

Revisión y crítica de los ejercicios del aula

Jaume Fortuny-Agramunt

sobre la expansión de un
dibujo básico.

Las imágenes de este material docente han sido cedidas por el alumnado al profesor Jaume Fortuny para utilizarlas como ilustración de actividades educativas (presenciales o a distancia) o bien con fines de investigación científica, para que otro alumnado acceda legalmente desde de un enlace web. Las imágenes que no ha realizado el alumnado son obras que ya han sido divulgadas y se cita, cuando ha sido posible, el autor y la fuente. No se pueden manipular ninguna de las imágenes, ni extraerlas o distribuirlas fuera de este documento ni del marco docente universitario o centros públicos de investigación.

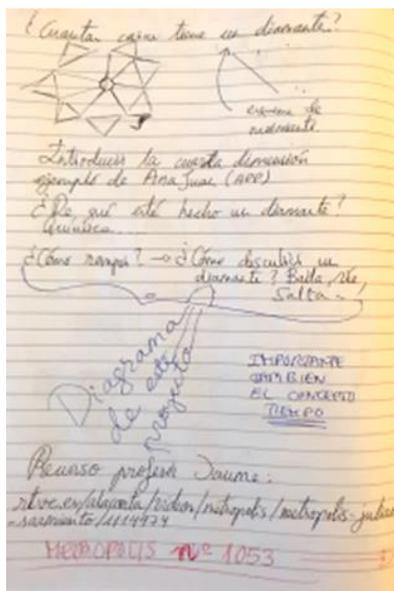
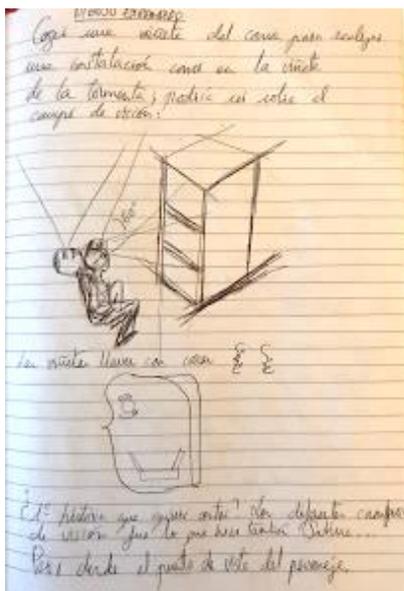
Hola a todxs,

despreocuparos porque nadie vaya a llevaros de la mano como ocurría mediante los enunciados de los ejercicios hasta ahora y centraros en ver dónde podéis mejorar gracias a lo aprendido a lo largo de las actividades, en atender a cómo tras cada corrección mejoran mucho vuestros dibujos. Ahí ya demostrasteis la interacción académica que ya no necesito evaluar en esta actividad práctica. Ahora, de lo que se trata es de generar un **archivo kinestésico** de vuestra experimentación a través de vuestros diálogos en el aula. Recordad que de esta memoria asentada en todo el sensorio corporal dependerá el éxito de vuestros futuros proyectos en el Grado.

El profesorado va a seguir todos vuestros pasos, sabéis que siempre está ahí, en el aula echando un vistazo. Pero, aunque se trate de estudios artísticos, que por definición son muy libres y abiertos, primero, debemos percatarnos del objetivo de la actividad que nos proponen. Esto suele quedar claro cuando recibimos la introducción a la actividad durante la clase que, en este caso, fue la siguiente:

“En esta actividad, tras comprender y ser capaz de proyectar mediante el dibujo analítico o constructivo, nos adentraremos en una **práctica expandida del dibujo**. Así, ampliaremos los límites del dibujo más allá de las nociones y técnicas convencionales. Esta es la propuesta más personal y práctica del taller, que debe permitir poner en juego los conocimientos, habilidades y aprendizajes adquiridos durante el semestre. Ya no se trata de una actividad en sí, sino que va más allá y plantea **el reto de proyectar nuevas realidades a través del dibujo.**”

Fijaros que lo menos importante aquí es tener una gran idea para el proyecto, sobre esto trabajaréis en siguientes asignaturas del Grado. Este texto deja muy claro que se trata de una **EXPANSIÓN** y, por ello, debéis poner a prueba todo vuestro aprendizaje durante las actividades previas. Antes que nada, aprendimos a *soltar la mano* y, luego, a que ésta nos diera un *modo de dibujar* coherente a nuestro *modo de ver*. Por tanto, será la mano, y lo que ella dibuja, aquello que va a guiar la ideación del proyecto. Deben darse al mismo tiempo la idea y la expresión gráfica que la representa. En consecuencia, mejor será ir garabateando siempre... Los dibujos siguientes pueden ser un buen ejemplo, aunque todavía haya demasiada letra. Por cierto, a nadie o casi nadie, se le ha ocurrido **utilizar la diagramación** que propusimos anteriormente para planificar el proyecto y os aseguro que esa metodología es muy útil para proyectar. Lo mencioné en una reunión y creo que una profesora de proyectos lo introduce en su curso. Si no, recordad igualmente aplicarlo en esa asignatura.



Imágenes cedidas por el alumnado.

La alumna presenta estas anotaciones afirmando que fue trabajando en su diario diversas ideas y que, sin saberlo, la iban llevando a la idea de lo que realmente será su proyecto. Perfecto, de eso se trata. Además, cree que el acto de crear está muy relacionado con la vida y, aquí, tenemos un punto clave del curso ¿Recordáis aquella frase del libro de John Berger que se mencionó varias veces en el aula? Berger nos preguntaba cuánto hacía que no nos sentíamos “conectados” a aquello que dibujamos y describía esa conexión como un tipo de corriente eléctrica.

Pues bien, ahora pensad qué habéis hecho durante toda vuestra vida con una cuchara y un tenedor. Comer, claro está. Pero aparte de eso, se habrán relacionado con esos objetos de otro modo, o eso espero ¿A nadie le dieron en la cabeza con una cuchara en su infancia? Seguro que un poco mayores algún pinchazo os llevasteis con el tenedor. Probablemente, en la adolescencia corrísteis con un huevo en la cuchara y ésta entre los dientes para ver quien llega primero sin dejar caer el huevo. Quizá en la etapa adulta no pudisteis dejar de acariciar con toda lascivia la forma de esa cuchara de diseño. Cada persona tendrá sus historias y éstas se van a reflejar en el modo de dibujar. Veamos si hubo algún tipo de corriente eléctrica descrita por Berger en el siguiente dibujo de un alumno.



Imágenes cedidas por el alumnado.

Desde luego, vemos una expresión en los trazos que difícilmente podríamos obtener con otro objeto y también nos percatamos de manchas circulares a modo de empastes y restregados que podrían ser de una cuchara. Una cuchara y un tenedor, sí. Pero, la pregunta es la siguiente ¿aprovecha la experimentación para transmitir algo que no pudiera representarse sin estos cubiertos?



Para responder, solo necesitaremos observar otro trabajo artístico. Recordad que nosotros aprendemos primordialmente mediante lo que se conoce como Pensamiento Visual, así que observad el trabajo que hizo Miquel Barceló para ilustrar *La Divina Comedia* de Dante Alighieri editada en 2002.



La Divina Comedia ilustrada por Miquel Barceló. Recuperado de [Todocolección](#).

Fijaros bien en los capirotos de esta especie de cofradía. Parece claro que no los hizo con un tenedor ¿verdad? Y parece poco probable que lo hiciera con una cuchara ¿no os parece? Bueno, sí, podría ser cierto que podemos conseguir esa forma con un tenedor, aunque no creo que logremos con él este tipo de mancha, esa mácula o huella, si queréis decirlo así. Mirad bien el siguiente detalle del capirote ampliado.



Detalle de la imagen anterior.

A Miquel Barceló quizá no le dieron con "él" en la cabeza, quizá algún amigote sí que le pinchó con "él", pero dudo que pudiera correr con un huevo en el extremo con pelo del "píncel." Lo que logra configurar el capirote del confrade es el simple pósito de un pincel horizontal cargado de pintura sobre el papel y tan solo mancharlo para crear la forma deseada. Ahí está la experiencia de lo que él ha vivido entre pinceles, ahí está la experimentación que esa vivencia le permite llevar a cabo, una representación genial en cuanto a la relación materia-idea. Volvamos ahora a los peces, pero ampliados para poder buscar su relación con la cuchara.

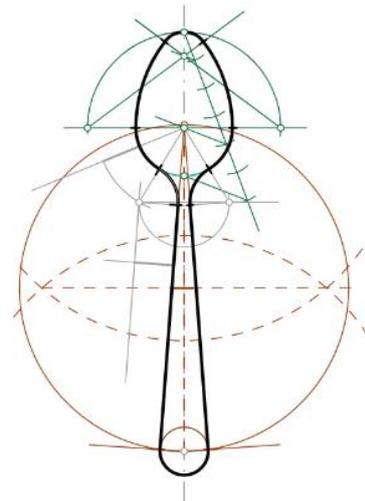


Imágenes cedidas por el alumnado.

¿Dónde está la configuración del pez gracias a la forma de una cuchara? En realidad, podríamos haber dibujado esta imagen con cualquier cosa. Para darle un carácter único gracias a la herramienta “cuchara” debemos antes haber vivido una experiencia con ella. En este curso hemos comprendido podemos utilizar la representación diédrica, la axonométrica, la [perspectiva cónica](#) como otro modo de expresión personal y más conceptos que nos permiten “observar y comprender” la forma de una cuchara, o de cualquier otro objeto, para saber cómo actuar con ella. Veamos estas dos imágenes y recordemos el tacto, el peso, la convexidad y, por qué no, aquel golpecito en la cabeza...



Recuperado de [Rothe Illustration](#)



Recuperado de [Trazoblastic](#).

Aplicar lo aprendido a nuestro *modo de ver* las cosas puede descubrir maneras de actuar con la cuchara como, por ejemplo, un golpe seco, balancear la parte cóncava, marcar con el borde de la parte convexa de la cuchara la forma del pez (esto sí que lo hizo el alumno y con cierta destreza), pero no dejemos de preguntarnos ¿qué podemos realmente hacer con la cuchara que no podamos hacer con otra cosa?

Valoremos, ahora, este otro trabajo del alumnado. Su título: *Tenedores contra cuchillos*. Parece que los cuchillos se defienden bien ¿verdad? pero ¿cortan lo suficiente? La expresión gráfica de la línea que conseguimos trazar mediante el cuchillo es quien realmente va a decírnoslo.

