

EL DIBUJO COMO HUELLA Y FRAGMENTO. UN CAMINO DE IDA Y VUELTA

Manuel Bru Serrano*
Universidad de Granada

RESUMEN

Este artículo pretende incidir en la hipótesis de que un dibujo acabado siempre es una huella o fragmento de algo más grande. Estableciéndose como la pista de una acción pasada y como parte de un todo, el cual es posible desarrollar mediante un proceso creativo que se nutre de un ir y venir constante. Un avanzar y retroceder fundamentado en el conocimiento del propio transcurso por el papel y la importancia de la repetición y la variación como mecanismos de progreso. Se ha abordado el tema a través del trabajo de varios artistas y, simultáneamente, con el de arqueólogos y restauradores, pero también se han realizado las series *Diez continuaciones de un mismo dibujo* y *Continuación de continuaciones*, que han permitido profundizar en este entramado teórico desde el mismo campo del dibujo y que son las que conforman esta investigación.

PALABRAS CLAVE: fin, rastro, proceso, progreso.

ABSTRACT

«Drawing as Mark and Fragment. A There and Back Way». This article aims to investigate the hypothesis that a finished drawing is always a trace or fragment of something bigger. Established as the head of a past action as part of a whole, which can be developed through a creative process in a constant back and forth. A forward and backward based on knowledge of own course for the paper and the importance of repetition and variation as mechanisms of progress. The issue has been addressed through the work of several artists, archaeologists and restorers simultaneously, but also have made the series “10 Continuations of the Same Drawing” and “Continuation of Continuations” that have deepened in this theoretical framework from own practice of drawing and are what make this investigation.

KEYWORDS: end, trace, process, progress.



A principios del siglo xx, el arte inició un cambio de rumbo que implicó, a grandes rasgos, una revitalización general del proceso creativo del artista y una nueva concepción de la obra de arte como objeto. Encontrando su exponente universal en *Les Demoiselles d'Avignon* donde «el cuadro, como resultado proyectual, asume el concepto esencial de ser, en sí mismo, propuesta y finalidad de actuación» (1). Este hecho liberaba en cierto modo a la práctica del arte del mero acto de representación y sembraba la simiente del artista como creador de su propio lenguaje.

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

Puesto que la realidad externa está desacreditada, el arte ya no se examina ni pretende demostrar nada. Como afirmaba el existencialismo, el hombre se queda desnudo delante del mundo, sin proyecto, sin rumbo, sin causa. Sintiendo incompleto, aislado, el artista busca alguna cosa que lo vincule de nuevo a la humanidad. Y para ello el arte concentra su esfuerzo en el individuo, en una acción puramente instintiva, desde la negación de todo lo anterior: valdrá la simple huella de un estado de ánimo, la emoción desnuda de un gesto, el mismo acto de pintar. (2)

Esto allanaría el terreno al futuro del dibujo y su relevancia en el discurso personal de cada artista, no ya como agente renovador de estilos sino como testigo de una expresión, de una forma de hacer y de pensar. Y así, revisando eficazmente la consecución del arte de la segunda mitad del siglo, Tony Godfrey, en *Drawing Today*, pondría el acento en los artistas conceptuales y su iniciativa por abrir paso al potencial del dibujo como huella. Vestigio del acto de crear, de tocar, y con un mensaje innato, que no necesariamente debía estar ligado a unos materiales concretos ni a superficies planas (3). En este sentido, Stanley Brouwn, por ejemplo, colocaba hojas de papel en la calle para recoger las pisadas de ciudadanos anónimos en *Pedestrian Steps on Paper* (1960). Así como *This Way Brouwn* (1961), que se compone de un conjunto de croquis realizados por los transeúntes en referencia a trayectos por la ciudad. Dibujos que sólo son eso, el resultado de una indicación en un tiempo determinado. Otros como On Kawara o Richard Long también experimentarían con la relación entre la acción y el rastro. La larga caminata de *A Ten Mile Walk on November 1* (1968) de Long, de la que sólo dejó constancia como huella una diagonal dibujada sobre un mapa o, en una escala menor, *I Went* (1968-1979), de On Kawara, en la que una línea de bolígrafo rojo trazaría su recorrido entre las calles de planos locales.

