

Bordes del Dibujo

por: Ana María Lozano

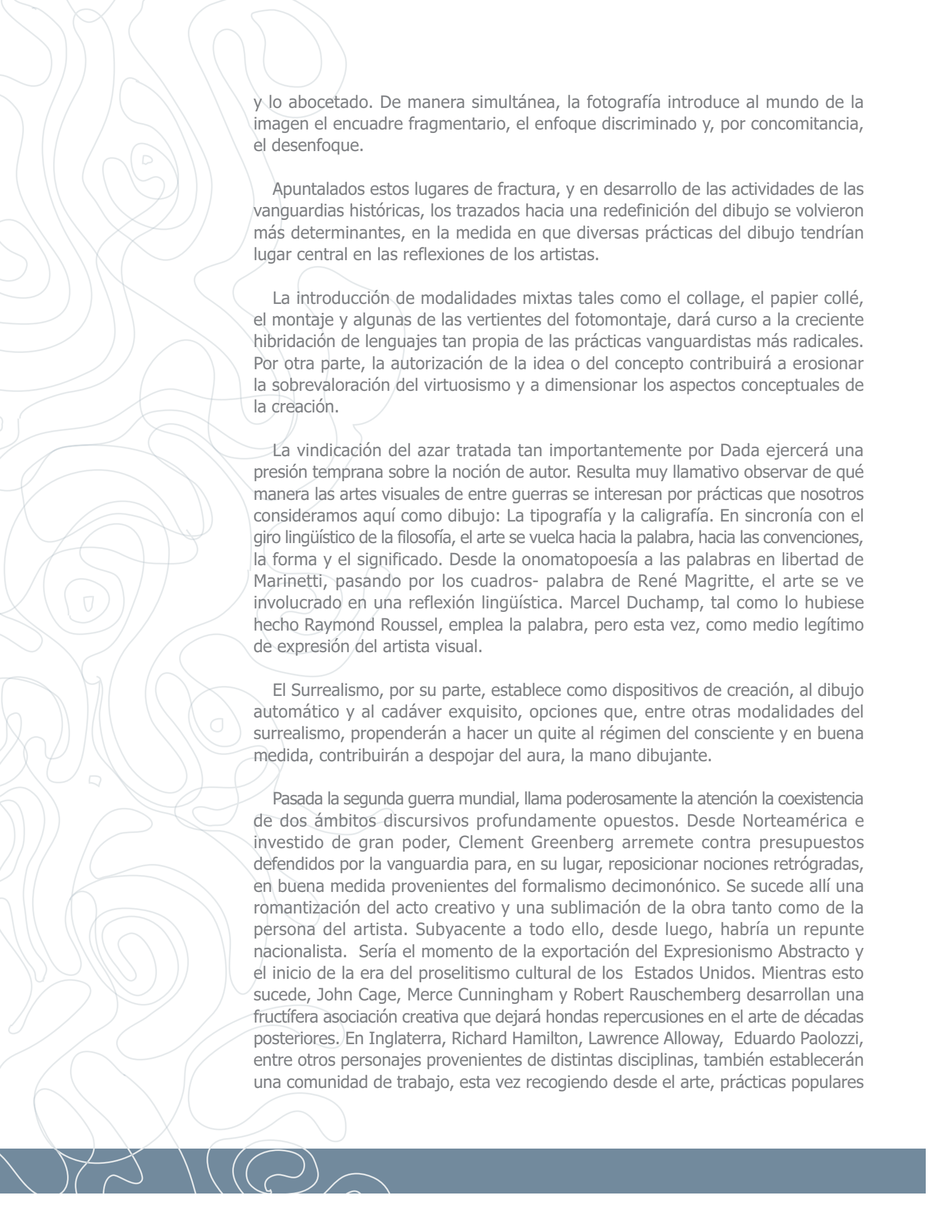
El dibujo, quizás el medio creativo de más antigua tradición, fue usualmente considerado como menor, subalterno, propicio para la elaboración de estudios, bocetos, actividades preparatorias de una obra mayor, esta sí, considerada completa, autónoma y reconocible. Su carácter se entendió siempre como provisional, inacabado y perecedero, interno e instrumental; dispuesto a los ojos del artista y de presencia circunscrita al cuaderno de notas o al taller.

