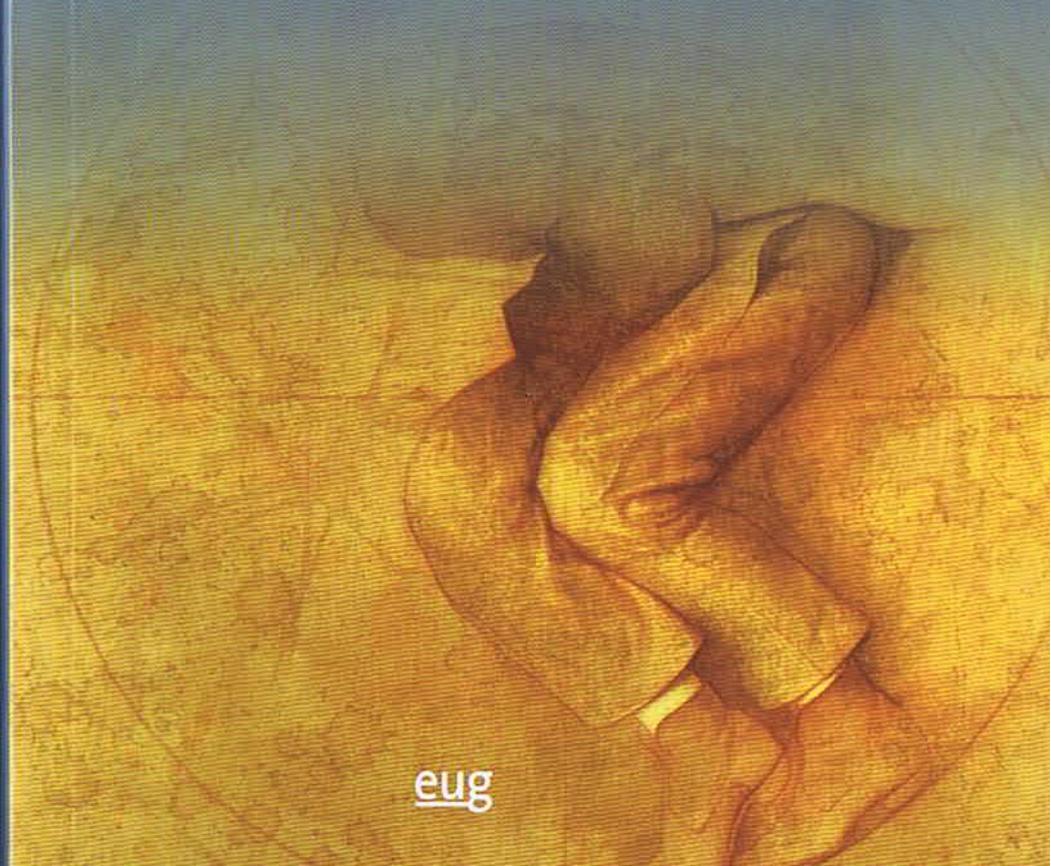


Asunción Jodar Miñarro (coord.)

POR DIBUJADO Y POR ESCRITO



eug

ASUNCIÓN JÓDAR MIÑARRO
(Coord.)

POR DIBUJADO Y POR ESCRITO

GRANADA 2006

THEÓTIMA AMO, BETHANIA BARBOSSA SOUZA, JUAN BELTRÁN CHICA, JOSÉ MANUEL BELTRÁN POLAINA, MARÍA DEL MAR CABEZAS, RAÚL CAMPOS LÓPEZ, NICOLA COMUNALE RIZO, JOSEFA DÍAZ DÍAZ, ROSA MARÍA GARCÍA LÓPEZ, JUAN GARCÍA PEDRAZA, SERGIO GARCÍA SÁNCHEZ, MAR GARRIDO ROMÁN, FERNANDO HERNÁNDEZ ROJO, ASUNCIÓN JÓDAR MIÑARRO, FRANCISCO LAGARES PRIETO, ISIDRO LÓPEZ APARICIO, INMACULADA LÓPEZ VILCHEZ, MARÍA DEL CARMEN MARTÍNEZ REINA, TUCHO MOLINA, MANUEL VÉLEZ CEA, CARLOS VILLALOBOS

Reservados todos los derechos. Está prohibido reproducir o transmitir esta publicación, total o parcialmente por cualquier medio, sin la autorización expresa de Editorial Universidad de Granada, bajo las sanciones establecidas en las leyes.

