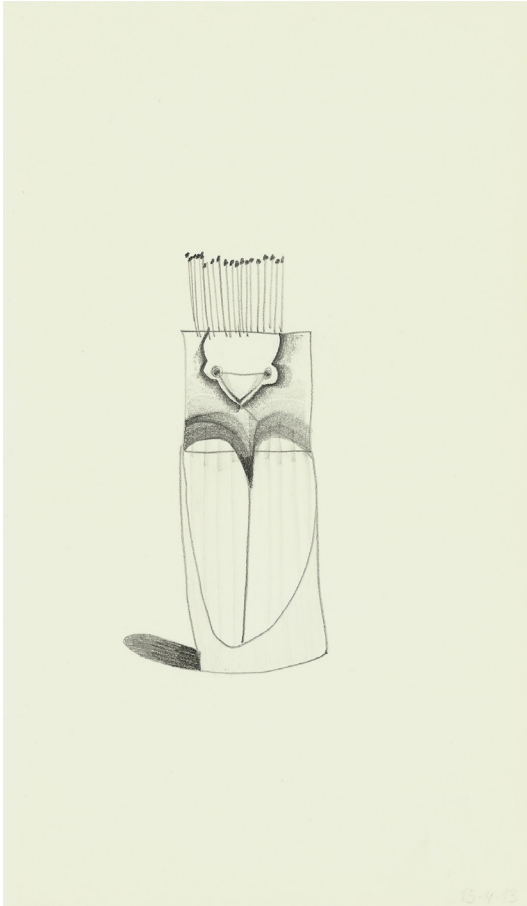
108. Canope 12-4-13 VIII.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



109. Canope 12-4-13 IX.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



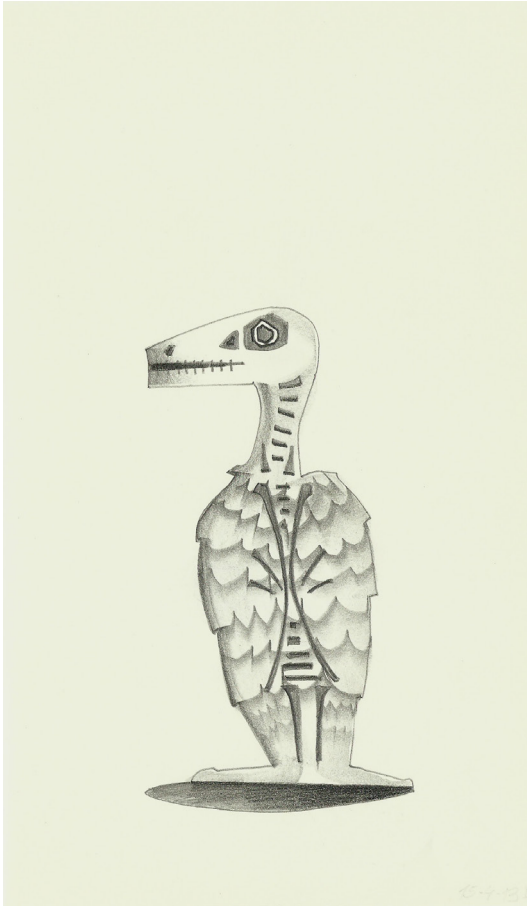
110. Canope 12-4-13 X.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



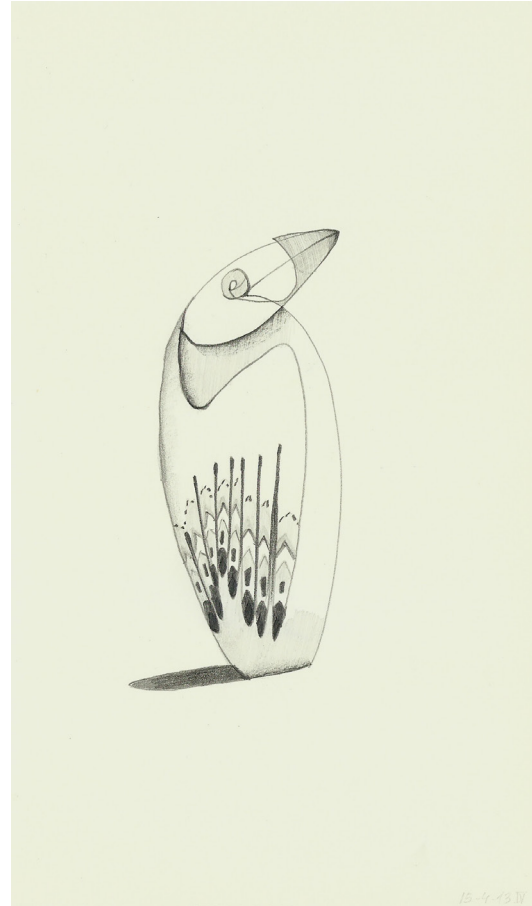
111. *Canope 15-4-13.*
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



112. *Canope 15-4-13 II.*
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



113. Canope 15-4-13 III.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



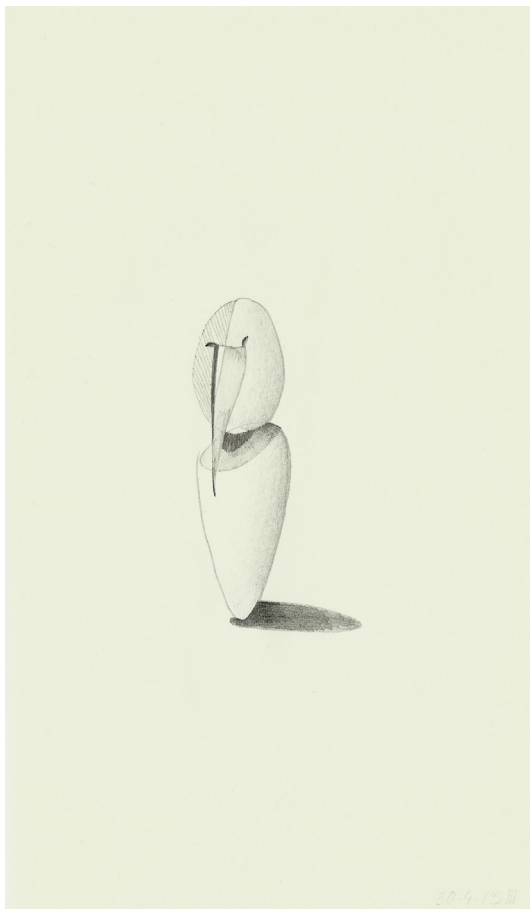
114. Canope 15-4-13 IV.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



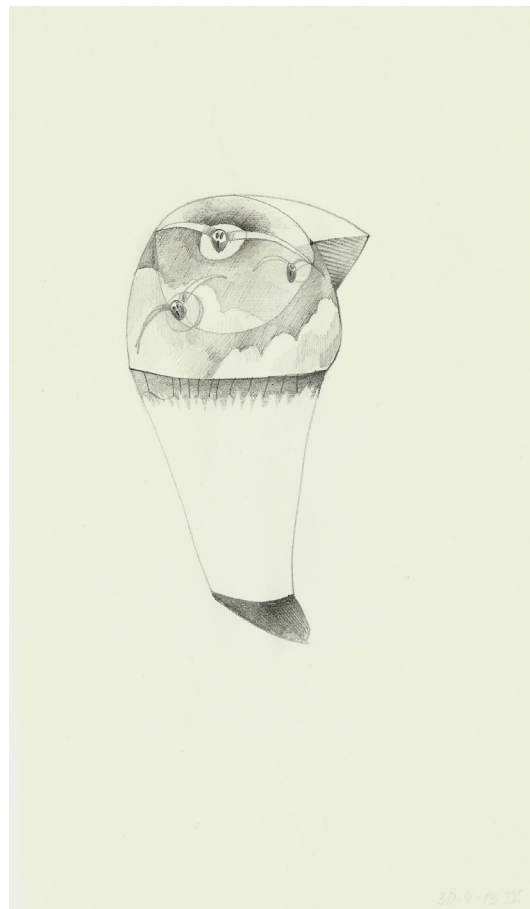
115. Canope 30-4-13.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



116. Canope 30-4-13 II.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



117. *Canope 30-4-13 III.*
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



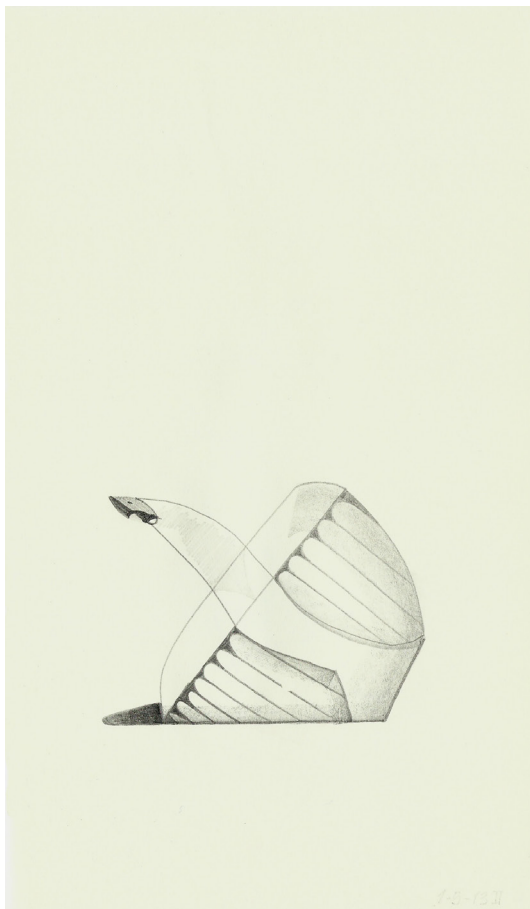
118. *Canope 30-4-13 IV.*
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



119. Canope 30-4-13 V.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



120. Canope 1-5-13.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



121. Canope 1-5-13 II.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



122. Canope 1-5-13 III.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



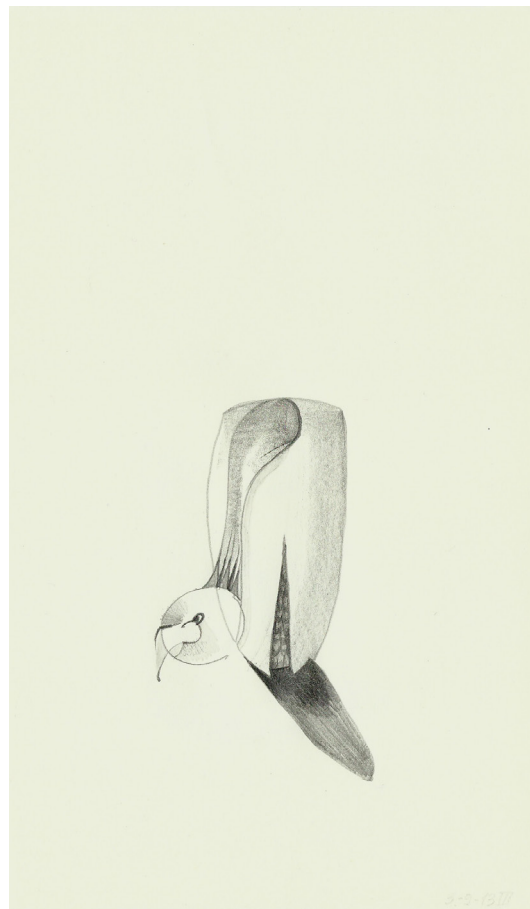
123. Canope 1-5-13 IV.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



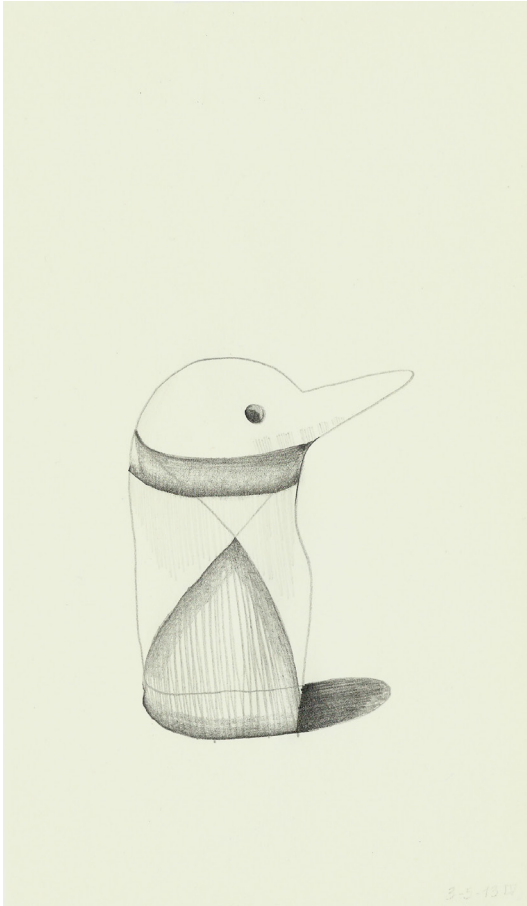
124. Canope 3-5-13.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



125. Canope 3-5-13 II.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



126. Canope 3-5-13 III.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



127. Canope 3-5-13 IV.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



128. Canope 3-5-13 V.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



129. Canope 5-5-13.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



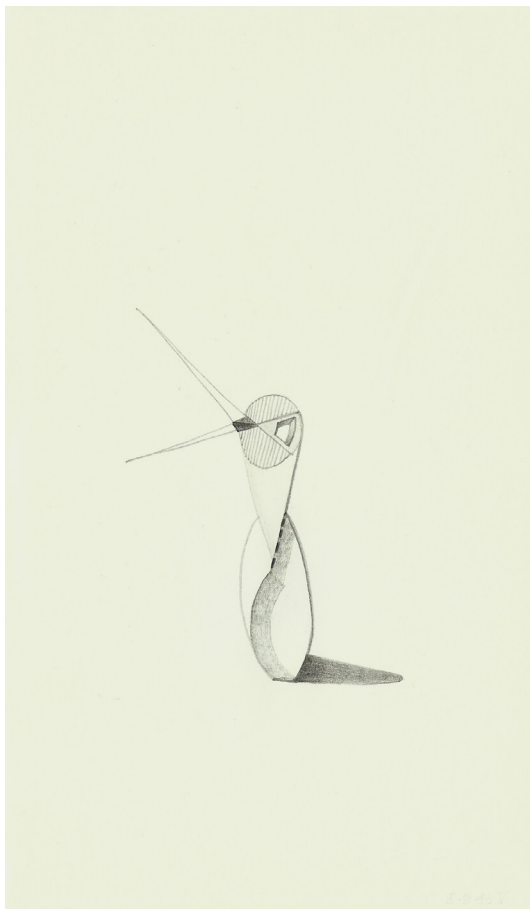
130. Canope 5-5-13 II.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



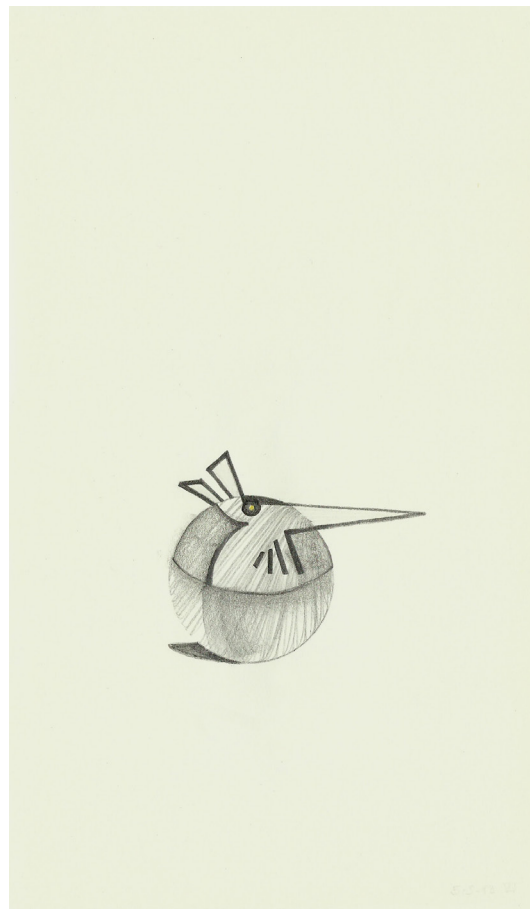
131. Canope 5-5-13 III.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



132. Canope 5-5-13 IV.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



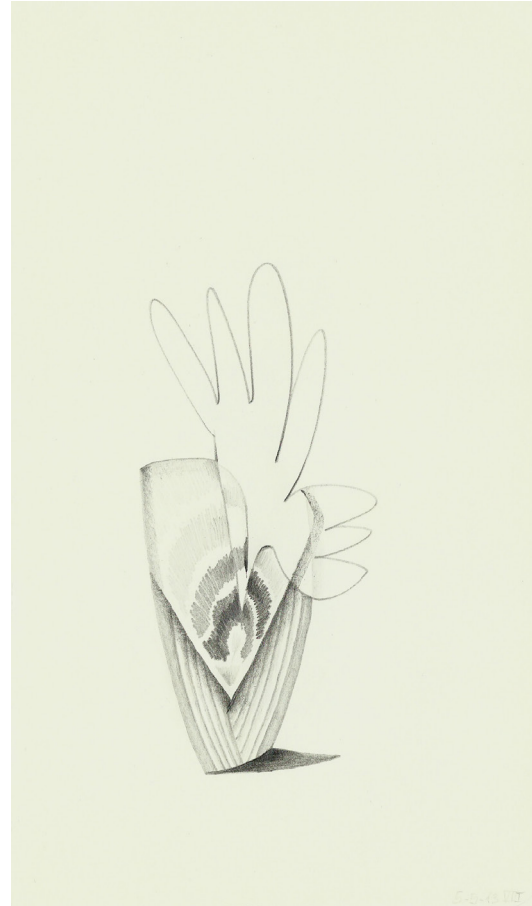
133. Canope 5-5-13 V.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



134. Canope 5-5-13 VI.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



135. Canope 5-5-13 VII.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



136. Canope 5-5-13 VIII.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



137. *Canope 5-5-13 IX.*
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



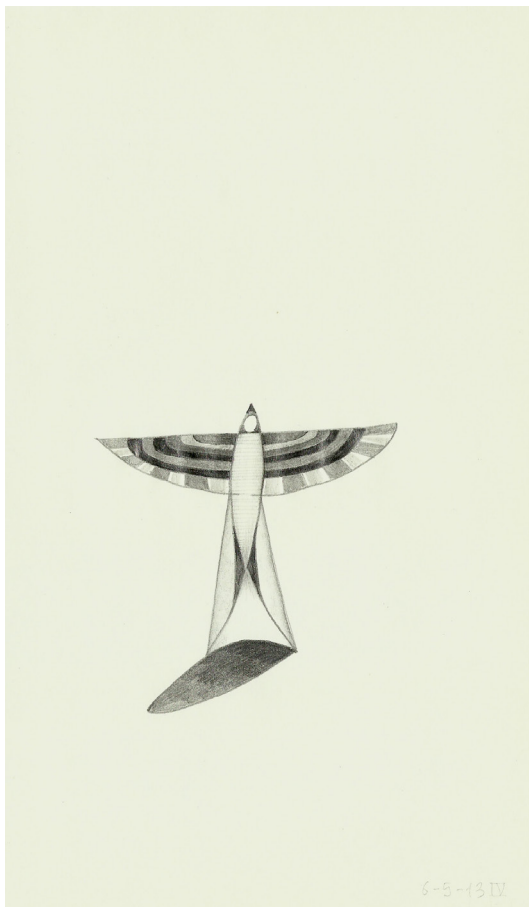
138. *Canope 6-5-13.*
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



139. Canope 6-5-13 II.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



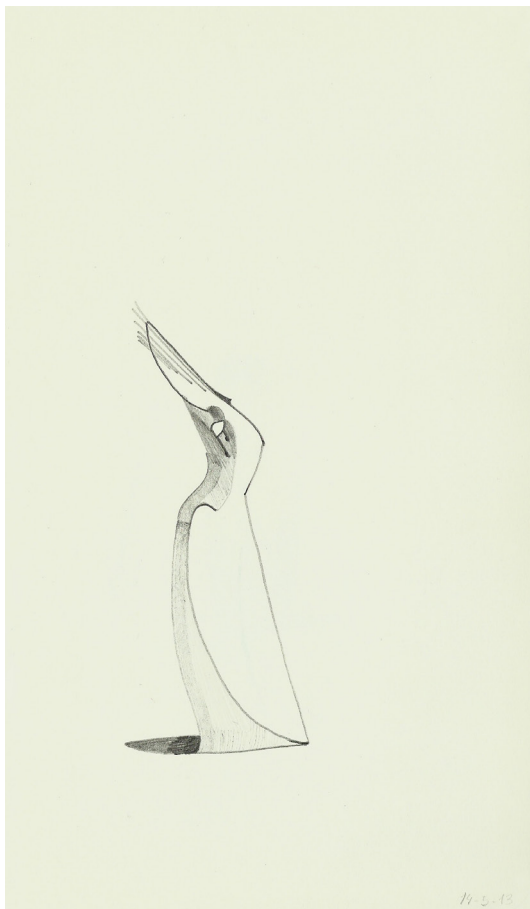
140. Canope 6-5-13 III.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



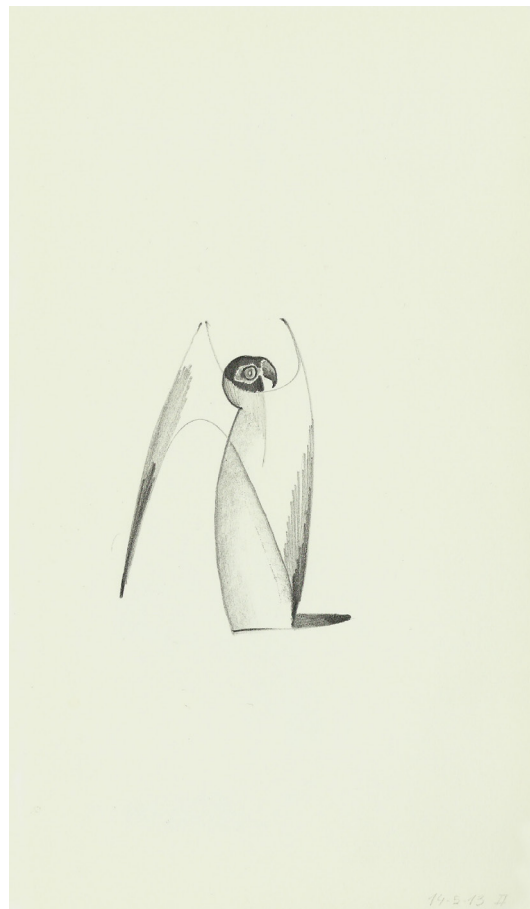
141. Canope 6-5-13 IV.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