Esta manera de concebir el dibujo comenzó a sufrir grandes modificaciones ya bien entrado el siglo XIX, con la celebración de la ilustración por parte del movimiento Arts and Crafts y de los Simbolismos. Determinante será, igualmente, el entusiasmo despertado por la estampa japonesa en la Europa central, tanto como el manifiesto interés de los artistas por el grabado y la gráfica. Esto último se vio respaldado por el abaratamiento del papel y de su abundante producción, tanto como por la agilización de las técnicas de grabado preexistentes y por el surgimiento de una nueva, la litografía. Para este momento, la prensa escrita ya consolidada en gran medida, acudirá ampliamente a las ilustraciones y los chistes gráficos. De forma paralela tendrá lugar la expansión de lugares masivos de transmisión del dibujo, tales como folletines, libelos y volantes.

Entre tanto en Norteamérica, con el apetito abierto hacia las revistas humorísticas muy en auge en Europa, los periódicos comienzan a introducir dibujos de humor. En esa coyuntura y parcialmente a causa de la rivalidad entre tres diarios, tuvo lugar el nacimiento de un nuevo formato: el cómic. Su colonizador, Richard Felton Outcalt, autor del Niño Amarillo. La serie trataba la vida en el suburbio Hogan's Alley, y fue publicada en 1895 en el World dirigido por Joseph Pulitzer (COMA, 1979).

Ciertamente un lugar de importancia en este escenario lo ocupará México, en donde, enmarcado el país dentro de una situación política extremadamente crítica, los pasquines y libelos de tinte político hacen resistencia. En ese contexto surge la figura de José Guadalupe Posada, tan central para el desarrollo del lenguaje de José Clemente Orozco, y en general, referencia obligada en el discurso del arte mexicano moderno.

En 1883, Georges Seurat presenta un dibujo como obra acabada, en ocasión del Salón de los Independientes (ROSE, 1976). Sería, como comenta Bernice Rose, el primer artista moderno en hacerlo. Por su parte, el Impresionismo y el Postimpresionismo legitiman la dimensión estética de lo inacabado, lo imperfecto



y lo abocetado. De manera simultánea, la fotografía introduce al mundo de la imagen el encuadre fragmentario, el enfoque discriminado y, por concomitancia, el desenfoque.


Apuntalados estos lugares de fractura, y en desarrollo de las actividades de las vanguardias históricas, los trazados hacia una redefinición del dibujo se volvieron más determinantes, en la medida en que diversas prácticas del dibujo tendrían lugar central en las reflexiones de los artistas.

La introducción de modalidades mixtas tales como el collage, el papier collé, el montaje y algunas de las vertientes del fotomontaje, dará curso a la creciente hibridación de lenguajes tan propia de las prácticas vanguardistas más radicales. Por otra parte, la autorización de la idea o del concepto contribuirá a erosionar la sobrevaloración del virtuosismo y a dimensionar los aspectos conceptuales de la creación.

La vindicación del azar tratada tan importantemente por Dada ejercerá una presión temprana sobre la noción de autor. Resulta muy llamativo observar de qué manera las artes visuales de entre guerras se interesan por prácticas que nosotros consideramos aquí como dibujo: La tipografía y la caligrafía. En sincronía con el giro lingüístico de la filosofía, el arte se vuelca hacia la palabra, hacia las convenciones, la forma y el significado. Desde la onomatopoesía a las palabras en libertad de Marinetti, pasando por los cuadros- palabra de René Magritte, el arte se ve involucrado en una reflexión lingüística. Marcel Duchamp, tal como lo hubiese hecho Raymond Roussel, emplea la palabra, pero esta vez, como medio legítimo de expresión del artista visual.