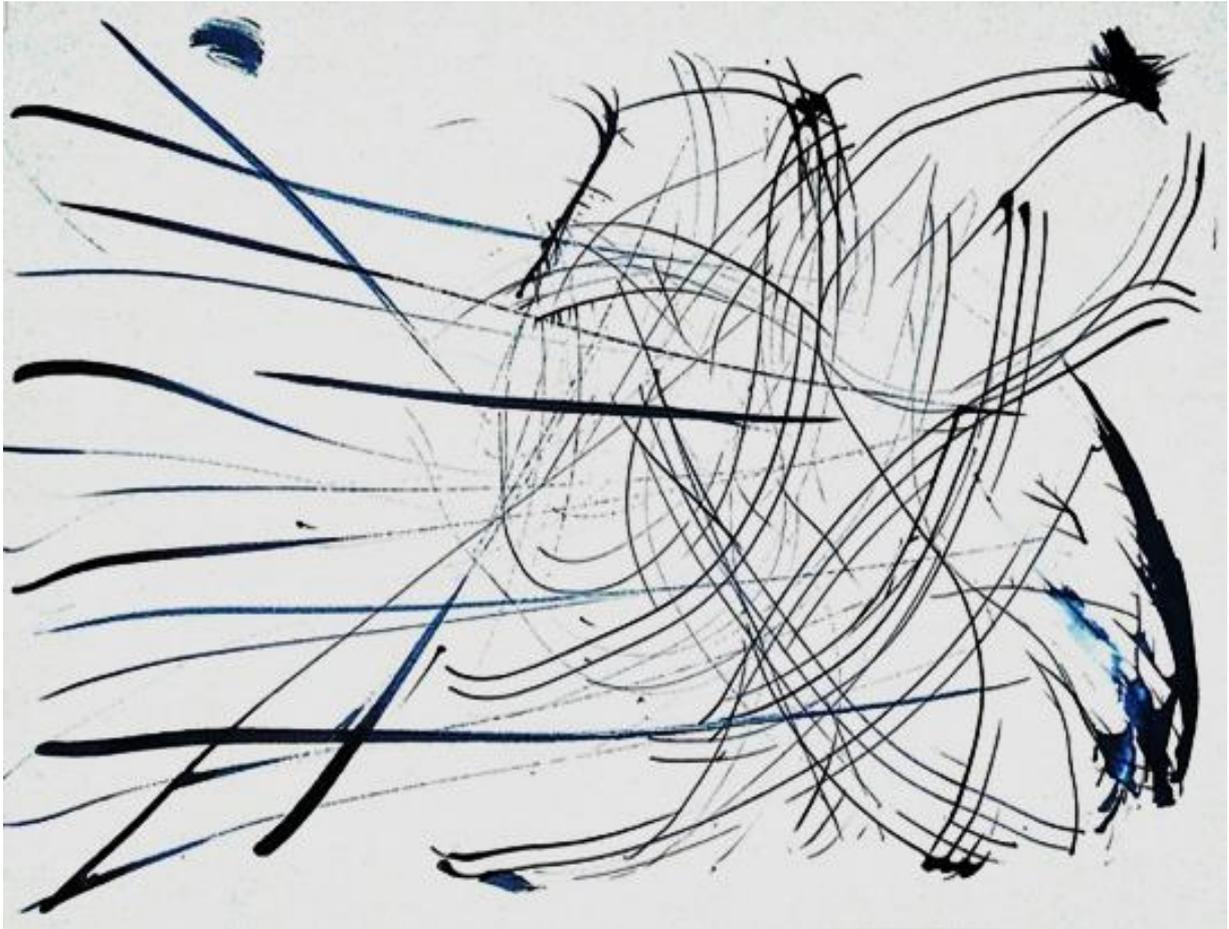


Imagen cedida por el alumnado.

Ante este dibujo debemos recuperar el tema del encuadre y la composición. Parece que está bien, igual espacio ocupado para ambos trazos, simetría axial, si... están en pleno combate y nadie vence todavía. ¿No creéis que las líneas trazadas con los cuchillos serían más “eficientes” si crearan una fuga como en una perspectiva? Seguro que darían la sensación de ser más cortantes. La experimentación no significa hacer y volver a hacer para ver qué pasa. El experimento implica una voluntad de descubrimiento y, por tanto, algo esperado...

Aquí de lo que se trata es de descubrir muchas más cosas durante la búsqueda. Por ejemplo, si ando con los pies pintados, como en el dibujo de abajo, debo atender al tipo de huella que puedo dejar con ellos del mismo modo que Barceló hizo con su pincel, por ejemplo. Sin deseo de expresar algo a través de la presión del pie ¿no queda el trabajo como algo meramente “decorativo”? ¿Fue en la tercera pisada naranja cuando ella le tomó de la mano, quizá? ¿Hay alguna mancha cuya carga de masa pictórica exprese que allí estuvieron ambos quietos durante un momento? ¿Fue un beso lo que los retuvo? Con tanto lío de pies, ¿no se pisan nunca? Debemos fundamentar nuestra experimentación en transmitir un concepto, porque eso es lo que da sentido a un proyecto y “eficiencia” a la expresión gráfica; es decir, evita malgastar materiales, energía, esfuerzos, dinero y tiempo en producir el resultado deseado o, dicho de otro modo, fundamentar nuestra experimentación permite hacer las cosas bien.



Imagen cedida por el alumnado.

Una alumna comentaba en el aula que este dibujo era “llamativo” y muy “divertido”. Pues bien, sí que el proyecto puede tratar solamente de transmitir diversión y, en consecuencia, hacerlo de modo que llame la atención sobre un tema. Entonces, deberíamos recurrir mejor a colores verdaderamente complementarios (igual croma en el rojo que en el verde), así como a huellas que realmente transmitieran ese paso alegre mediante la cantidad de pintura y la inclinación del pie al crear la mancha, por ejemplo. Y, por supuesto, deberíamos recurrir al encuadre y a la composición, me refiero a que ésta fuera dinámica gracias a las líneas que se forman al seguir con la mirada los pies, el recorrido visual, y a la influencia sobre ella de la alternancia de colores. En el siguiente trabajo vemos cómo la complementariedad del color rojo y verde potencian la forma del pie y la diferencia entre ellos, así como su direccionalidad. Sin embargo, no vemos que alguno de los encuadres favorezca la representación.



Imágenes cedidas por el alumnado.

El encuadre y la composición son temas que trabajamos con anterioridad y que, a partir de ahora, no debemos olvidar en ningún futuro proyecto del Grado. Atended al buen uso que hace de lo aprendido este alumno cuando dibuja sobre un empaquetado comercial de las galletas de trigo de la marca Dia.



Os dais cuenta ¿verdad? En la caja de galletas digestivas no son las proporciones de la figura las que dan a entender todo lo que va a caer por el inodoro, sino la relación que se crea entre esa figura y el encuadre. Quizá lo apreciaréis mejor, si tomamos un referente, Miquel Barceló, y dos de sus trabajos en los que se apoya en el encuadre para conseguir lo que busca transmitir. Fijaros en el elefante y comparadlo con el dibujo sobre la caja de galletas Dia para ver como la sensación de peso y fuerza está directamente relacionada con el encuadre. Y sigamos mostrando su importancia a través de la siguiente pregunta retórica respecto al dibujo sobre el elefante: ¿A caso la sensación perspectiva sería la misma si los caminos en el cuadro de Barceló no coincidieran con las esquinas del encuadre?



Miquel Barceló. Obras de la serie Lanzarote de los años 90. Recuperado de [Europaexpress](#).

Lo mismo ocurre con cualquier tipo de representación, ya sea tomando el cuerpo como soporte o en la toma de una fotografía de la acción o performance que realicemos. Si la alumna que realiza el siguiente dibujo afirma que su interés está en expresar el agotamiento de los niños durante el horario de los adultos, nos parece bien que el enchufe coincida con el dedo medio y el índice, menudo peligro, y eso ya forma parte de la expresión gráfica y el contenido del proyecto. Pero, quizá, y tan solo quizá, el encuadre del cable no está tan bien resuelto a causa de no aprovechar la forma cilíndrica del soporte para representar ese zigzag que tiene cualquier cableado. Luego, está el tema de la fotografía, que no se diferencia en nada a un dibujo, porque ambos tipos de representación tienen el ojo como actor, uno delante del papel y otro detrás de la cámara, pero el juicio de resultado es el mismo y, por eso, debemos preguntarnos si la perspectiva elegida favorece a la narración de la acción y a su expresividad. En este caso, nos parecería más útil tomar la foto en *plano contrapicado*, porque ese encuadre mostraría mejor el enchufe y la intención de conectar los dedos, gracias a una *diagonal ascendente* de derecha a izquierda. Por el contrario, haberse decidido por el encuadre de la niña como elemento central de la composición conlleva que la representación pierda el *centro de interés*, que es el enchufe.



Imágenes cedidas por el alumnado.

Pero, cuidado, pues el proyecto podría estar orientado hacia el “amor de madre”, por ejemplo, y por eso la niña sería el centro de interés... y de ahí la necesidad del plano picado, pues permite mostrar la posición fetal, y tanto espacio dedicado en el encuadre al suelo podría simbolizar el “gateo del bebé” y esto... y esto otro... y aquello... e incluso lo de más allá; es decir, cualquier cosa, la verdad, pues ya veis lo compleja que puede llegar a ser la interpretación de una representación, y de ahí que debamos aprender bien aprendidos los conceptos de la expresión gráfica o no vamos a lograr hacernos entender mediante nuestro trabajo artístico. Por ejemplo, comparemos con estos recortes en el encuadre, transmiten lo mismo, pero la composición mantiene el centro de interés en el enchufe y la intención del proyecto parece más clara.



El dibujo de esta otra alumna muestra ingenio a la hora de aprovechar el soporte para [representar la profundidad](#), pues está claro que el marco será siempre el primer término de la representación, el paspartú será el segundo término en profundidad y el cuadrado donde va la foto será el plano del fondo porqué, sencillamente, es el más pequeño y la diferencia de tamaño sabemos que expresa profundidad.

Pero ¿veis el problema? No hay un tratamiento gráfico diferente en las líneas de primer plano y las del fondo, por lo que no hay transición, de modo que percibimos el dibujo simplemente como dibujado encima del cuadro, plano, sin la profundidad del paisaje que permite la sobreposición de encuadres de un enmarcado con paspartú.

Esto se solucionaría con algo en lo que también insistimos durante el curso, especialmente cuando hablamos de la perspectiva cónica: la [calidad gráfica](#). Líneas más finas en la parte alta del árbol y gruesas en las raíces permitirían a nuestra mirada recorrer la profundidad, o bien más intensas en primer plano y menos en el fondo, como ocurre en la realidad a causa de la [perspectiva aérea](#). En definitiva, este experimento falla por la falta de coherencia entre la idea y su materialización. Recordad esto, porque va a ser fundamental en todos los proyectos venideros del Grado.



Imagen cedida por el alumnado.