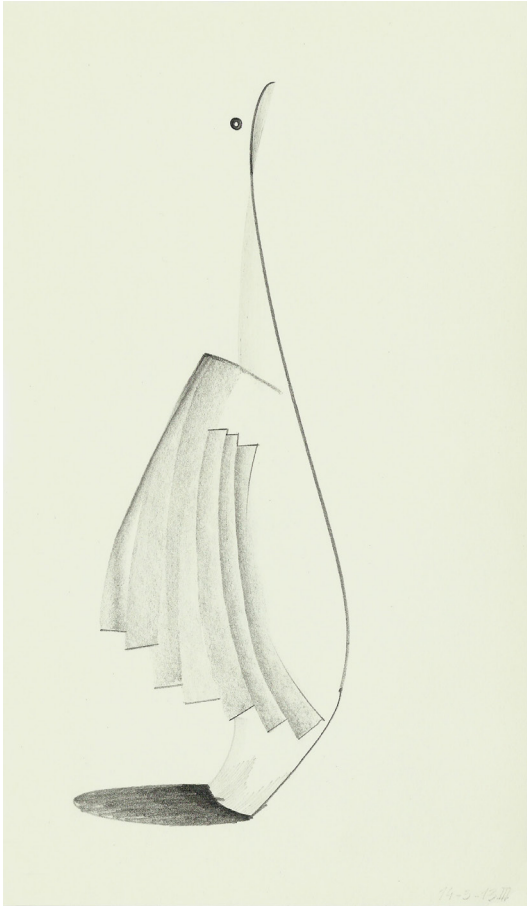
142. Canope 6-5-13 V.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



143. Canope 14-5-13.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



144. Canope 14-5-13 II.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



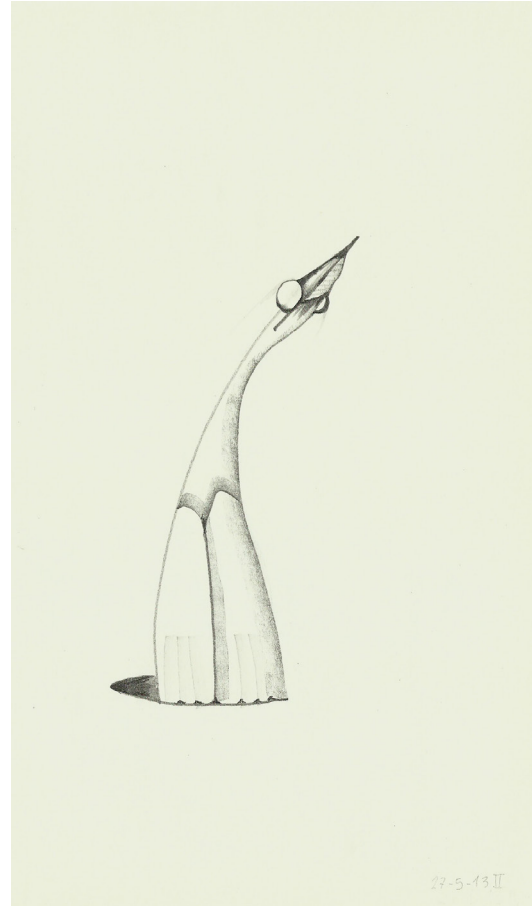
145. Canope 14-5-13 III.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



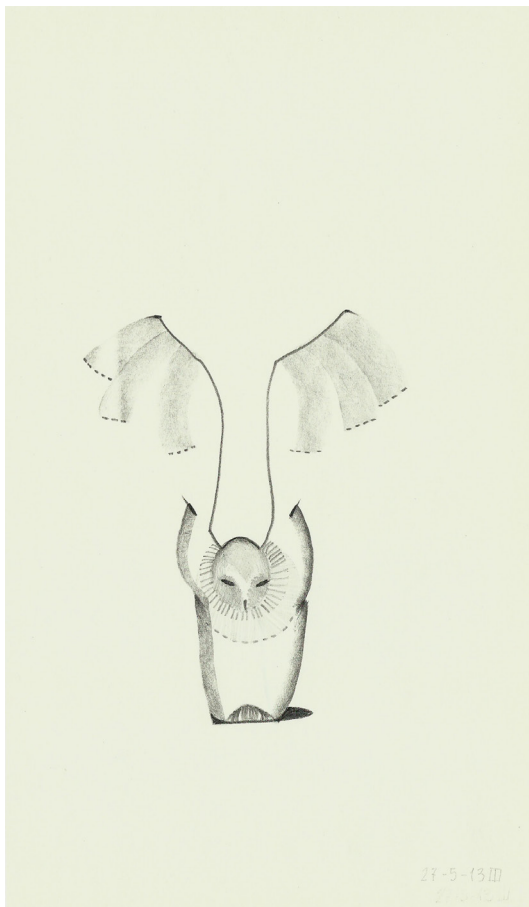
146. Canope 21-5-13.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



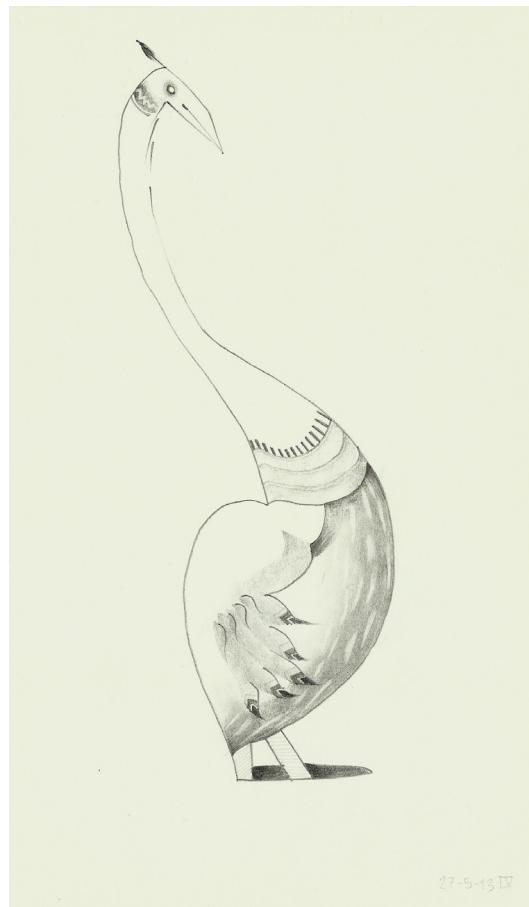
147. Canope 27-5-13.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



148. Canope 27-5-13 II.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



149. Canope 27-5-13 III.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



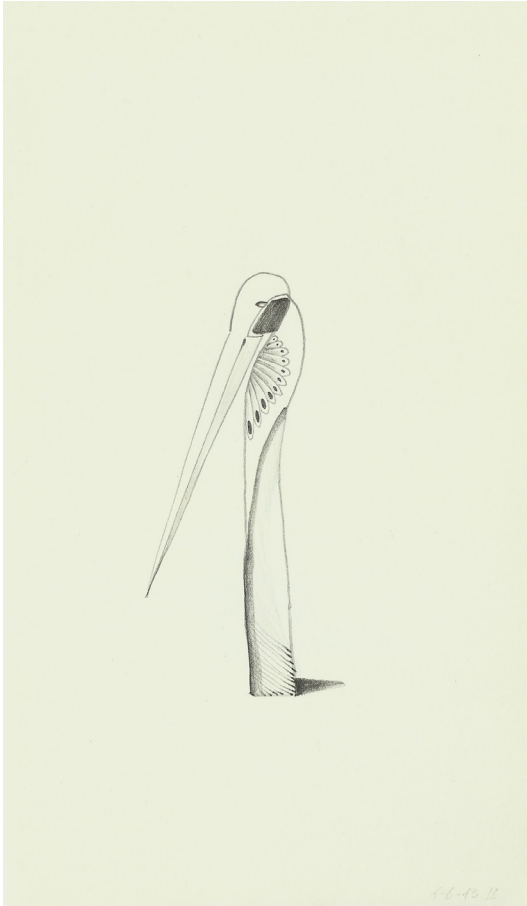
150. Canope 27-5-13 IV.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



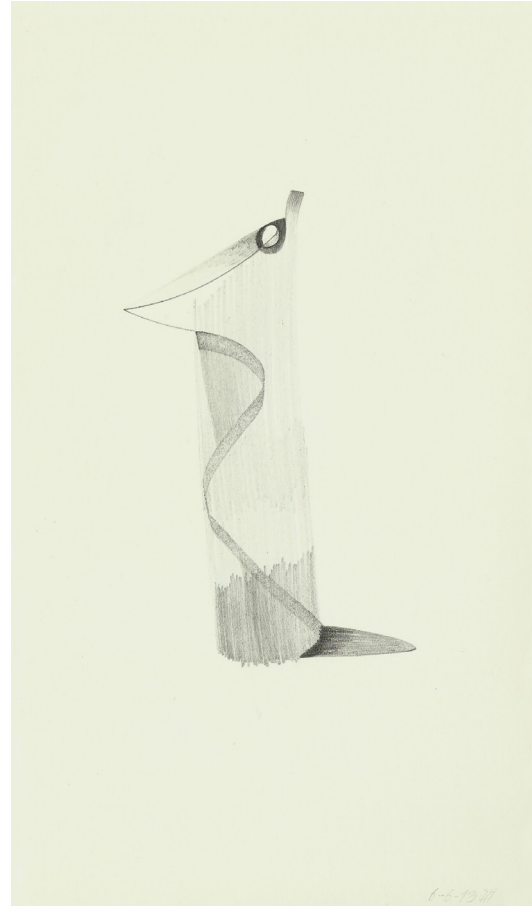
151. Canope 27-5-13 V.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



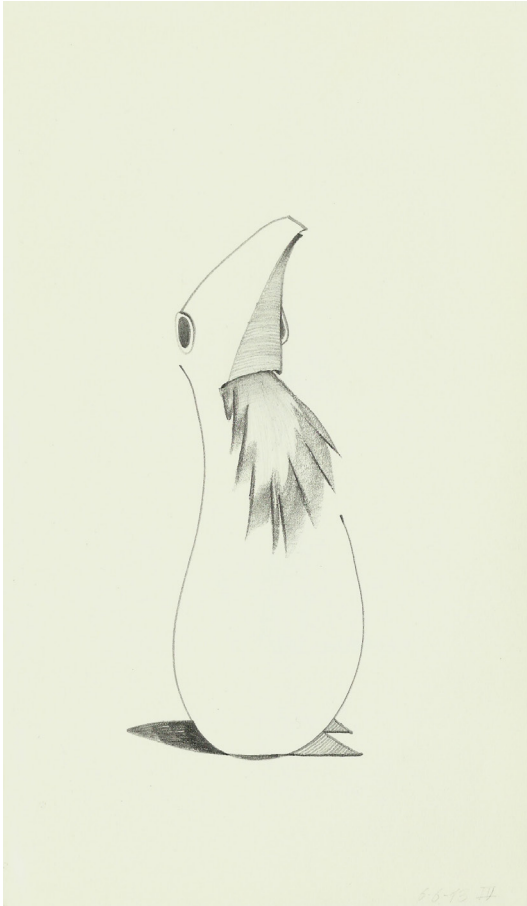
152. Canope 6-6-13.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



153. Canope 6-6-13 II.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



154. Canope 6-6-13 III.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



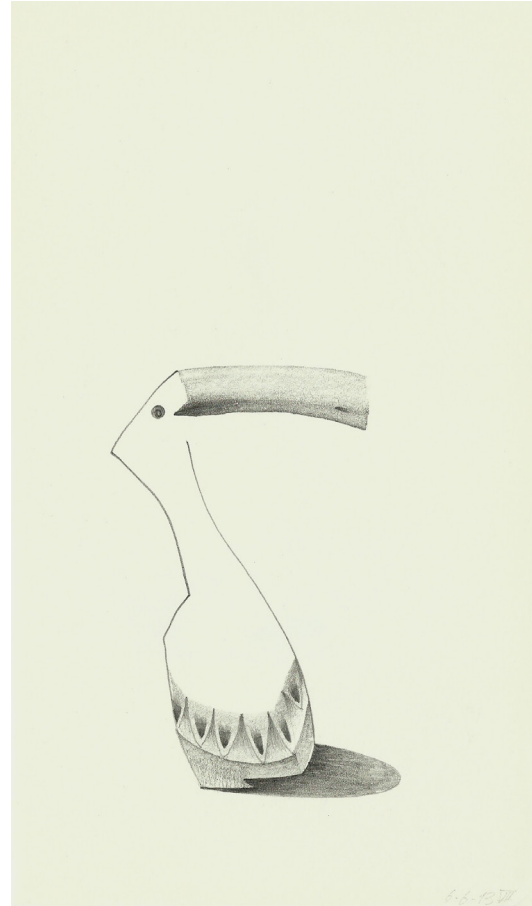
155. Canope 6-6-13 IV.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



156. Canope 6-6-13 V.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



157. Canope 6-6-13 VI.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



158. Canope 6-6-13 VII.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



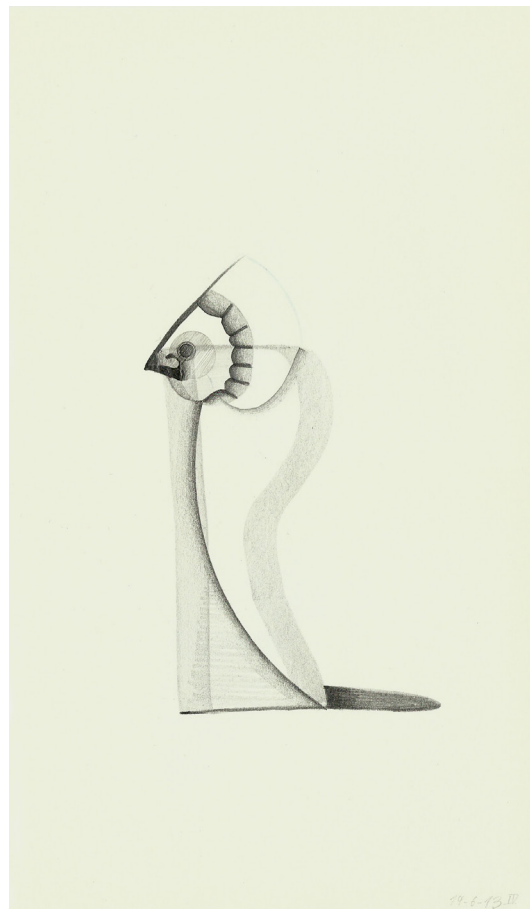
159. Canope 19-6-13.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



160. Canope 19-6-13 II.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



161. Canope 19-6-13 III.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



162. Canope 19-6-13 IV.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



163. Canope 9-7-13.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



164. Canope 9-7-13 II.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



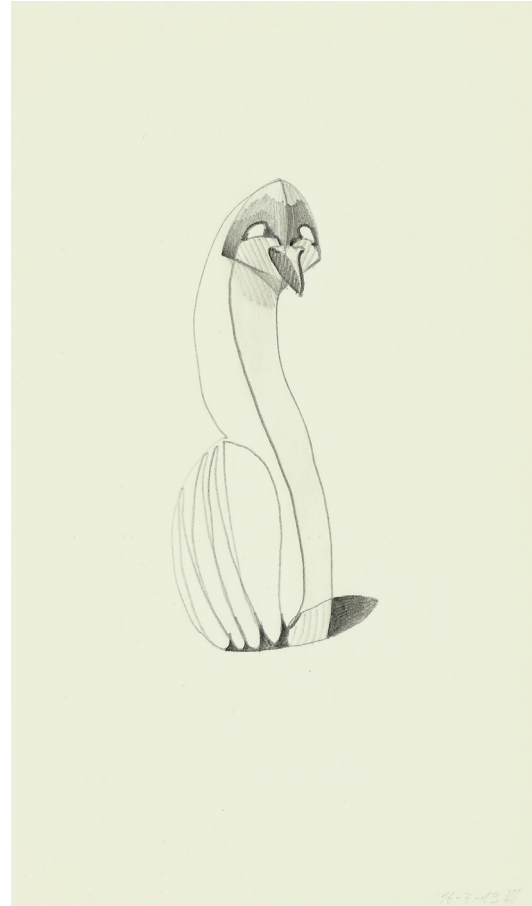
165. Canope 9-7-13 III.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



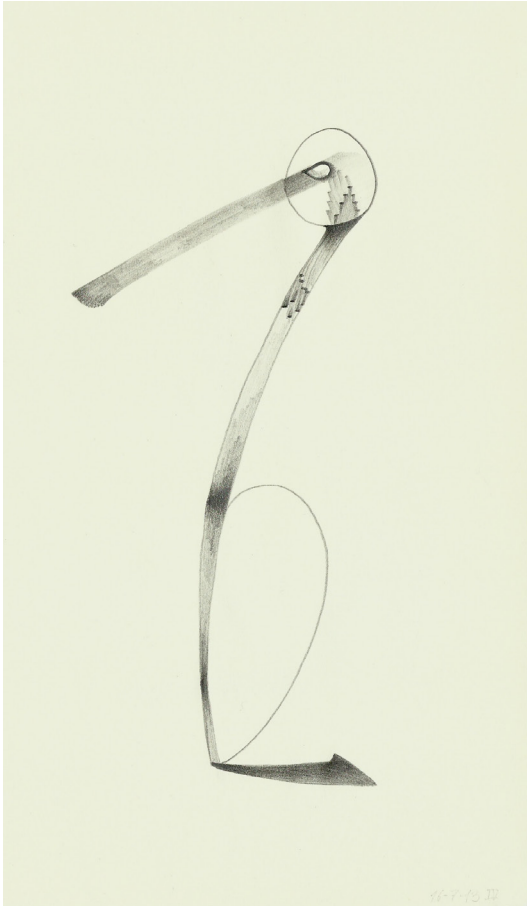
166. Canope 16-7-13.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



167. Canope 16-7-13 II.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



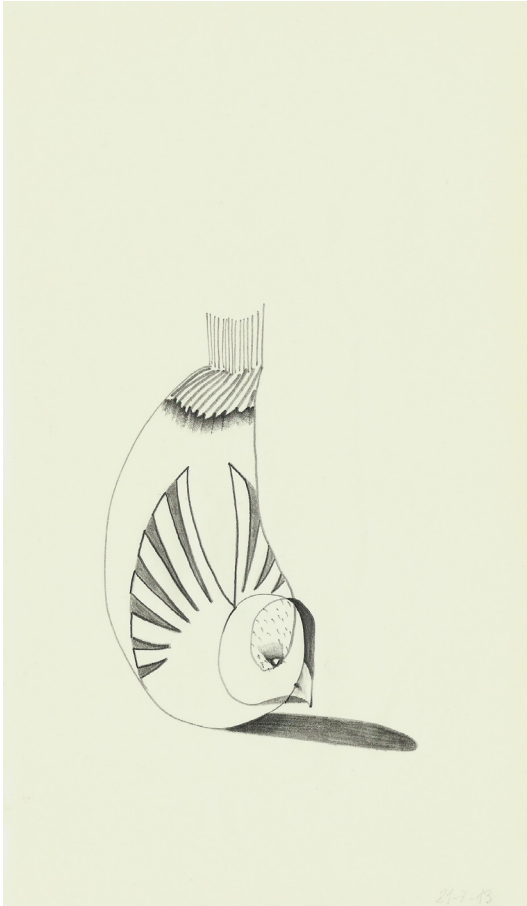
168. Canope 16-7-13 III.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



169. Canope 16-7-13 IV.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



170. Canope 16-7-13 V.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



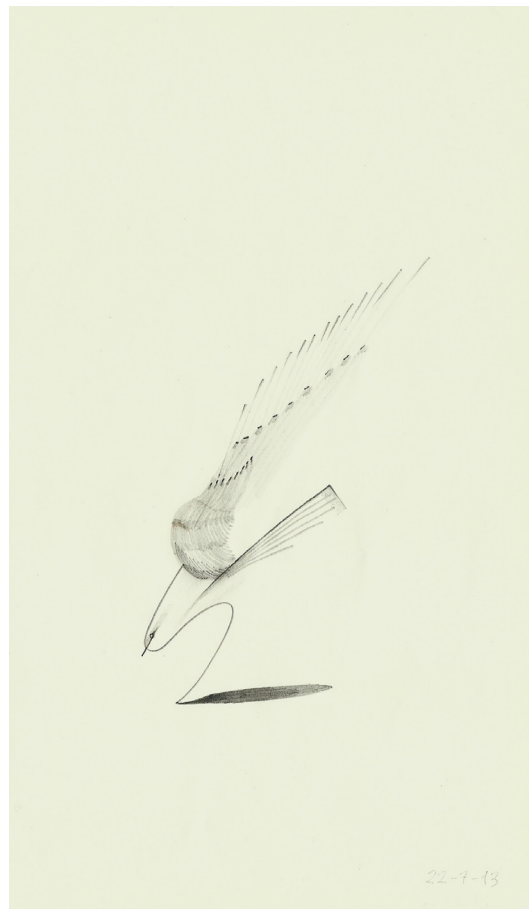
171. Canope 21-7-13.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



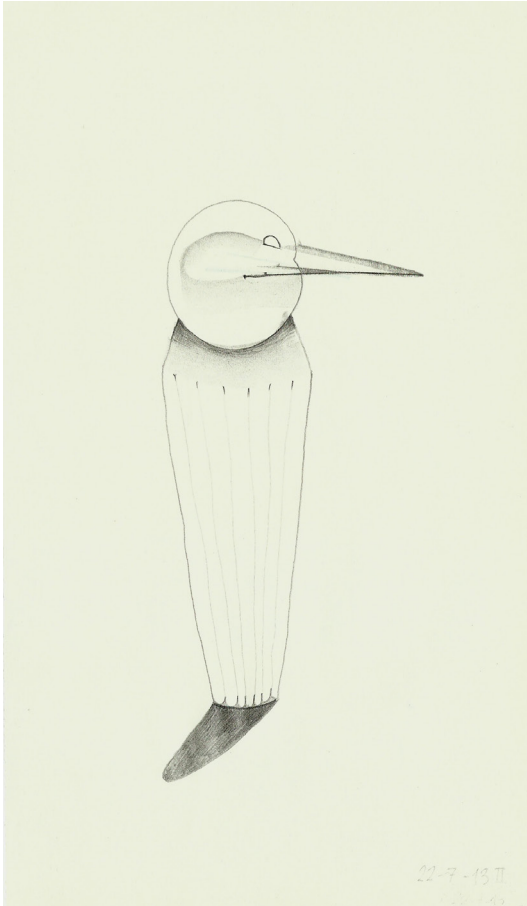
172. Canope 21-7-13 II.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