© AUTORES

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

POR DIBUJADO Y POR ESCRITO

I.S.B.N.: 84-338-39-33-0. Depósito legal: GR/2.421-2006.

Edita: Editorial Universidad de Granada. Campus Universitario de Cartuja, Granada.

Imprime: Imprenta Comercial. Motril, Granada.

Printed in Spain

Impreso en España

PRESENTACIÓN

Si tuviéramos que resumir la intención formal con la que nace este libro podríamos decir que responde a la voluntad de mostrar un camino de inquietudes profesionales, un trayecto recorrido conjuntamente durante veinte años por gran parte de profesores y profesoras del Departamento de Dibujo de la Universidad de Granada.

Como en todas las publicaciones de estas características, en los artículos que lo componen subyacen certidumbres avaladas por la experiencia. Seguridad que pasan a convertirse en puntos de partida para nuevas trayectorias de reflexión e investigación. Por ello, el presente libro aparece con vocación de ser un alto en el camino para el debate docente, la investigación artística y la complicidad profesional.

La complejidad del Dibujo y la diversidad de puntos de vista desde los que se puede abordar hace posible publicaciones como esta, en la que aparecen enfoques diversos sobre lo que significa la creación, la enseñanza y la investigación. Este tipo de estructura responde a la pluralidad de planteamientos en los últimos años, característica fundamental del Dibujo actual que goza de la mayor libertad de su historia.

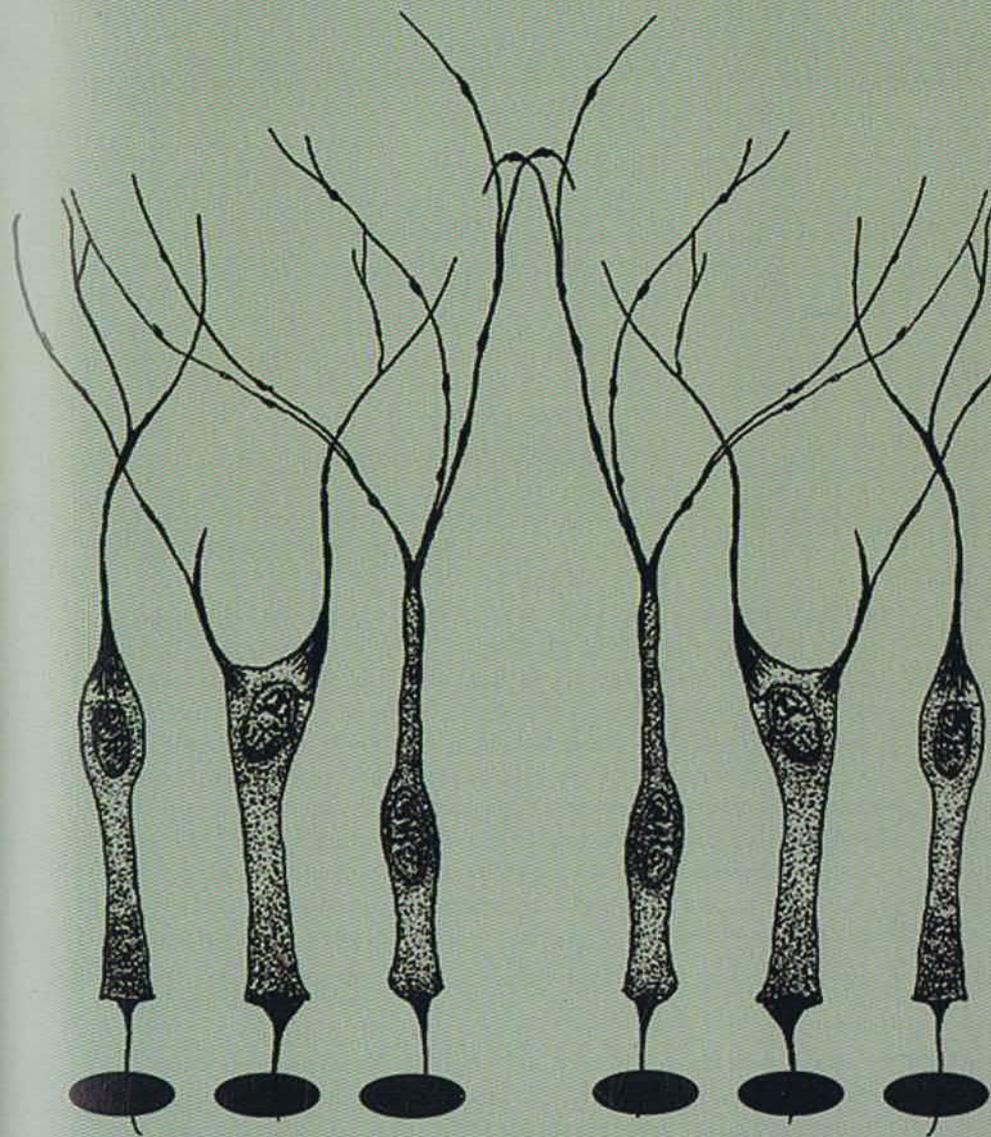
Los capítulos que conforman esta publicación se han organizado en cuatro grandes epígrafes, precedidos por una introducción que concreta los aspectos organizativos, docentes e investigadores desde el inicio del Departamento de Dibujo en la Universidad de Granada.