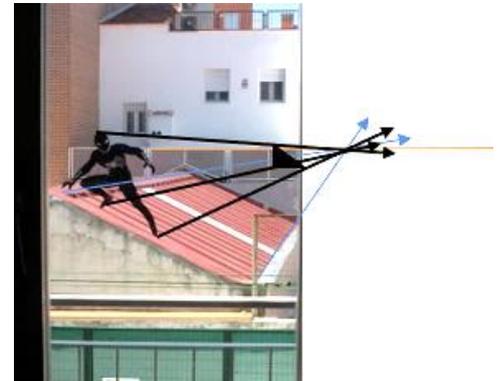
Si para nuestro proyecto decidimos realizar el dibujo tomando como soporte el cristal de una ventana, parece ineludible prestar atención a la perspectiva cónica ¿no os parece? Esto es por lo que debemos comprobar las medidas de lo que dibujamos en relación con lo que tiene alrededor nuestra figura sobre el cristal. En el caso de abajo a la izquierda parece que no se desmarca mucho del fondo gracias a aprovechar la transparencia para mantener la [profundidad del encuadre](#). Buena idea, pues no olvidemos que dibujamos sobre un cristal.

Por cierto, aquí deberíamos recordar lo estudiado sobre [anatomía](#) para poder representar la postura del modo correcto y proporcionado. Al menos, tratándose de un cristal, deberíamos percatarnos de que podríamos calcar la fotografía más adecuada. Aquí no evaluamos ya el dibujo anatómico sino, precisamente, la capacidad de adaptar el proceso de dibujo al soporte. Nadie os podrá reñir, pues, por ese calco. Tomad también nota de eso para futuros proyectos durante el Grado.

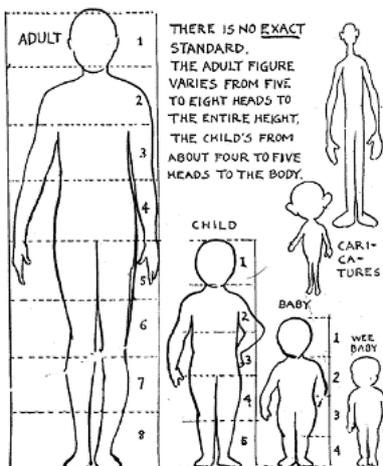
En este otro dibujo sobre cristal, abajo a la derecha, la representación es de un *Spiderman Black* en la ventana de la cocina con la intención de que parezca que está encima de un tejado. Este dibujo también parece correctamente encajado en el entorno, quizá un poco grandote el Spiderman en proporción al tejado y a la ventana del fondo. Pero hemos estudiado perspectiva ¿verdad? y ésta debe ayudarnos ahora a dibujar esta figura como deseamos ¿Creéis que entraría Spiderman por la ventana del fondo? Quizá lo hayamos dibujado enorme...



Si aplicáis lo que aprendimos sobre perspectiva, saldréis de dudas ¿Recordáis cómo hacerlo? Bueno, calma, ahí os dejo un bosquejo rápido. El triángulo negro el fondo representa la medida natural del *Spiderman Black* subiendo por la pared blanca de la ventana como decidió representarlo la alumna ...



Pues vaya... parece que nuestro Spiderman no era tan grandote. Lo que veíamos dibujado en el cristal era más bien el hijo de nuestro vecino. Menudo sinvergüenza está hecho el niño, siempre andando por los tejados... Pero, que no os preocupe eso ahora, porque a estas alturas del proyecto solo debemos redibujar el contorno de la cabeza para ampliar su silueta de manera que nuestro Spiderman sea un poco "cabezón" y eso soluciona el problema, pues con solo ese leve retoque ya habremos dibujado un niño.



Tomaréis nota, por favor, de las siguientes proporciones porque os serán útiles para la representación de las personas. Incluso para su grado de caricaturización, si se diera el caso en vuestros futuros proyectos del Grado.



Recuperado de [Renu Raibahak](#)

En este otro dibujo quizá hubiera sido mejor una representación de la silueta del pájaro en perspectiva, pues tal como está dibujado ahora coincide con la bidimensionalidad del cristal, la persiana bajada ayuda a darnos cuenta de eso y, más adelante, con la persiana subida, veremos que no logramos integrarlo con el fondo. Por cierto ¿por qué insistís en la exactitud en el trazo de la línea y no aprovecháis el hecho de que el rotulador resbala sobre el cristal? Absurdo ¿verdad? Si estamos aprendiendo a reaccionar ante soportes que no son los tradicionales ¿por qué seguimos dibujando como si se tratara de mismo papel de siempre? También podéis experimentar con un trapo humedecido levemente con alcohol para arrastrar, estirar, difuminar, diluir... el rotulador sobre el cristal de ventana. Además de la transparencia, el cristal como soporte nos ofrece muchísimas otras posibilidades, y eso es sobre lo que debéis experimentar ahora.

Conocemos, comprendemos, dibujamos y practicamos durante el curso cómo trazar una circunferencia en perspectiva. Lo aprendimos mediante el libro de Manfred Maier ¿recordáis? Aquel profesor de la Escuela de Basilea. Pocos docentes saben de este libro, a mí me lo dio a conocer una compañera ya mayor durante mis clases en lo que por aquel entonces se llamaba artes y oficios, Neus Gorriz, una gran profesora que pudo y supo transmitir a muchos la emoción de dibujar.

Recordad el procedimiento que expliqué en uno de los primeros comentarios de aula e imaginad ahora qué forma y velocidad podríais dar a los platillos volantes del dibujo que veis abajo a la derecha. Sin dibujarlo previamente sobre el soporte, solo tener en mente el esquema de los planos en perspectiva donde inscribir la circunferencia (que ahí ya es una elipse) permite trazar el platillo volador mediante un solo trazo rápido (“resbaladizo”) sobre el cristal de la ventana, dejando, incluso, que la disminución de tinta durante ese trazo cree, a su vez, una disminución de tono que ya aprendimos como efecto para dar la sensación de volumen, como si fuera el dibujo de una esfera, para entendernos.



Imágenes cedidas por el alumnado.

Pero bueno... no podéis buscar una fotografía que permita dibujar los platillos en una perspectiva que favorezca su velocidad, o la sorpresa de verlos por la ventana, o bien su enorme tamaño, su... no sé ¿qué se os ocurre? con todo lo que habéis aprendido en el curso... ¿Y la perspectiva mediante tres puntos de fuga? Aquella vista de pájaro o de ratón. Cuantas cosas aprendidas y que no habéis pensado en utilizar ¿verdad? Pues debéis impregnarlas en vuestro cuerpo, en vuestra **memoria**, en la cinestesia de vuestros músculos para que aparezcan de modo inconsciente a la hora de dibujar cualquier proyecto a partir de ahora y durante todo el Grado.



La experimentación con el soporte se basa en eso. Sí, en eso. La relación entre la herramienta y nuestra actuación sobre el soporte, o bien en el concepto representado. Si, si... el concepto ¿Por qué a nadie se le ocurre representar un pájaro que se da de bruces contra el cristal de la ventana? Menudos artistas, qué poco os atrevéis... [añadimos aquí una mirada cómplice del profesor durante la frase, que solo busca ser motivadora, y atended a que si os motiva es porque está convencido de que podéis conseguirlo].

La relación del soporte con aquello que queremos representar es algo fundamental. Lo acabamos de ver en los dibujos sobre el cristal de la ventana. Veamos, ahora, qué es lo que ocurre cuando dibujáis sobre vuestro propio cuerpo o el de otra persona. Normalmente aplicáis el [desplazamiento de significado](#) que aprendimos a partir de mirar objetos y cuyo objetivo era la competencia en creatividad para posteriores proyectos. Después de aquel ejercicio, el desplazamiento ya sabéis relacionarlo con la metáfora y crear, así, lo que solemos denominar una representación poética. Ante los siguientes dibujos, fijaros en qué puede haber de poético en dibujar un conejo a partir de una rodilla, o trazar unas venas sobre un par de piernas.



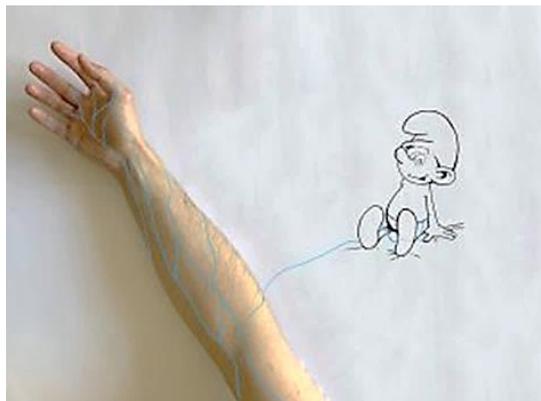
Imágenes cedidas por el alumnado.

Al menos, el conejo es resultado de la morfología del soporte sobre el que se dibuja, pero no vemos relación alguna de las piernas con las líneas trazadas encima o, dicho de otro modo, podrían estar dibujadas sobre cualquier otro soporte. En ambos proyectos puede encontrarse el hecho poético que requiere la expresión artística, pero éste o cualquier otro contenido más conceptual, estará imbricado en el modo de dibujar nuestro proyecto.

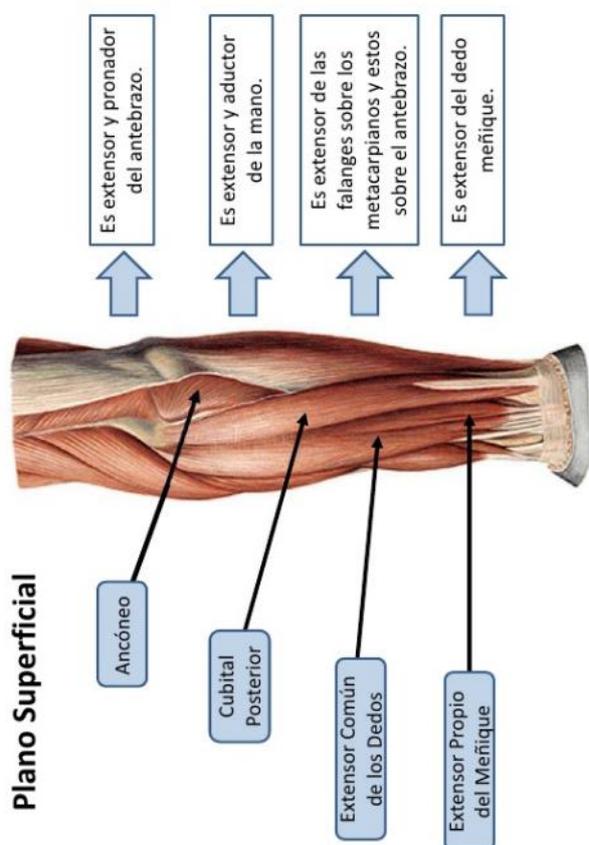
Pongamos que el título del dibujo de la izquierda es el siguiente: *Virgen de Acconci. Lamentación sobre la Performance muerta*. Pongamos también que la tela es azul ultramar, como el de las representaciones de la Virgen María. Ya tenemos un excelente proyecto de arte conceptual, pues Vitto Acconci proponía una nueva definición del objeto material y un espacio de experiencias comunes entre el espectador y el artista que borraba las fronteras tradicionales entre un artista y su público para convertir la obra de arte en una existencia temporal en un contexto espacial y social. Nada de eso perdura ahora, tan solo las fotos de su acción *Trademarks* (1970) en los libros de historia del arte mordiendo las piernas, de ahí la lamentación i la ironía del sufrimiento de una rodilla que se asemeja a un rostro. Os habréis dado cuenta ¿no? La excelencia de un proyecto depende de su **coherencia entre la idea y su materialización**. La imagen es la misma y como proyecto de dibujo expandido es regular, pero como proyecto de arte conceptual parece interesante, incluso podría colgar de las paredes de una galería de arte.