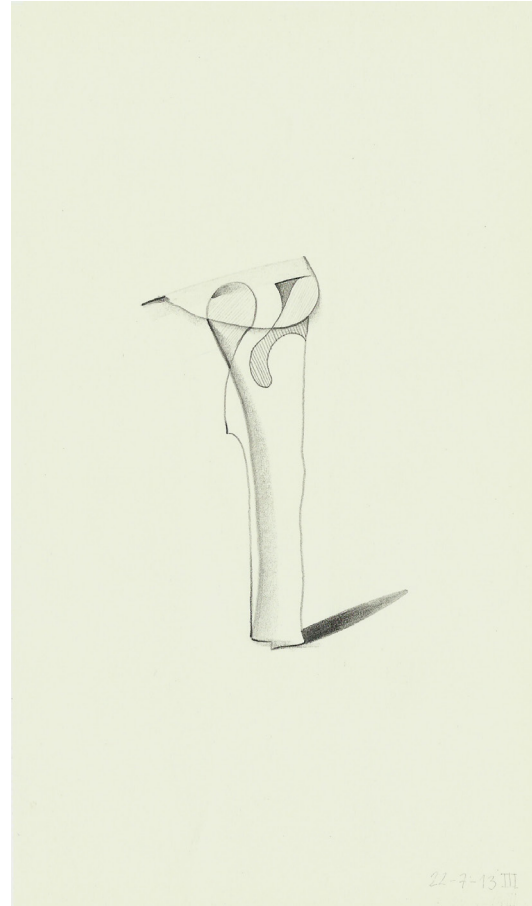
173. Canope 21-7-13 III.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



174. Canope 22-7-13.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



175. Canope 22-7-13 II.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



176. Canope 22-7-13 III.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



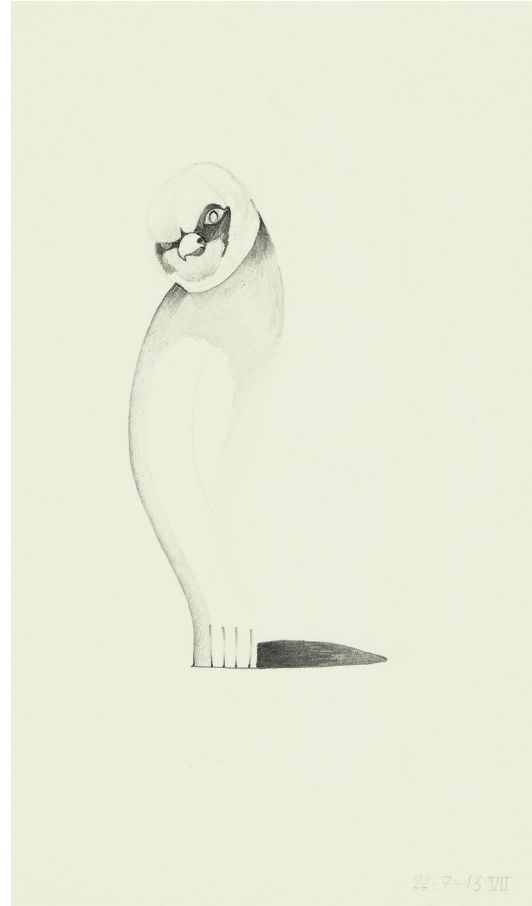
177. Canope 22-7-13 IV.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



178. Canope 22-7-13 V.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



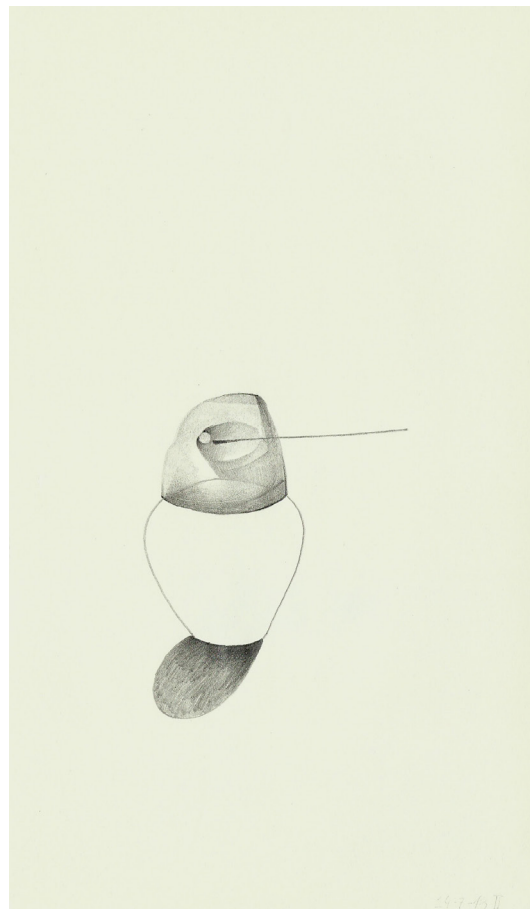
179. Canope 22-7-13 VI
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



180. Canope 22-7-13 VII.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



181. Canope 24-7-13.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



182. Canope 24-7-13 II.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



183. Canope 24-7-13 III.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



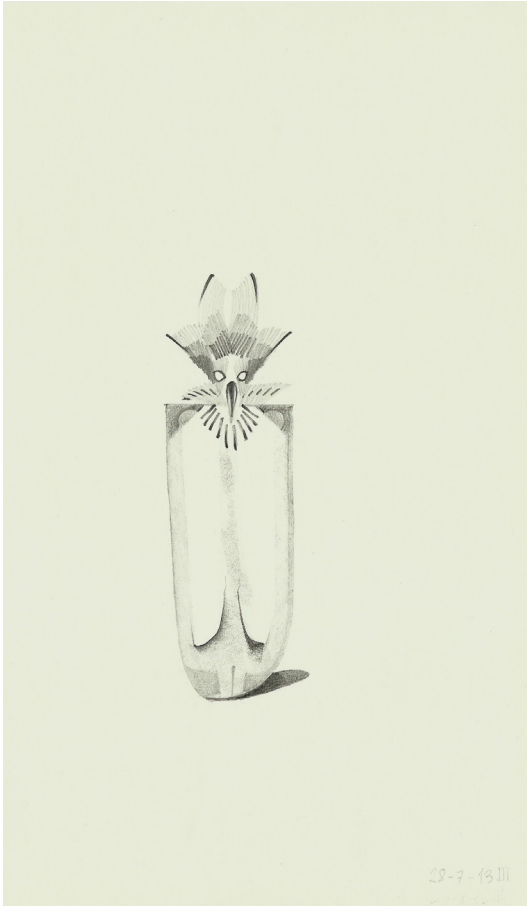
184. Canope 24-7-13 IV.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



185. Canope 28-7-13.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



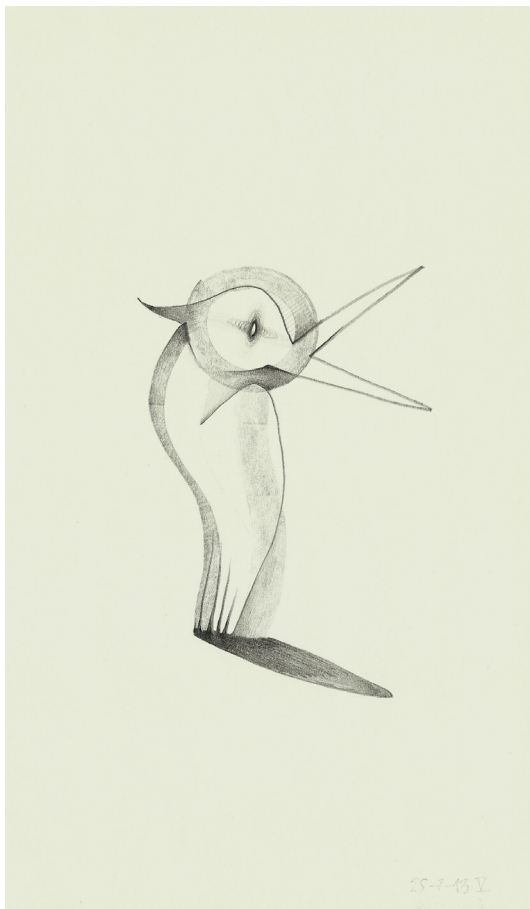
186. Canope 28-7-13 II.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



187. Canope 28-7-13 III.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



188. Canope 28-7-13 IV.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



189. Canope 28-7-13 V.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm



190. Canope 28-7-13 VI.
Grafito sobre papel, 12,2x21 cm

Reflexiones finales sobre la serie *Canopes*

Estos dibujos marcan una distancia respecto a los de series anteriores por la forma en cómo se ha desarrollado el trabajo, no sólo por partir de unos parámetros algo acotados sino también por su realización. Es una serie cuya prolongación difiere del resto y ello ofrecía nuevos retos a la hora de dibujar, pues la influencia de cada momento condicionaba el proceso de creación de cada obra. Basta con observar los primeros dibujos y compararlos con los más recientes para darse cuenta que hubo un refinamiento paulatino en la ejecución de las formas, incluso en la pulcritud sobre la hoja de papel.

La resolución de estas vasijas-pájaro variaba, además, según la sintonía del día y el ritmo de trabajo. En ocasiones, el tono predominante era más eléctrico y vivaz, con lo que el dibujo se volvía menos paciente y elaborado pero ofrecía contrastes y movimiento; otras veces, la sesión invitaba a recrearse en tramas y rayados más trabajados. Siempre tratando de encontrar un equilibrio entre el blanco del fondo, con su vacío, y los grises de las figuras, dejando para el final el remate oscuro que proyectaba la sombra de éstas.

Por otro lado, viendo la serie a nivel global, también destaca el hecho de haber dibujos que son *más vasija que pájaro* y viceversa, ya que existen ejemplos de figuras que son más estilizadas y volumétricas y otras resueltas con soltura y dinamismo que las hace tomar mucho aspecto de ave. Así como algunas que, a nivel figurativo, concuerdan con formas reconocibles de especies reales, como búhos, pingüinos o rapaces, y otras que plantean imágenes algo anómalas.

En definitiva, la serie *Canopes* nos ha permitido experimentar un modelo de proceso creativo que perdura en el tiempo y, aunque conciba cada obra de manera pormenorizada, hemos sido testigos de cómo se puede desarrollar una idea, un todo, a través del trabajo continuo y una producción seriada. Dibujos que ganan vigorosidad una vez expuestos sobre la pared aún teniendo un formato reducido y una elaboración de apariencia sencilla. Sin pasar por alto la relación que se ha establecido entre el final y el no-final, es decir, entre cada una de sus partes terminadas y un conjunto que por sí mismo no tiene fin.

CONCLUSIONES GENERALES

Dibujando el dibujo

En primer lugar, queremos manifestar que esta tesis ha sido, ante todo, una investigación sobre el dibujo, desde el dibujo y para el dibujo. Las conclusiones que hemos extraído inciden en el tema principal que gira en torno a la finalización de la obra, pero todas ellas convergen en el interés por seguir desarrollando, cuestionando y *dibujando el dibujo*.

¿Cuándo se puede considerar que una obra está terminada? Esta ha sido la pregunta que ha estado presente en todo el proceso de elaboración de la tesis, tanto en nosotros como en aquellas personas que a lo largo de estos cuatro años han mostrado interés por este trabajo. Aunque, al decidir iniciar esta investigación sobre el dibujar, también nos planteamos la siguiente: ¿en qué consiste una tesis sobre dibujo?

Por un lado, nos encontramos que el problema de dar por acabado un trabajo no ha sido un tema menor para el artista y para el arte en general. Pero en la actualidad, tal y como vimos en el segundo capítulo, los conceptos *acabar una obra* o *punto final* parecen haber perdido el tono tan definitorio que tradicionalmente han tenido. De modo que la perspectiva con la que hemos enfocado esta investigación se basa en tomar el fin del trabajo no como una acción aislada y anecdótica, sino como una de tantas decisiones y dilemas que el artista afronta cuando dibuja. Por este motivo, vimos necesaria llevar a cabo una parte práctica que hiciera del proceso creativo completo el objeto de estudio, viviendo ese presente que implica el dibujar y del que tanto hemos escrito.

En el capítulo 1, propusimos que una obra puede tomarse como un fragmento o el resultado de muchas opciones descartadas, un enfoque que desplaza a un lado el carácter de la obra como un todo absoluto, «hay otros mundos, pero *estuvieron* en este» decía M. Antón (2007: 351). Si bien somos conscientes de la gran diversidad de artistas y formas de actuación existentes, un dibujo es también un compendio de rastros y huellas que denotan información sobre su creación y constituye una memoria interna. Por lo tanto, siguiendo este planteamiento y una vez terminado, un dibujo puede seguir dando juego al artista que quiera continuar trabajando en la propuesta que le impulsó a realizarlo o que haya podido encontrar durante el transcurso.

Así, mediante un proceso de ida y vuelta, un dibujante podrá incidir de nuevo en el engranaje de su dibujo, entrar y salir de él para reforzar aquel aspecto que no le convencía del todo, eliminar aquella parte que no funcionaba, mejorar su composición, etc. Siempre y cuando ese ir y venir, aunque acabe alterando su aspecto, mantenga intacta la intencionalidad de la obra, que es lo que realmente interesa al artista. De otra forma, se convertiría en algo nuevo.

El modelo de creación al que hemos recurrido directamente ha sido la *Suite Verve* porque refleja muy bien esta estrategia creativa, la cual se nutre gracias a la inquietud de Picasso por el movimiento de su pensamiento aun tratándose de trabajos sobre papel. De tal modo que se puede observar claramente cómo el artista encuentra, descarta o hace evolucionar sus ideas, en una producción donde destaca su manera de repetir y mantener aquello que le interesa aunque cambie el contexto o pase a un nuevo soporte.

Si a través del ejemplo de Picasso estudiamos la reiteración y la variación, desde la serie *Continuaciones* participamos de ese camino de ida y vuelta que nos planteábamos como hipótesis. Ya que, desde un primer momento, pudimos experimentar que las decisiones tomadas a la hora de finalizar un dibujo no eran absolutas y que el final no era siempre determinante, sobre todo con el factor del paso del tiempo. Unas consideraciones que también encontramos durante el segundo capítulo a través de la serie *Inacabados* y el punto crítico.

Cuando el artista culmina un dibujo, condensa su propuesta personal en un organismo que funciona por sí mismo o en un contexto específico y, por ello, es importante que sea consciente mientras dibuja que su obra va adquiriendo coherencia interna ante el cercano final. Entra entonces en un momento reflexivo que activa su intuición y sentido predictivo para decidir cuándo dejar de trabajar en su dibujo. Esos periodos de duda hacen que la labor creativa adquiera verdadera trascendencia para el artista.

A partir de ello, el hecho de hacer referencia a la estética de lo inacabado, que parece volver a tomar protagonismo en muestras contemporáneas, ha sido para poner el acento en que es la decisión del artista la que marca cuándo una obra está concluida, ya que aunque tenga un aspecto incompleto es fruto de una deliberación consciente. Eso, se pretenda o no, constituye un final, como cuando Picasso paraba de trabajar y pasaba a otra obra, un acto que no derivaba de la intención de *dar fin a la obra* sino que, inevitablemente, acababa dejando una imagen como resultado de un proceso.

Esto ocurre de manera similar en procesos en los que la obra se sustenta en la indeterminación, el ensayo o lo proyectual. Plantean igualmente unos códigos que el artista decide situar y plasmar en un momento dado, además de transmitir un mensaje que luego el espectador intervendrá y concretará su significado. Algo que también atendimos con el dilema de lo inacabado y la conservación, pues aquella obra que nos llega incompleta o deteriorada puede ser interpretada de forma íntegra e interesante plásticamente por parte del observador.

En lo que respecta al tercer capítulo y la hipótesis de que el principio y el final están relacionados, creemos que tan importante es el inicio del proceso creativo como los últimos momentos; dicho de otro modo, principio y final están relacionados porque el dibujar implica un presente continuo. Es una actividad donde el artista y su obra viven en un conflicto permanente, la cual, al fin y al cabo, no se limita a una simple división de etapas sino que se desarrolla como un todo en sí mismo. Por eso el dibujar plantea al artista un territorio determinado por el momento en que dibuja y en unas coordenadas específicas de espacio, tiempo y movimiento. Así, se

irán sucediendo numerosas situaciones a lo largo del proceso entero que marcarán puntos de inflexión desde el principio.

Este es el motivo por el cual consideramos que el dibujo es un devenir: habrá ocasiones en las que volvamos atrás sobre nuestras huellas, bien para rescatar una idea que se pierde o para resituar nuestras acciones; también ocurrirán hallazgos imprevistos que poder aprovechar; situaciones que nos planteen serios debates, desde qué técnica utilizar hasta cómo dar por terminada la obra; del mismo modo que podremos transformar un dibujo cuantas veces queramos o hacer de ese devenir algo infinito.

En definitiva, volviendo a la pregunta del principio, podemos responder que la decisión de finalizar el proceso de creación de un dibujo puede derivar de varias razones:

1. Cuando funcione como obra y no necesite nada más, porque ha adquirido una autonomía de sentidos que lo configura como un mundo en sí mismo o la parte sustancial de una serie de obras. Esto es gracias a que el tema planteado y/o la imagen final convencen al autor en base a su intencionalidad artística. Es la decisión más habitual y suele ir acompañada de una profunda sensación de convicción y seguridad en el artista.
2. Cuando el artista perciba que comienza a ser el germen de algo nuevo y decida detener el trabajo, sobre todo para no perder el resultado conseguido si continuara dibujando.
3. Cuando sea el germen de algo nuevo que el artista pueda iniciar en otro soporte o sobre la misma obra. El final como un nuevo inicio (*Big Bounce*).
4. Para pasar a otra cosa y empezar otra obra.

Pero el fin en sí mismo, con su significado más rotundo, no debería ser una condición sine qua non para cerrar un proceso creativo. De hecho, renegando del final como límite categórico a favor de una noción más flexible y transversal, creemos que el término de la obra se puede equiparar al fin del trabajo en ella.

Dibujar tendría que ser siempre una aventura, un estímulo para el dibujante que sigue queriendo contar cosas y proponer imágenes, porque el fin nunca justificó los medios. Por eso seguimos dibujando.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía

- ALCINA FRANCH, José (coord.) (1998): *Diccionario de arqueología*, Buenos Aires: Alianza Editorial.
- ANTÓN, Mauricio (2007): *El secreto de los fósiles*, Madrid: Aguilar.
- BARBERO, Juan Carlos (2003): *La memoria de las imágenes. Notas para una Teoría de la Restauración*, Madrid: Ediciones Polifemo.
- BARRO, David (2012): «Luis Gordillo. Quitando las arrugas a la pintura» en *DARDO Magazine*, nº 19/20, 11-2011 a 02-2012, pp. 28-41.
- BERNADET, Caroline (2000): *La autorepresentación en la pintura de Picasso* [doc. en línea], Université Blaise Pascal, UFR Letras, lenguas y ciencias humanas, Departamento de español, Ediciones El Cálamo, disponible en: <http://www.elcalamo.com/benardet.html>. [Consulta: 26/10/12].
- BERGER, John (2013): *Fama y soledad de Picasso*, Madrid: Alfaguara.
- (2012): *El cuaderno de Bento*, Madrid: Alfaguara.
- (2011): *Sobre el dibujo*, Barcelona: Gustavo Gili.
- BERNADAC, Marie-Laure (2000): «La pintura del pasado. 1953-1954: los dibujos de Verve» en PIOT, Christine; LÉAL, Brigitte y BERNADAC, Marie-Laure: *Picasso total 1881-1973*, Barcelona: Ediciones Poligrafía, pp. 397-401.
- BRASSAÏ, Gilbert (2006): *Conversaciones con Picasso*, (ed. María José Guadalupe), Madrid: Turner.
- BRYSON, Bill (2006): *Una breve historia sobre casi todo*, Barcelona: RBA.
- CABEZAS, Lino (2011): «El andamiaje de la representación» en GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.): *Las lecciones del dibujo*, Madrid: Cátedra, pp. 217-340.
- (2005): «Las palabras del dibujo» en GÓMEZ MOLINA, Juan José; CABEZAS, Lino y COPÓN, Miguel: *Los nombres del dibujo*, Madrid: Cátedra, pp. 221-476.
- CANO, Rocío y TOVAR, Ignacio (coord.) (1995): *A través del dibujo* (catálogo), Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando (2006): «Robert Smithson. El dibujo en el campo expandido» en GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.): *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Madrid: Cátedra, pp. 553-578.

- CHARBONNIER, Georges (1959): *Le monologue du peintre*, París: René Juillard.
- DEL VALLE, Gentz (1995): «La puerta abierta» en CANO, Rocío y TOVAR, Ignacio (coord.): *A través del dibujo* (catálogo), Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp. 21-31.
- DEXTER, EMMA (2005): *Vitamin D: New perspectives in drawing*, Londres: Phaidon.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2000): «La imagen aparece: la historia se desmonta, el tiempo se monta de nuevo» en PALÀ, Marina (coord.): *Art i temps* (catálogo), CCCB, Barcelona: Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, pp. 206-207.
- DUCHAMP, Marcel (1975): *Duchamp du Signe. Écrits*, Paris: Flammarion.
- ESTEBAN, Paloma (con.) (2001): *Picasso. Las grandes series* (catálogo), MNCARS, Madrid: Aldeasa.
- FERNÁNDEZ-BRASO, Miguel (1980): «Miró en el taller» en *Guadalimar*, nº 54, año VI, noviembre 1980, pp. 12-17.
- FLÓ, Juan (1973): *Picasso. Pintura y realidad*, Montevideo: Libros del Astillero.
- FRIEDENTHAL, Richard (1963): *Cartas de grandes artistas*, tomo II, Barcelona: Ediciones Nauta.
- GALE, Matthew y DANIEL, Marko (2011): *Joan Miró: La escalera de la evasión*, Barcelona: Fundación Joan Miró.
- GARCÍA, Indalecio (2012): «Tiempo lógico y tiempo real» en *Ontology Studies* [doc. en línea], nº 12, pp. 289-301, disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/Ontology/article/view/276172/364101>. [Consulta: 10/10/15].
- GAU PUDELKO, Sabina (2003): *El proceso de creación artística: diálogo con lo inefable* (tesis doctoral), La Laguna: Servicio de Publicaciones de la Universidad de la Laguna.
- GODFREY, Tony (1990): *Drawing Today*, Nueva York: Phaidon.
- GÓMEZ MOLINA, Juan José (2011): «El concepto de dibujo» en GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.): *Las lecciones del dibujo*, Madrid: Cátedra, pp. 17-168.
- (2006): «Introducción» en GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.): *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Madrid: Cátedra, pp. 13-96.
- (2005a): «Radiografía de un viaje» en GÓMEZ MOLINA, Juan José; CABEZAS, Lino y COPÓN, Miguel: *Los nombres del dibujo*, Madrid: Cátedra, pp. 75-220.
- (2005b): «Las palabras y los nombres» en GÓMEZ MOLINA, Juan José; CABEZAS, Lino y COPÓN, Miguel: *Los*

nombres del dibujo, Madrid: Cátedra, pp. 11-73.