El primer epígrafe, se centra en la exposición y desarrollo de conceptos y teorías sobre el Dibujo y la acción de dibujar, aludiendo así al marco teórico de interés para la creación y la búsqueda de nuevas imágenes. El segundo pone de manifiesto, por medio de temas monográficos, las perspectivas actuales que relacionan el dibujo con las nuevas tecnologías y la narrativa. La tercera parte, muestra diversas inves-

tigaciones y teorías sobre la enseñanza del Dibujo en los ámbitos universitarios y en la educación infantil. El cuarto epígrafe, aborda la integración de los aspectos docentes e investigadores, propios del Área de Dibujo, en los proyectos de formación universitaria dentro del espacio español y europeo.

La publicación de este libro ha sido posible, en primer lugar, gracias a la generosa colaboración de todas las personas que han escrito los capítulos que lo componen, y en segundo lugar gracias al apoyo y financiación del Vicerrectorado de Planificación, Calidad y Evaluación Docente de la Universidad de Granada, del Departamento de Dibujo de la Universidad de Granada, del Grupo de Investigación HUM-805 del Plan Andaluz de Investigación, así como de la editorial de la Universidad de Granada. A todos ellos mi sincero agradecimiento por su imprescindible colaboración.

ASUNCIÓN JÓDAR MIÑARRO



Un dibujo es un mapa de tiempo y de recuerdos.

ENMA DEXTER, 2005.



Asunción Jódar. *Euroárabe*.

DIBUJAR HOY:
ENTRE LO VIVO Y LO PINTADO
ASUNCIÓN JÓDAR MIÑARRO

Si suele afirmarse que en general todas las comparaciones son odiosas, de las efectuadas entre la realidad y las obras de arte puede añadirse que acaban siendo además tradicionalmente humillantes para las segundas. Así lo es de manera frecuentemente reiterada la comparación **entre lo vivo y lo pintado**, que ha llegado a convertirse en lugar de referencia popular —proverbio— por haber adquirido categoría de aforismo axiomático. Una de las referencias más bellas y antiguas que en la literatura española podemos encontrar es la que Fernando de Rojas (1468-1541), autor de *La Celestina* (*Comedia de Calisto y Melibea*, Burgos, 1499) pone en boca de Calisto para demostrar a su amada, Melibea, lo extraordinario e incomparable de su amor, declarándolo equivalente a la diferencia *entre lo vivo y lo pintado, la apariencia y la existencia, la sombra y lo real*.