El Surrealismo, por su parte, establece como dispositivos de creación, al dibujo automático y al cadáver exquisito, opciones que, entre otras modalidades del surrealismo, propenderán a hacer un quite al régimen del consciente y en buena medida, contribuirán a despojar del aura, la mano dibujante.

Pasada la segunda guerra mundial, llama poderosamente la atención la coexistencia de dos ámbitos discursivos profundamente opuestos. Desde Norteamérica e investido de gran poder, Clement Greenberg arremete contra presupuestos defendidos por la vanguardia para, en su lugar, reposicionar nociones retrógradas, en buena medida provenientes del formalismo decimonónico. Se sucede allí una romantización del acto creativo y una sublimación de la obra tanto como de la persona del artista. Subyacente a todo ello, desde luego, habría un repunte nacionalista. Sería el momento de la exportación del Expresionismo Abstracto y el inicio de la era del proselitismo cultural de los Estados Unidos. Mientras esto sucede, John Cage, Merce Cunningham y Robert Rauschenberg desarrollan una fructífera asociación creativa que dejará hondas repercusiones en el arte de décadas posteriores. En Inglaterra, Richard Hamilton, Lawrence Alloway, Eduardo Paolozzi, entre otros personajes provenientes de distintas disciplinas, también establecerán una comunidad de trabajo, esta vez recogiendo desde el arte, prácticas populares



e iconografía de los medios de masas, como de la -despreciada en su momento- literatura de ciencia ficción.

Esta situación inaugura nuevas prácticas y nuevos escenarios conceptuales. El ideograma que ve a la pintura como el medio artístico por antonomasia, -específico, original, autónomo, autoral y aurático-, será puesto en relación extremadamente tensa con actitudes que optarán por la capacidad de relacionarse un medio con otros, de habitar los dispositivos característicos de otros sin dejar de ser. La mencionada hibridación de los lenguajes artísticos iniciada en los primeros años del siglo, presentará en las décadas del cincuenta y del sesenta un movimiento de expansión.

Desborde, desbordamiento, dibujo, desdibujamiento: del límite, de la frontera, de los umbrales, del margen, de la orilla.

Este movimiento de expansión promueve el surgimiento de múltiples modalidades pero por igual, suscita las preguntas. El arte inicia un intenso período de autorreflexión. ¿Qué es dibujo?, ¿qué es pintura?, ¿qué es fotografía, ¿qué es arte? El dibujo emplea dispositivos propios de la pintura, el performance hace préstamos a la danza contemporánea, la danza contemporánea alimenta la escultura minimalista. La escultura minimalista realiza dibujos en el espacio. El Land Art aprende de la cartografía y de la arqueología. El cuerpo dibuja, araña, cae, ensucia, chorrea, resbala, salpica. Ante la autoritaria sublimación de lo específico, la inespecificidad; ante la llamada al orden, la apología de lo "teatral". Ante lo apolítico, lo político.

Las dos décadas subsiguientes vieron proliferar las prácticas artísticas de borde: el performance art, el arte conceptual, el arte povera, el video arte y la instalación. En muchas de ellas, el dibujo ocupó un papel fundamental pero quizás, el más determinante de todos sería aquel que ocuparía en el Land Art y en el arte conceptual. Sol LeWitt, artista minimalista que se autocalificó como conceptual, planteará como parte central de su práctica artística, dibujos que realizan otras personas a partir de sus instrucciones. Michael Heizer traza dibujos sobre la tierra-Double Negative-, también lo hace Christo-Running Fence- o, en una escala humana, Richard Long. Gego, alemana de Venezuela, problematiza los soportes del dibujo. Le interesa lo precedido, lo leve, la transparencia y la luz. Trata el espacio: lo otro del trazo, sea este bidimensional o tridimensional. Bruce Nauman dibuja su precario estudio a zancadas o registra fotográficamente la mancha de su tinto al caer. Es el momento de Roman Opalka, Hanne Darboven, Luis Camnitzer, Liliana Porter, Beatriz González, Bernardo Salcedo, Antonio Caro. La lista es larga.