También podríamos ver expuesta la imagen de las piernas. Pongamos que la piel es muy blanca y que los trazos no son negros sino de color azul y le busquemos un concepto con la realeza y la antigua creencia de su sangre azul, ajustamos el tipo de trazo al argumento de la obra y le busquemos un título en coherencia. Ya tenemos otro buen proyecto de arte conceptual. Mientras que los campesinos oscurecían su piel bajo largas jornadas de trabajo que solían durar de sol a sol, los miembros de la nobleza solían tener la piel muy blanca porque nunca realizaban tareas en el campo. De este modo, no tenían la piel morena y las venas vistas a través de una piel blanquísima parecen llevar “sangre azul” y de ahí esa expresión y la de “príncipe azul” del imaginario popular.

Si atendemos al siguiente ejercicio sobre la interacción del cuerpo sobre el papel ¿no podríamos convertirlo en un buen proyecto de arte conceptual? ¿Le buscamos un título? ¿Podría nuestro pitufo acabar con la idea de príncipes azules como Manneken Pis evitó un incendio en Bruselas?



Veamos, ahora, el dibujo de otra alumna. Ha elegido representar un pez y, para ello, ha utilizado un rotulador y, después, ha pintado algunas zonas con barras de maquillaje de color dorado y plateado. El hecho de utilizar maquillaje debería **aportar significado**, igual que los colores elegidos ¿no lo veis así? ¿Creéis que para crear la configuración del pez ha pensado en utilizar los conocimientos de anatomía que ya aprendimos? ¿Qué sucede si apretamos el puño y giramos el brazo hacia la derecha? ¿No ayudaría el conocimiento de la anatomía para desplazar el significado del brazo hacia el del pez?



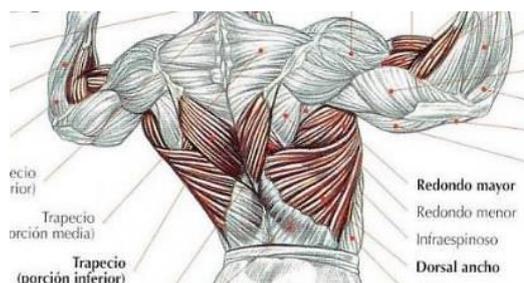
¿No lograríamos mayor expresión dibujando el pez con los dedos de la mano al tiempo que palpamos el volumen del brazo? Siempre debemos plantearnos una larga serie de preguntas mientras dibujamos la primera idea



o, mejor aún, permitamos que nos plantee las cuestiones el propio hecho de dibujar.

Por el contrario, si aparece una metáfora gracias a experimentar con el soporte cuando esta alumna afirma representar el árbol como crecimiento, raíz o vida sobre la médula espinal, porque es la encargada de transmitir los impulsos nerviosos que transportan los mensajes entre el cerebro y el resto del cuerpo,

lo que es motor de nuestra vida. Aunque cabe decir que podría haber estudiado más la representación del árbol para poder vincular mejor su trazado sobre la musculatura.



Desde luego, también aquí habría ayudado profundizar en el estudio de la anatomía cuando ofrecimos la lectura del libro de Moreau sobre anatomía artística. Lo que hemos aprendido, no sólo sirve para dibujar sino para ser capaz de ver o imaginar aquello que podemos llegar a representar. Es difícil ver un árbol en esta imagen. La idea es buena, pero no su materialización. Buen proyecto, mala exposición. Quizá nos sentiríamos atraídos por el dibujo de un árbol sobre la espalda, si tuviera las raíces en el dorsal ancho y su tronco creciera a lo alto por el músculo esplenio para mostrarse frondoso en el trapecio dejando alguna hoja perdida entre los músculos entre la escápula y la espina escapular hasta extenderse con fuerza sobre el deltoides para seguir brotando hacia el esternocleidomastoideo.

Si el concepto debe ir relacionado tanto con el soporte como con el modo de dibujar en él, no olvidemos que el cuerpo es mucho más que un simple lienzo, no es bidimensional, pues tiene un espacio interior ¿Por qué nadie dibuja en ese sentido? Sencillamente porque todavía dibujamos de un modo tradicional. Aunque cambiemos el soporte parece no haber cambiado nuestra manera de “proyectar” a partir de él, y seguimos en la bidimensionalidad aun habiendo dedicado suficientemente tiempo al aprendizaje de sistemas de representación como la axonometría y a la cónica. Veamos un ejemplo de lo que no aparece habitualmente en el aula, pero debería... ¿no os parece?



Imagen recuperada de [Cultura Inquieta](#).

En este segundo experimento de dibujar en una parte del cuerpo, la alumna ha utilizado los labios de su pareja para reflejar la imagen de un dulce oso panda. Aunque, lo que ha quedado como resultado, ella lo llama un *glosspanda*. Suponemos que es una marca de cobertura labial de una diseñadora argentina. Desde luego, se le puede suponer mucho concepto a esta representación... aunque ahora, para esta asignatura, solo destacaremos el acierto de la textura y el movimiento de la parte del cuerpo elegida como soporte. Buen dibujo, buena base para conceptualizar el proyecto. Recordad esto en las siguientes asignaturas del Grado.



Esta otra alumna afirma lo siguiente: “El cocodrilo iba a ser en origen un tiburón, pero luego me pareció que la boca de un cocodrilo, al ser más estrecha y larga, daba más juego para dibujarlo en el interior de mi rodilla y aprovechar el surco para para dibujar la boca. La cabeza del cocodrilo está dibujada mirando hacia dentro en un intento por hacer que el cocodrilo pudiese abrir la boca, pero se quedó en un intento, ya que cuando estiraba mínimamente la pierna, la boca del cocodrilo se deformaba del todo. Así que es una figura que solo funcionaba si me quedaba quieta.”

Podría ser un buen ejercicio de desplazamiento de significado, pero no de experimentación con el soporte, que es lo que concierne ahora. Quizá nos interesaría este trabajo si hubiera dibujado una serpiente enroscada y que se estira al mismo tiempo que estiramos la pierna. Comparemos ahora el dibujo de la anterior alumna con el de esta otra.

Este parece mejor ¿no es cierto? Veamos por qué. El dedo ha sido proyectado como mandíbula inferior, lo que da al dibujo una coherencia con la morfología del soporte (la mano) y, además, es capaz de percatarse de que las arrugas de la piel pueden potenciar la representación de la del cocodrilo ¿Faltaría algún dibujo en la uña? La cola de un pescado, por ejemplo, o fijaros, parece que la parte no cortada de la uña sea un peinado y la rojez de su crecimiento interior la boca triste de un emoticono ¿será de Apple o de Windows? Bueno, dejemos el arte conceptual aparte, porque aquí de lo que se trata es de experimentar con el soporte para que nos ayude a generar el proyecto o parte de él. Menuda peli de animación me viene ahora a la cabeza sobre *dedoemojis* y cocodrilos...



Imágenes recuperadas de [Facebook](#).

Se trata de **experimentar para generar proyecto** y, estudiando las posibilidades de la relación de los diversos soportes con las herramientas y los materiales, debemos potenciar nuestra capacidad de **expresión gráfica**, pero ésta deberá ir siempre ligada a un concepto. Si hemos estudiado los modos gráficos que permiten expresar movimiento, ahora, al ver estos tatuajes en las redes sociales se nos debería ocurrir aprovechar los pliegues de la piel del codo para dibujar la mítica nave Alcón Milenario de *Star Wars* moviéndose por el espacio, ya que lo lograríamos con solo un dibujo gracias a filmar el movimiento del codo, cuya expansión y retracción de la piel expandiría y contraería el dibujo ¿A caso nadie tuvo un amigo tan abstracto y frío que, a pesar de estar tan marcadas, parece que no tener sangre en las venas?

Si seguimos este camino, ya empezamos a generar proyecto... tan solo relacionando el soporte con nuestro modo de dibujar y la idea que fundamenta la representación. Esto será lo que dará sentido a vuestros futuros proyectos durante el Grado. [Veks Van Hillik](#) es un ilustrador francés que dibuja sobre el cuerpo mediante tatuaje y sabe aprovechar las ilusiones ópticas que permiten cambiar la representación de acuerdo con el movimiento del cuerpo. Esto es lo que da sentido a sus proyectos. Veamos algunos de sus trabajos.



Imágenes recuperadas de [Cultura Inquieta](#).

Pero volvamos al dibujo realizado en el aula. Después de todo lo visto hasta aquí e investigar para encontrar referentes como Veks Van Hillik, será fácil comprender que podría ser un buen ejercicio de [desplazamiento de significado](#), pero no de experimentación mediante el soporte y los materiales. Ahora, intentemos pensar qué se nos pudo haber ocurrido ante esta parte del cuerpo como lienzo para nuestro proyecto:



1. Alterar mediante un líquido la piel o bien aplicar frío u otra acción para que cambie su textura.
2. Aprovechar el conjunto de estrías que surgen por aumentar o disminuir rápidamente de peso.
3. Tomar una vena o cualquier imperfección de la piel, como un lunar o una cicatriz, para empezar a dibujar.

Esto daría sentido a la elección del cuerpo como soporte. Ahora tan solo parece que intentemos responder a una actividad que nos proponen, pero de lo que se trata es de aportar nuestra vivencia y hacerlo a través del arte ¿Qué pretende la alumna dibujando un cocodrilo tras su rodilla? Si se desfigura al separar la pierna de la antepierna ¿por qué no dibuja el cocodrilo de frente y aprovecha para representarlo con la boca abierta? Sigamos con más preguntas que deberíamos hacernos siempre cuando trabajamos:

1. Ese tipo de trazo ¿tiene algo que ver con el contenido que pretendo transmitir?
2. Si utilizara una barra de pintalabios ¿daría una carga de significado a la representación?
3. En caso de romper la capa más externa de la piel con una aguja ¿Qué significado aportaría?
4. ¿Por qué no dibujo mediante las marcas que dejan los dientes cuando muerdo el cuerpo?
5. ¿Y si presiono la piel y creo un dibujo mediante la rojez al mismo tiempo que va desapareciendo?