A lo largo de la historia de la literatura y en todos sus géneros literarios han venido siendo frecuentes las alusiones a este aforismo, así como las discusiones genéricas y especializadas sobre el particular, sobre su mayor verdad o su menor mentira en cada uno de los términos de la comparación. Volviendo a la literatura pueden valer como muestras de la diversidad de su uso, por una parte el poema de Antonio Machado (1875-1939) que en la sección de «Proverbios y Cantares» y con el número XXVI incluye en su *Campos de Castilla* (1912 y 1917):

*Poned sobre los campos
un carbonero, un sabio y un poeta.*



Cobertor portugués de comienzos del siglo XVII.
Museo Victoria y Alberto, Londres.

*Veréis cómo el poeta admira y calla,
el sabio mira y piensa...
Seguramente, el carbonero busca
las moras o las setas.
Llevadlos al teatro
y sólo el carbonero no bosteza.
Quien prefiere lo vivo a lo pintado
es el hombre que piensa, canta o sueña.
El carbonero tiene
llena de fantasías la cabeza.*

Y por otra el monólogo que Max Aub (1903-1972) pone en boca de Paulino Cuartero en el *Nacimiento de una comedia* (Capítulo I, 11 de *El laberinto mágico III: Campo de sangre*. 1945):

«De lo vivo a lo pintado. No: de lo pintado a lo vivo, ése es el quid. De lo pintado a lo vivo: la obra. De lo vivo a lo pintado: yo. Yo, escritor, tal como lo pintan. Negro sobre blanco. De la realidad a mí, de mí a la realidad. Al fin y al cabo, pantalla. Colador. Pantalla de Dios. Nada delante, nada detrás: señores, el huevo de Colón. ¿Quién se engaña?».

La magia ancestral que relaciona arte y realidad supone una incitante fuente de inspiración para la literatura, no obstante, la frase «entre lo vivo y lo pintado» resulta especialmente valiosa ya que, de entre las que la literatura ha devuelto al arte, es la que mejor refleja el laberinto inquietante que entraña todo proceso creativo.

Entre lo vivo y lo pintado posee para la creación artística una significación distinta a la que la literatura interpreta. No es la comparación de dos términos contrapuestos, sino la definición de un lugar; un camino espacio-temporal donde lo fundamental no es ni lo vivo ni lo pintado sino el trayecto que los ensarta.

Considerar **entre lo vivo y lo pintado** como un viaje desde la existencia a la apariencia, desde lo real a la sombra, produce en los artistas no poca inquietud; significa aventurarse en un recorrido singular donde predominan percepciones y presentimientos cuya base solo es intuitiva. Es el lugar que Calisto, loco de amor, no supo observar para evitar sus desgracias.

El trayecto existente **entre lo vivo y lo pintado** posee claves fundamentales para el mundo del arte que lo ha identificado, reiteradamente y de forma diversa, como el lugar propio del Dibujo. Como dice Juan

José Gómez Molina el *ningún lugar* que el Dibujo, de forma agazapada, puede hacer visible atrapando a la realidad por sorpresa. Situar el origen del dibujo en el umbral de lo tangible es una idea posiblemente imperecedera; Joseph Beuys hace cincuenta años lo entendía como un deseo de visualizar las formas del estado de lo invisible, no difiriendo, en el fondo, con la consideración clásica del dibujo como instrumento mediador entre el natural y la obra de arte acabada.