GONZÁLEZ, Marta y QUERALT, Rosa (coord.) (1998): *Dibujos germinales* (catálogo), MNCARS, Madrid: VEGAP.

HOPTMAN, Laura (2002): *Drawing Now: Eight Propositions*, Nueva York: MoMA Publications.

HUGHES, Robert (2002): *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*, Barcelona: Anagrama.

INGALA, Emma (2010) «Salvar lo infinito. La filosofía de Gilles Deleuze» en *Ontology Studies* [doc. en línea], nº 10, pp. 233-244, disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/Ontology/article/view/245089/328244>. [Consulta: 12/10/15].

ISERN I TORRAS, Jordi (2006): «Entre la idea y la acción: el paradigma de Newman» en GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.): *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Madrid: Cátedra, pp. 389-405.

JIMÉNEZ, José (2004): *Teoría del arte*, Madrid: Tecnos.

JÓDAR, Asunción (2015): «El dibujo de hipótesis visuales para la reconstrucción de figuras completas a partir de fragmentos en el Templo de Millones de Años de Tutmosis III. Una aproximación desde la creación artística» en SECO, Myriam y JÓDAR, Asunción (eds.): *Los templos de millones de años*, Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 367-401.

— (2006): «Dibujar hoy: entre lo vivo y lo pintado » en JÓDAR, Asunción (coord.): *Por dibujado y por escrito*, Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 23-35.

KANDINSKY, Vassily (1977): «Rückblicke» en KANDINSKY, Vassily: *Kandinsky 1901-1913*, Berna: Benteli Verlag.

L. RODRÍGUEZ, Pablo (intro. y notas) (2012): «Obras inacabadas» en *Ciclo de miércoles* [doc. en línea], mayo 2012, Fundación Juan March, Departamento de Actividades Culturales, disponible en: <http://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc774.pdf>. [Consulta: 10/8/15].

LAGARES, Francisco (2006): «Del dibujo y dibujar» en JÓDAR, Asunción (coord.): *Por dibujado y por escrito*, Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 37-48.

— (1989): *Un proceso de creación o la búsqueda de nuevos planteamientos expresivos para una continuidad de trabajo* (tesis doctoral), Madrid: Editorial Universidad Complutense.

LAMÚA, Antonio (2012): *Los secretos del infinito. 150 respuestas al enigma*, Madrid: Ilus Books.

LESAGE, Dieter (2011): «Portafolio y suplemento» en VERWOERT, Jan et al.: *En torno a la investigación artística*.

Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica, Barcelona: Contra Textos (MACBA y Serveis de publicacions de U. A. de Barcelona).

LLEDÓ, Guillermo (2006): «Luis Gordillo. La búsqueda inconsciente del repertorio» en GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.): *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Madrid: Cátedra, pp. 423-442.

MARÍN, José (2005): *Bárbara Fluxá: (Poner) las cosas en su lugar* [texto en línea], Madrid, disponible en: <http://barbarafluxa.blogspot.com.es/p/criticasreview.html>. [Consulta: 11/12/12].

MARÍN, Ricardo (2012): «Las Metodologías Artísticas de Investigación y la Investigación basada en las Artes Visuales» en MARÍN, Ricardo y ROLDÁN, Joaquín: *Metodologías artísticas de investigación en educación*, Málaga: Ediciones Aljibe, pp. 14-39.

— (1998): «El espacio de la IENA: ¿Qué es la investigación en arte y cuál es su función entre las investigaciones en Bellas Artes?» en MARÍN, Ricardo; LAIGLESIA, J. Fernando y TOLOSA, J. Luis: *La investigación en Bellas Artes. Tres aproximaciones a un debate*, Granada: Grupo Editorial Universitario, pp. 87-96.

MARTÍNEZ JUSTICIA, M^a José; SANCHEZ-MESA MARTÍNEZ, Domingo y SANCHEZ-MESA MARTÍNEZ, Leonardo (2008): *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*, Madrid: Tecnos.

MELERO, Encarnación (2003): *La mente del artista. Una aproximación a los procesos de la creatividad* (tesis doctoral), Granada: Editorial Universidad de Granada.

MICHEL, Leiris (1974): «El pintor y la modelo» en PENROSE, Roland y GOLDING, John (eds.): *Picasso 1881/1973*, Barcelona: G. Gili.

— (1954): «Picasso et la comédie humaine ou les avatars de Gros-Pied» en *Verve. Revue artistique et Littéraire*, nº 29/30, vol. VIII.

MONTES SERRANO, Carlos (2011): «Descripción y construcción del universo. Reflexiones sobre el concepto de representación en E. H. Gombrich» en GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.): *Las lecciones del dibujo*, Madrid: Cátedra, pp. 483-512.

— (2008): «Le cose confuse distano la mente» en RABASA DÍAZ, Enrique (ed.): *Actas del XII Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica* [doc. en línea], Madrid, pp. 599-605, disponible en: <http://www3.uva.es/ega/wp-content/uploads/le-cose-confuse.pdf>. [Consulta: 15/08/2015].

ORTIZ, José Ramón (1994): «El concepto de infinito» en *Boletín Asociación Matemática Venezolana* [doc. en línea], nº2, vol. I, pp. 59-81, disponible en: <http://emis.u-strasbg.fr/journals/BAMV/index.html>. [Consulta: 12/10/15].

PULVIRENTI, Grazia (2002): «El fragmento y la estrella. Consideraciones sobre la forma quebrada» en BONILLA,

- Irene (coord.): *De forma cerrada. Una biografía del dibujo* (catálogo), Valencia: IVAM, pp. 53-67.
- RAFART I PLANAS, Claustre (2001): *Las Meninas de Picasso*, Barcelona: Meteora.
- RAILLARD, George (1998): *Conversaciones con Miró*, Barcelona: Gedisa.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001): *Diccionario de la lengua española*, 22ª ed., Madrid: Espasa.
- RICO LACASA, Pablo J. (dir. y coord.) (1996): *Joan Miró. Territorios creativos* (catálogo), Palma de Mallorca: Fundació Pilar i Joan Miró y Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.
- RIDPATH, Ian (1999): *Diccionario Oxford-Complutense. Astronomía*, Madrid: Universidad Complutense.
- SABARTÉS, Jaume (1953): *Picasso. Retratos y recuerdos*, Madrid: Afrodisio Aguado.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (2011): «Sobre el inacabamiento de las Soledades» en LÓPEZ BUENO, Begoña (ed.): *El Poeta Soledad: Góngora 1609-1615*, Zaragoza: Prensas Universitarias Zaragoza, pp. 289-312.
- SOURIAU, Étienne (1998): *Diccionario Akal de Estética* (rev. Fernando Castro Flórez), Madrid: Akal.
- SWEENEY, James J. (1948): «Joan Miró: comment and interview» en *Partisan Review*, nº 2, vol. XV, febrero 1948, Nueva York, pp. 210-212.
- VAN HOUT, Nico (2012): *The Unfinished Painting*, Antwerp: Ludion.
- VERA, Santiago (2009): «La investigación en artes. Metodología y práctica para la consecución de la obra de arte y su exposición» en VALLEJO, Consuelo (coord.): *La exposición como práctica docente. Nexos de con el ámbito profesional*, Sevilla: Diferencia, pp. 105-112.
- (2004): *Proyecto artístico y territorio*, Granada: Editorial Universidad de Granada.
- VILLALOBOS, Carlos (2006): «Dibujos: términos, matices y consideraciones» en JÓDAR, Asunción (coord.): *Por dibujado y por escrito*, Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 78-85.
- WOFYSY, Alan y CHIPPI, Herschel (2000): *Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture: A Comprehensive Illustrated Catalogue 1885-1973*, vol. «The Fifties. Part I. 1950-1955», serie The Picasso Project, San Francisco: Alan Wofsy Fine Arts.
- ZERVOS, Christian (1932): *Picasso*, Milán: Ulrico Hoepli.

ANEXO

STATEMENT

Bird Bang!

Desde finales de 2008 mi labor artística se ha centrado en el propio devenir de la obra, sobre todo en la importancia del inicio del proceso creativo. Al igual que el universo en expansión, tomo el principio como un estallido de tensiones encaminadas al equilibrio, ya que me interesa esa primera energía que te permite lanzarte al vacío del papel esperando a ver qué misterios encuentras, pudiendo observar cómo va surgiendo todo poco a poco sin tener previsto un resultado concreto. De ahí que el tema principal con el que suelo trabajar desde entonces gire en torno a los pájaros, la idea de pájaro, por tratarse de seres que invitan a la sorpresa, el desconcierto o la sencillez.

Pero mi inquietud por las aves también ha derivado en poder conectar con sensaciones y conceptos vinculados directamente a la práctica artística. Entre ellos, el concebir el dibujo como una experiencia aérea, un deambular por el papel que me permite moverme de un lado a otro manejando la escena con naturalidad. Así puedo acercarme a lo breve, lo inesperado y lo sutil para llegar a las aves sin las aves, pues no suelo partir de fotografías.

Todo surge al dibujar. El territorio del dibujo se torna incierto, mutable como la propia naturaleza, y de esta forma puedo llegar a resultados que se debatan entre *lo que pudo haber sido* y *lo que podría llegar a ser*.

DIARIO DE OBRAS

Diez continuaciones de un mismo dibujo

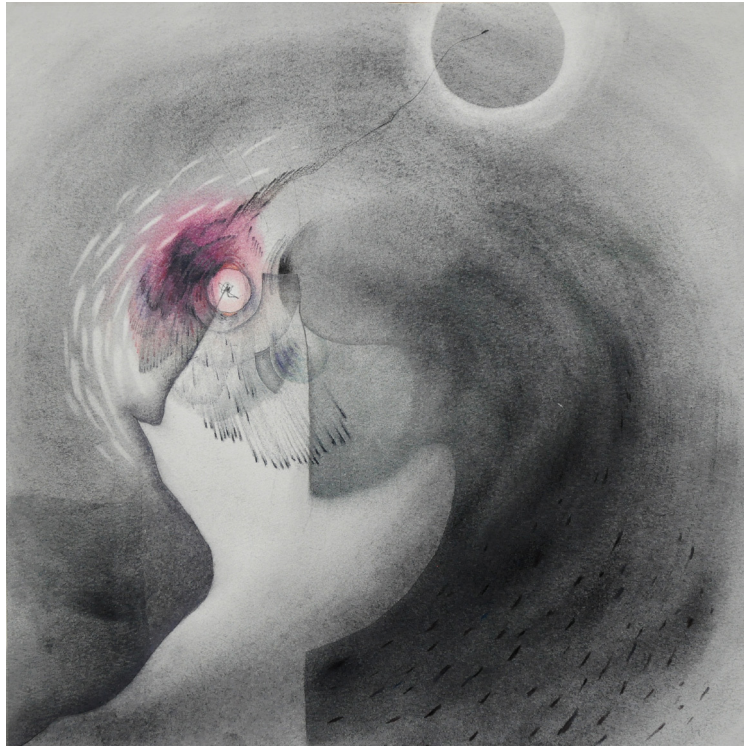


1. Sin título (original).

Carboncillo, grafito, pastel, lápices de colores y collage sobre papel, 30x30 cm.

Con la nueva tanda de dibujos pretendo buscar múltiples posibilidades de continuación del mismo dibujo. He elegido este del día 14 de junio porque me parece un buen dibujo y lo considero terminado. Es una obra cuyo resultado final me parece interesante dada su escasez de elementos y composición. En ella conviven la vaporosidad del grafito en polvo y el pastel con las líneas de los lápices y algunos contornos bien marcados.

Un dibujo que invita a situar la mirada del espectador en su mitad superior, donde concentra un estímulo de ascensión que esconde cierta teatralidad.



2. Sin título n°1.

Carboncillo, grafito y pastel sobre papel (fotocopia), 30x30 cm, 7-5-12.

5-7-12

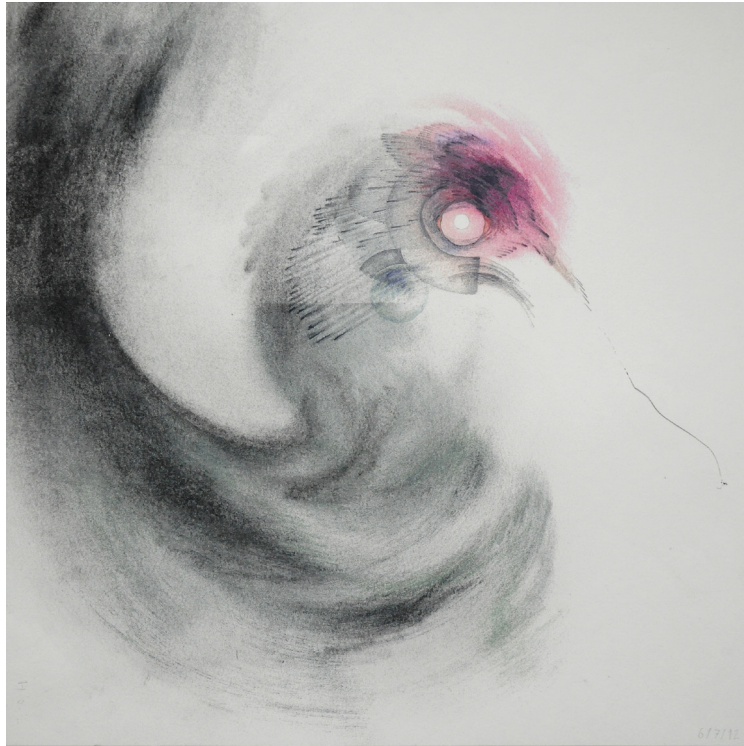
Como punto de partida después del final, he empezado oscureciendo todo a base de más polvo de grafito. Donde antes acababa ese pico que escapaba hacia lo alto, ahora le he dibujado un halo parecido a un eclipse. Con ella surge un nuevo elemento en la obra, pues el personaje parece observarlo.

Necesitaba una reestructuración en el cuerpo que aportara más fuerza en esa parte del dibujo. A veces siento que me muevo mediante referencias lineales; cuando añado un motivo nuevo tiendo a relacionarlo con el resto trazando una línea imaginaria como buscando el opuesto.

En su fase final, el dibujo se ve desbordado por una atmósfera gaseosa en la que reconocemos dos elementos. Unos pocos detalles en el margen inferior derecho me ayudan a enriquecer esa zona proporcionando, además, dinamismo y dirección a esa ola vaporosa.

He aquí un nuevo dibujo terminado. Conserva gran parte de la estructura de la obra anterior. Tal vez he conseguido romper con la firmeza que aportaba el cuerpo recto y vertical que sostenía aquel dibujo. Todo para crear una sensación envolvente que suaviza las formas, ya que en el original existía una dualidad entre lo difuso y lo concreto muy potente cuyo contraste beneficiaba al ritmo de la obra.

De la manera en cómo se ha desarrollado este primer dibujo, he llegado a una obra más sinuosa en su factura pero con una puesta en escena algo más compleja. Hay cierto dramatismo que antes no estaba dirigido y ahora crea una relación entre una figura y un astro.



3. Sin título nº2.

Carboncillo y grafito sobre papel (fotocopia), 30x30 cm, 6-7-12.

6-7-12

En esta ocasión me he limitado a girar 90° hacia la derecha el dibujo dando pie a una nueva composición. Una rápida elección porque, sin pretenderlo, la obra puede funcionar también desde otro punto de vista. Puesto que, sin ser consciente de ello, hubieron dos personas que al ver el dibujo no percibieron el personaje vertical sino un ave cuyo plumaje oscilaba en forma de S. Así que, con carboncillo, lápices de colores y goma he evidenciado este nuevo cuerpo hasta integrarlo en todo el conjunto.

Esta sencilla alternativa es un viejo recurso ante algunas adversidades y este caso, ha resultado una eficaz herramienta para dar continuación a un dibujo acabado. Ya no se trata de un cabo suelto al que agarrarse sino una nueva perspectiva de futuro. Por lo tanto, mantiene una gran similitud visual con el original pero se ve marcado por un orden distinto.

No lo intervendré más. La composición funciona y me resulta interesante el haber abordado el dibujo con tan poco trabajo. Con una sencilla intervención se ha visto modificado en su totalidad.



4. Sin título nº3.

Carboncillo, grafito, pastel, lápices de colores y ceras sobre papel (fotocopia),
30x30 cm, 6-7-12 II.

6-7-12

Comienzo con un punto de color que crea un haz difuminado que emana del interior de la cabeza. Seguidamente empiezo a trazar rayados y tramas para expandir los distintos ritmos que brotaban en expansión con el fin de enriquecer la zona y fundir la cabeza con el fondo.

Me ayudo de un elemento circular en el centro, el cual uno con el ojo de la cabeza mediante un trazo fuerte. Busco una forma triangular.

Cuando trazo una línea desde un círculo (y sin él) suelo disolver ese extremo inicial en diminutos filamentos. Esto me ayuda a maquillar el origen de esta línea y provoca un efecto como de raíces que me agrada, un recurso que me acompaña desde hace tiempo.

A este trazo le sigue una línea quebrada con la que invado la parte derecha del dibujo para ganar posibilidades de continuación. Volvemos a la idea del punto de inflexión, cabos sueltos y nuevas capas. En este caso, esta línea me ofrece la posibilidad de crear una capa que permite superponer información para enriquecer de contenido algunas zonas de la obra.

Por último, he optado por romper con el cuerpo anterior para ofrecer una composición más fluctuante y sin apoyos en la línea de tierra.

Esta intervención ha hecho evolucionar el dibujo original a un estado donde ha perdido toda referencia representativa pero cuyas formas y ritmos predominantes podrían vincularse a un imaginario aviar.



5. Sin título nº4.

Carboncillo, grafito, pastel, lápices de colores, ceras y rotulador sobre papel (fotocopia), 30x30 cm, 9-7-12.

9-7-12

Mediante una gran capa de cera blanca puedo enmascarar el fondo oscuro para continuar expandiendo el elemento principal (cabeza), además de permitirme inhibir el fondo y aportar aire a la obra. Una intervención algo drástica que anula la información inferior.

He ido ampliando el entramado de grafito utilizando la corriente circular que envuelve al dibujo. Tratando de buscar cierto contraste formal, he creado una trama recta y oblicua que abre la composición y en cuyo extremo he añadido una serie de rayados curvos generando, sin preverlo, una forma similar a una hoz. De manera que el conjunto se me ha presentado como algo cortante y en movimiento. Así que me he puesto en marcha cargando el dibujo de trazos afilados para potenciar un hipotético peligro que invadiese el espacio. Luego, he seguido con dos diminutos ojos desde los que brotan numerosas líneas que sugieren un gran campo de afiladas escamas en un intento por rescatar del fondo acuoso un iracundo pez abisal.

Para finalizar este dibujo lleno de movimiento, he querido separar el fondo de la nueva criatura y guiar mejor a la vista para reconocer la figura entre toda la amalgama de trazos,

Creo que todo está en su sitio y que el color está bien puesto. Aun así, me falta algo por la parte superior que acabe por redondear la obra y afianzar esta sensación de velocidad. Potenciar la diagonal que rige el todo ayudándome del trazo que huye por lo alto y transformarlo en una linterna astral que parezca dirigir a esta monstruosidad.



6. Sin título n°5.

Carboncillo, grafito, pastel, lápices de colores, ceras y rotulador sobre papel (fotocopia), 30x30 cm, 10-7-12.

10-7-12

Esta vez he abordado el dibujo partiendo del trazo superior, al que he remarcado con dureza en una larga estela oscura. Para contrarrestar el efecto en lo alto y a la derecha, he dibujado un ala similar a la existente pero en el lado opuesto, creando una imagen que recuerde a un tótem indio. También un pico o cuerno prominente. De nuevo en la línea, he optado por rellenar el espacio acotado en esa esquina superior derecha con una tanda de trazos blancos siguiendo el ritmo de la ola oscura. En este proceso, con las ceras, delimito en esa vaporosidad unos contornos redondeados a mitad del cuadro en un contraste entre blanco-negro y nítido-turbio que me soluciona toda la parte derecha de la obra.

Las formas resultantes de esas siluetas me llevan a pensar, junto con el pico y un nuevo círculo sobre la línea del principio, en una especie de rapaz nocturna. Esa redondez se asimila a un mochuelo, así que prosigo con una serie de tramas que persiguen un ritmo de plumaje. Todo va encaminándose, el dibujo avanza con tranquilidad. Me gusta la idea de búho y un par de pies en la base del tronco. Estos aportan detalle abajo y estabilidad.

En el umbral del final, el dibujo me pide algún que otro matiz más. La fecha (abajo, derecha) acabará por equilibrar la composición que, casi como el resto de trabajos, siguen una diagonal ascendente. Suelo tender al equilibrio aun con composiciones dinámicas.

El factor composición toma importancia en las últimas decisiones para terminar una obra. El que todo esté en su sitio debe responder a que la ocupación del espacio nos convenza. Por ello en ocasiones esos últimos toques ayudan a cerrar el círculo: trazos oscuros, manchas definidas o efectos de contraste suelen ser los pasos finales para acotar; líneas sinuosas, huecos de aire o rayados nos ayudan a expandir o ampliar el resultado.



7. Sin título n°6.

Carboncillo, grafito, pastel, lápices de colores, ceras y rotulador sobre papel (fotocopia), 30x30 cm, 11-7-12.

11-7-12

En el presente dibujo he pretendido proseguir añadiendo un elemento nuevo en la zona derecha. En los que llevaba hasta ahora, las intervenciones habían sido a partir del cúmulo de trazos que conforma la cabeza del personaje. Quería probar a continuar esta vez desde otra parte del espacio.

Con una primera línea nerviosa y vertical he ido configurando una red de entramados que comenzaban a establecer cierta semejanza con la antigua cabeza. Ésta, a su vez, la he hecho avanzar en su expansión pero articulándose sin la referencia del cuerpo con alas. Ya que he disimulado la imagen del tronco para probar a ver dónde me conducía el trabajar la cabeza de forma independiente. Tanto es así, que he añadido otra vertical partiendo de aquel ojo y empieza por aportarme una simetría con el elemento en la derecha.