El planteamiento de la experimentación debe tener una base tanto en el ámbito material como en el conceptual. Recomiendo que busquéis cómo fundamenta Dennis Oppenheim su *Dibujo de transferencia en dos etapas* de 1971 o cómo da significado Vito Acconci a morder todas las partes de su cuerpo a las que puede llegar y luego reproducirlas mediante impresión con tinta en *Trademarks* (1970). Estos dos artistas logran realmente “dibujar la idea.” Cuantos más artistas conozcáis, más posibilidades de generar vuestro proyecto en coherencia a vuestro concepto. Sugiero que deis un vistazo a este enlace sobre dibujar la idea, porque veréis modos muy distintos de representar ideas mediante un proyecto de dibujo: <http://dibuixarambjaumefortuny.blogspot.com/search/label/23%20-%20Dibuixar%20la%20idea>



Dennis Oppenheim.
Dibujo de transferencia en dos etapas, 1971. Recuperado de Unaperformancealdia

Vito Acconci. *Trademarks*, 1970. Recuperado de JuanAlbarranDiego

Respecto a los siguientes dibujos, una alumna dice que los huesos de las manos los dibujó pensando en cuando era pequeña y se dibujaba ella misma líneas y círculos en las manos para aprender cómo funcionaban los dedos, y que pensó que sería divertido dibujar de nuevo los huesos ahora que ha aprendido la anatomía de la mano; aunque admite que no fue nada fácil dibujar sobre la mano porque, al ser todo hueso, las líneas le bailaban de un lado para otro. Debe referirse a la segunda mano ¿verdad? Porque ahí intuimos que se busca calcar los huesos a través de la carne, o quizá sea la penúltima y realmente no aprendió tanta anatomía como cree...



¿Veis algún planteamiento en estas interacciones con el cuerpo que relacione el ámbito material con en el conceptual? La penúltima presenta un modo de dibujar más coherente, claro, puesto que es un dibujo de Egon Schiele y, aunque no esté dibujada mediante la interacción con el cuerpo, nos viene bien aquí para recordar atender a las sensaciones que sentimos al ver y observar para poder elegir el modo de dibujar. Si te divierte dibujar la mano, entonces haz un dibujo divertido; si lo que quieres es calcar la morfología de la mano, ensúciala como en la tercera imagen; si lo que quieres es calcar el hueso, mejor calcar con un pincel como en la última foto; pero lo importante es lo que quieras decir con ello. Schiele las exagera, las deforma y focaliza la atención sobre ellas en todos sus retratos mediante un gesto poco natural, pero siempre cargado de significado.



Imágenes recuperadas de [Edi Kastás](#)

Fijaros en la posición de la mano en el siguiente retrato de Schiele. Está inspirado en los extraordinarios frescos bizantinos de Estambul (entonces Constantinopla) y en concreto en el pantocrátor de la iglesia de San Salvador de Cora. No es que se disponga a darnos una bendición, lo que pretende transmitirnos es que el arte va a salvar al mundo. Pero para ello debemos ser coherentes con el concepto que buscamos transmitir en cada uno de nuestros experimentos.



Podemos recuperar de [Facebook](#) estas imágenes y darnos cuenta de cómo Schiele supo transmitir el concepto de carnalidad en su *Estudio de manos*, sin fecha y hoy en una colección privada, así como esta persona supo percibirlo, apropiarse de él y obtener una nueva representación. La apropiación es un proceso del llamado arte posmoderno, que también podéis tener en cuenta a la hora de realizar vuestros proyectos. Retomaremos este tema más adelante, cuando hablemos de dibujar mediante el cabello. Ahora centrémonos en el resultado del experimento de Schiele sobre el papel, en cómo consigue crear la presión de las manos sobre la carne gracias al [encuadre](#), la [composición](#) y el [trazo de las líneas](#), acentuado con no más de un tercio del soporte con colores que forman parte de su color marrón, lo que favorece que se hundan en él. La idea de un proyecto no es solo algo textual que podemos explicar con una frase. El concepto que aportemos también puede ser una sensación, pero debe haber siempre una relación conceptual con el hecho material mediante el que actuamos para dibujar. En este caso, por lo que acabamos de explicar, debía ser un tatuaje. Si esta persona fuese realmente una artista, desde mi faceta de crítico de arte, sin duda, escribiría en su catálogo *ella supo que ver es mirar dónde me he visto*.

Esta alumna experimenta con el dibujo mediante la falange del dedo, pero no hay ninguna relación conceptual con este hecho. Digamos que actuaría del mismo modo que el compañero que dibujó el pez con una cuchara, o el que organizó un duelo en la cubertería de casa o quien andaba con los pies manchados de pintura, pues tan solo tratan de aprovechar la morfología de aquello con lo que dibujan. Está bien, pero deberemos estudiar en profundidad todo el catálogo de posibilidades y en qué podemos aplicar lo que descubrimos. Leonardo, Tiziano, Rembrandt y muchos otros pintaron con los dedos partes de sus cuadros y es un placer descubrir el por qué cuando los contemplamos ¿Por qué utilizamos nosotros aquí los dedos, los pies, la cuchara, el tenedor o el cuchillo?



Imágenes cedidas por el alumnado.

Por el contrario, el siguiente dibujo, abajo a la izquierda, realizado con las falanges de los dedos índice y corazones impregnados de guache, podría haber sido hecho con pinceles ¿no os parece? ¿Para qué ensuciarnos las manos, si creamos el concepto representado del mismo modo que con una herramienta tradicional? Si lo que buscamos es obtener este resultado, mejor utilizar pinceles para caligrafía china y aprender a enjuagarlos en la justa medida en la pastilla de tinta de acuerdo con el trazo deseado. Todo un rito. Parece que la mezcla de sal con guache aplicada sobre el papel con un corcho consigue un resultado más coherente en el dibujo de abajo a la derecha, pues consigue diferentes texturas en el vestido gracias a la sal que recoge el corcho. Debéis estar atentos a la reacción que puede causar mezclar diferentes materiales. Para este caso, mejor utilizar polvo de mármol o piedra pómez molida. Sugiero que investiguéis que pasaba cuando Picasso ponía azúcar en sus grabados y qué efectos conseguía en la textura gracias a éste.



Imágenes cedidas por el alumnado.

Prestad tención a la forma del dibujo de abajo a la derecha, también al ritmo con el que se juntan las formas, a la presión de la mancha y a la deformación de una huella respecto a otra aunque todas han sido realizadas por la misma nariz; así como al hecho de no poder enfocar con exactitud a causa de la proximidad de los ojos al papel cuando presionamos la nariz sobre él y, también, al de no controlar el resultado del gesto al mismo tiempo que lo realizamos, etc. Todo ello debemos tenerlo en cuenta a la hora de elegir la herramienta para dibujar. Por ejemplo, fijémonos ahora con el dibujo de abajo a la izquierda, también está hecho con la nariz, pero realmente podría haber sido realizado de cualquier otro modo. No ocurre esto con el dibujo de abajo en el centro, donde vemos claramente que se ha usado el pie y cuyo resultado no se podría obtener de otro modo.



Los dos dibujos siguientes también podrían haberse hecho con cualquier otra cosa ¿Para qué utilizar el pie entonces?



Estos otros que siguen más abajo han sido realizados con los puños y los codos, y quizá sí pudiésemos realizarlos de otro modo, pero atended a la forma y al ritmo con el que se han creado las formas ¿Os percatáis de cómo el pósito de pintura y su secuencialidad está ligada a la biomecánica del cuerpo? El modo de dibujar es aquí capaz de transmitir la kinestesia, es decir, la posición del cuerpo cuando lo hizo, lo que demuestra la coherencia del resultado matérico con la idea planteada para dibujar “mediante” el cuerpo.

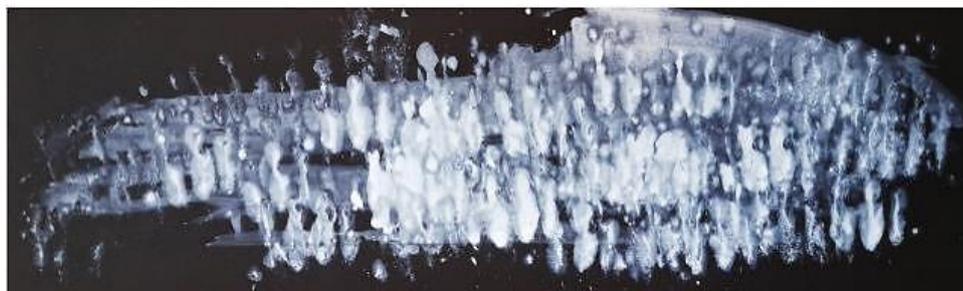


Imágenes cedidas por el alumnado.

Y en estos dos otros casos, el dibujo incluso va un paso más allá, pues a la idea planteada y la coherencia de la Kinestesia resultante es capaz de darle un significado mediante el título: *Al galope* para el primer dibujo y *Multitud* para el segundo. Excelente, porque el alumno resuelve el ejercicio correctamente y, además, sabe recuperar la competencia resultado del ejercicio anterior sobre el [desplazamiento de significado](#). Fantástico, pues fijaros cómo de sorprendida está la gente que se apiña para ver la belleza de esos caballos salvajes en pleno galope... ¿Podríamos haber conseguido esa expresividad de otro modo? Francamente, lo dudo. Pero, ahora, lo que importa es que el alumno tendrá siempre la vivencia de este ejercicio en su **memoria Kinestésica** y podrá emplearla como recurso más adelante, y ya no solo matérico sino de ideación, incluso.



Al galope, pintura acrílica blanca usando el antebrazo y el dorso de la mano

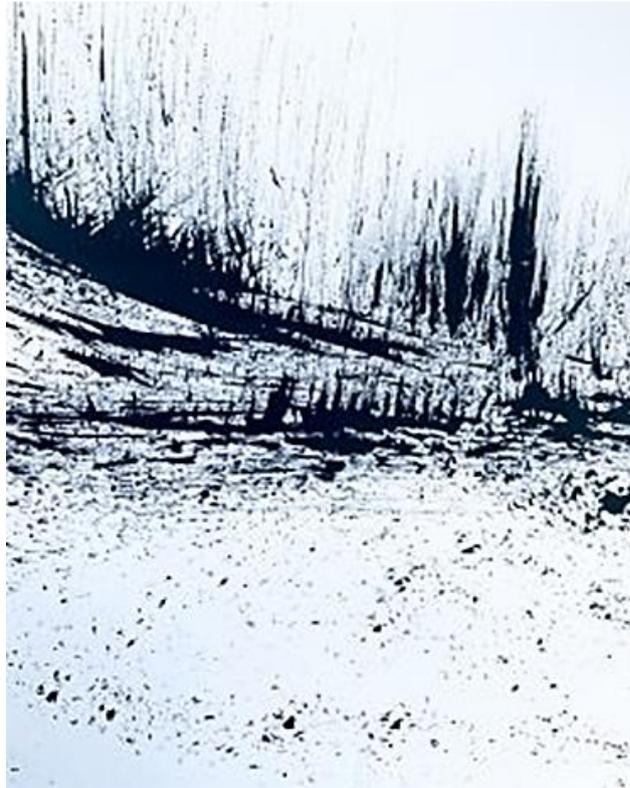


Multitud, pintura acrílica sobre cartulina negra usando el puño de la mano.