Marcar un territorio (bien sea en el papel o en un lugar) fue un *leitmotiv* en el movimiento artístico del *Land Art*, que partía de un intento por reescribir los límites de la escultura y el museo a favor de la intervención directa en la naturaleza. Richard Long o Robert Smithson, entre otros, influyeron no sólo en lo escultórico sino también indirectamente en la esfera del dibujo. La primera obra de Long sobre el terreno fue *A Line Made by Walking* (1967), una línea recta creada con sus pisa-

* E-mail: bru@ugr.es.

das en la hierba. Desde entonces ha basado todo su trabajo en el caminar, dejando numerosas intervenciones como *Walking a Line in Peru* (1972) o *A Line in Ireland* (1974). En otras son los círculos los que pueblan sus obras, como en *A Circle in Ireland* (1975), *Whirlwind Spiral* (1988) en el desierto del Sahara o su reciente *Aconcagua Circle* (2012) en Argentina; pero también formas diversas como *A Thousand Stones Added to the Footpath Cairn* (1974) y *Somewhere Nowhere* (2010) demuestran que sus esculturas dibujan en el propio terreno, marcan un lugar concreto en la cartografía terrestre. Compartiendo con Robert Smithson esa predilección por el trabajo que interactúa con los cambios climáticos y el tiempo. Una de las mayores aportaciones en este aspecto es *Spiral Jetty* (1970) en el desierto de Utah, donde el artista intervino la superficie de un lago salado con barro y rocas en forma de espiral de 450 metros de largo y 5 de ancho. Una obra de escala gigante que pretendía perpetuarse en la misma historia de la Tierra casi como un tatuaje. Smithson «se entrega a una arqueología del mundo del arte» (4) que contradice al hermetismo y nihilismo del mercado artístico internacional. Tanto es así que la obra entera consta de un texto, una película, fotografías y dibujos que adoptan un papel documental que cuestiona el tiempo de contemplación de la misma. Bien a través de este material de 1970 o a partir de la visita *in situ* a la escultura del lago con las condiciones ambientales del momento, ya que, gran parte del tiempo, permanece sumergida en el agua.

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

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

(...) Pisadas en la nieve, vahos en la ventana, estelas de humo de un avión cruzando el cielo, líneas trazadas por un dedo en la arena —literalmente dibujamos sobre el mundo material. Dibujar es parte de lo que significa ser humano. (5)

Ese poder de conexión entre presente, pasado y futuro que otorga la práctica del dibujo, así como su vinculación con lo humano según Dexter, hacen de él una herramienta de conocimiento del mundo, de la Historia y de las personas. El artista configura una idea mediante el dibujo y éste, a su vez, permite conocer al propio artista y la estructura con que capta esos fenómenos (sus inquietudes en un entorno concreto). Lino Cabezas, en su análisis del término «factura», sintetiza el significado de dibujo en dos categorías: de una parte, el dibujo final responde a una actividad mental desarrollada a lo largo del trabajo; por otra, es el conjunto de señales que evidencian la actuación física y anímica del artista (6). Una «línea con memoria», como denominaba Matisse, o como la derivada del verbo griego *grapho*, donde la grafía contiene cierta información de quien escribe. Al igual que el dibujo a mano, el cual posee una relación más directa con el dibujante que sería prácticamente invariable a través de un ordenador.



Pero el dibujo en sí mismo permite además un análisis de su naturaleza como obra, un estudio de su memoria interna. De ahí la importancia como rastro que, cual pista en un mapa del tiempo, puede llegar a conectarnos con su travesía por el papel, actuando como la representación de la acción que le dio origen. Un hecho que engloba tanto las dudas y correcciones como las soluciones o aciertos que hacen del dibujo un presente continuo. Ejemplo de ello son los *pentimenti* o arrepentimientos, restos visibles de las diferentes rutas surgidas durante la ejecución de una obra. Una información valiosa que el propio artista decide dejar expuesta para que el espectador llegue a ser partícipe del proceso creativo. Lo cual permite entender que el dibujo ofrece al soporte de la obra la posibilidad de convertirse en un lugar de invención, duda e improvisación. Pintores como Velázquez han llegado a preservar estas huellas en el resultado final de una obra al óleo.

También hay quien incorpora estas huellas a la obra pero de una manera diferente. No por dejar constancia de los cambios que haya podido sufrir o anotaciones aclaratorias durante el proceso, los adquieren como dibujos que ayudan a configurar una composición. Larry Rivers introduce estas marcas gráficas en sus óleos como una escenificación de la ejecución de una obra. En muchos de sus trabajos se ayuda de la figura del camello de una tabacalera dibujándolo repetidamente en una amplia diversidad de trazos, borrones y manchas. En *Africa I* (1961-1962), *Amel Camel* (1962) o *Camels* (1962) se puede apreciar cómo pinta el dibujo (7).