La década de los ochenta, con la resurrección de la pintura y la presencia del apropiacionismo, marca una radical confrontación entre discursos. Para varios autores es un momento histórico que representa un retrógrado retorno al orden, emblemático en la figura de Achille Bonito Oliva, teórico de la Transvanguardia italiana. Es la era del Sida, la era Reagan-Tatcher, de la especulación con los precios del arte y el auge de las casas de subasta. También es el momento de las prácticas

citacionistas. A la intermedia de Fluxus ha seguido la multimedia, lo medial, lo mediático, lo transmedial.

En desarrollo de esta reacomodación de discursos y de expectativas, las disciplinas se auto cuestionan y buscan definirse. Es muy notorio este proceso en el caso de la fotografía. Igual cosa le sucede al dibujo. Se aventuran los textos y las propuestas de definición. Se pregunta por su estatuto ontológico.

¿Qué es el dibujo?

Juan Mejía en el texto que acompañó su curaduría denominada CLASES DE DIBUJO, presentada en Casa Republicana en el marco del 40 Salón Nacional de Artistas, comenta:


La definición de dibujo es elusiva. Hablar de imitación o representación excluye el dibujo abstracto; el "delinear" excluye la sombra; decir que son las marcas que se hacen sobre una superficie excluiría no solamente la posibilidad del dibujo en el espacio tridimensional o temporal, sino los dibujos mentales que se arman en la cabeza. No siempre es expresión, no siempre es lenguaje, no siempre es comunicación, no siempre es intencional" (MEJÍA, 2006).

Emma Dexter, por otra parte, define:

Drawing is part of what it means to be human-indeed, it would be ridiculous to apply this statement to other, more specialized media, such as painting, sculpture or collage, but somehow applied to the medium of drawing, the idea is easier to grasp (DEXTER, 2004).

Un borde implica una línea, virtual, física o conceptual. Habitar el borde es la indefinición, es no estar en un lado ni en el otro, pero al tiempo, poseer elementos que conjugan lo otro y lo uno; el interior y el exterior. Es, por tanto, el ámbito epistemológico de la interrogación, de la sospecha, de lo inseguro. Puede ser certeza tanto como incertidumbre. Ese es el habitáculo del dibujo.

El dibujo es tejido, es narración, es texto, red, hilo. Es cartografiar, esquematizar y anotar. Pero el dibujo es también observar. Es el dibujo hecho por uno, por otro, es el dibujo hecho por un artista, por un niño, por el tendero cuando hace las cuentas. Es también el dibujo hecho por un animal, por el viento, por la nieve, por la sequía. Es trazo, hendidura, incisión, supresión y adición. Implica escala, cuerpo; al vacío y al lleno. El paisaje está lleno de dibujos involuntarios, también la ciudad. Las huellas de un cuerpo masacrado hacen un dibujo en el piso, también lo hace la policía cuando realiza el trazado de la posición de un cadáver. Las escarificaciones hacen dibujos en el cuerpo, dibujos son los esquemas que los cirujanos trazan sobre la piel.



El dibujo puede ser bidimensional o tridimensional, implicar una forma o el vacío. Seguramente, con Emma Dexter diríamos, dibujar es ser, pero, también, con Bernice Rose, dibujar es abstraer. Dibujar es conceptualizar, señalar, pensar. Es relacionar, es aislar y es recorrer. Tiene que ver con lo elástico y lo persistente pero también con lo mutable. Para definirlo habría que desbaratarlo como quien desarma una cinta de Moebius.

Ana María Lozano





Bibliografía

COMA , Javier; Del gato Félix al gato Fritz. Historia de los comics. Editorial Gili, Colección punto y línea, Barcelona, 1979

DEXTER, Emma; VITAMIN D. New Perspectives in Drawing. Phaidon Press; Londres, 2005

ROSE, Bernice; Allegories of Modernism. Contemporary Drawing. The Museum of Modern Art, New York, 1992

ROSE, Bernice; Drawing now. The Museum of Modern Art, New York, 1976

MEJÍA, Juan; Clases de dibujo. Texto inédito, fotocopiado, 40 Salón Nacional de Artistas, Bogotá, 2006