La expresión gráfica del siguiente paisaje también no será fácil conseguirla con algo que no sea el estropajo “nanas,” que la alumna afirma haber utilizado. Le sigue el dibujo realizado mediante flores y hojas, que también nos parece muy coherente, mientras que la idea de utilizar un infusor de pinza del tercer dibujo es buena pero no logra la mancha que esperaríamos obtener de él, probablemente, aquí por exceso de carga.

Se trata de experimentar para encontrar la relación entre la herramienta y el soporte más coherente a nuestro proyecto. De momento, queda claro que pueden ser procedimientos muy gratificantes para la representación de paisajes. Mirad el siguiente dibujo mediante el infusor de pinza y fijaros cómo anda a través del bosque nevado una joven con raquetas de nieve en los pies... Todo un plan (*layout*) para la historia de nuestro proyecto, que ni siquiera sospechábamos que podría surgir gracias al infusor con el que nos preparábamos el té antes de empezar a dibujar. El alumnado que en los dibujos que siguen ha probado a dibujar con el estropajo de níquel «Nana», tallos de plantas con o sin sus hojas, o bien con plumas, o los hilos de costura, incluso con los moldes de madalenas... suele obtener buenos resultados y éstos quedan archivados en nuestra experiencia para salir, sin darnos cuenta, de la Kinestesia del cuerpo durante futuros proyectos. Recordad que están ahí dentro, esperando a **la idea que les sea coherente**.

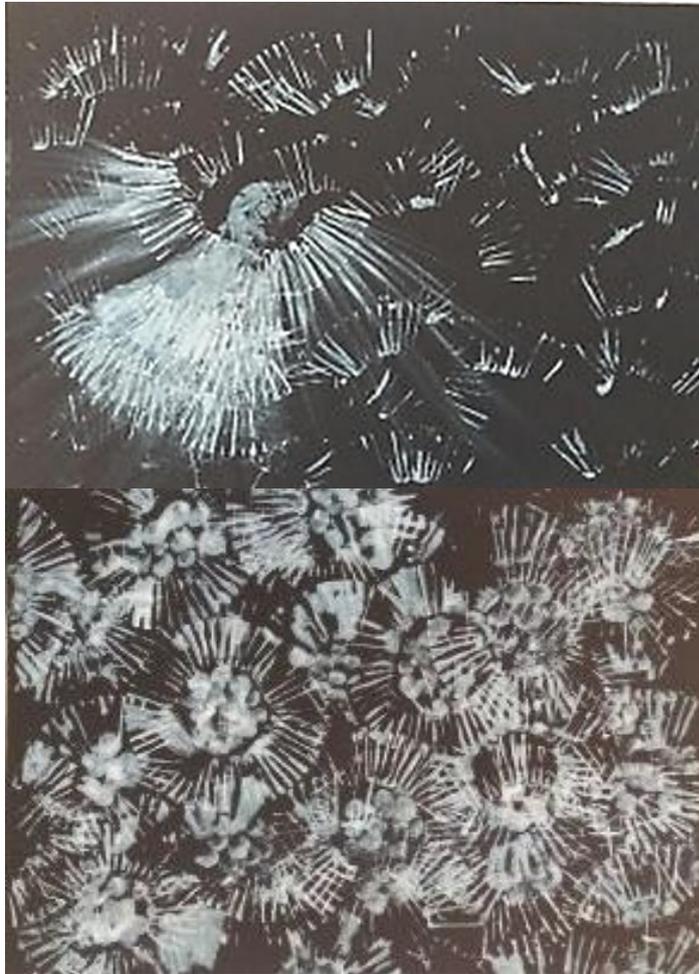








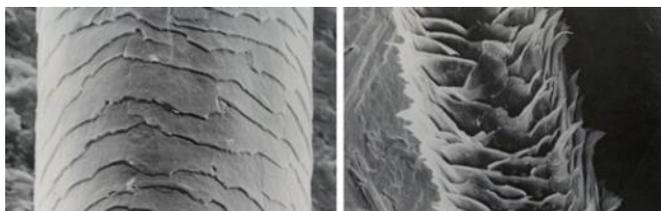




Los grandes maestros no creáis que conseguían los pinceles como nosotros, en cualquier tienda de materiales para las Bellas Artes, debían fabricarse ellos mismos los pinceles con pelos, por ejemplo, de marta, que eran los más preciados para técnicas al agua, porque las capas de queratina del pelo pueden retener el agua en su estructura microscópica de escamas. Por esto no parece una buena idea realizar dibujos como estos mediante el propio cabello, sería más útil utilizar pelos de cerda, que son los utilizados habitualmente para la pintura al óleo, o bien cualquier otro material vegetal o sintético que permitiera fortalecer ese tipo de trazo que obtiene la alumna. La experimentación sirve para percatarse eso: "Vaya, pues no era mediante mi pelo sino con..." Y como cualquier científico, vuelta a empezar. ¿A caso el arte no es una ciencia? Está dentro de las llamadas Ciencias Sociales ¿verdad? Pues eso, ensayo-error y seguimos...



Imágenes cedidas por el alumnado.



Imágenes de las escamas de la queratina. Recuperado de [Eduardo Zamarro](#).

Para este tipo de dibujo, que busca representar animales, la experimentación resultaría más ventajosa si nos fabricásemos los pinceles como los grandes maestros, pero con los materiales que mejor nos fueran a la hora de obtener el trazo deseado.

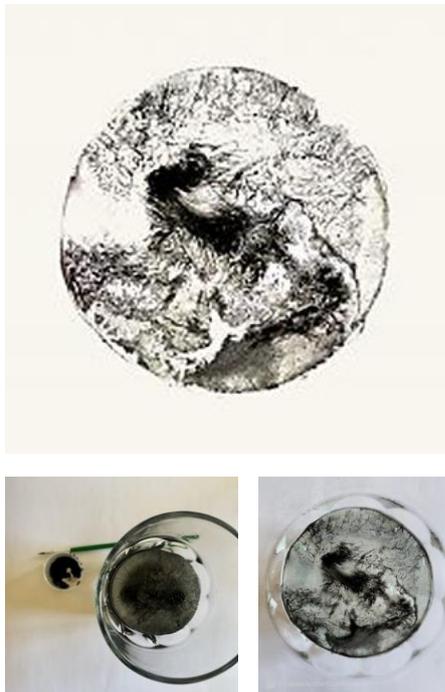
La expresión gráfica mediante el cabello humano suele ir relacionada en arte al movimiento de la cabeza o a la actitud corporal, de modo que el resultado siempre tiene una relación conceptual con el hecho de “ser parte del cuerpo” y no tan solo como material separado de él, como en el caso de animales como la marta o la cerda, cuyo pelo se utiliza para fabricar los pinceles. Una compañera recomienda a la alumna, que vimos más arriba, el trabajo de la artista Lilibeth Cuenca Rasmussen como un buen referente, pero a Cuenca Rasmussen le importa poco lo que pueda expresar con su cabello, pues solo se dedica a re-crear (*re-enactment*) las actuaciones que ya realizaron otros artistas en la historia del arte, aunque ella lo hace ahora a su manera; es decir, se inician de modo idéntico pero la experiencia es completamente diferente, porque esta artista se dedica a cuestionar la autenticidad de la obra de arte mediante la performance.

Podemos comparar el argumento de Lilibeth Cuenca Rasmussen y cómo fundamenta su trabajo Janine Antoni en *Loving Care* de 1993. Ambas toman esta decisión sobre el material y el soporte de acuerdo con una idea y su materialización está en coherencia con el resultado plástico sobre el soporte. Janine Antoni sumerge su cabello en un cubo con tinta oscura y escurre el exceso de líquido para luego pasar el pelo por el suelo de la galería mediante un movimiento en forma de ocho como el que utilizamos cuando fregamos un suelo.



Imagen de la recreación de L. Cuenca Rasmussen y J. Antoni en *Loving Care* de 1993. Recuperado de [Heather Mason](#) y [Contemporary Art](#).

Desde una posición tan vulnerable como la de estar con el cuerpo contorsionado de rodillas y una acción sin ningún poder como la de fregar el suelo, esta artista logra sacar a todos los espectadores de la sala de exposición, como hacía su madre con ella de niña cuando limpiaba en casa. Ambas artistas, Janine Antoni y Lilibeth Cuenca Rasmussen, están dentro del denominado arte conceptual, pero acabamos de ver cómo la misma relación herramienta-soporte establece diferentes significados de acuerdo con el “modo de dibujar.” Esto es lo que deberéis tener en cuenta en cualquiera de vuestros futuros proyectos: el concepto que vais a establecer gracias a la **relación materia-idea**. Veamos, por ejemplo, la siguiente imagen.



Imágenes cedidas por el alumnado.

¿Resulta atractiva por sus texturas y contrastes? ¿Hay alguna relación entre ellos y la composición? ¿El encuadre circular está relacionado con el resultado? ¿Os resulta interesante? Entonces, podréis decir donde recae el interés de este dibujo...

En realidad, nos interesa esta imagen porque sabemos que el dibujo está realizado sobre el hielo como soporte. Esto es poco frecuente, pero esta experimentación sólo quedará en mera ocurrencia, si no logramos vincular la expresión gráfica a las características que ofrece el hielo. Nos preguntábamos ante otros trabajos por qué no habíamos aprovechado la poca adherencia de un rotulador sobre el cristal y la velocidad del trazo que permite por ello, o la transparencia del cristal con la que lograríamos integrar el dibujo en un paisaje tras la ventana, o bien los cambios de luz, etc. Del mismo modo que ahora deberíamos plantearnos qué aportará el hielo como soporte.

La alumna se interesa por la relación entre el dibujo y la escultura que permite el hielo y por la rápida transformación que sufre su representación. Se trata de rellenar las grietas del hielo y que el azar de su transformación nos permita ver figuras en las formas abstractas. Está bien, pero ¿por qué no hacemos intervenir la luz? Seguro que va a ayudar a contrastar formas y añadir diversidad de tonos, lo que enriquecerá la posibilidad de ver esas figuras. Si experimentamos con ello, nos daremos cuenta de que el hielo se derrite más rápido y quizá, durante la experimentación, decidamos dejar que se derrita sobre otro soporte y deje esa forma abstracta de tinta una vez el agua del hielo se ha evaporado. Quizá se nos ocurra colgar los cubitos con tinta y realizar el *dripping* de Jackson Pollock a partir de pintura congelada... Cualquier barbaridad con la materia vale ahora, siempre que nos pueda llevar a crear un concepto. Eso es en realidad el proyecto artístico.