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

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

Sería muy curioso fijar fotográficamente, no las etapas de un cuadro, sino su metamorfosis. Se percibiría quizá a través de qué recorrido un cerebro se encamina hacia la concreción de un sueño. Pero lo que es realmente curioso es observar que el cuadro no cambia en el fondo, que la visión inicial permanece casi intacta a pesar de las apariencias. Veo a menudo una luz y una sombra que he puesto en mi cuadro y me doy maña en alterarlas añadiendo un color que crea el efecto contrario. Cuando esta obra es fotografiada, me doy cuenta que lo que había introducido para corregir mi primera visión desaparece y que, en definitiva, la imagen que proporciona la fotografía corresponde a mi primera visión, antes de las transformaciones aportadas por mi voluntad. (8)

Recogida en una entrevista con Christian Zervos de 1935, Picasso deja expuesta una constante a lo largo de toda su trayectoria como artista. Permite apreciar que su proceso de trabajo también es un camino de ida y vuelta en el que la esencia de la obra permanece ante los cambios. Una práctica en la que «dejarse transportar



también implica que tenemos que adaptarnos a la corriente. Sumergirnos en el momento adecuado, respirar cuando corresponde y volver a sumergirnos» (9).

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

Quando el dibujante repite por enésima vez un trazo, se evidencian ante él los estados de ánimo en donde presintió una analogía extraña, una montaña de sensaciones que guardó en su memoria, como cuando el explorador anotaba en su cuaderno: «hoy hizo sol, me encuentro más animado» (...). El dibujante recuerda aquellos accidentes que adquirieron vida propia, aquellas relaciones de su trazo que él anotó en su memoria como sucesos singulares capaces de articular futuras narraciones. Quizás surgieron sólo por una necesidad de anotar algo cuya trascendencia ignoraba, pero que intuía como pertinente, «debo recordar cómo se expande la tinta», «cómo se agudiza el perfil de la línea en contacto con el grano del papel», «debo recordarlo momentos antes de que otro trazo organice una nueva realidad en el dibujo». (10)

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

Un factor importante que cabe destacar es que este devenir también persiste una vez finalizado el trabajo. Ya que, lo que se presenta como dibujo es equiparable a la punta de un gran iceberg del que sólo conocemos una parte. De esta manera, el artista podrá, por un lado, entrar y salir de él. Iniciar un camino de ida, desde la obra terminada hacia ¿qué otra cosa podría llegar a ser?, pero también de vuelta, desde ese ¿qué podría llegar a ser? a la esencia perenne de la obra. En definitiva, volver sobre las propias huellas. Algo similar a una reconstrucción destinada a recomponer el pasado mediante restos en el presente. Un hecho que invita al artista a la continuación o repetición de un tema o idea durante una serie de trabajos. Involucrando, a su vez, al espectador a que sea capaz de participar en ese ejercicio de reconstrucción de la obra y acercarlo lo más posible al fin mismo del trabajo.

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

Para mí, el fragmento tiene que ver con el hecho de dejar las cosas insinuadas, inacabadas..., un terreno en el que nuevamente los orientales son maestros. En este sentido, el fragmento propone ante todo un rechazo del logocentrismo idealista. Es una visión del mundo cercana a la cosmología china y a las ideas heraclitianas, donde la esencia del ser es devenir, y donde las cosas se integran en un fluir con-



tinuo, y por tanto, no son completas por sí mismas. Mi interés por el fragmento forma parte de un mismo deseo de aprehender y expresar el cosmos, e incluso de «cosmosizar» las cosas más humildes e insignificantes. (11)

El *fluir* del que Tàpies habla está ligado al movimiento continuo de las cosas, una sinergia entre fuerzas de orden natural y humano. Desde su particular tono trascendental, trata de expresar que el «nada muere, todo se transforma» no es más que una noción puramente cotidiana de la realidad. Cultivando en el espectador la sensación de que aquello más insignificante forma parte de un todo y que ante una obra, no por jugar con la omisión de elementos se redime su intención y su rotundidad. O dicho en términos cósmicos, su fuente de calor.

PALEONTOLOGÍA, ARQUEOLOGÍA Y RESTAURACIÓN

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

No es reflexionar desde el punto de vista de la simple negatividad, sino desde el punto de vista de una «formación» superviviente que, de repente, se hace visible en la cesura, en la fractura abierta por el tiempo en la historia. Se trata de la aparición, escribe Benjamin, de un fósil antediluviano en el transcurso histórico de las cosas. (12)

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

Los restos fósiles proporcionan la base para reconstruir la apariencia de las especies extintas y, lógicamente, las especies de las cuales tenemos una información anatómica más completa son aquellas cuya reconstrucción resulta más precisa y, hasta cierto punto, más sencilla. En el caso de algunos animales de la «edad de hielo», como los mamuts, los rinocerontes lanudos o los bisontes de las estepas, no sólo tenemos excepcionales restos físicos, sino que además disponemos de sus representaciones en el arte paleolítico, que ofrecen una inestimable información sobre su apariencia y comportamiento. Las imágenes que nos dejaron los artistas del Pleistoceno constituyen un tenue hilo que nos conecta directamente con la época en que esos animales aún vivían, pero basta dar otro paso hacia atrás en el tiempo



geológico para que este hilo se rompa definitivamente. Antes de que el hombre de Cro-Magnon empezara a representar su mundo en las paredes de cuevas y abrigos, se abre una inmensidad de tiempo, poblada por miles de especies de las que sólo conocemos sus restos fósiles. (13)