A partir de esta nueva relación he ido matizando progresivamente el dibujo recargando ciertas zonas con pequeños detalles para aportar más cohesión al conjunto. Todo adquiere ahora un aspecto floral. Este tipo de líneas verticales (nerviosas y cuyo extremo está compuesto de muchos filamentos), junto con los dos puntos de atención que acumulan tanto follaje de trazos, hace que me recuerden a árboles o plantas. Como unos debilu-chos cardos al viento.

Para que la obra acabe por insinuar esta sugerente e inesperada propuesta, he añadido una tercera forma al centro coincidiendo con el antiguo contorno del cuerpo. El que en ocasiones trabaje sin saber a dónde voy repercute en este tipo de situaciones espontáneas. Casualidades.

Todo fluctúa entre suaves manchas y una geometría que tiende a lo orgánico. Unos rezagados toques oscuros y otros pequeños puntos con rotulador blanco acaban por cerrar una obra que me convence por la sintonía entre sus partes. Dada la similitud entre las dos formas principales y esas tramas que escapan como bocas, se establece una relación similar a una conversación.

Me interesa mucho que estas sugerencias de significados queden en el aire o se muestren ambiguas. El no saberlo todo de una obra implica cierta duda y estimula nuestra mente. Jugar con ello, sin necesidad de mostrar un trabajo de complejo trasfondo, me parece una sutil pero eficaz estrategia.



8. Sin título nº7.

Carboncillo, grafito, pastel, lápices de colores y ceras sobre papel (fotocopia),
30x30 cm, 12-7-12.

12-7-12

Estallido. Una fuerza que resurge. Como si un fénix renaciese de sus cenizas.

Con esa premisa de energía que retorna he querido afrontar esta continuación. Partir con un gesto y actitud valiente, adaptándome mínimamente a las formas primarias del dibujo original para luego ir improvisando con más dureza que en los trabajos anteriores.

Aparecen trazos muy oscuros y bien definidos que envuelven al redondel rosado. Una alineación de rayas negras sugiere un ritmo horizontal que me evoca una mandíbula, así que de aquí en adelante mantendré esta relación entre un ojo y una boca. Invado el espacio colindante con un contorno que hace resaltar una figura. Brota un nuevo círculo. Es una imagen que comienza a imponer severidad en la obra y esto me gusta. Por lo que opto por continuar con esta vía que parece interesante y además me plantea un fin concreto, de manera que las últimas decisiones se encaminarán a enaltecer este nuevo objetivo.

Mediante más tramas y efectos de grafito, acabo por darle más viveza a la nueva cabeza y disfrazar al dibujo resultante con una sombra inquietante. Una aparición vigilante.



9. Sin título nº8.

Carboncillo, grafito y lápices de colores sobre papel (fotocopia), 30x30 cm, 13-7-12.

13-7-12

Ante la copia del original, me he dejado llevar por toda su información gráfica con el fin de hallar algo que captara mi atención. Esta es la fase de *reconocer en lo desconocido*, a través de la cual uno puede realizar un ejercicio de búsqueda figurativa ante una gran masa aparentemente abstracta.

Tomando la silueta del ala como una sonrisa y el círculo principal como un ojo, he entrevisto el perfil de una cabeza. Como una premonición de un ser bobo que ríe.

Este hecho me ha recordado a una cara pintada en una vasija ibérica de Elche a la que apodan como La tonta del bote. Su expresión, la boca y la redondez de la cabeza se adaptan bien a las formas asimétricas del dibujo sobre el que estoy trabajando, de modo que he iniciado la continuación basándome en ese lenguaje de pinceladas tan delimitadas y precisas que creo puede aportar un curioso camino a recorrer.



10. Calato pintado.

Cerámica, 36 cm de altura, siglos II-I a. C.

[Fuente: web VCrown 2011]

Simplemente tomando ese rostro como referencia, el dibujo ha ido tomando forma mediante numerosos rayados y elementos geométricos. Llegado a un punto, he querido sugerir aún más la idea de cabeza utilizando un trozo de papel gris abajo a la izquierda que, además, me refresca un poco la composición general.

El resultado es un compendio de formas sintéticas y recursos difusos que se aleja mucho de los anteriores dibujos. Un singular rumbo que no sólo se ha distanciado mucho de la imagen original sino que parece responder a éste de manera burlesca.



11. Sin título n°9.

Carboncillo, grafito, pastel, lápices de colores y ceras sobre papel (fotocopia),
30x30 cm, 13-7-12 II.

13-7-12

He probado a continuar el dibujo a través del trazo superior creando una vertical que he querido insinuar como el contorno de un elefante o un mamut. A partir del cual he ido potenciando los efectos de las manchas del grafito en polvo con lápices de colores, intentando crear así una gama cromática de tonos tierra pero sin llegar saturar. Creo que el color en el dibujo no debería anteponerse al poder de la línea o la forma.

También he jugado con la estructura del dibujo anterior aprovechando el tronco y el ala como una supuesta barriga y pata de esta gran figura peluda.

En el umbral del final. La dificultad que me obstaculizaba para encontrar el camino recto a la conformidad era la de unir en cierta manera el núcleo (antigua cabeza) del dibujo original y la nueva información del mamut. Lo conseguí en las patas pero me faltaba la parte superior.

Continuando el pelaje mediante más tramas de distintas tonalidades me he encontrado al fin con un camino convincente a partir de los semicírculos que surgían de la cabeza. Creo así la sensación de que toda esa gran masa vaporosa tenga el origen en esas formas curvas, como si de ahí emergiera este proboscídeo.

Ahora sí, en este punto crítico, el dibujo me pide armonía entre una y otra parte (derecha e izquierda). Enlazo estos elementos enriqueciendo la zona central, todo ello por la necesidad de sentir el dibujo cohesionado.

La idea de que la continuación surja literalmente de la boca de la obra anterior (el trazo que antes se escapaba por arriba) me plantea la siguiente reflexión: ¿no parece que el personaje anterior hubiese escupido a este nuevo animal? ¿O podría tratarse de una metamorfosis?



12. Sin título nº10.

Carboncillo, grafito, pastel y lápices de colores sobre papel (fotocopia), 30x30 cm,
16-7-12.

16-7-12

Para acabar con este ejercicio de las continuaciones, he querido volver a los primeros trabajos y tratar de seguir el dibujo por la vertiente conceptual más que por la información gráfica. Continuar con esa aparente narración que podía ofrecer el original pero de la manera más sutil posible. Puesto que, después de acabar con el del mamut, sentía la necesidad de alejarme del recargar y recargar la imagen con múltiples efectos plásticos. Además, este último fue uno de los dibujos que más tiempo me llevó realizar (aproximadamente entre unas dos o tres horas).

En esta ocasión me propuse intervenirlo con el menor número de datos posible.

He jugado con el trazo solitario de arriba intentando convertirlo en un elemento volador y establecer así cierta comunicación con la figura principal. De manera que a través de un diminuto pajarillo consiguiese alterar esa expresión que antes simplemente ejercía como aliento al infinito, cerrando la composición, sin que nada escape, en una sintonía con dos aves como protagonistas.

Apreciaciones

- He encontrado dos tipos de abordaje de una misma obra:
 1. El formal o grafico-plástico: a partir de las distintas calidades técnicas, composición, formas, etc. (en ocho obras).
 2. El conceptual: mediante la vía del mensaje o hilo narrativo de la obra. Potenciándolo, suavizándolo o modificándolo (en dos obras).
- El factor composición adquiere mucha importancia a la hora de dar por acabada una obra. Pues si ésta no nos convence es porque sentimos que algo falla y, de ser así, un malestar nos acompañará cada vez que la observemos.
- La composición del original parece haber influido en las continuaciones, las cuales se han regido, en ocasiones, por las mismas directrices.
- El color rosáceo del pastel ha permanecido en toda la serie.
- En seis de las diez continuaciones se ha mantenido el mismo ritmo que el del original: ascendente y oblicuo (de izquierda a derecha).
- No he tenido impedimentos técnicos a la hora de trabajar las fotocopias. El que las cualidades plásticas del original no consten en las copias permite actuar de forma libre y sin ataduras materiales. Además de ayudar a perder ese miedo por fastidiar el original.
- La continuación que más se ha alejado del original es la nº 9. Su composición, movimiento y referencias visuales anteriores se han visto muy alteradas.
- Los colores que he utilizado durante el trabajo son todos poco saturados y más bien suaves. Azules, verdes pálidos, tierras y algún rosa y amarillo.
- Aunque este ejercicio no lo planteé como un camino hacia una obra final, sí es cierto que para llegar al último dibujo siento que he tenido que pasar, al menos, por el nº9.

Con todas las obras sobre la mesa me doy cuenta que he llegado a mejorar un dibujo acabado. La continuación nº 10 consigue, con una pequeña añadidura, establecer una obra más completa en todos sus sentidos:

- Un hilo argumental algo más pulido.
- Un acabado técnico más conciso. El nuevo elemento se nutre de una ejecución más precisa y ello aporta un nuevo límite de detalle en la obra.
- Una composición más cerrada. Lo cual no significa que sea necesariamente mejor. Simplemente, todas sus partes se orientan de forma más concreta para beneficiar al camino conceptual elegido.

Aunque la obra nº 2 también la planteo con una sencilla estrategia, en esta última me propuse intervenirla con lo mínimo pero sin variar la composición, ya que el hecho de girar una obra supone un gran cambio visual aun tratándose de un fácil recurso.

El resto de continuaciones son eso, continuaciones. Se puede seguir un dibujo terminado pero se corre el riesgo de convertirlo en otro muy distinto, un nuevo dibujo que respondería a un nuevo juicio. Una metamorfosis.

El mejorar implica conservar ciertos parámetros que tienden a verse beneficiados por un cambio (causa-efecto) y, de alterarlos por completo, se estaría transformando y no enriqueciendo. Basta un sencillo símil para entenderlo: una receta de cocina se perfeccionaría si se le añadiese un nuevo ingrediente, se variaría algún paso, los tiempos, etc. pero no conservaría su esencia si cambiáramos radicalmente sus características. Nos toparíamos seguramente con nuevos sabores, texturas, olores y colores. Un plato diferente.

Por lo tanto, creo que se puede continuar un dibujo dado por concluido y puede verse mejorado en todos sus sentidos, pero no continuaremos ante la misma obra si esta viera muy modificadas sus peculiaridades como la técnica, mensaje, composición, ritmo, tonalidad, formato, etc.

DIARIO DE OBRAS

Continuación de continuaciones



13. Sin título.

Grafito, pastel, lápices de colores y collage sobre papel,
30x30 cm, 7-6-12.

La serie que comienzo ahora se diferencia de la anterior en que las diversas continuaciones las realizaré sobre el mismo soporte, enfrentándome directamente a los agentes plásticos de cada obra. También al hecho de ir perdiendo gran parte de las obras a medida que avanzo en las continuaciones. Si antes trabajaba con la fotocopia del dibujo original, en este momento me ocuparé de obras efímeras y ello puede acarrear el meditar más aún cada paso y decisión. Su fin es extraer conclusiones acerca del proceso mismo de continuación y conclusión de dibujos terminados.

Esta obra que me dispongo a continuar presenta un carácter volátil pero una factura precisa. Es un dibujo que nació de una fuerte base gestual y que fue organizándose en torno a la unión de una cuidada figuración con una variada gama de efectos visuales. Aunque a simple vista pueda resultar una imagen algo vacía, creo que es precisamente ese espacio circundante el que acaba por aligerar la figura principal.

La considero terminada porque que cada elemento participa de un conjunto cohesionado. El planeta verde, bien definido, compite con otros detalles oscuros repartidos por el papel en un buen ejercicio de equilibrio. Golpes de vista potentes que dejan, casi en un segundo plano, esa cabecilla de ave cósmica.



14. Sin título nº1.

Grafito, pastel, lápices de colores y collage sobre papel, 30x30 cm, 10-9-12.

10-9-12

Con el dibujo principal jugué a llevarme los puntos clave de atención hacia el borde superior. Así, gran parte del soporte permanece inmaculado y la sensación global que de la obra se desprende es de un cierto dinamismo. Para esta continuación voy a tratar de mantener esa inercia. Es más, intentaré potenciarla.

Con un fuerte trazo negro de lápiz compuesto enfatizo el perfil de la figura y marco más la diagonal ascendente (izquierda-derecha; abajo-arriba). Como la nueva línea es potente, me veo llevado a oscurecer un poco la zona central del ave, un impulso surgido seguramente de una tendencia al equilibrio. Al subir el contraste en una zona, el resto necesita integrar esa nueva información y dar continuidad al trazo ascendente. Luego he dibujado más tramas de grises oscuros con toques de negro puro, enriqueciendo todo ese microcosmos del centro del animal de manera que el trazo alargado queda más camuflado. También he borrado la línea original que partía desde abajo y, con la nueva más oscura, se suple su función.

Cercano el final de este nuevo dibujo, me asalta el presentimiento de que si remato la figura en su parte inferior todo quedará más ligado, así que siguiendo el contorno del dorso agudizo de nuevo la diagonal para proponer como una cola. Mediante unos sutiles tonos de verde, unifico esa zona y creo un detalle intermedio entre el trazo negro que escapa por la izquierda y el cuerpo que tiende a ascender por la derecha. Todo este trabajo de aumento de puntos de atención ha repercutido en dejar la cabeza ligeramente desplazada (pues prácticamente se forma de huecos). Oscurezco parte de ella para invitarla a participar en el grupo inferior. La esfera verde que flota junto a ella sigue aportando ese toque último que marca más la oblicuidad de la composición.

¿Por qué creo que está terminada? Para empezar, no encuentro huecos inútiles ni partes que puedan sobrar. Aunque creo que ha perdido un poco de la volatilidad imprecisa que caracterizaba al original, siento que he potenciado su fluidez, sus matices y la riqueza cromática. Todo está más marcado ahora y el nuevo perfil esférico realza una aerodinámica interesante. Sumándole que la diagonal dominante del conjunto es ahora más aguda y ascendente que en la obra original, factor que me permite alcanzar mi objetivo principal.

Y es que el hecho de proponerse un objetivo a conseguir influye en el resultado final de una obra, ya que, en caso de verse cumplido durante la realización de la misma, el artista podría fortalecer la decisión final. Así vería completado en su totalidad el sentido propio de la obra. Si por el contrario no se alcanzara, el proceso de acabado se retrasaría o, incluso, podría llegar a abandonar la obra. En muchas ocasiones se descartan trabajos porque no ha sido posible llegar a la meta propuesta aunque el resultado plástico sea convincente. Por ello, todo objetivo, tanto interno como externo, ha de ser una pieza clave del punto crítico de un dibujo.



15. Sin título nº2.

Grafito, pastel, lápices de colores y collage sobre papel, 30x30 cm, 11-9-12.

11-9-12

He meditado sobre la continuidad del dibujo y me he dejado llevar por el espacio vacío de la parte inferior. Antes de modificar algo de la figura principal, con ese intento de escape estratosférico, había pensado en añadir algún elemento a la composición que no alterara mucho el ritmo ascendente que conseguí en la primera continuación.

Me he fijado que en el dibujo original de junio dejé una forma ovalada en la parte central. Un grafismo que aportaba cierta información esférica al cúmulo de efectos que pueblan el plumaje del pájaro. Lo he remarcado para dejar entrever un huevo y ello me ha recordado a un avión bombardero cargado de explosivos en su interior. Así que, siguiendo esta bélica idea, he invadido el resto de la obra con una serie de huevos-bomba que caen en sucesión, aprovechando para incluir un nuevo ritmo en el dibujo que complementa a la velocidad que ya poseía. Además, me resulta curioso el hecho de combinar lo aparentemente delicado con una imagen típica de guerra.

El tratamiento es sencillo y en gama de grises para no restar fuerza a los otros elementos superiores. Definir un poco estos ovoides creo que va a ser el camino para acabar el dibujo. Este nuevo giro que he dado a la obra es suficiente para ponerle fin; unas pequeñas añadiduras que modifican el hilo argumental que tenía la imagen. Es, por lo tanto, un doble cambio: visual y temático.

Esto me evoca al cuadro de Joan Miró *Le vol de l'oiseau sur le plaine III*. Una obra donde el artista «parecía volver al lirismo si no fuera por los pájaros que planean en un cielo ennegrecido aluden a las bombas que devastaron Guernica, Barcelona y Madrid» (Daniel y Gale, 2011: 88).



16. Joan Miró. *Le vol de l'oiseau sur le plaine III*.

Óleo sobre arpillera, 89.5 x 115.6 cm, 1939.

[Fuente: web colección Guggenheim]



17. Sin título nº3.

Grafito, carboncillo, pastel, lápices de colores y collage sobre papel, 30x30 cm,
13-9-12.

13-9-12

Se me hace difícil retomar una obra que por sí sola ya aporta mucho. Exprimiendo más su contenido, me percaté de lo que dibujé como un halo amarillo en el original pasa ahora casi desapercibido. Al haber sumado más elementos a la imagen esta especie de límite planetario queda relegado, por lo que miro la obra repetidamente y cada vez me convence más la composición hacia ese vértice del cuadrado formato.

Geometría como contraste. He utilizado un rayado recto y paralelo como base para el fondo. Luego, con carboncillo he matizado todo el conjunto para unificarlo un poco y difuminarlo. De modo que, ante la base de grises del espacio, he remarcado en negro algunos detalles para traer la figura a un notorio primer plano y también me he ayudado de un rotulador blanco para iluminar la cabeza.

En el umbral del final, he sustraído algo de carbón de los extremos para no sobrecargar la imagen global. Así como integrar el círculo blanco entre el cielo y el pájaro, ya que con el fondo del principio no se presentaba tan contrastado.

Da la impresión de que no sean obras terminadas, sino la consecución de fases hacia una obra más completa. En estas tres continuaciones he ido sumando más y más información a la obra. Sin embargo, en cada una de ellas he sentido que no podía avanzar más porque la obra, en el estado final, ya me convencía.

Este ejercicio me está evidenciando la sospecha de que tendemos a recargar una obra al tratar de continuarla una vez terminada. Es una delgada frontera la que separa un movimiento que mejora lo anterior y aquel que conlleva a saturarlo y, por tanto, poder llegar a perjudicarlo.



18. Sin título nº4.

Grafito, carboncillo, pastel, lápices de colores y collage sobre papel, 30x30 cm,
14-9-12.

14-9-12

Estoy intentado forzarme para continuar con este trabajo. Ya lo daría por concluido definitivamente. Reflexiono sobre el hecho de que una obra tendría que mantenerse viva, palpitante, una vez terminada. Aun pareciendo contradictorio, se crearía un equilibrio entre lo que no muere y el final de una labor. Algo así como el *non finito*, que persigue dejar la obra aparentemente inacabada en base a una decisión premeditada de su artífice. Elección que implica irremediamente un final, quizás un fin abierto o dado a múltiples interpretaciones pero que ata la obra en un momento y estado concreto.

Si un buen objetivo sería mantener la obra viva, en caso de una intervención, debería perseguirse el mismo fin. Además, algo vivo es también cambiante. ¿Cuánto puede modificarse un dibujo sin que éste pierda su identidad? «Sólo se puede utilizar la palabra acabado para decir que hemos llegado lo más cerca posible de la propia identidad del dibujo» (Berger, 2011: 120).

Un par de alas me han servido para hacer evolucionar la obra, configuradas sobre un entramado de gris claro a modo de paso intermedio entre el blanco del papel y el plano de carboncillo. Pero noto ahora que la obra queda débil en su parte inferior izquierda y, en este ajetreo de actividad cambiante, el dibujo me lleva a crear una cola para este pájaro. Dibujo entonces una extensión del cuerpo con el plumaje abierto de una cola ahorquillada propia de las golondrinas.

Pero me gustaría profundizar sobre por qué veía pobre esa zona. Apreciaba que la gran mayoría de elementos se concentraban en la parte opuesta y en los dibujos anteriores apenas había intervenido esta zona porque reinaba un equilibrio general. Ahora no. Es el dibujo quien me guía en este sentido. En diversas ocasiones me dejo llevar por composiciones en las que ese equilibrio parece peligrar pero en esta ocasión no me interesa crear una tensión tan grande y tampoco me he propuesto ningún fin desequilibrador. Veo, simplemente, que cojea de ese lado e, incluso, que al pájaro le falta corporeidad.

Por consiguiente, la composición, en la fase final de una obra, puede obedecer a un objetivo propuesto (tema o elección plástica), a lo puramente perceptivo (factores visuales) o ambas.



19. Sin título n°5.

Grafito, carboncillo, pastel, lápices de colores y collage sobre papel, 30x30 cm, 18-9-12.

Creo sinceramente que todo lo que pueda añadirle a la obra se convertiría en algo superfluo. De todas maneras, hago hincapié en mi tarea de continuar y encuentro, entre la maraña de estímulos visuales, una vía de escape.

Al introducir en la escena un fondo oscuro y unas largas alas, el espacio se ha visto seriamente alterado. Y jugando precisamente con la dualidad figura-fondo, me he topado con un posible cambio de dirección. Lo que antes envolvía a la figura se convierte ahora en unas enormes fauces dominadas por un diminuto ojo verde. Vuelvo a usar, a veces de forma involuntaria, el recurso de pareidolia o ese *reconocer en lo desconocido*

18-9-12

para hallar un nuevo camino. Una nueva propuesta, donde trato de relacionar el pájaro con el anterior fondo para ir dibujando la presencia inesperada de una gran bestia. Así, unos trazos curvos y precisos me permiten que el grande engulla al pequeño, además de disminuir la diferencia entre el exterior y el interior de la boca. Y para que todo el conjunto funcione en esta dirección tengo que definir más la figura emergente, empezando por profundizar en la zona ocular creando efectos de contraste. Una distinción de dos de planos geométricos que se adaptan al entorno de franjas que configuraba el fondo y que resulta una opción rectilínea con la que he querido potenciar para distinguirla de las tramas del pájaro. Sólo falta insinuar que el ave se adentra en su interior. Lo cual me proporciona la ventaja de dar protagonismo al nuevo animal, algo que veo necesario antes de darlo por concluido. Para ello, creo que me bastaré de una textura peluda que englobe parte del pájaro y parte de la boca.

En la multitud de capas superpuestas, el color me ayuda a separarlas. Siempre utilizado en tonos suaves y en localizaciones puntuales haciendo uso de colores sucios o terciarios para combinarlos con la gama de grises. De tal forma se puede enriquece un dibujo con variaciones tonales sin que el color adquiera un protagonismo que pueda perjudicar al fin de la obra.

Aún hay un aspecto que no he conseguido en el punto previo al final. Ante el argumento que he elegido, percibo que le falta algo de agresividad a la escena. El cambio de las alas a la dentadura no ha sido del todo efectivo. Me interesa que puedan llegar a recordar al plumaje del ave pero también que posean el carácter de mandíbula. En este caso, observo que el motivo que me frena a acabar la obra es el tema planteado. Como dibujo considero que es correcto, tiene zonas muy elaboradas y otras más espontáneas que conectan bien entre sí. Tanto como las distintas calidades tonales que aportan una armonía interesante. Sin embargo, es la interrelación del resultado visual con la trama interna lo que no me convence, el hilo conceptual puede ser determinante en la última fase y debería complementarse, en mayor o menor medida, con la parte práctica.