Este otro dibujo sí que pretende simbolizarla fugacidad del tiempo y lo intenta mediante la carga icónica del reloj que introduce en el encuadre. Movimos varias veces los objetos de una [composición](#) para aprender a mostrar lo que realmente pretendíamos representar ¿Están aquí bien situados los pájaros? Parece que sí, alineados mediante una diagonal ascendente en el orden de lectura del texto de derecha a izquierda es la mejor opción. Sin embargo ¿por qué no los empequeñece conforme se alejan? Si, ya sabéis, otra vez haciéndome pesado con la perspectiva y los [indicadores de profundidad](#)... Aunque lo que más me interesa ahora es que os fijéis en los pájaros del dibujo de la derecha. Han cambiado, se ha trabajado la textura de la silueta y eso los hace mucho más pesados, aún con la diagonal tenemos que vayan a caerse por ese peso que han ganado.



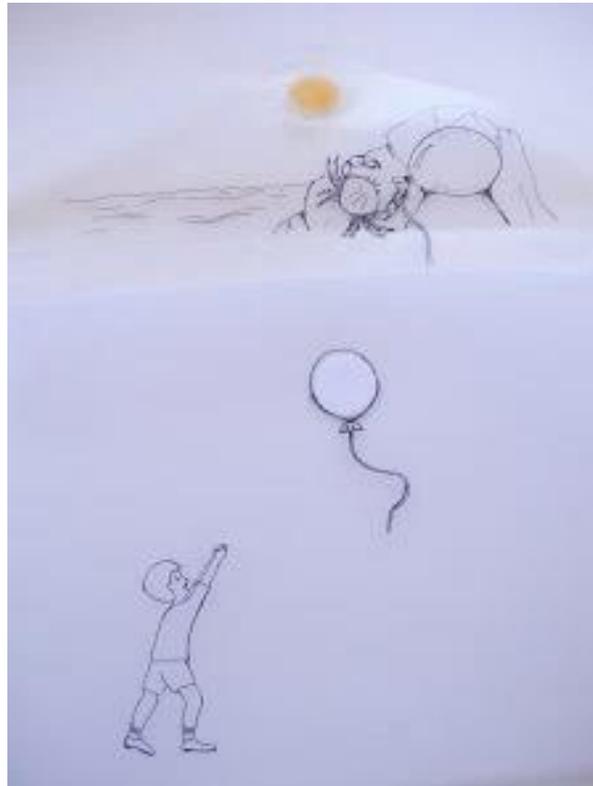
Imágenes cedidas por el alumnado.

Vamos a dejarlo claro de una vez. Si no apetece dibujar en perspectiva, tengamos un poco de ingenio y démonos cuenta que la cinta de pintor permite realizar cualquier forma de modo sencillo y hacerlo varias veces siguiendo el método ensayo error cuando se pega y despega sucesivamente la cinta hasta encontrar lo que se busca, evitando así la complejidad del trazado en perspectiva ¿Para qué pintarralear los pájaros si la propia textura del gotelé de la pared va a darnos una diferencia de gradiente gracias a la incidencia de la luz? ¿No sería más lógico aprovechar la expresión que permite todo eso? Recordemos aquí que estamos investigando los soportes. Entonces ¿por qué no dejar incluso partes de cinta despegadas colgando? ¿Ayudaría eso a la expresión gráfica de las alas? La experimentación deberá siempre favorecer nuestro proyecto. De hecho, es ella la que lo crea, ya sea durante el propio momento o por la inferencia de los momentos vividos y ya guardados en la memoria. Esta actividad, lo que en el fondo pretende es iniciaros el hábito de crear este archivo fundamental para la expresión que ahora no adjetivaríamos tan solo como **expresión gráfica**, sino ya como **expresión artística**.



En el caso que sigue, faltaría dar alguna carga conceptual a la experimentación, pues pintar sobre la tela de una bolsa no tiene sentido si no está llena, por ejemplo. Podemos pensar que tan solo nos interesaba ese tipo concreto de tela, que no existe en ninguna otra parte salvo en las bolsas de esa marca. Vale, cierto. Entonces ¿por qué no recortamos la tela de la bolsa? Si mantenemos la iconografía de la bolsa como soporte, éste debe de ejercer una influencia en la creación del resultado. Llénala de la compra diaria y dale unos brochazos de pintura, o bien encócala para que quede como un gofrado, decide tu modo de dibujar y así habrás representado tu modo de alimentarte, lleno de ángulos de cajas de precocinados o quizá de suaves curvas de verduras y frutas... por cierto, esa mancha tan pesada ¿será de carne o de pescado? De eso se trata cuando construimos un proyecto: el diseño gráfico de la bolsa de la compra de la gente con hábitos alimentarios saludables, por ejemplo.

Esta otra alumna nos comenta lo siguiente sobre su experimentación con el soporte: “Sobre una carpeta de plástico he dibujado un escenario en dos planos unidos por un globo hinchable. Me he inspirado en el dibujo de Banksy *Niña con globo* (2002). En una parte de la carpeta he dibujado un niño que pierde su globo y en otra el globo aterriza entre las rocas de un espacio marino y un cangrejo se aproxima a él. He aprovechado el velcro redondo de la carpeta, como si fuera el globo. Me he inspirado en un libro que Christoph Niemann muestra en uno de sus vídeos, en el que se crean imágenes a partir de un punto rojo.” Hasta aquí, todo muy bien. La alumna muestra haber realizado una buena dinámica de aula. Pero ¿qué hay del resultado de aprendizaje específico de esta actividad sobre la experimentación con el soporte?



Imágenes cedidas por el alumnado.

Si la solapa puede inclinarse en diferentes grados ¿por qué no lo aprovechamos? Si no es así, podríamos recortar un plástico cualquiera y dibujar sobre él. Aquí, lo importante es relacionar el concepto de carpeta con el dibujo del globo. Es hora de demostrar la capacidad de metáfora que obtuvimos con ejercicios anteriores. Lo hicisteis muy bien entonces ¿por qué olvidáis aquella experiencia ahora?

Veamos un experimento que esta otra alumna describe del modo siguiente: “Una mujer dándose un baño en el WC. He incorporado limpiador azul para dar color al agua. Quería conseguir espuma, pero las paredes quedaban húmedas y el rotulador no pintaba, así que, me conformo con una piscina en vez de un baño burbujeante.”



Parece la Sigrid del Capitán Trueno, pero ¿no creéis que debería ser más bien una chica de cómic como Valentina? incluso una chica punk, por ejemplo. El dibujo debe de estar de acorde con el soporte. Si queremos dibujar a una mujer, deberíamos encontrar la pose mediante la que adaptar el dibujo del cuerpo femenino a los recovecos de la cerámica ¿No creéis que de ese modo sí quedaría justificado elegir este soporte?

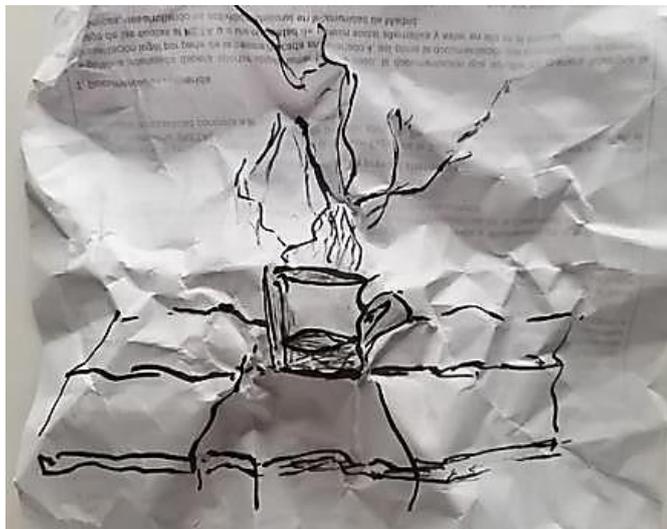


La siguiente sí que es una buena adaptación de aquello dibujado al soporte encontrado. La alumna lo describe así: “El experimento es una intervención en un paso de peatones, como evidentemente no me dejarían hacerlo, lo he fotografiado y trabajado sobre él. Para hacer el efecto de desgastado he ido borrando sobre la fotografía hasta que se desgastará un poco el primer tramo que las figuras están desplazando y luego le he aplicado gráfico. El contorno de las figuras está realizado con tinta negra.” Sin embargo ¿no sería más coherente para el proyecto que no “empujaran”, sino que “estiraran” la línea de pintura hacia la izquierda? Puesto que esta línea está cayendo por la pendiente hacia la izquierda.



Imagen cedida por el alumnado.

El mismo alumno presenta este dibujo, que él mismo sabe identificar como próximo a una poesía visual, y que nos va perfecto para terminar de aclarar la importancia de la coherencia entre la actuación del autor y el soporte durante una experimentación, o lo que es lo mismo, el modo de dibujar adecuado a la idea que buscamos representar.



Si lo que deseamos es experimentar con superficies que no sean planas y aprovechar, por ejemplo, los pliegues de un papel arrugado ¿Es realmente necesario “reforzar” (como dice el alumno) las líneas mediante un rotulador para configurar la forma? ¿No sería más coherente “reforzar” el propio pliegue para que la incidencia de la luz fuera la que dibujara? A medio día me tomo un café, el papel esta sobre la mesa y aparece una taza, lo hace claramente porque a esa hora la luz es muy dura y provoca sombras muy oscuras, pero conforme avanzan las horas y el sol ya no está tan elevado, la luz se vuelve más cálida y la taza desaparece. De este modo, nos parece más coherente el proyecto, puesto que la experimentación con el soporte no solo depende de los pliegues, sino de la incidencia de la luz que nos permite percatarnos de ellos



Imágenes cedidas por el alumnado.