En el panorama científico español, destaca la figura de Mauricio Antón como uno de los ilustradores paleontológicos más conocidos. El dibujo es para él una herramienta precisa y directa para acercarse al pasado de las cosas. En su caso, ha de desentrañar la imagen real (o más aproximada posible) de un hombre o animal a partir de un conjunto de elementos encontrados. Reconecta presente y pasado en una sola imagen gracias a una labor documental donde entran en juego el conocimiento de las especies actuales (actualismo) y la experiencia personal como paleontólogo y dibujante. Ha escrito e ilustrado numerosos artículos de divulgación (algunos para *National Geographic*), y ha colaborado con la *BBC* y *Discovery Channel* en la creación de documentales como *Wild New World*, *Sabretooth* y *Walking with Beasts*.

El trabajo de reconstrucción a través de restos fósiles pasa por realizar también un estudio de los ecosistemas del pasado. Un análisis de otros tiempos que tuvieron lugar en la Tierra y de los que hoy en día aún siguen encontrándose vestigios. De esta manera, se acaba dilucidando más profundamente el contexto de cada animal y, por consiguiente, muchas de las características fisiológicas y sociales del mismo. En el epílogo de su libro *El secreto de los fósiles*, el autor rememora una participación suya en un yacimiento de Suráfrica afirmando que «las huellas de otras eras geológicas se superponen capa por capa, en cualquier lugar de nuestro planeta. Alterando levemente la famosa frase de Paul Éluard, podría afirmarse que ‘hay otros mundos, pero *estuvieron* en éste’ (14). De hecho, adoptando estos términos en su sentido más concreto, los arqueólogos han desarrollado unos mecanismos muy certeros para detectar yacimientos bajo estas «capas». Con la fotografía aérea, por ejemplo, es posible rastrear grandes extensiones de terreno en las que buscar indicios en capas superficiales de construcciones enterradas. Gracias a las variaciones de la vegetación, sombras, marcas de distinto color o texturas, pueden llegar a recomponer parte de la información escondida que facilite la excavación.

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

Por otro lado, la arqueología y la restauración también poseen mecanismos de «resurrección» de piezas de la antigüedad. De todos ellos, el que mejor encaja con esta investigación es aquél que parte, como describíamos con los fósiles, de lo particular a



lo general. Uno o varios trozos supervivientes al paso del tiempo con los que iniciar una labor reconstructiva para regresar al punto de partida. Un conjunto de restos que formaron parte de un todo y que deberán ser manejados cuidadosamente, no ya por su fragilidad arcaica, sino porque son las pistas con las que el restaurador tiene que recomponer la identidad mermada de la obra. Como en su misma definición, reconstruir supone volver a unir, allegar, evocar recuerdos o ideas para completar el conocimiento de un hecho o el concepto de algo. En restauración, Juan Carlos Barbero distingue entre dos operaciones a la hora de reconstruir:

- a) *Recomponer la forma* (recuperar así parte de su imagen) *con elementos nuevos*, es decir, volver a construir (re-construir) lo que falta sin integrarlo con el original. Por ejemplo, las famosas reconstrucciones de sir Arthur Evans en las pinturas murales cretenses.
- b) *Recomponer la forma con elementos originales* (por ejemplo, la anastilosis en arquitectura, como en el teatro romano de Mérida); en estos casos la vinculación formal, el aspecto de obra totalmente original, es una consecuencia inevitable. (15)

Barbara Fluxá (Madrid, 1974), por ejemplo, persigue esta perspectiva historiográfica desde dentro de la creación artística a través de sus *Reconstrucciones arqueológicas* (2003-2005). Una serie de objetos cotidianos de consumo realizados con escayola a partir de pequeños trozos de plástico hallados en espacios naturales que son finalmente expuestos en vitrinas. Trabajando con los códigos propios de una arqueóloga (apuntes sobre el terreno, dibujos, fotografías, etc.) que le permiten interpretar la apariencia original del objeto y reconstruirla manteniendo, además, la típica división de colores que distingue las partes originales del mismo.