Otro factor que resta presencia a la segunda figura es el tono claro y luminoso de la cabeza del pájaro y el círculo blanco trasero, por lo que he oscurecido estos dos elementos para resaltar el globo ocular de la bestia.

Después de unos momentos de duda y cavilación, acabo consiguiendo ese tránsito entre las alas y la dentadura. Formas triangulares y oscuras que agudizan el efecto afilado de los dientes sin perder la apariencia de los miembros del pájaro (sobre todo a una cierta distancia del papel). También el ojo queda más definido, con unos detalles en rotulador blanco, y la sensación envolvente de todo el gris superior es ahora considerable.



19. Sin título n°6.

Grafito, carboncillo, pastel, lápices de colores y collage sobre papel, 30x30 cm,
27-9-12.

27-9-12

En el transcurso de esta serie me he esforzado por continuar una obra terminada y desde el original han ido surgiendo caminos por los que seguir hacia adelante. Sin embargo, no he alterado completamente el aspecto de la obra sino que he incitado a que evolucionara de manera natural. Lo difícil, y esto se diferencia de la serie *Diez continuaciones de un mismo dibujo*, ha sido mantener la esencia del primer dibujo e intentar hacer buenos dibujos. Cuando añadí un cielo o unas alas, por ejemplo, la obra mantuvo relación con la primera pero positivamente había cambiado mucho. Un gran peso desequilibraba una imagen que no perseguía una acción de ese tipo, de manera que introduje el elemento de la cola para compensar el conjunto y alcanzar un dibujo bien acabado a la vez que conservaba gran parte de la identidad del original.

Asimismo, he de puntualizar que traté de concebir cada continuación como una unidad, ligeramente independiente del resto, para disipar el miedo a intervenirlo. Pero al llegar a la continuación nº 5 considero que la seña de la obra inicial ha cambiado aun manteniendo un parecido, así que creo haber llegado a un punto final. Podría tratar de continuarla si la tomara como una nueva y única obra; seguramente, me dejaría llevar por todo su contenido gráfico plástico o por la idea del gran personaje. Aunque las premisas seguidas en el dibujo de junio, que he tratado de mantener, *se las ha acabado comiendo el monstruo feroz*.

Volviendo a la nº 2, Cabe decir que ya modificaba parte del tema que envolvía a la obra. La añadidura de los huevos-bomba no cambiaba, empero, el ritmo ascendente y rápido con el que comencé la obra principal. Por lo tanto, los planteamientos surgidos del primer dibujo (el escape estratosférico, la tendencia hacia lo alto y la trayectoria oblicua) se mantuvieron hasta la continuación nº 5. En ésta todavía persiste la inercia imparable del pájaro pero no soy capaz de proseguir la obra por este rumbo y el siguiente paso terminaría con el sentido de este ejercicio. Antes de concluir con la serie voy a tratar de rescatar aquello que perseguí desde un principio. Voy a continuar la obra pero de forma más radical.

Primeramente, trato de romper con la presencia amenazante difuminando su dintorno. Hallo, entre lo que antes eran dientes, una inesperada cordillera de montañas que me ofrecen la posibilidad de continuar con la idea de límite. Si antes era la línea amarilla de pastel la que traspasaba el ave, ahora serán estos montículos oscuros que, además, no bloquean su viaje en diagonal. No sólo borro el cuerpo sino que también lo expando y vuelvo a tomarlo como un cielo ayudándome de la serie de franjas paralelas para este avance hacia las montañas, un ritmo que acabo potenciando para ese intento de ascensión. Lo oscurezco a base de capas de carbón y lápices recuperando el contraste con la figura para realzarla.

Entre los nuevos elementos (cielo y tierra) aún se entrevén las anteriores alas del pájaro. Esto no termina de

convencerme porque he roto con el papel que seguían en las obras precedentes. Ahora son dos partes que interfieren en el viaje del ave y dificultan el fin compositivo, aun así no quiero desprenderme del todo de ellas y dejo una, pero mucho más delgada, para que me aporte el perfil que rompa con la forma ovalada del cuerpo. Le doy más luminosidad y unas formas definidas para adaptarla a la nueva anatomía. Mientras, en la zona alta de la derecha, retomo la imagen de dos planetas integrando el antiguo ojo en el fondo oscuro y enroquezo la cabeza con unos trazos rectilíneos que aportan calidez por su tonalidad naranja. Más abajo, trato de englobar toda la cadena de montes bajo un gran campo de grises para situarlas entre el cielo claro y las partes negras del ave. Un plano de color que me lleva a definir más aquellos huevos con sombreados muy precisos [fig. 20].

El dibujo ha ido tomando forma poco a poco. He planteado un fondo más elaborado con un gran número de matices, en el cual destaca el perfil montañoso como un nuevo agente condicionante de la composición global. Plantea una línea descendente en un ritmo zigzagueante que se mueve en sentido opuesto a la diagonal del ave y, consciente de ello desde el momento en que opté por este elemento, he considerado interesante potenciarlo porque ese contraste enfatiza el efecto ascendente de la figura principal. Quedando como resultado una obra con más componentes que las anteriores.

Para acabar el trabajo, añado algún que otro toque de color negro para marcar zonas como la cola, la panza y el pico del pájaro. Detalles que me ayudan a aumentar su diferencia con el fondo en segundo plano. Una clase de remates que dejan las cosas claras, ya que permiten acabar de precisar aquello que más nos interesa comunicar antes del final para que el fragor interno de la obra se cristalice.

Es con este dibujo con el que doy por finalizada la serie *Continuación de continuaciones*. He querido volver a la obra principal antes que devenir hacia otros caminos que planteaba el nº 5. De haber seguido exprimiéndolo, estaría ahora mismo haciendo continuaciones independientes de una obra primigenia. Es decir, múltiples alternativas de un mismo dibujo.

Esta es una obra más concisa en sus formas y variada en sus matices que la primera. Y aunque posea mucha información gráfica, sigue avanzando hacia el mismo horizonte.



20. *Sin título n°6* (detalle).

Apreciaciones

- La variación desde el primer dibujo no ha sido muy drástica. Tanto la composición, morfología o los puntos de color no han cambiado mucho. Incluso en la continuación nº 5, donde todo se entremezclaba, aún se apreciaban claramente la mayoría de rasgos del principio.
- No me era estrictamente necesario modificar la obra principal por entera sino, más bien, hallar un camino desde donde retomarla. Sería el propio trabajo quien dictaminase el tipo de evolución acometer.
- Todo cambio en alguna parte de la imagen afecta al conjunto. Existe en una tendencia al equilibrio que me lleva hacia una modificación de tono, color o forma en un sitio concreto pueda repercutir a que en otro lado la obra quede débil o vacía. Un toma y daca que se prolonga hasta el final en base al ajuste armónico de las partes.
- Proponerse un objetivo repercute en las decisiones finales, pues el alcanzarlo o no afecta al transcurso de la última etapa de una obra.
- Una delgada frontera separa un movimiento o decisión que mejora lo anterior y aquel que conlleva a saturarlo. Este ejercicio de continuar y continuar me ha puesto en evidencia lo complicado que resulta seguir hacia adelante con una obra y no errar en el camino. Por ello, después de la nº 5 decidí volver a atrás.
- En la fase final de una obra, la composición puede variar según el objetivo propuesto (tema o elección plástica), lo puramente perceptivo (factores visuales) o ambas.
- El hilo conceptual o tema planteado también se hace presente antes de finalizar un trabajo. En alguna ocasión, la obra, como tal, me convencía plásticamente pero era el trasfondo lo que sentía no haber pulido del todo. De tal manera que me impedía acabar con la obra. Dicho así, parece una idea un tanto simple pero deja entrever que el tema es otro agente que se suma al de composición, objetivos, técnica y aspecto a la hora de decidir cuándo terminar la obra.
- Los llamados *toques finales* o *pinceladas* no merecen menos importancia por darse en la última etapa del trabajo. Esclarecen contenidos antes del final; ayudan a recalcar qué es más importante o qué debe pasar más desapercibido.

- Cada vez doy más importancia a la labor conjunta con la obra, que el acto creativo se fundamente en la colaboración del autor y su obra para alcanzar un progreso casi orgánico. Una consecución de pasos hacia adelante y hacia atrás en el que el propio dibujo también transmita vías de desarrollo.

Esta serie me ha permitido acercarme a una dimensión casi efímera del proceso del trabajo con la experimentación, sobre un mismo soporte, de distintas modificaciones, correcciones y adiciones a fin de continuar una obra.

Pero si hay algo que me gustaría destacar es el sentido mismo de continuar. Proseguir, extender, alargar, eternizar son palabras que normalmente van ligadas al proceso creativo, la parte práctica de la obra. Sin embargo, no suelen plantearse una vez terminada la tarea, ya que el transcurso de una obra tiende hacia un final o a consolidarse en una imagen y mensaje concretos.

El hecho de que en estas dos series haya tratado de seguir dibujos terminados no remite sólo al objetivo de enfrentarme a problemas formales (técnicos, visuales...) o de cantidad (¿cuántas veces puede continuarse un dibujo?). Realmente, el desafío es conmigo mismo: mis propias dudas, reflexiones, aciertos y errores convertidos en objeto de estudio. Por eso encuentro efectivas estas propuestas de trabajo, no sólo con un fin autoexploratorio sino elevando esta clase de problemas a esferas del dibujo como tal.

DIARIO DE OBRAS

Inacabados



21. *Sin título (25-10-13)*

Grafito, lápices de colores, bolígrafo y rotuladores sobre papel, 30x30 cm.

25-10-13

En muchas ocasiones, sobre todo cuando trato con un material más refinado, tengo la impresión de que me vuelvo más precavido y tiendo a trabajar de una forma más comedida. Un hábito que he detectado con el tiempo y del cual debo ser consciente en todo momento, ya que no me interesan este tipo de trabas a la hora de dibujar.

El presente dibujo lo comencé por el margen derecho del soporte con una serie de tramas curvas que fueron tomando poco a poco una forma circular, la cual acabé por sintetizar en el rostro de un búho. Este hecho en el que tiendo a visualizar formas concretas en zonas aparentemente abstractas es una estrategia que suelo utilizar para ir sumando datos e ir orientando la imagen. En este caso, un contorno rápido me ha servido para dar presencia a esta criatura y, poco después, he utilizado el recorte de un pequeño personaje dibujado en otro papel para contrarrestar el peso de la composición en su parte izquierda. No sólo por una cuestión de percepción visual sino porque me resulta muy interesante contraponer a dos figuras entre sí para lograr una convivencia o, incluso, sugerir una conversación entre quienes protagonizan la escena. Sobre todo cuando se trata de que una persona y un animal compartan espacio porque recrean cierto vínculo con la naturaleza.

Por otro lado, dibujé un batiburrillo de garabatos anaranjados, una circunferencia roja y varias florecillas hechas con rotulador que me permitieron unificar estas dos figuras y compactar la imagen. El círculo es una forma que me ayuda a englobar y conectar elementos a la vez que juego con su semejanza con un planeta o astro.

¿Por qué me detengo?

Aunque es un dibujo rico en pequeños matices, parece faltarle un toque de color que contraste con la tonalidad del amarillo y el gris. Algo que rompa pero que a la vez unifique la escena. Los elementos compositivos están bien situados pero la obra necesita pesar un poco más.

¿Cómo lo continuaría?

Ya existe un elemento que ligue a las dos figuras. El círculo central puede ser la clave para dar por acabado el dibujo, quizás haciendo un entramado de líneas paralelas de algún color en su interior.



22. Sin título (3-11-13)

Grafito, carboncillo, lápices de colores, pastel y rotuladores sobre papel, 30x30 cm.

3-11-13

Este dibujo surgió a partir de un gran trazo rápido en carboncillo que luego suavicé con un trapo, ya que buscaba un grafismo potente que ofreciese una zona de contraste y otra más difuminada. Dada la orientación de la mancha, me decanté por seguir enriqueciendo la parte principal con más matices en grafito y lápices de colores. Así podía configurar poco a poco una figura que tendía a escapar por la esquina superior derecha. Un amago de alas y un pico en verde pistacho me permitieron acabar de dirigir la atención a este pájaro y, con unos pequeños círculos de colores, completar la composición general de la obra. Posteriormente, detallé un poco la estela circular con rayados en grafito y goma de borrar para marcar mejor el ritmo de ésta.

¿Por qué me detengo?

Por estar en una situación en la que la obra funciona pero necesita un toque final que refuerce la figura en esa sensación de vuelo o despegue.

¿Cómo lo continuaría?

Este animal aún está demasiado unido al fondo de carbón y parece pedir que se le rescate. Me gusta que el cuerpo esté vacío y blanco, así que podría resaltarlo oscureciendo con algún color roto las zonas de alrededor.



23. Sin título (3-11-13 III)

Grafito, carboncillo, lápices de colores y rotuladores sobre papel, 30x30 cm.

3-11-13

Después de un dibujo que descarté porque no me convencía, realicé un tercero que partía de una mancha central con carboncillo en la mitad superior. Una huella rica en matices porque me encargué de añadir grafismos curvos difuminando desde la mancha principal hacia el exterior. Así que la base de mi futura figura contaba entonces con información suficiente a la que poder ir sumando nuevos rastros, en este caso, con grafito, lápices de colores y rotuladores. De tal modo, acabé creando un cuerpo predominante en el fondo blanco al que incluí dos largas y delgadas patas con las que obtener verticalidad y una composición más estable. Una imagen que me recordó a un Parasaurolophus y me dejé llevar por esta idea oscureciendo varios trazos del principio para generar la distintiva cresta en la cabeza de este dinosaurio. Un hallazgo que encontraba divertido e interesante dada mi afición por unir el tema de las aves y el de los dinosaurios. Con un poco de cinta de carrocero y unos sutiles tonos de color en la base del dibujo, llegué al esperado punto crítico.

¿Por qué me detengo?

Porque le falta poco para que muestre la presencia que creo que necesita este pájaro. Es un animal de aspecto grácil y elegante pero que carece de un elemento que ayude a afianzar esa sutileza y le de más firmeza.

¿Cómo lo continuaría?

Pues dibujando una cola corta continuando la curva inferior. Posiblemente con algún trazo rápido que haga su papel pero sin pensar demasiado. Una vez situado, alargaría un poco sobre él los tonos turquesas y también daría un toque oscuro al principio del dorso, después del cuello. Intensidad al fin y al cabo.



24. Sin título (3-11-13 IV)

Grafito, lápices de colores, acuarela y rotuladores sobre papel, 30x30 cm.

3-11-13

Este es un dibujo curioso. Surgió de una mancha de rotulador amarillo de la que hice brotar una serie de trazos curvos en la esquina superior derecha y a la que luego acompañé de unos rayados en grafito para fundirla mejor con el fondo blanco, pues se me presentaba como un gran foco de atención en una composición arriesgada. Después, acabé añadiendo un segundo motivo amarillo con el que pretendía equilibrarlo todo. Dos manchas que fui dotando de más cuerpo con matices en grafito y lápices de colores hasta obtener un ser que parecía vomitarle a un pajarillo.

Con todo aquello, decidí dibujarle un cuerpo alargado al personaje de la derecha buscando más estabilidad, elemento que fui recargando poco a poco para conseguir más peso visual. Gran parte de las veces es la composición la que hace moverte por el espacio del papel y decidirte por unas acciones u otras. Dado el caso, era el pájaro quien tiraba de toda la imagen y por eso saturé con acuarela el margen derecho como si se tratase de un pilar verde.

¿Por qué me detengo?

Porque la escena ya está fijada y todo cumple con su papel. Sin embargo, después de añadir acuarela al tronco del personaje, tengo que corregir esos tonos porque sobrepasan el contraste que pretendía crear.

¿Cómo lo continuaría?

Diluyendo los tonos verdes de la esquina inferior derecha con una brocha húmeda. De esta manera esa parte continuaría teniendo una importancia para el equilibrio final pero sin que destaque demasiado. Este hecho me invita a pensar que no sólo hace falta añadir uno o dos toques para acabar un dibujo, también la última decisión puede ser modificar algo que no funcione.



25. Sin título (17-1-14)

Grafito, tinta, lápices de colores y collage sobre papel, 30x30 cm.

17-1-14

Comenzaba el nuevo año con otra tanda de dibujos. El del 17 de enero lo empecé con unas gotas de tinta líquida color sanguina esparcidas por el papel con un fuerte soplido. Las huellas resultantes poseían una marcada direccionalidad que me interesaba como estela de algo y, por otro lado, antes de que seicara la tinta, hice un punteado en la dirección opuesta para ocupar el resto de espacio superior. Aprovechando los primeros rastros, me puse manos a la obra dibujando un entramado de grafito y unos suaves toques de color en el principio de las manchas. Poco a poco iba tomando una forma similar a la de un misil que luego acabé por sintetizar en una cabeza de tiburón blanco, quizás fruto de la película que vi esa misma tarde.

Una vez terminada la figura, notaba el fondo bastante vacío y blanco dado el contraste con la sanguina, por lo que usé unos recortes circulares de otro tipo de papel para aportar algo más de variedad. También aproveché los renglones de escritura que tenía para recalcar la dirección de toda la escena. Antes del final, había logrado el viaje espacial de un misil-tiburón.

¿Por qué me detengo?

Porque, aunque es un dibujo convincente, le falta algo que ayude a ligar un poco mejor esa cabeza de escualo con las manchas de sanguina. Queda demasiado aire en la imagen.

¿Cómo lo continuaría?

Aplicando algún tipo de veladura poco saturada en la parte central.



26. Sin título (19-1-14)
Grafito sobre papel, 30x30 cm.

19-1-14

Dos días más tarde, retomé la actividad con un dibujo a grafito. A través de rayados con distintos tonos de gris fui rompiendo el fondo en la esquina superior derecha, trama que escapaba por uno de los bordes del papel. Y esto, unido a una maraña de trazos con portaminas, me fue recordando a la cabeza de un elefante que poco a poco fui concretando con un diminuto ojo y una amplia gama de grises. Como en otras obras, aquí también me vi incitado a buscar el apoyo vertical con dos grandes patas rematadas con pezuñas y sus sombras. Una gran masa gris que ocupaba toda la parte derecha del dibujo y que decidí acompañar de algún elemento en el resto del papel. Dibujé un par de seres voladores con muchos trazos rápidos que contrastasen con el peso que tenía el elefante.

¿Por qué me detengo?

Me convence como dibujo por el tratamiento del grafito y la composición pero aún tiene alguna parte un poco pobre. Falta algún matiz.

¿Cómo lo continuaría?

Siguiendo la línea de los anteriores podría añadirle una pizca de color. Sin embargo, creo que el paso final podría ser enriquecer un poco la figura del elefante. Si una vez hecho pesase demasiado, incluiría una sutil línea o franja como horizonte abajo (tal y como hice en el tercer dibujo del tres de noviembre).



27. Sin título (22-1-14)

Rotuladores, lápices de colores y bolígrafo sobre papel, 30x30 cm.

22-1-14

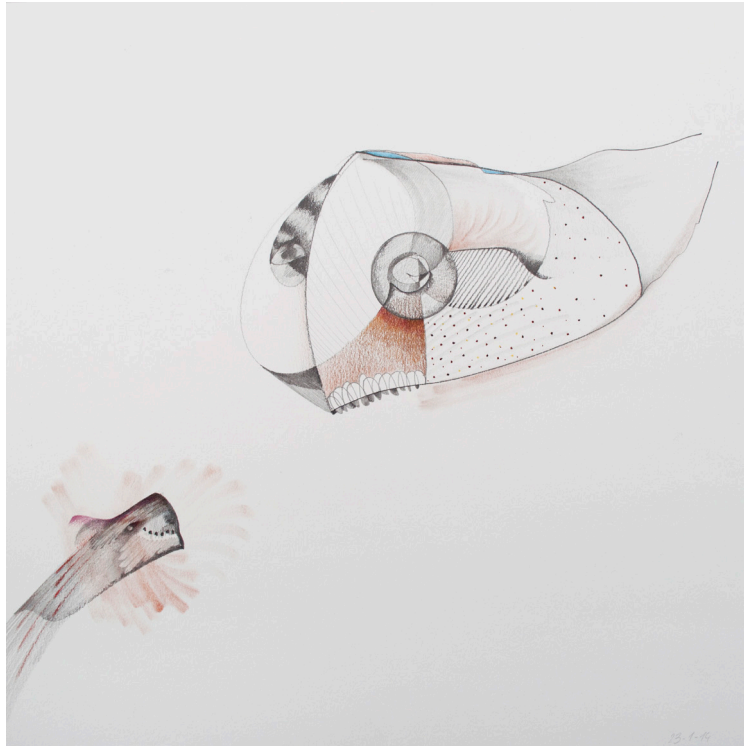
Empecé este dibujo por el centro del papel, como siempre, sin saber a dónde me llevaría. Tracé varios rayados superpuestos con rotuladores que me acabaron sugiriendo una montaña, de forma que me quedé con esa opción y la remarqué con un par de breves líneas de lápiz. Luego incluí una figura observando la montaña en la esquina inferior derecha y, dado que la parte superior la notaba vacía, improvisé un cielo a base de pequeños trazos en los que integré unos pajarillos poco después. Muchas veces añado sombra a las figuras porque enfatiza su presencia en el espacio y me permite rematar las composiciones o las direcciones.

¿Por qué me detengo?

Porque falta aclarar algo de información. Intenté justificar los trazos azules superiores insertando pequeños pájaros pero esta solución requiere un poco de orden.

¿Cómo lo continuaría?

Si el juego ha sido rescatar del fondo figuras voladoras, acabaría el dibujo añadiendo unas pinceladas de acrílico blanco en algunos de sus perfiles. También enriquecería con algo más de azules toda esa zona.



28. Sin título (23-1-14)

Grafito, lápices de colores y pastel sobre papel, 30x30 cm.

23-1-14

Para este dibujo quise cambiar la tendencia a componer en la mitad superior y empecé con trazados suaves abajo y a la izquierda. Fui expandiendo las tramas hacia el borde del papel hasta que me decidí a concretar una cabeza parecida a la de un cachalote, una figura que me invitaba a acompañarla de algo más. Con tramas y garabatos muy rápidos y concisos, construí poco a poco un gran animal marino. Trataba de mantener una paleta de color acorde a la primera figura pero con pequeños detalles más saturados en azules y marrones. La composición me agradaba y sólo me limité a añadir un moteado y algún que otro punto de contraste con grafito. En esta ocasión tenía muy clara la llegada del momento crítico antes de darlo por terminado.