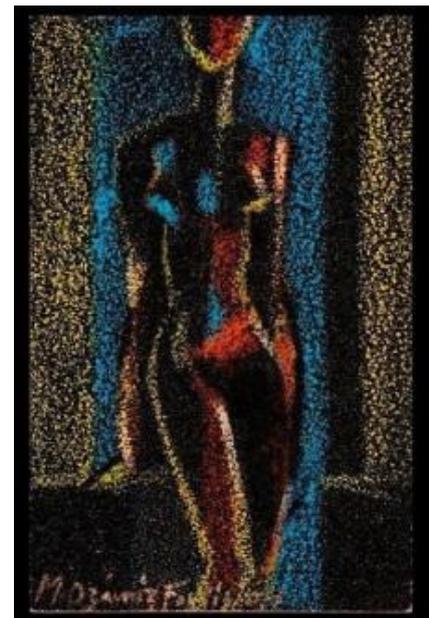
Iniciamos el curso hablando sobre el modo de mirar en equivalencia al modo de dibujar y que deberíamos plantearnos eso para lograr ser artistas. Planteémonos, pues, ahora, si el dibujo de esa “X” la realizó realmente un artista o fue un operario que necesitaba visualizar rápido donde está el número 13 para así marcar de trece en trece una superficie. Quizá el mejor modo de dibujar en este experimento sería, como ejemplo entre la infinidad posible, un borrón enérgico utilizando no un rotulador sino un *cutter* para “hacer desaparecer” este número de la mala suerte... pues el resultado estaría más en coherencia a la superstición que causa ver el número 13. En realidad, siempre podemos idear un proyecto de infinitas formas, pero su éxito estará en el modo de dibujarlo y acertaremos en la elección cuando nos atrevamos a sentir y pensar como un artista.



La tipología del soporte sobre el que dibujamos debe ayudarnos a elegir nuestra acción sobre él, así como la herramienta y el material que vamos a utilizar. Esta alumna afirma que no ha hecho bien el ejercicio porque no ha cambiado el significado de nada, pero está equivocada, el significado de algo ya cambia por el mero hecho de ser representado por otro material. Si no, fijaros lo que cambia representar cualquier figura mediante café molido (arriba) o un grano de café cuando lo dibujas mediante pincel y café expreso (derecha). No es lo mismo que con un rotulador e incluso con acuarela, por muy aguado que esté el café.



Probablemente, si esta otra alumna no hubiera utilizado una fotografía sino la escultura real de Gargallo, la textura del hierro la habría ayudado a darse cuenta de que su modo de dibujar sobre un papel de lija era inadecuado. Fijaros que los trazos los realiza del mismo modo que lo haría sobre un papel normal, para lograr la silueta incluso intenta tapar los poros que se producen a causa de la textura del papel de lija. Por lo que hemos visto hasta ahora, comprenderemos que lo más coherente aquí era experimentar precisamente con esa granulación del papel de lija y que no ofrece ningún otro tipo de papel. Veamos su dibujo junto a la figura dibujada por una artista y que podemos encontrar en Internet. Se trata de la obra *Desnudo* (2008) que Mónica Ozámiz Fortis realiza con cera sobre un papel de lija de 20 cm por 27 cm que podemos ver en [Artelista](#).



Arriba, imágenes cedidas por el alumnado. Abajo, *Desnudo (Lija)* de Mónica Ozámiz Fortis (2008). Recuperado de [Artelista](#)

Ahora, observemos este otro dibujo de una alumna y propongámonos qué tipo de experimentación hubiésemos iniciado nosotros. El soporte son baldosas de cerámica. Se trata de una terraza. Alrededor hay plantas. Probablemente hemos mojado más de una vez el suelo de esta terraza mientras regábamos las plantas. Entonces ¿Por qué no se nos ocurre dibujar cuando el suelo esté mojado? ¿Por qué no se nos ocurre al menos mojar la tiza con la que hemos decidido dibujar? Y... a ver qué pasa. De eso se trata, de ver lo que ocurre a nuestro alrededor y pensar a través de ello, como hizo Egon Schiele en una sociedad que no comprendía y que tampoco le comprendió a él. Pero Schiele si supo transmitirnos esa incompreensión en sus dibujos y lo hizo gracias a aplicar de manera coherente lo mismo que nosotros hemos ido aprendiendo durante esta asignatura.

Visteis cómo una compañera añadía sal al guache para crear textura. Le advertimos que mejor utilizar otros materiales y que estudiara las reacciones entre éstos porque esa reacción podría ser un procedimiento para crear efectos de expresión gráfica, como hizo Picasso al añadir azúcar al grabado, por ejemplo ¿Qué pasaría si ahora pusiéramos azúcar al agua en la que mojaremos la tiza? Está claro que ni la figura tendrá una pose más dulce ni endulzará los trazos, pero quizá quede más brillante ¿verdad? Tan solo es una suposición lógica antes de empezar la experimentación y gracias a lo que he ido insistiendo ante vuestros dibujos: no solo observar sino también sentir el material con el que vais a trabajar así como con el que actuará como soporte.



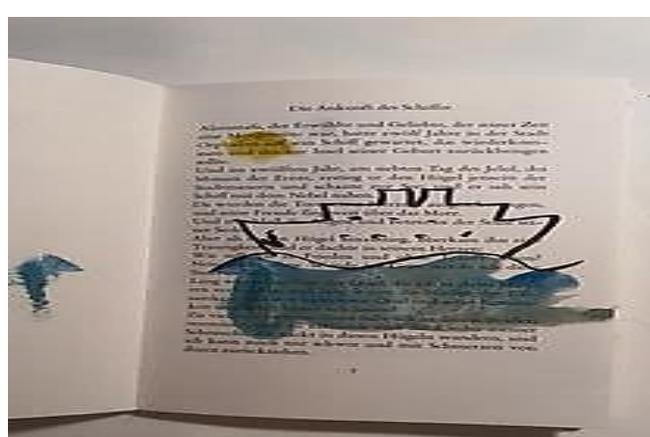
Arriba, imágenes cedidas por el alumnado. Abajo, imagen recuperada de los consejos que podréis ver para pintar con tiza mojada en [Wikihow](#).

En este otro trabajo sí que se parte de un buen presupuesto para la experimentación, porque la alumna se da cuenta de que el azulejo, como soporte, va a conllevar un largo tiempo de secado, y esto le permitirá plantearse la expresión gráfica que podrá obtener mediante el efecto de la gravedad cuando dibuje con acrílico. Durante su experimentación, esta alumna va cambiando de herramienta hasta que se queda con la expresión obtenida mediante los trazos y salpicados de una bayeta o fregona, que después matiza con una servilleta absorbente para enfatizar el brazo que se dirige a la nevera. Está claro que todos tenemos un *Zampalotodus hogariensis* como éste en casa, aunque nadie admita nunca haberlo visto cuando encontramos la nevera vacía.



Imágenes cedidas por el alumnado.

Con todo lo visto hasta aquí, intentemos responder ahora la siguiente cuestión ¿Dónde recaerá la **coherencia entre la materia y la idea**, si dibujamos sobre las páginas de un libro? Bueno, la respuesta está clara, ahora los azulejos son el texto, por lo que nos dejaremos caer por “gravedad” durante la lectura del texto, por lo que aquí el concepto lo aplicaremos sobre una idea ya escrita, pues el soporte no debe ser ahora la mera textura del papel, como si fuera aquel papel de lija que vimos antes; aquí, el soporte es lo tramado con las palabras de la página del libro, y nuestro dibujo debería estar en coherencia con esa trama.



Imágenes cedidas por el alumnado que no siguen la trama del texto y el soporte queda como algo tan solo decorativo.

En el comentario sobre el tatuaje de las manos del autorretrato en camisa de Egon Schile que mostraba Facebook escribía que, aunque aquella persona no fuera una artista, supo transmitirnos que **ver es mirar dónde me he visto**. Ahora, después de esta revisión crítica de los ejercicios del aula, quisiera que os dierais cuenta de que eso es de lo que se trata. Es decir, de guardar en la memoria de nuestro cuerpo todo lo que experimentamos a través de nuestro sensorio corporal, porque tenemos realmente una memoria Kinestésica y, es de ese archivo, desde donde nuestro pensamiento obtendrá el modo de dibujar más idóneo para nuestro proyecto.



Capturas de pantalla del programa [El intermedio](#) de la Sexta.

Envié capturas de pantalla del programa por mail al alumno y le expliqué que sería bueno para su compañera que le hablara de los encuadres, su composición, las líneas y el **centro de interés** que crean, las siluetas y sus texturas, así como de la poesía visual que puede crear una brevísima secuencia de fotogramas, las metáforas que extraemos de las imágenes y cómo se diagramó la narración visual. En definitiva, observar para darnos cuenta de cómo se construye la expresión gráfica en cualquier imagen porque, a partir de ahora, el diálogo que generéis en el aula sobre ella será un pilar fundamental para asentar vuestro aprendizaje en el Grado, pues ya tenéis los conocimientos básicos que os permiten dialogar con fundamento.

En cada parte del curso siempre he tratado de mostrar el trabajo de un artista que resuma todo lo aprendido y pueda ser motivador. Ahora, para acabar aquí, y ante la perspectiva de vuestros futuros proyectos, pienso que será muy útil conocer *A flor de piel* (2011) de la artista colombiana Doris Salcedo pues, para que nuestro arte logre cambiar algo, antes que nada, debe ser capaz de emocionar o conmover al espectador, y por la evolución que habéis demostrado durante este curso, estoy seguro de que lo conseguiréis.



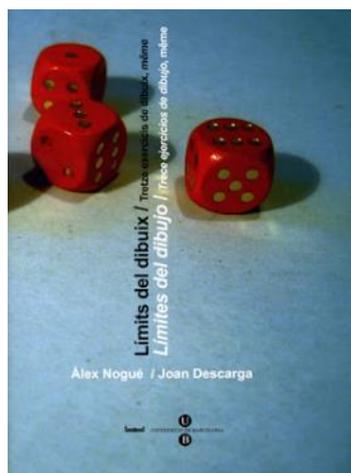
Doris Salcedo (2011). *A Flor de Piel*. Pétalos de rosa e hilo, 652.8 × 1070 cm. Recuperado de [Whitecube](#) y de [Museum of Contemporary Art Chicago](#).



Visionad este vídeo a través del enlace que os dejo aquí a través de [Whitecube](#) y veréis cómo se realizó esta gigantesca manta tejida muy delicadamente con pétalos de rosa, a través de su materialización comprenderéis cómo aplicar todo lo aprendido sobre dibujo a cualquier proyecto de ahora en adelante.

Seguimos...

Leed este libro del Prof. Dr. [Àlex Nogué](#) i el Prof. Dr. [Joan Descarga](#) de la Universidad de Barcelona porque os será de mucha ayuda para aprender a dibujar heterodoxamente, gracias a trece ejercicios de dibujo con los que conseguirá haceros comprender que podemos disolver las fronteras entre las prácticas artísticas tradicionales. Ésta es sin duda una lectura que nos permitirá otros enlaces mentales relativos a la metodología de la creación. Leed y disfrutad de **otras formas de dibujar**.



Nogué, A; Descarga, J. (2005). *Límits del dibuix. Tretze exercicis de dibuix mème / Límites del dibujo. Trece ejercicios de dibujo mème*. Publicacions de la Universitat de Barcelona.



Este texto se ha escrito como comentario de aula ante la dificultad del alumnado para empezar la actividad de expansión dentro del ámbito del dibujo básico. Disculpad los errores tipográficos y la redacción que pueda resultar de esta urgencia en la escritura para el aula.

Prof. Dr. Jaume Fortuny-Agramunt