El atractivo que consigue el dibujo cuando se alude a su origen intangible provoca, en las personas relacionadas con él, una continua necesidad de especificar su significado. Sin embargo, de forma reiterada y en cierto modo frustrante, su imprecisión originaria se traslada a las palabras causando sentimientos incesantes de hallarse ante definiciones imprecisas o incompletas. Si recordamos las primeras definiciones de Dibujo en la Alta Edad Media y primer Renacimiento, vemos que surgen en torno a un campo teórico sobre el que se han ido superponiendo diversas y continuas teorías. Como dice Lino Cabezas (*Los nombres del Dibujo*, 2005), *la formulación vasariana vino a suscitar uno de los problemas teóricos más importantes en torno al concepto de dibujo desde el primer Renacimiento*. Las definiciones sobre Dibujo o Dibujar, a pesar de su número y de su diversidad, nunca han conseguido resultar de plena satisfacción. Ian McKeever, (*Entre el tiempo y el espacio*, 1999), lo atribuye, de forma coloquial pero muy acertada, a la propia naturaleza de lo definido: *mirar un dibujo es como escuchar la conversación de otras personas, nunca estás seguro de qué es lo que están diciendo*.

En los últimos años, en un intento de atrapar nuevas ideas, ha brotado, la necesidad de volver a redefinir lo que venía mostrándose como innombrable en su certeza definitoria. El Dibujo vuelve a estar de moda y su presencia en las muestras de arte internacionales restablece la importancia que había perdido en épocas anteriores. Esta situación recuerda de nuevo su importancia como actividad arraigada en la psicología de la naturaleza humana con una rica —y complicada— historia.

Si recordamos su historia reciente, podemos destacar la concepción del dibujo como respuesta a inquietudes vitales y culturales. Esta nueva forma de entender el dibujo se establece desde la segunda mitad del siglo XX como un acuerdo silencioso, implícito e indiscutible; fruto de este acuerdo es la aparición de nuevos términos para retomar sus definiciones.

Después de décadas en las que el dibujo ha permanecido oculto tras un muro de silencio al margen de la modernidad, del Arte Conceptual,

del Post-estructuralismo, y de toda crítica de arte en general, las recientes teorías sobre el dibujo, en una alianza desafiante con las palabras, han conseguido revitalizarlo. Tony Godfrey en su libro *Drawing Today* (New York, 1990) consideraba que los cambios significativos que aparecen en los dibujos de la segunda mitad del siglo XX son debidos a la toma de posición de los artistas contemporáneos que han adoptado el dibujo como forma de respuesta a inquietudes vitales y culturales y no a la incorporación de nuevas técnicas, ni a la aparición de nuevos estilos. Godfrey diferenciaba esencialmente dos puntos de vista en la creación del dibujo contemporáneo:

En primer lugar, la posición que adoptaron los artistas conceptuales al definir el Dibujo como huella del acto de tocar con un mensaje vital en sí mismo. Esta definición abrió nuevos caminos para el dibujo. Por un lado lo liberó de modelos obligadamente figurativos, analíticos o gestuales de épocas anteriores. Por otro, incorporó nuevos materiales y soportes que van mucho más allá de la hoja de papel o de las superficies planas. Estos nuevos materiales se pusieron de manifiesto en el Land Art o en la esfera del arte urbano y pueden apreciarse en obras tan emblemáticas como *Sex and Death* (Bruce Nauman, 1985), *The prisoners of the Sun* (Edward Allington, 1982) o *A Line Made by Walking* (Richard Long, 1967). En segundo lugar, la nueva figuración que, como él mismo dice, adoptaron *contra viento y marea* artistas con formas de hacer muy distintas pero coincidentes en el uso de la figuración y presencia constante de la figura humana. Artistas como R. B. Kitaj, David Hockney, Lucian Freud, Andy Warhol, Alice Neel o George Baselitz convierten en las décadas de los setenta y ochenta a la figura humana en protagonista indiscutible de sus obras. El propio R. B. Kitaj (*The Human Clay*, Londres, 1976), afirmaba que:

«la figura humana simplemente es una cosa maravillosa para el Dibujo... el cuerpo humano representa el criterio real frente al que juzgarse a uno mismo y es el tema más importante».