Sobre predilección por el fragmento, ya en la Italia del siglo XVI los eruditos de la época se sintieron atraídos hacia esculturas clásicas mutiladas por el tiempo. El artista Amico Aspertini se basaba en conocimientos anatómicos y una personal interpretación de los gestos a la hora de completar sus dibujos. De hecho, fue de los primeros (junto a Miguel Ángel) en acabar de recomponer el *Laocoonte*, añadiendo la que actualmente se considera correcta postura del brazo. Y es precisamente sobre Miguel Ángel del cual, por entonces, circulaba una leyenda sobre su escultura *Baco con sátiro* (1496-1497). Al parecer, el artista florentino cortó y conservó uno de los brazos para mandar enterrar después la escultura en las tierras de un italiano que pretendía edificar una casa. Como si se tratase de una pieza de la Antigüedad, la desenterraron con gran sorpresa y admiración pero, al poco tiempo, Miguel Ángel aclaró ser su autor portando el brazo consigo. (16)

Sin dejar el trabajo de este artista, existe un ejemplo en el campo de la restauración que no puede pasarse por alto. En 1994 se concluyeron los famosos trabajos de recuperación de los frescos de la Capilla Sixtina iniciados en 1980 por el grupo de Gianluigi Colalucci. De toda la labor llevada a cabo, destaca la limpieza del hollín y la suciedad propia de la combustión de las velas durante varios siglos. Al retirar el velo oscuro de las pinturas se descubrió que Miguel Ángel había manejado una técnica mucho más colorista de lo que se creía; y, aunque polémica, esta restauración



dio un giro inesperado a muchos tratados y opiniones promulgadas hasta entonces, ya que tradicionalmente se le había otorgado al pintor manierista un papel menos vistoso en su legado pictórico a la historia del arte. No es de extrañar, pues, que la figura de Pontormo, entre otros, se dejara influenciar en su formación por ese tipo de colores y no por los anteriores, menos saturados.

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

Es interesante reflexionar sobre cuándo una obra se transforma en otra y cuándo se ve mejorada ante una intervención. En torno a ello, se ha realizado la serie de dibujos *Continuaciones*, que pretende acercarse a este tipo de cuestiones basándose en el proseguimiento de una obra terminada.

PRÁCTICA ARTÍSTICA

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

Se comenzó entonces con una serie de obras acompañadas de un seguimiento escrito, a modo de diario, con el que profundizar en el proceso mismo. Siempre intentando enfocar el análisis hacia ese conjunto de decisiones finales que acaban dando por concluido el trabajo. Obras de carácter individual pero enmarcadas dentro de un discurso artístico personal. Toda una propuesta que permitía ir prosiguiendo o descartando planteamientos con los que ir dando forma a la propia investigación.

Más tarde, durante julio y septiembre de 2012, se plantearon dos series de dibujos que partían con una premisa más concreta: intentar continuar obras ya terminadas. Eligiendo dos de los dibujos realizados con anterioridad, comenzó una labor de estudio cuya metodología se dividía en dos partes:

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



DIEZ CONTINUACIONES DE UN MISMO DIBUJO



Fig. 1. Manuel Bru. *Original* (14-6-12). Carboncillo, grafito, lápices de colores y pastel sobre papel *Croquis* de Artist, 30 x 30 cm.

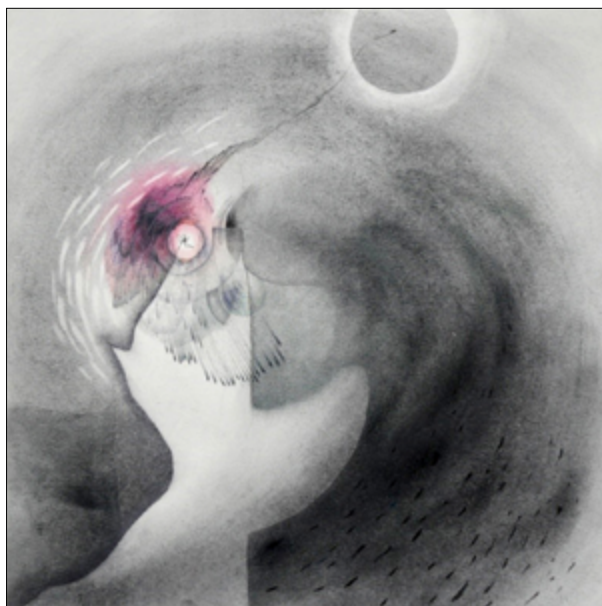


Fig. 2. Manuel Bru. *N.º 1* (4-7-12). Carboncillo y grafito sobre papel *Croquis* de Artist, 30 x 30 cm.



