

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

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

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

Alex Nogué, Joan Descarga.

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

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

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

Alex Nogué, Joan Descarga

Els límits del dibuix. Ensenyar a dibuixar

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

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

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

Los límites del dibujo. Enseñar a dibujar

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

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

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

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

Transformar la realitat

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

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

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

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

Transformar la realidad

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

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

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

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

La crítica social

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

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

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

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

La crítica social

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Expressió i construcció

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

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

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

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

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

la redacción sea responsabilidad de su líder.

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

Expresión y construcción

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

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

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

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

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

El paper de l'atzar

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

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

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

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

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

El papel del azar

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

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

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

L'art com a joc

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

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

Naturalesa, abstracció i realitat

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

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

El arte como juego

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

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