Alrededor de estas dos posiciones han surgido conceptos terminológicos de fuerte simbología vital y literaria que añaden a las nuevas definiciones de Dibujo un diverso prisma de observación.

Si reparamos en la terminología usada en el siglo XXI y segunda mitad del siglo XX para concretar el hecho de dibujar, advertimos que surge fundamentalmente del lenguaje cotidiano. Es sensiblemente dis-

tinta a la que tradicionalmente se utilizaba en épocas anteriores. Términos tan importantes como *idea, concepto, pensamiento o conocimiento*, entre otros, se han eclipsado paulatinamente en los últimos cincuenta años, pareciendo incluso cuando se usan en la actualidad, que se está diciendo una obviedad que nada aporta.

Algunos de los términos que se han incorporado al entorno de las definiciones de dibujo son los siguientes:

Presentimiento: *dibujar es un presentimiento. Es la voluntad de definir lo impreciso de tal forma que se haga evidente el presentimiento que le dio origen* (Juan José Gómez Molina, *Los nombres del Dibujo*, 2005); **Metáfora:** *el dibujo debe hablar sobre la vida, es una metáfora. Mi trabajo ha querido ser una simple metáfora de la vida. Una figura andando por su camino, dejando su huella* (Richard Long 1982); *una flor es una metáfora para un dibujo* (Donald Sultan's Black Lemons, May, 1988); **Obsesión:** *dibujar puede ser la obsesión más inolvidable que la mente puede experimentar* (Paul Valery, *L'invention Esthétique*, 1938); **Arqueología:** *dibujar es un resto arqueológico del acto de tocar* (Tony Godfrey, 1990); *el Dibujo nos conecta con nuestros ancestros, son trazados que indican la presencia de seres humanos desde las marcas del Neolítico hasta los tendidos telefónicos actuales* (Emma Dexter, *Vitamin-D. New Perspectives in Drawing*, 2005). **Tocar:** *la mano toca de forma más delicada cuando dibuja. Existe menos distancia entre la mano y la imagen que por cualquier otro medio* (Brice Marden, *Suicide Notes*, 1974); **Intentos:** *los dibujos son intentos de visualizar las formas invisibles* (Joseph Beuys, citado por Heiner Bastian y Jeannot Simmen en Joseph Beuys. *Drawing*, 1980); **Batalla:** *todos los dibujos pierden la batalla: la gente sólo puede ver los restos del desastre* (Enzo Cucchi, 1985); **Caos:** *el orden inherente en dibujo siempre está al borde del caos* (Ian McKeever, Catálogo Kunsthalle Nurnberg, 1982); **Encuentro:** *el poder del dibujo radica en la síntesis temporal de nuestra vivencia, en el encuentro con lo acontecido, y no tiene que ver con la memoria sumatoria de paralizados instantes de la acción* (Carmen Lloret, *El Dibujo y el Dibujar*, 2005).

Mapa de tiempo: *en conclusión, dibujar nos ofrece la más extraordinaria cadena de posibilidades: un dibujo es un mapa de tiempo que recuerda las acciones y los hechos. Es, como dice Michael Newman en sus escritos, un recuerdo de tiempos vividos, y en ese sentido es esencialmente siempre incompleto* (Emma Dexter, 2005).

Para Dexter un dibujo no es sólo una huella arqueológica, sino una valiosa versión de la Historia más clara y directa.

Democracia, tanto explícitamente considerado: *el dibujo es la forma más democrática del arte* (Tony Godfrey, 1990), o como forma subyacente en las teorías contemporáneas que entienden el dibujar como una actividad directa y sencilla de realizar que todo el mundo puede hacer; no necesita de una preparación de materiales complicada, sólo requiere imaginación, creatividad y destreza. No depende de equipos especializados para su realización. Apela a lo sublime, a la intuición y al pensamiento más profundo. Posee inmensos ámbitos de libertad con los que se pueden expresar todos los seres humanos de cualquier edad en todas las épocas.