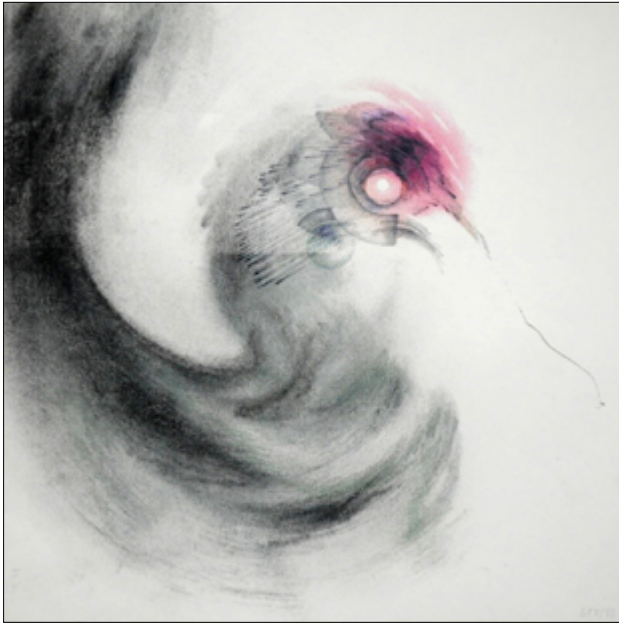


Fig. 3. Manuel Bru. N.º 2 (6-7-12). Carboncillo y grafito sobre papel *Croquis* de Artist, 30 x 30 cm.

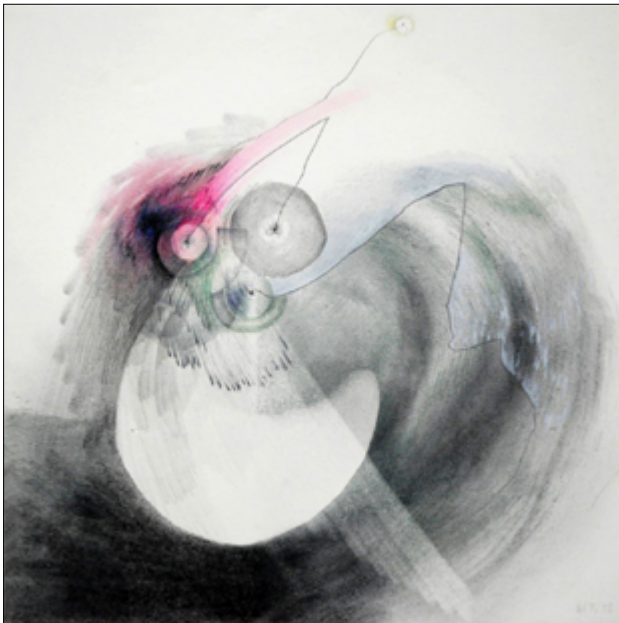


Fig. 4. Manuel Bru. N.º 3 (6-7-12). Carboncillo, grafito, lápices de colores y ceras sobre papel *Croquis* de Artist, 30 x 30 cm.





Fig. 5. Manuel Bru. *N.º 4 (9-7-12)*. Carboncillo, grafito, lápices de colores y ceras sobre papel *Croquis de Artist*, 30 x 30 cm.



Fig. 6. Manuel Bru. *N.º 5 (10-7-12)*. Carboncillo, grafito, lápices de colores y ceras sobre papel *Croquis de Artist*, 30 x 30 cm.



Fig. 7. Manuel Bru. *N.º 6 (11-7-12)*. Carboncillo, grafito, lápices de colores y ceras sobre papel *Croquis de Artist*, 30 x 30 cm.



Fig. 8. Manuel Bru. *N.º 7 (12-7-12)*. Grafito, lápices de colores y pastel sobre papel *Croquis de Artist*, 30 x 30 cm.





Fig. 9. Manuel Bru. N.º 8 (13-7-12). Carboncillo, grafito, lápices de colores y ceras sobre papel *Croquis* de Artist, 30 x 30 cm.



Fig. 10. Manuel Bru. N.º 9 (13-7-12). Carboncillo, grafito y lápices de colores sobre papel *Croquis* de Artist, 30 x 30 cm.



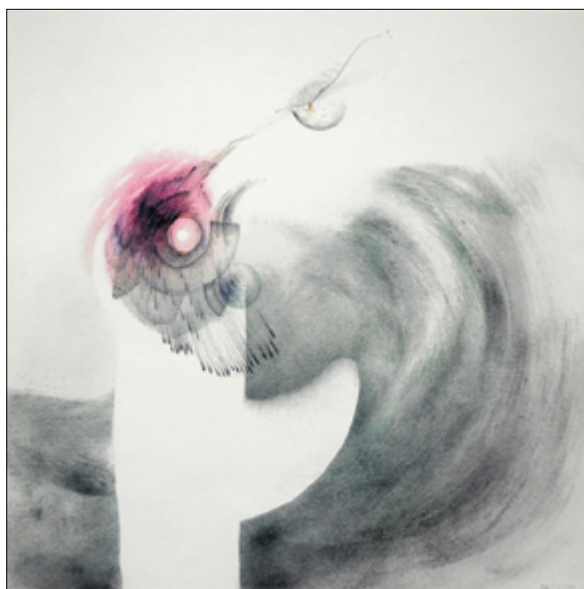


Fig. 11. Manuel Bru. *N.º 10 (13-7-12)*. Grafito y lápices de colores sobre papel *Croquis* de Artist, 30 × 30 cm.