¿Por qué me detengo?

Porque el dibujo está cerrado y la intención de crear dos buenas figuras ya está consolidada. El conjunto se me planteó al sacar un personaje por debajo y el dibujo pedía equilibrio.

¿Cómo lo continuaría?

Todo me convence: tonalidad, composición y ejecución. Tal vez enriqueciendo algo más la figura grande con veladuras acabaría por darle más peso visual respecto al pequeño.



29. Sin título (25-1-14)

Rotuladores, lápices de colores y grafito sobre papel, 30x30 cm.

25-1-14

Los rotuladores escasos de tinta ofrecen degradados muy interesantes. Este dibujo nació a partir de éstos con tramas curvas en tonos poco saturados que iba acompañando, en contadas ocasiones, de puntos de contraste. Buscaba una composición que me hiciera huir del centro del papel y opté por llevarme toda la atención a la esquina superior izquierda. Este tipo de cosas no sólo me divierten mucho sino que considero importante forzar algunas composiciones para dinamizar el contenido de la obra. Es decir, trabajando con pájaros, por ejemplo, me sirvo de ello para incrementar la sensación de vuelo, velocidad o fuga. Con esta idea empecé a concretar la imagen de un pájaro de perfil, del cual tracé un par de patas delgadas buscando un soporte vertical. Dada la poca intensidad del dibujo, traté de acompañar a este personaje de otros dos pajarillos que revoloteaban a su alrededor y que me servían también para ampliar la zona dibujada y abarcar más papel. Por otro lado, trabajé un poco la base del dibujo a través de varios trazos en grafito y una tenue vegetación hecha con otro rotulador gastado.

Con todos estos ingredientes, me limité a enriquecer algunas zonas con tramas en grafito y lápices de colores, puesto que, al igual que en la mayoría de mis trabajos, estas imágenes sencillas las suelo contrarrestar con una labor de detallado muy profusa. De este modo consigo pequeños reductos de información muy ricos en matices que persiguen construir una obra ligera y vivaz.

¿Por qué me detengo?

Porque el dibujo está muy encaminado. Tiene la composición que buscaba, arriesgada pero sutil, y el resultado me convence.

¿Cómo lo continuaría?

Contrastando un poco las figuras. Lo dejo así porque el siguiente paso sería simplemente potenciar la escena.



30. Sin título (25-1-14 II)

Grafito, lápices de colores y pastel sobre papel, 30x30 cm.

25-1-14

El grafito me sirvió para lidiar con el blanco del papel creando una trama ondulada de grises en el centro de la mitad superior que tendía a expandirse hacia la derecha. Un tenue rastro que rompí con un lápiz color granate dibujando un par de curvas y un trazo rápido hacia abajo que me acabó recordando a una nariz. Así que volví al grafito insinuando unos labios bajo este nuevo elemento y, más tarde, rematé el rostro con un débil perfil. Luego, dibujé arriba un garabato que convertí en un pajarillo para equilibrar el dibujo y del cual saqué una línea con la que enlazarlo a la figura principal. Algo que aproveché para delimitar el otro lado de la cara y un hombro.

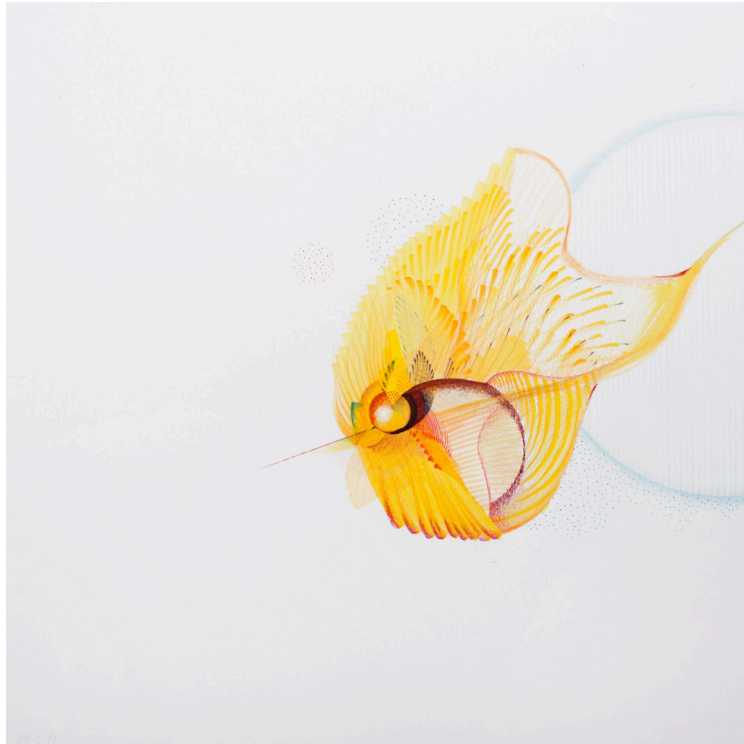
Quería asociar al granate con algún color más y tracé un gran círculo con pastel amarillo que utilicé también para englobar todo el conjunto. Al añadir el amarillo, la imagen me pedía compensar esta nueva fase con más detalles en este color: un nuevo hombro, unas cuantas tramas muy suaves y rayados en la nariz. En definitiva, una obra amable y que resultaba agradable a la vista.

¿Por qué me detengo?

Porque considero que está todo en su sitio y es cuestión de pensar en un último paso para completarla.

¿Cómo lo continuaría?

Subiendo el contraste de la zona en grafito para que rivalizase un poco con los trazos marrones centrales, pero no mucho porque el protagonismo debe ser de éstos.



31. Sin título (26-1-14)

Rotuladores y lápices de colores sobre papel 30x30 cm.

26-1-14

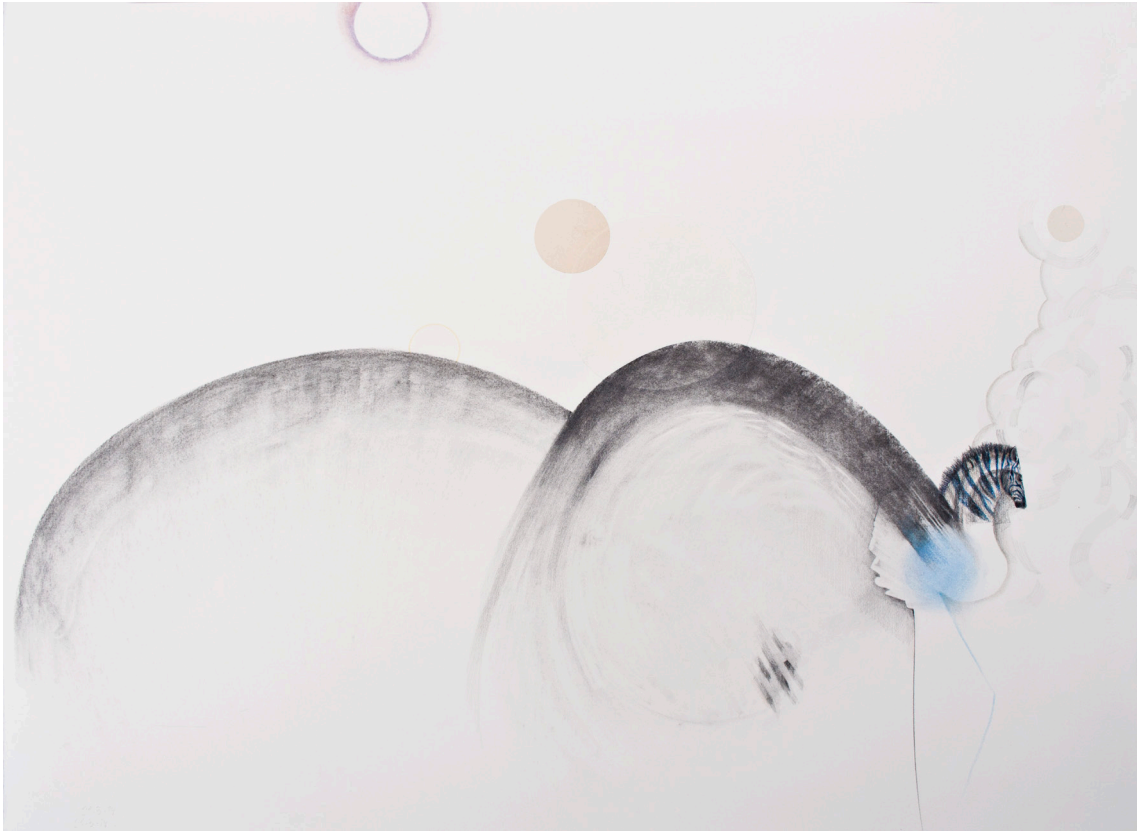
Retomé el amarillo del día anterior pero esta vez con rotuladores. La imagen, muy contrastada sobre el fondo blanco del papel, iba formándose poco a poco en tramas ligeramente curvas que concentraba en una aglomeración similar a un plumaje. Me gustaba esta propuesta y empecé a enriquecer los bordes de estas plumas con tonos más oscuros (tierras y algún que otro verde o azul). Y como toda esta información me pedía concreción, tracé en granate un círculo como base del ojo y una media luna que daba cuerpo a este nuevo pájaro. Un pico muy fino y más detalles en colores muy saturados me iban ofreciendo una figura con mucha presencia que flotaba en el espacio del papel. Por eso dibujé en el fondo un círculo azul claro, relleno de líneas rectas y paralelas, con el que unía al animal con el blanco impoluto y ofrecía algo de profundidad a la obra. Un dibujo al que considero de los mejores de toda la serie Inacabados, ya que me convence en muchos aspectos y tal vez sea la obra que más cercana al final se encuentra.

¿Por qué me detengo?

Porque está en una fase crítica y dudosa. Me interesa la imagen pero está algo escasa de contenido en general.

¿Cómo lo continuaría?

Trabajándolo muy poco, no más de un toque o dos para que destaque la figura sobre el fondo azulado. Potenciando un poco esas líneas azules tratando de contrastar mejor a ese pájaro-rama.



32. Sin título (21-3-14)

Carboncillo, grafito, pastel, lápices de colores y collage sobre papel 56x76 cm.

21-3-14

En el mes de marzo me pasé al formato grande y rectangular con este dibujo que surge de un par de trazos con carboncillo. El *Fabriano Artístico* es un papel de gran calidad y admite tanto técnicas secas como húmedas a la vez que ofrece un aspecto satinado sin nada de textura. Suavicé esas primeras manchas de carbón, las cuales me evocaban unos montes, hasta ajustarlas al contraste que quería y saqué unas cuantas tramas en grafito y detalles con goma de borrar. Sin embargo, al observar el gris oscuro del carbón, me di cuenta que también podría sugerir unas alas. Así que con un movimiento circular, me saqué de la manga un cuello que en seguida me transmitió la imagen del perfil de un caballo. Con detalles en negro, gris y azul pude ir extrayendo del fondo la cabeza de este Pegaso.

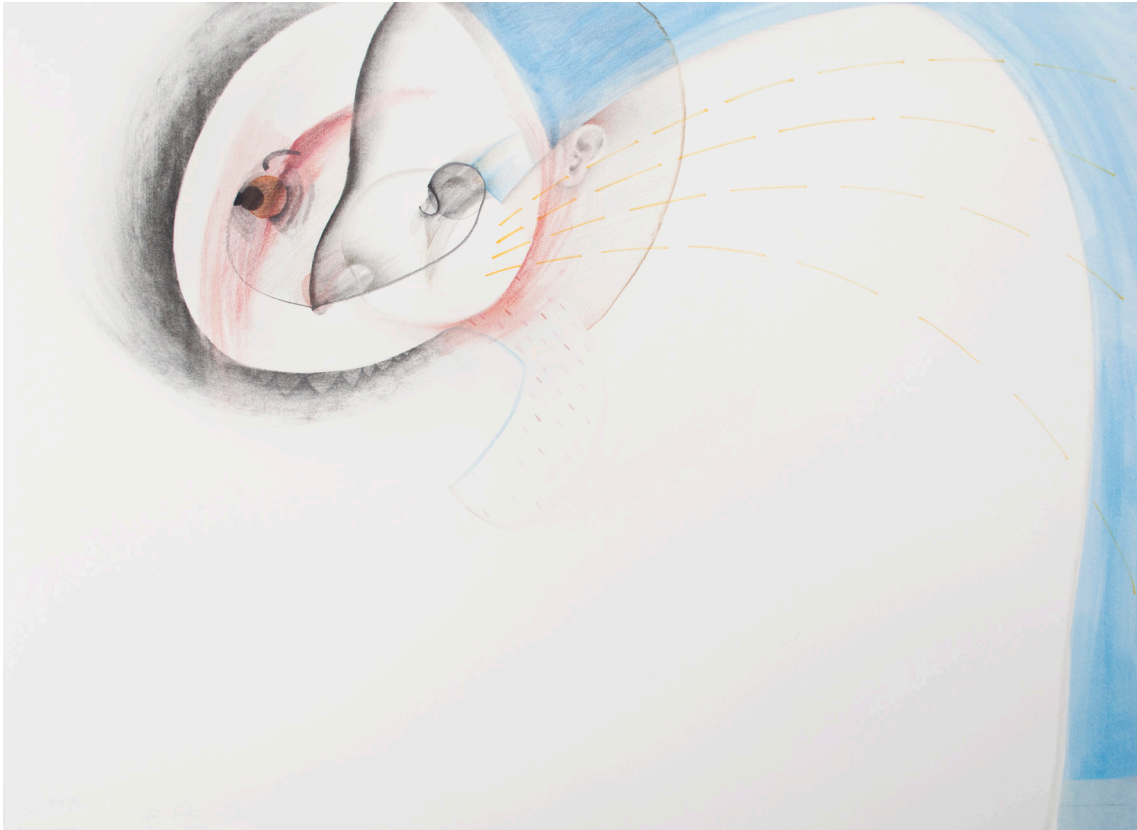
Una imagen muy onírica que continué con grafismos en lápiz para ir ocupando la mitad superior y unos círculos recortados en otro papel con los que aportaba esa dimensión que suelo utilizar para separar la información en distintos planos. Son dibujos carentes de perspectiva y me sirvo de estos recursos para sugerir cierta profundidad.

¿Por qué me detengo?

Porque, aunque sea un dibujo que concentre la atención en un punto determinado dentro de un gran espacio, creo que aún le falta algo más de contenido.

¿Cómo lo continuaría?

Aportando más detalles en las zonas curvadas de carboncillo. Bien tomándolas como dos alas o como dos montes, sería cuestión de añadir un poquito más de información entre esos grises. Pequeñas zonas que equilibren (muy sutilmente) la atención global.



33. Sin título (3-4-14)

Carboncillo, grafito, óleo, pastel, rotuladores, lápices de colores y collage sobre papel 56x76 cm.

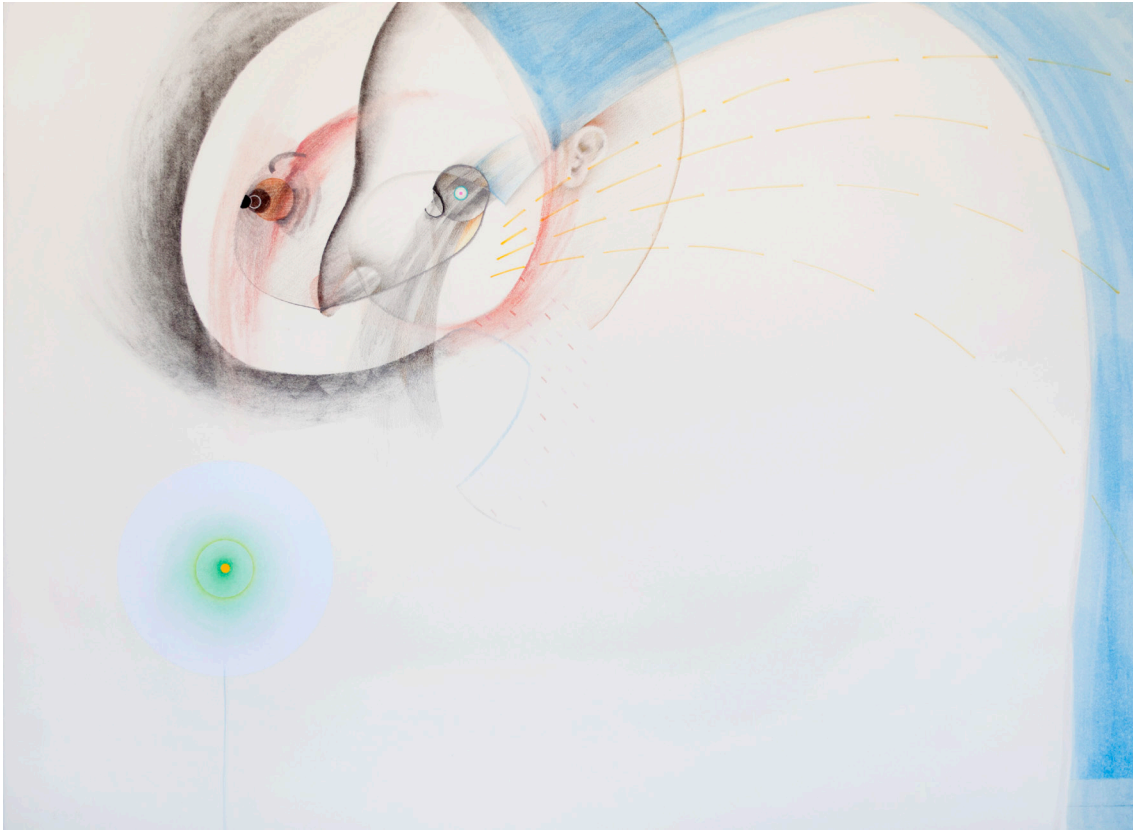
3-4-14 / 19-5-15

Este es fue un dibujo que, junto a otros de la serie, lo dejé inacabado en una fecha pero más tarde lo retomé para mejorarlo. Con el paso del tiempo, comprobé que no me acababa de convencer del todo y era algo diferente al resto. Lo comencé con varias manchas en pastel y carbón en la parte superior izquierda que dieron pie a una serie de garabatos y tramas en grafito. Luego fui concentrando la atención hacia un par de círculos que más tarde convertiría en los ojos de un par de grandes cabezas a las que sumé una nariz, una oreja, boca y dientes. Pero el dibujo tomó carisma cuando tracé con pincel el perfil de una espalda jorobada que terminaba en la esquina inferior derecha, configurando así una composición interesante. Después, me entretuve dibujando detalles como líneas discontinuas, más matices en grafito y algunos toques con lápices de colores.

Al final, la obra me resultaba un tanto inquietante por la figura creada y porque no se asemejaba mucho a los trabajos de la serie. Aún así, tampoco es algo que no haya experimentado nunca, pues tengo muchos dibujos donde he jugado con lo dudoso y lo *feo* como reacción a otras obras más refinadas. Me nutro también de lo que aporta aquello que parece no agradar tanto a la vista; son resultados que te plantean problemas estéticos donde combates contigo mismo en un ejercicio de pura creatividad. Algo que siempre es positivo para seguir avanzando.

Aquí lo que apunté el 3 de abril de 2014 (por qué me detuve y cómo lo continuaría):

- Porque el dibujo presenta una composición arriesgada que me resulta interesante pero necesita un pequeño toque de solidez. Como con el anterior dibujo, el formato grande ha hecho que componga en base a una zona de atención concreta. En esta ocasión más amplia.
- Pues estudiando la zona intermedia entre esas cabezas y el contorno azul de la derecha. Tal vez insinuando un brazo con algún sombreado por el centro de la imagen.



34. Sin título (19-5-14)

Carboncillo, grafito, óleo, pastel, rotuladores, lápices de colores y collage sobre papel 56x76 cm.

3-4-14 / 19-5-15

Al decidir retomar la obra en el punto crítico donde la dejé, me di cuenta de que necesitaba algo más de lo que sugerí como continuación. Seguí aquello sobre añadir algo entre las cabezas y realicé un rayado de grafito que surgía de uno de los círculos. Sin embargo, la aportación más notable fue la flor que dibujé después: remataba la composición y dotaba de sentido a la siniestra figura. Observaba previamente el dibujo en general y percibía que su orden interno me invitaba a continuar la curva que dominaba toda la escena, por lo que pensé en incluir un nuevo elemento que reforzase esta sensación. Y, puesto que este era un trabajo un poco turbador, escogí dibujar una sencilla flor con aires de supernova. Radiante.

¿Por qué me detengo?

He variado un poco el recorrido de la obra pero estoy más de acuerdo con este nuevo curso que ha adquirido. Así que, aunque haya más de una opción, es el momento de parar de trabajar.

¿Cómo lo continuaría?

Podría sugerir un brazo o alguna veladura en el centro del dibujo pero cada vez me convence más la composición en esa especie de arco. La clave está en seguir matizando un pelín la zona de la boca y cabeza, con lo cual eso pediría hacer lo mismo en la flor para que cogiera algo más de relevancia.



35. Sin título (5-4-14)

Grafito, lápices de colores y collage sobre papel 56x76 cm.