Resulta sorprendente la evidencia de esta renovación en el lenguaje y son muchas las reflexiones a las que da lugar; La más importante quizá sea la que nos hace pensar en un pasado relativamente reciente en el que la necesidad de un acercamiento real entre dibujo y dibujante era vital para la supervivencia de ambos.

A pesar de los cambios en las Vanguardias de los primeros años del siglo XX, en el dibujo continuaron predominando los conceptos que lo definían como organizador de ideas y portador de la verdad; Éstos, junto a la disciplina férrea de su aprendizaje, influyeron de forma negativa en el hecho de dibujar significando una carga demasiado pesada e incompatible para la libertad de expresión. Incomprensiblemente, cuando se sustituyeron palabras clásicas y nobles por términos de apariencia extravagante, el hecho de dibujar quedó envuelto en una aureola sugerente y atractiva que provocó la aparición de dibujos novedosos.

Podríamos decir que el dibujo ha experimentado un rejuvenecimiento al sustituir sus grandes definiciones por otras de referencias frágiles y conceptos debatibles.

El nuevo abanico conceptual hacía previsible el hecho de que surgiera, sobre todo en los dibujos de los creadores jóvenes del siglo XXI, un nuevo romanticismo. Era una meta anunciada: Dibujo y dibujante constituyen un todo lleno de inquietudes personales y reivindicaciones culturales.

En la mayoría de los casos, el dibujo actual se caracteriza por tener un carácter personalista y un fuerte vínculo con las palabras, especialmente con la narrativa y la filosofía. Como consecuencia de ello posee una figuración importante que algunos profesionales del arte miran con desconfianza. El temor de estar ante una regresión hacia el academicis-



Cobertor portugués de comienzos del siglo XVII.
Museo Victoria y Alberto, Londres.

mo restrictivo y la represión produce conjeturas que tienen su base, en la mayoría de las ocasiones, en apreciaciones superficiales.

El dibujo de hoy goza del mayor ámbito de libertad de toda su historia y, en base a esta libertad, muchos artistas han elegido una figuración con características especiales. La más importante de ellas es carecer de uno de los rasgos esenciales para el academicismo; la finalidad en sí misma. Esta peculiaridad especial es quizá la más inquietante a la hora de analizar el dibujo contemporáneo.

La falta de finalidad en sí misma que caracteriza la figuración realizada por dibujantes contemporáneos da lugar en muchas ocasiones a dibujos con apariencia de torpeza formal. La inmediatez, la impaciencia y la

ingenuidad aparecen como señas de identidad que pueden inducir a considerar el dibujo contemporáneo como un dibujo frágil siendo sin embargo esta fragilidad aparente su valor más importante.

Podríamos pensar que iniciar una nueva búsqueda en los ámbitos intangibles del dibujo pasa por entender la fragilidad como sinónimo de juventud e inexperiencia para construir un futuro nuevo.

Por otra parte, sería también una equivocación considerar como válidas algunas teorías que enfatizan en la actualidad al dibujo entendiéndolo como un lugar de descanso, un remanso de moda, de aguas tranquilas donde reposar al margen de las nuevas opciones en la carrera del arte. Estas posiciones, aunque mantengan discursos diferentes, recuerdan a las que R. B. Kitaj rebatía hace treinta años; Cuando en 1976 le preguntaban sobre la novedad que suponía el dibujo y la figuración en su obra, contestaba lo siguiente: *...dibujar sigue siendo el reto más importante por dos razones; primero, demuestra la destreza, que en definitiva, es un valor que puede ser apreciado de forma objetiva desde un punto de vista social. Segundo, permite mostrar aspectos de una personalidad propia y hace visible los deseos e inquietudes más profundos de los artistas... En los últimos tiempos se ha enfatizado mucho sobre el retorno al dibujo y la figuración... La difusión de esta afirmación, se puede considerar más bien, como un rumor apoyado por los medios de comunicación, ya que para la mayoría de creadores y espectadores, es el arte que siempre han conocido.* Treinta años después de estas declaraciones, el dibujo muestra de nuevo abiertamente la posición fundamental y decisoria que siempre ha tenido en el discurso del arte. Y lo hace situándose, asombrosa y prudentemente, **entre lo vivo y lo pintado** como espacio propio y privilegiado. Si Calisto hubiera reparado en este lugar seguramente que habría visto escondidas, entre la apariencia y la existencia, todas las formas que acechaban el desenlace de su amor.

BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA

- BARTHES, Roland: *Catalogue Raisonné des Ouvres sur Papier*. Yvon Lambert, 1979.
 BASTIAN, Heiner and SIMMEN, Jeannot: *Joseph Beuys Drawing*. Prestel Verlag, 1980.
 CATÁLOGO: *Joseph Beuys Drawing*. Victoria and Albert Museum, 1983.

CATÁLOGO: *The Human Clay*. Hayward Gallery, Londres, 1986.

CATÁLOGO: *Ian McKeever*. Kunsthalle Nürnberg, 1986.

DEXTER, Emma: *Vitamin-D. New Perspectives in Drawing*. Phaidon. Londres, 2005.

FUCHS, Rudi: *Richard Long*. Thames and Hudson, London.1986.

GODFREY, Tony: *Drawing Today*. Phaidon, New York, 1990.

GÓMEZ MOLINA, Juan José (Coordin.): *Los nombres del Dibujo*. Cátedra. Madrid, 2005.

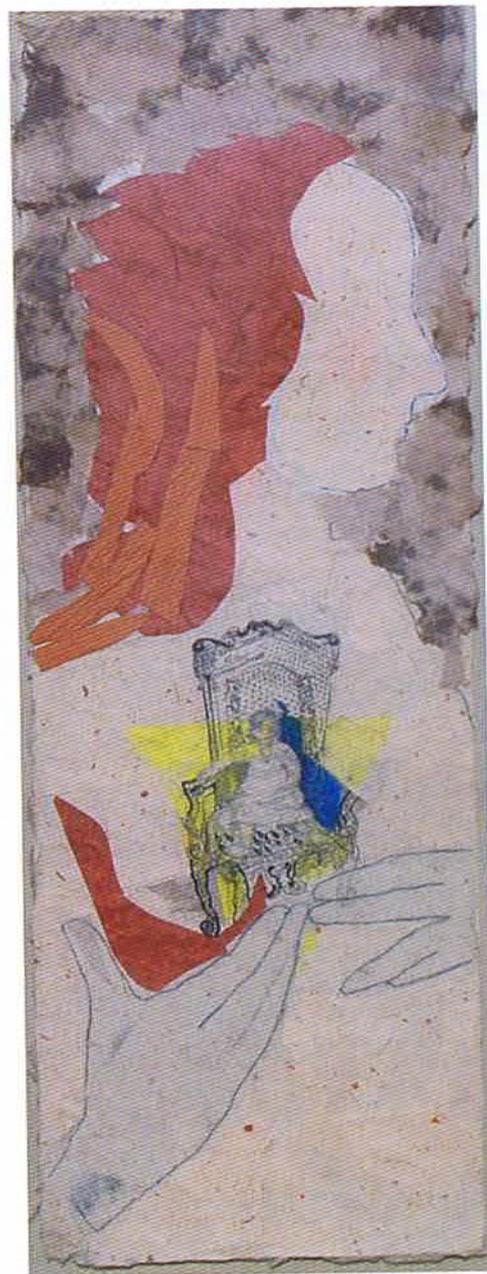
GÓMEZ MOLINA, Juan José (Coordin.): *Máquinas y Herramientas de Dibujo*. Cátedra, Madrid, 2002.

LIVINGSTONE, Marco: *R. B. Kitaj*. Phaidon, Oxford, 1985.

MARDEN, Brice: *Suicide Notes*. Editions des Masson, 1974.



Asunción Jódar. *Sin título*. 2000.



Asunción Jódar. *Lola*.



Asunción Jódar. *Retratos.*



Asunción Jódar. *La sombra del abismo.*