CONTINUACIÓN DE CONTINUACIONES



Fig. 12. Manuel Bru. *Original (7-6-12)*. Grafito, rotulador y lápices de colores sobre papel *Croquis* de Artist, 30 × 30 cm.



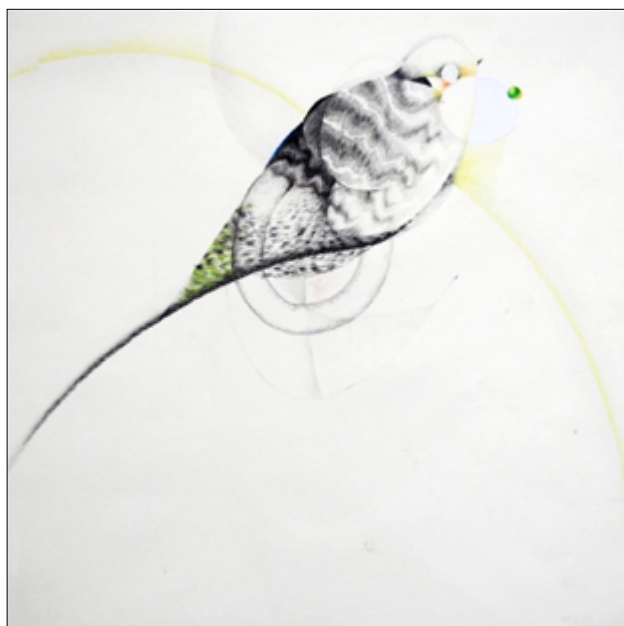


Fig. 13. Manuel Bru. *N.º 1 (10-9-12)*. Grafito, rotulador y lápices de colores sobre papel *Croquis* de Artist, 30 x 30 cm.



Fig. 14. Manuel Bru. *N.º 2 (11-9-12)*. Grafito, carboncillo, rotulador y lápices de colores sobre papel *Croquis* de Artist, 30 x 30 cm.



Fig. 15. Manuel Bru *N.º 3* (13-9-12). Grafito, carboncillo, rotulador y lápices de colores sobre papel *Croquis* de Artist, 30 × 30 cm.



Fig. 16. Manuel Bru. *N.º 4* (14-9-12). Grafito, carboncillo, rotulador y lápices de colores sobre papel *Croquis* de Artist, 30 × 30 cm.





Fig. 17. Manuel Bru. *N.º 5 (17-9-12)*. Grafito, carboncillo, rotulador y lápices de colores sobre papel *Croquis* de Artist, 30 x 30 cm.



Fig. 18. Manuel Bru. *N.º 6 (27-9-12)*. Grafito, carboncillo, rotulador y lápices de colores sobre papel *Croquis* de Artist, 30 x 30 cm.

CONCLUSIONES

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

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

Con el último de los dibujos [fig. 11], se intervino el original a partir de un sencillo añadido que convivía perfectamente con el resto de elementos. Un cambio que no suponía un movimiento radical de sentido sino que dotaba a la obra principal de un trasfondo más interesante. De manera que después de nueve piezas distintas, se llegó a la conclusión de que aquel dibujo mejoraba al original. Algo que también pudimos comprobar en *Continuación de continuaciones*, cuando en el dibujo n.º 5 [fig. 17] se decidió rectificar porque ofrecía una continuidad que lo alejaba en exceso del original. Descartando y modificando de nuevo varias de sus características para recuperar la esencia de aquel primer dibujo [figs. 18 y 12].

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

Picasso no aceptaba la realidad visual como algo innato e inevitable. Por el contrario, era siempre consciente de que todo lo que veía podría haber tomado una forma distinta, de que detrás de lo que se ve hay otras cien posibilidades visibles que han sido rechazadas. (17)

El dibujo terminado, como la punta de un iceberg, puede proporcionar diferentes vías de trabajo que permitan el desarrollo de la esencia —idea— que lo constituye. Un progreso —la serie— con el que evolucionar pero sin perder el hilo conductor que configura la obra. De ahí que se hayan expuesto algunos ejemplos de arqueología, paleontología y restauración en los que se llevan a cabo tareas de recomposición del pasado para que ese «iceberg» no cambie. Tal y como se ha podido experimentar en la serie *Continuaciones*, cuando se proseguía un dibujo acabado sin que llegara a transformarse en otro radicalmente distinto. Ya que, durante estos trabajos, se pudo observar que las dudas llegaban cuando esa continuación pasaba por añadir o sustraer algo, para que funcionase mejor, o seguir una nueva ruta a partir de lo que ellas podían ofrecer (cabos sueltos). Aquello que hemos ido nombrando como camino de ida y vuelta o, simplemente, un camino de ida hacia lo desconocido. De



modo similar a los llamados «cadáveres exquisitos», cuando varias personas prosiguen un dibujo sucesivamente conociendo sólo una pequeña parte de él. Hecho del cual también hemos sido partícipes en muchos de estos dibujos, pues ilustran, más bien, un comienzo hacia otra obra distinta que un proceso de recuperación y adaptación de cualidades que puedan tender a un trabajo más completo [fig. 11].

