



LA VISIBILIDAD DEL PENSAMIENTO

**INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN EN EL
MASTER UNIVERSITARIO EN DIBUJO
DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA**

COORDINACIÓN:

Jesús Pertíñez López y Asunción Jódar Miñarro



mu



Di:



LA VISIBILIDAD DEL PENSAMIENTO

Del 8 de Noviembre al 8 de Enero
CUARTO REAL DE SANTO DOMINGO

la exposición
**MÁSTER UNIVERSITARIO EN DIBUJO
DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA**

ORGANIZA

CUARTO REAL DE SANTO DOMINGO
MÁSTER EN DIBUJO: CREACIÓN,
PRODUCCIÓN Y DIFUSIÓN

COLABORA

CUARTO REAL DE SANTO DOMINGO
Coordinación
Jesús Pertíñez López
Asunción Jódar Miñarro

EXPOSICIÓN

Comisariado
Jesús Pertíñez López
Asunción Jódar Miñarro

Montaje
CUARTO REAL DE SANTO DOMINGO

TEXTOS

JESÚS PERTÍÑEZ LÓPEZ
ASUNCIÓN JÓDAR MIÑARRO
JESÚS CONDE AYALA
SERGIO GARCÍA SÁNCHEZ
LUIS CASABLANCA
RAÚL CAMPOS LÓPEZ
NACHO BELDA MERCADO
M^a CARMEN HIDALGO RODRÍGUEZ
ISIDRO LÓPEZ APARICIO
MARÍA JOSÉ DE CÓRDOBA
RICARDO MARÍN VIADEL
MAR GARRIDO ROMÁN

PORTADA CATÁLOGO

PEPA MORA SÁNCHEZ

CATÁLOGO

Diseño y Maquetación
Lola Lechado / lolalechado.com

UNIDAD DE MONTAJES ARTÍSTICOS DEL AREA DE CULTURA DEL AYUNTAMIENTO DE GRANADA:

Sonia Manganel Torres.
Ramón González Alvarez.
Jose Antonio Puga Bonilla

María de Leyva Campaña
(Concejal Delegada de Cultura y Patrimonio)

Raquel Ruz Peis
(Concejal Delegada de Turismo)

José Vallejo Prieto
(Director de Cultura del Ayuntamiento de Granada)

Dra.Ferdaouss Boughlala El Majdoub
Gerente de la Agencia Pública Albaicín-Granada

Pedro López López
Técnico en Patrimonio Histórico de la Agencia Pública
Albaicín-Granada