5-4-14

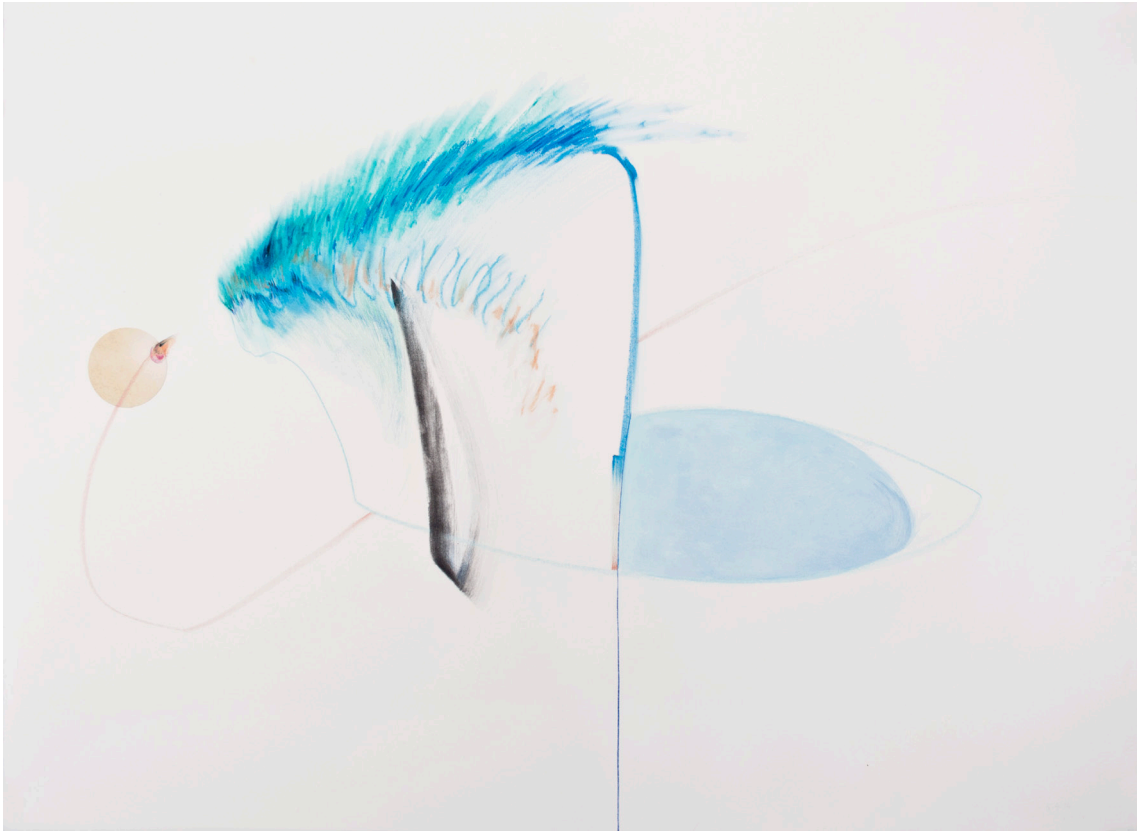
Aquí partí de unos trazos verdes con pastel invadiendo la parte central del papel en una acción enérgica pero controlada. La relación que establezco con el soporte blanco se suele basar en una batalla contra el vacío y, en muchas ocasiones, esta primera contienda la afronto con movimientos rápidos que tienden a la expansión. Pero más tarde, esas decisiones las complemento con recursos precisos y meticulosos como, en este caso, la línea que partía del ojo. Un trazo único con el que sintetizaba una forma dentro de la amalgama de información inicial para que pudiese ir orientando la obra hacia algo concreto. Una figuración, como he comentado anteriormente, que pretende sugerir más que describir con detalles. Este erizo, partía entonces del primer trazado verde, que me recordó a unas púas, y lo fui construyendo con líneas y tramas. Pero el peso que iba ejerciendo en el centro de la composición me inducía a ampliar la imagen y opté por dibujarle una sombra proyectada hacia la derecha y un círculo blanco sobre las orejas. Al final, una obra delicada y algo tímida, donde el foco de atención está bien concentrado en la parte central.

¿Por qué me detengo?

Porque la obra ya me convence a nivel de dibujo y color. En cuanto a la composición, creo que es potente pero a nivel horizontal, pues tiene una clara intención expansiva de izquierda a derecha.

¿Cómo lo continuaría?

Como el resto me gusta, tal vez el último paso sea trabajar muy poco la dirección vertical. Mi decisión final sería la de añadir un suave campo de color rosado en la parte inferior desde el final de la línea azul hasta el círculo gris. De esta manera incluiría un plano más, como si fuese una segunda sombra, que rompería la composición horizontal. Una intervención muy leve. Incluso después de eso, podría hasta reencuadrarlo cortando un par de centímetros de arriba y abajo si aún no fuese demasiado eficaz el cambio.



36. Sin título (6-4-14)

Carboncillo, grafito, ceras, lápices de colores, óleo y collage sobre papel 56x76 cm.

6-4-14

De forma similar al anterior dibujo, este también surgió desde una trama de izquierda a derecha con ceras de tonos azules en otra especie de cresta. Las ceras que utilizo para dibujar son acuareables y me permiten una ductilidad muy buena, pudiendo crear rastros difuminados fácilmente que compatibilizan bien con lápices de colores o grafito. De tal modo que estos primeros trazos iban invadiendo el papel con un color intenso sabiendo que, tarde o temprano, me tocaría integrarlos en una composición con más elementos. Algo que no redimiría mi intención de que esa potencia cromática mantuviese su fuerza al final de la obra.

A los primeros trazos azules les siguió un trabajo con lápices que enriquecía algunas zonas e insinuaba una mandíbula y un ojo similares a los de un dinosaurio. Personaje al que quería dar presencia en el dibujo y el cual continué dando cuerpo con varias líneas buscando, además, generar verticalidad en la imagen. Una gran figura a la que acompañé de un diminuto pajarillo justo delante de ella en un contraste de tamaño que me parecía muy interesante. También, y como maniobra para equilibrar la composición general, añadí una sombra azulada al monstruo y un pequeño círculo marrón detrás del ave, solución que le hacía resaltar sobre el blanco y que aludía a esos planetillas que utilizo a veces.

¿Por qué me detengo?

Porque todo está en su sitio y cada parte cumple bien su función. Muy interesante la composición, el tratamiento del color y el tema planteado. Pero le falta algo.

¿Cómo lo continuaría?

Sería un paso muy concreto, una intervención escueta porque pide poco más. Añadiría un tono muy sutil en la parte delantera del cuerpo hasta el brazo en negro para que ganasen algo de consistencia tanto el monstruo como la imagen en general. Agrupando la atención en la mitad izquierda que, a su vez, rivaliza con la sombra proyectada a la derecha.

Otro paso podría ser el de añadir una franja a la base del monstruo desde el final del brazo hasta la sombra a modo de sustento horizontal en tono de cinta de carroceros. Aportaría un poco de peso.



37. Sin título (2-5-14)

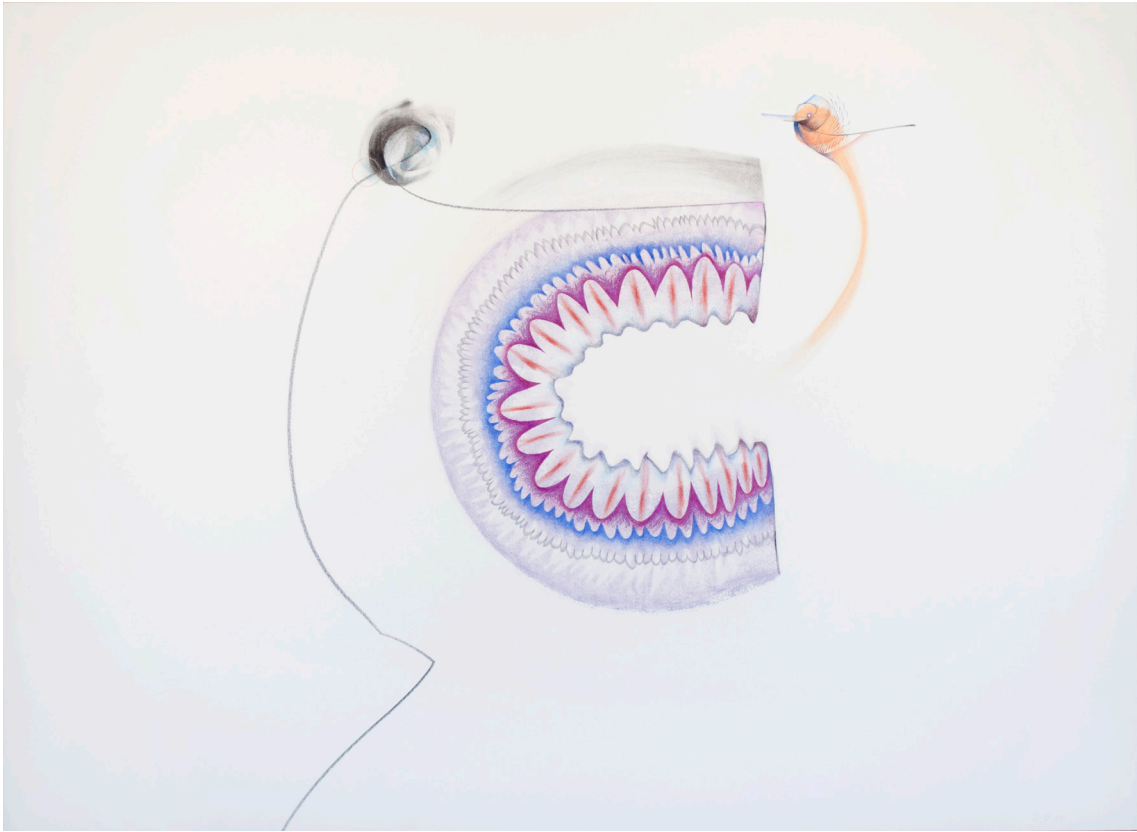
Carboncillo, grafito, pastel, lápices de colores y ceras sobre papel 56x76 cm.

2-5-14 / 15-3-15

Un mes después al último dibujo, aún me rondaría por la cabeza la idea del dinosaurio porque acabé haciendo otro y mucho más grande. Pero este tema no lo concebí desde el principio, pues empecé el dibujo con una serie de rayados curvos por el centro que poco a poco me fueron recordando a unas grandes fauces. Por lo que, a partir de ese momento, sí fui guiando la obra hacia un motivo singular dándole más protagonismo conforme avanzaba la obra. Muchos matices y contrastes en la mandíbula para que ganase presencia y un ojo con carboncillo en la parte superior izquierda para romper un poco la composición tan agrupada al medio del papel. De esta forma llegaba al punto crítico de una obra a la que consideraba muy explícita y vigorosa. Luego, hice mis anotaciones sobre cuándo me detuve y cómo la continuaría.

No obstante, retomé este trabajo varios meses después porque no me acababa de convencer el resultado, ya que pasaba el tiempo y a la obra le faltaba algo más que unos simples toques. Esto fue lo que anoté en mayo de 2014:

- Aunque es un dibujo con poco contenido (pero muy trabajado), me convence su sencillez y el impacto que conlleva. Así que le faltaría poco más para que eso se consolide.
- Podría continuarlo uniendo el ojo con las fauces de alguna forma sutil. La línea que configura todo me gusta tal y como está.



38. Sin título (15-3-15)

Carboncillo, grafito, pastel, lápices de colores y ceras sobre papel 56x76 cm.

3-4-14 / 19-5-15

Cuando lo continué de nuevo no seguí exactamente aquella apreciación que dejé anotada sino que encontré una solución mucho más acertada para el tipo de dibujo que había construido. Me decidí a incluir un nuevo componente en la imagen que competiría con el ojo de este tiranosaurio pero situado al margen derecho de la mandíbula. Dibujé un pequeño ser volador parado justo delante y cuya estela surgía de esta misma boca, así contrarrestaba el protagonismo único del dinosaurio y dotaba al conjunto de cierta simetría. El tema también me gustaba porque creaba tensión entre una figura prominente y otra mucho más pequeña que parecía plantarle cara.

Por otro lado, seguí trabajando con más detalle todo el entramado de las partes en pastel y lápiz de color del centro del papel. En el primer dibujo notaba que aún se podían mejorar perfilando esas curvas y huecos, una zona, por cierto, que siempre me gustó por tener ese aire floral.

¿Por qué me detengo?

Considero que con las aportaciones que he hecho la obra ha ganado contenido. Me paro porque le falta algún toque, un movimiento más que cierre la composición.

¿Cómo lo continuaría?

Podría reforzar el perfil del dinosaurio para que no recayese todo el peso en el centro del dibujo o trazar un nuevo perfil bajo la mandíbula. Ambas acciones con un degradado muy suave que conserve la línea.



39. Sin título (12-5-14 / 18-7-15)

Grafito, ceras, pastel, lápices de colores, óleo y collage sobre papel 56x76 cm.

12-5-14 / 18-7-15

En mayo de 2014 abordaba esta obra con ceras y la intención de construirla desde varios puntos del papel. Me serví del degradado tan refinado que ofrecen para dibujar pequeños reductos de color que fui distribuyendo aquí y allá hasta detenerme en uno de ellos, al que recargué con más materia y protagonismo. Luego tracé un óvalo con grafito en el centro del papel buscando el equilibrio de todos los componentes entorno a una forma sencilla. Ello me dio más posibilidades de continuar la obra y seguir trabajando el foco de atención principal de la izquierda, al cual añadí varios degradados y circunferencias con tal de ir llevando la obra hacia una esfera astronómica. Sin embargo, rectificué con óleo una zona porque no me acababa de convencer y esto sirvió para darle más juego de detalles, ya que la aplicación de óleo fresco permite rascar y sacar a la vista colores de la primera capa. Un trabajó que derivó en la composición de un atisbo de cara o calavera flotante a la que siguió un moteado por toda la obra que me aportaba color alrededor de ésta y poder profundizar también en aquellas dispersas nebulosas. Luego escribí:

- Aunque sea un dibujo sencillo, la obra ya me convence por cómo he acabado manejando el espacio. Está muy cerca del final y la atención también está bien trabajada.
- Tal vez lo continuaría fundiendo el ojo con su alrededor para que no destacase tanto o aportando un poco de color muy suave en la forma ovalada central.

Como en anteriores dibujos, éste también lo rescaté pasado un tiempo y en julio de 2015 lo trabajé un poco más con tal de buscar un resultado más redondo. En este caso sí continué con la premisa que escribí anteriormente y lo abordé por la forma esférica del centro, pero, en vez de un color suave y homogéneo, lo hice mediante una acumulación de pequeños nimbos en pastel azul. Lo creí conveniente porque así tendría más consistencia y, en cierto modo, parece crear un plano distinto con galaxias de fondo que beneficia al tono general de la obra. Paralelamente, el otro cambio que hice fue relegar al ojo, tan detallado y estridente, a un segundo plano con una mancha de acrílico blanco.



40. *Sin título (18-7-15)*

Grafito, ceras, pastel, lápices de colores, óleo y collage sobre papel 56x76 cm.

12-5-14 / 18-7-15

Como en anteriores dibujos, éste también lo rescaté pasado un tiempo y en julio de 2015 lo trabajé un poco más con tal de buscar un resultado más redondo. En este caso sí continué con la premisa que escribí anteriormente y lo abordé por la forma esférica del centro, pero, en vez de un color suave y homogéneo, lo hice mediante una acumulación de pequeños nimbos en pastel azul. Lo creí conveniente porque así tendría más consistencia y, en cierto modo, parece crear un plano distinto con galaxias de fondo que beneficia al tono general de la obra. Paralelamente, el otro cambio que hice fue relegar al ojo, tan detallado y estridente, a un segundo plano con una mancha de acrílico blanco.

¿Por qué me detengo?

El dibujo ha mejorado con los cambios que le he hecho. Seguí los pasos que dejé escritos y la obra me convence más ahora que antes. De hecho, me detengo en este momento porque apenas hace falta alguna aportación más. Claramente, he hecho bien en atenuar el ojo.

¿Cómo lo continuaría?

Al rellenar la forma central de esas nebulosas azules el dibujo ha ganado densidad y me gusta que también insinúe una puerta al espacio. En todo caso, seguiría trabajando la profundidad generando algún plano lejano o más puntos de estrellas. Hacer que el dibujo tienda a la expansión.



41. Sin título (14-5-14)

Grafito, óleo, lápices de colores y ceras sobre papel 56x76 cm.

14-5-14

Para esta obra elegí el óleo como material con el que empezar a trabajar. Así que un conjunto de movimientos curvos fueron poblando el centro del papel en lo que sería un futuro plumaje verdoso. Todo un abanico de estelas difuminadas que quise unificar con un rápido dibujo a grafito en una forma propia del perfil de un ave. Estos trazos atrevidos con lápiz los he utilizado en varias obras de esta serie porque, dado el formato del papel, me permiten englobar elementos entre sí de una manera concisa pero que no limita la frescura de la imagen.

Cuando estudié la obra durante un rato, vi factible la idea de incluir algún detalle que ampliase y diversificase el contenido del dibujo. De modo que, sirviéndome de unas ceras y lápices color salmón, hice aparecer dos pájaros redondos en un gracioso revoloteo alrededor del protagonista principal. Diálogos que siempre encuentro acertados porque me dan la posibilidad de crear contrastes entre lo grande y lo pequeño, lo sutil y lo pesado o diferencias de textura, cromatismo y forma.

Con la obra ya muy avanzada, di paso a pequeñas aportaciones de color con amarillos, detalles en grafito y algún que otro garabato con lápices de colores que permiten a la vista del espectador ir de un lugar a otro estimulada por toques de contraste.

¿Por qué me detengo?

Porque todo el contenido del dibujo me convence mucho. Tiene su dosis de aire, sencillez y detalles. Además de una tonalidad bien trabajada.

¿Cómo lo continuaría?

Ante la sensación de vacío que percibo, podría continuarlo añadiendo algún campo de color muy tenue para abarcar más fondo. Como una nebulosa.



42. Sin título (20-5-14)

Grafito, lápices de colores y ceras sobre papel 56x76 cm.

20-5-14

Este dibujo partió de un trabajo con ceras de tres colores en transición, una información inicial que contrastaba enormemente con el fondo blanco y que supondría una preocupación constante durante la elaboración de la obra. Con esta tarea por delante, barajé varias opciones y me decidí por empezar a dar forma al dibujo trazando una línea calculando que abarcase los dos lados de la zona de ceras para crear un cuerpo. Necesitaba una solución volátil que realicé con todo el brío que pude dibujando la silueta de un búho.

Dado el tema planteado, el proceso se basaría en ir dando presencia a este personaje tratando de conservar la gracia de la línea. Un par de círculos me sirvieron de ojos y luego los incluí en unas cuencas oculares más grandes, con las que me detuve un tiempo creando un juego de curvas que recordasen a pétalos. Todo con colores vivos para complementar al trabajo de ceras y el pico del ave. Mi intención era llevar a cabo una obra colorista y atrevida, premisa que también intenté afrontar con una composición ligeramente descentrada. Seguidamente, unos detalles sobre la cabeza simulando las típicas plumas de los búhos dieron más color y puntos de atención a la parte superior del dibujo. También una trama de líneas discontinuas me ayudaron a englobar plumas, ojos y pico. Un recurso que utilicé de vez en cuando porque me permite abarcar rápidamente grandes zonas del papel pero sin descargar mucho peso visual.

Fue el último dibujo de la serie y uno de mis favoritos, ya que me convenían multitud de cosas, entre ellas, la estrecha relación entre el tema de los pájaros y el tipo de proceso creativo utilizado.

¿Por qué me detengo?

Pues porque se trata de un dibujo que presenta aciertos de trabajos anteriores: una línea bien ejecutada que aglutina todo, pues resulta ligera y segura; el aspecto cromático es potente; los puntos de saturación están correctamente distribuidos y la figura creo que está construida con soltura.

¿Cómo lo continuaría?

Ya que la parte más vistosa está trabajada con las ceras acuareables, podría crear una transición suave con el blanco del papel. Luego también podría generar algún tono muy tenue entre los ojos y el pico para conseguir cierta unión de elementos y reforzar así la idea de un rostro.

Apreciaciones

- En esta serie, he tratado el tema de dejar inacabados unos dibujos para investigar dos cuestiones: cómo y cuándo se afronta el punto crítico de un dibujo y qué decisiones tomar para terminarlo. Porque en todo momento, aunque hayan habido dibujos en los que la tarea me resultó más complicada, he sabido decidir cuándo dejarlos inacabados.
- En algunos de estos dibujos he visto que el paso del tiempo puede afectar al modo de ver una obra. Aún tratándose de trabajos inacabados, el resultado obtenido en un momento determinado puede presentarse interesante pero, en ocasiones, ese convencimiento puede variar pasados unos meses. Puesto que hay dibujos cuyo resultado puedo apreciarlo con más convencimiento que en otros, donde ese estado definitivo aún puede generarme cierta indecisión pasado un tiempo. Y, por el contrario, ha habido una obra que, muchos meses después, podría apreciarla ya como acabada (la del 26-1-14). Este factor tiempo ha sido un descubrimiento y evidencia, además, una cuestión: no todas las decisiones sobre el proceso creativo son siempre definitivas.
- En el caso de los dibujos del 3-4-14 y 2-5-14, como pasaba también en la serie Continuaciones, se hace evidente que puedo volver a trabajar una obra casi terminada, incluso sin seguir las sugerencias que dejé escritas de cómo continuarla.
- En varios dibujos, cuando los llevo adelantados y me preparo para dejarlos en su punto crítico, ya sé cuál sería el paso para acabarlos. Así que me limito a seguir con el proceso hasta observar que sólo le falta esa última acción. Normalmente son cosas muy concretas como, por ejemplo, añadir más peso en una parte, subir contraste, rematar la composición, etc. Sin embargo, hay otros dibujos donde decido parar por una razón más intuitiva, posponiendo el debate sobre cómo los continuaría una vez alcanzado el punto crítico y terminada la sesión de trabajo.
- Casi todas las sugerencias que he escrito sobre cómo terminar estas obras persiguen recargar, detallar o trabajar más ciertas partes con la intención de obtener más peso visual en zonas concretas del papel. Algo que también va ligado a la importancia de la composición que rige la obra. No obstante, como apunté en el cuarto dibujo del 3-11-13, no sólo hace falta añadir algo más a la obra para darla por terminada, también puede que la última decisión pase por modificar algo que no funcione, borrar, tapar, disimular alguna zona, eliminar detalles, etc.
- En octubre de 2014 realicé una exposición donde pude mostrar todas las obras de la tesis y apreciarlas

en su conjunto (*El cuento de nunca acabar, Caja Rural de Granada*), una ocasión perfecta para sacar conclusiones una vez finalizado el trabajo.

Allí aprecié que el grupo Inacabados presentaba un aspecto general algo vacío comparado con otros dibujos. Estudié con detenimiento este hecho y, aunque mi propuesta artística se base en obras sencillas y con predominio del blanco del papel, determiné que era causa de ese estado inacabado. Sobre todo cuando muchas de las acciones escritas sobre cómo continuar las obras suponen saturar, añadir o matizar ciertos elementos del dibujo.

- Las obras que dejé inacabadas y cuyo planteamiento veía poco convincente generaban en mí mucha discordia (3-4-14, 2-5-14 y 12-5-14). Con ellas sentía que necesitaban ser redirigidas hacia un camino que las dotase de más carisma, algo que resolví con las intervenciones posteriores.

Con ello quería puntualizar un último tema. El de la sensación que una obra transmite cuando convence su resultado pero no la forma en que se ha desarrollado su planteamiento. Es decir, aquella que se presenta efectiva a nivel gráfico-plástico pero no en función a cómo el artista ha trabajado el tema o su intencionalidad. Un problema que puede afectar a quien parta con una idea de antemano en su trabajo, que no es este caso porque mis dibujos surgen sin un punto preestablecido de llegada. En cambio, hay ocasiones en que la obra te plantea opciones, situaciones o escenas con las que poder contar algo y, un hecho importante, es *cómo contarlo* de la mejor manera posible.

Por ello considero que, en determinados casos, también entra en conflicto la parte del qué y el cómo a la hora de decidir cuándo dar por terminada una obra.

GRANADA, 2016