Ésta es la principal preocupación que surge durante este tipo de procesos, pues de modificar por completo una obra, nos encontraríamos ante un trabajo diferente, una metamorfosis. Sin embargo, volviendo sobre nuestros pasos, es posible reconocer el fundamento de una obra y perpetuarlo ante los cambios. Tal y como anunciaba la hipótesis de la que partíamos: un dibujo siempre es una huella o fragmento de algo más grande. Esto es lo fundamental, independientemente de que tratemos o no de proseguir una obra acabada.

Con el seguimiento de estos dibujos, hemos podido aventurarnos a considerar que es posible dejar de trabajar en un dibujo parando cuando se ha alcanzado un «final». Puede resultar difícil decidir si está acabado o, de lo contrario, detenerse por causas formales —como cuando el dibujo convence, la idea está conseguida, cuando no necesita nada más o para empezar uno nuevo—; pero hay que tener en cuenta que el dibujo siempre estará sujeto a posibles modificaciones, pues las obras no son más que huellas en el camino creativo del artista, cuyo trabajo no cesa nunca.

Recibido: noviembre 2014

Aceptado: diciembre 2015



BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

- (1) VERA, Santiago. *Proyecto artístico y territorio*. Granada: Universidad de Granada, 2004, 79.
- (2) ISERN I TORRAS, Jordi. «Entre la idea y la acción: el paradigma de Newman», en J.J. Gómez Molina (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra, 2002, 390.
- (3) JODAR MIÑARRO, Asunción. «Dibujar hoy: Entre lo vivo y lo pintado», en Asunción Jodar Miñarro (coord.), *Por dibujado y por escrito*. Granada: Universidad de Granada, 2006, 23.
- (4) CASTRO FLÓREZ, Fernando. «Robert Smithson. El dibujo en el campo expandido», en J.J. Gómez Molina (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra, 2002, 557.
- (5) DEXTER, Emma. *Vitamin-D. New Perspectives in Drawing*. Londres: Phaidon, 2005.
- (6) CABEZAS, Lino. «Las palabras del dibujo», en Lino Cabezas, J.J. Gómez Molina y Miguel Copón, *Los nombres del dibujo*. Madrid: Cátedra, 2005, 221.
- (7) GÓMEZ MOLINA, J.J. «Radiografía de un viaje», en Lino Cabezas, J.J. Gómez Molina y Miguel Copón, *Los nombres del dibujo*. Madrid: Cátedra, 2005, 75.
- (8) FLÓ, Juan. *Picasso. Pintura y realidad*. Montevideo: Libros del Astillero, 1973, 70.
- (9) BERGER, John. *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011, 115.
- (10) GÓMEZ MOLINA, J.J. «Radiografía de un viaje», en Lino Cabezas, J.J. Gómez Molina y Miguel Copón, *Los nombres del dibujo*. Madrid: Cátedra, 2005, 78.
- (11) GONZÁLEZ ORBEGOZO, Marta y QUERALT, Rosa (coord.). *Dibujos germinales*. Catálogo MN-CARS, Madrid: VEGAP, 1998, 36 y 37.
- (12) DIDI-HUBERMAN, Georges. «La imagen aparece: la historia se desmonta, el tiempo se monta de nuevo», en Marina Palà (coord.), *Art i temps*. Catálogo CCCB. Barcelona: CCCB, 2000, 206.
- (13) ANTÓN, Mauricio. *El secreto de los fósiles*. Madrid: Aguilar, 2007, 18.
- (14) ANTÓN, Mauricio. *El secreto de los fósiles*. Madrid: Aguilar, 2007, 351.
- (15) BARBERO ENCINAS, Juan Carlos. *La memoria de las imágenes. Notas para una Teoría de la Restauración*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2003, 41.
- (16) MARTÍNEZ JUSTICIA, M.^a José, SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, Domingo y SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, Leonardo. *Historia y teoría de la conservación y la restauración artística*. Madrid: Tecnos, 2008.
- (17) BERGER, John. *Fama y soledad de Picasso*. Madrid: Alfaguara, 2013, 14.