M^a Carmen Hidalgo Rodríguez
Coordinadora del Máster Universitario de Dibujo

TRADUCCIÓN AL INGLÉS

Margaret Bowen
Laurence Dahman Franzin

EDITA

Ayuntamiento de Granada
2016

ISBN 978-84-92776-26-9

© DE LOS TEXTOS Y LAS IMAGENES LOS AUTORES
© DE LA EDICIÓN LOS EDITORES

mUDi:
Máster de Dibujo

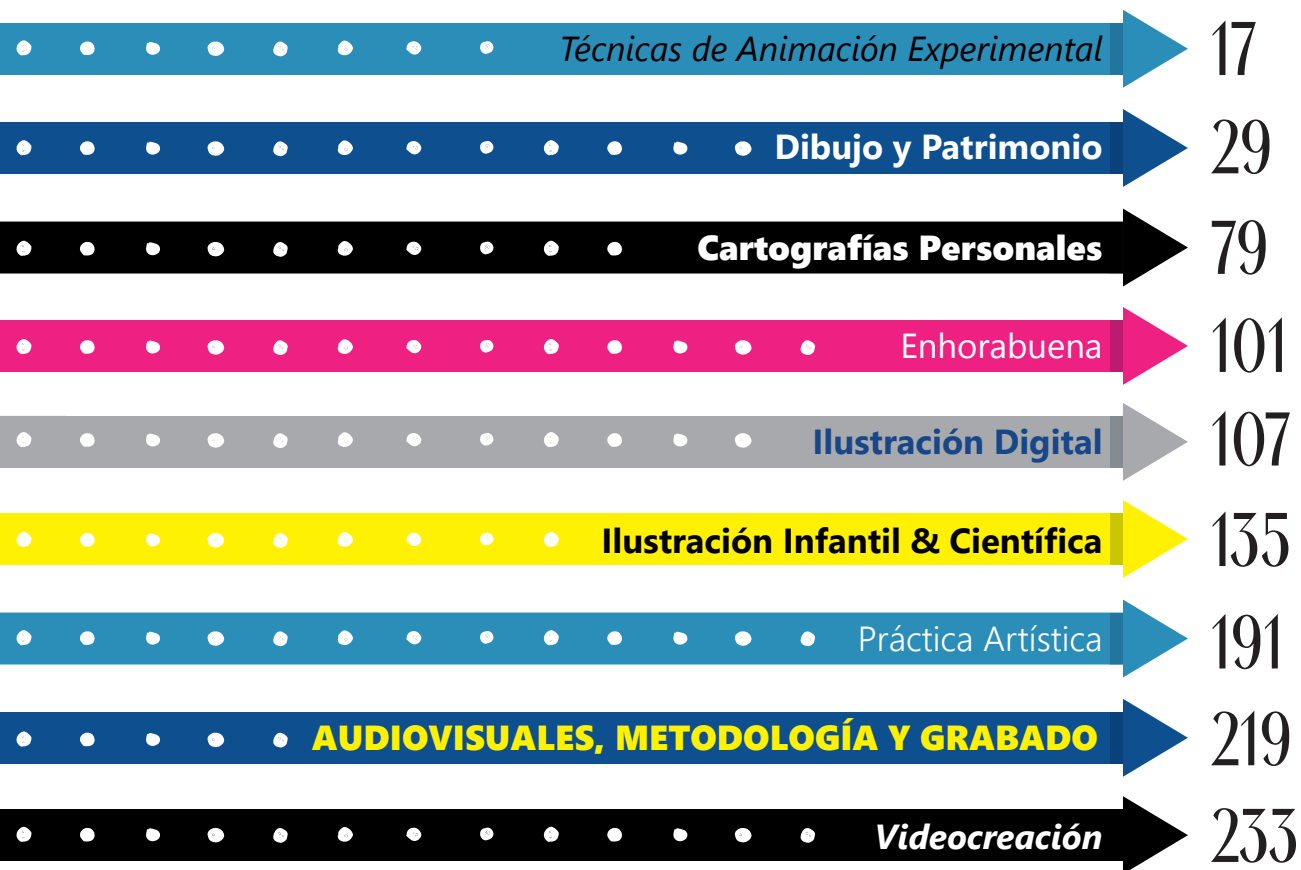


LA VISIBILIDAD DEL PENSAMIENTO

08|11|2016 / 08|01|2017

Cuarto Real de Santo Domingo

**MÁSTER UNIVERSITARIO EN DIBUJO
DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA**



LA LÍNEA, LA IMAGEN, LA ILUSTRACIÓN

THE LINE, THE IMAGE, THE ILLUSTRATION

María de Leyva Campaña

Concejal Delegada de Cultura y Patrimonio | Ayuntamiento de Granada /
Delegate Councilor for Culture and Heritage | Town hall of Granada

La Visibilidad del Pensamiento: Máster Universitario de Dibujo en la Universidad de Granada es una exposición de las que un Ayuntamiento como el de Granada se debe sentir honrado de tener entre sus muros. Es la compilación de un tiempo de trabajo docente y discente que hoy ve la luz de forma pública y, por tanto, hoy se materializan para el público las muchas horas de esfuerzo realizado por los artistas.

Si hay una forma artística cercana a la experiencia humana, es sin duda, junto al canto, la del dibujo. Desde la infancia más pretérita, el trazar unas líneas sobre una superficie suponen un inicio en el camino de la representación y la transposición de una idea o una entidad al amasijo de líneas que forman una precaria idea plástica provocando un alto grado de empatía mental. El dibujo nace como una curiosidad, como una capacidad y pronto se organiza buscando una representación veraz o simbólica de la idea, cuando su evolución se cultiva y educa, aquellas primeras líneas que representaban nuestro universo cercano se van convirtiendo en un vehículo de comprensión y traslación de las ideas de otros hacia las mentes de unos espectadores: nace así la ilustración, el diseño, el plano, la imagen publicitaria, etc.

The Visibility of Thought: Master's of Drawing at the University of Granada is an exhibit with which any city hall, such as that of Granada, should feel honored to have within its city walls. It is a compilation of teaching and learning material that will be revealed and on display for public view after a huge effort over a period of time by a number of artists.

If an artistic form exists which is within close proximity to human experience, it is without a doubt, that of drawing. From infancy, the initiation on the pathway of representation and transposition of an idea is marked by tracing lines onto a surface or swirling a mass of lines together in order to form a fragile visual idea, provoking a high level of mental empathy. Drawing is born out of a curiosity, like an ability that is suddenly organized into a true representation or symbol of an idea. Once this process is cultivated and evolves, those first lines that represented our nearby world become a means of understanding and movement of ideas to the minds of an audience or public. In this way, illustration, design, diagrams, advertising images, etc. are created.

Todas estas disciplinas motrices de nuestra sociedad actual no dejan de ser un lenguaje que nos permite identificar con claridad motivos más complejos, pensemos en el maravilloso diseño del plano del metro de Londres, fuente de inspiración de todos los posteriores, es una representación inexacta de la realidad, pero que nos conduce sin problemas a esa dimensión de túneles por la que fácilmente nos perderíamos para aflorar a la luz del día. Esta inexactitud calculada hace comprensible un viaje de fe por el inframundo metropolitano y nos asegura un viaje cómodo y fácil por donde se han perdido las referencias urbanas. Esa es la virtud del dibujo, la de hacer comprensible lo abstracto del pensamiento en el espacio.

Por eso hoy, para el Ayuntamiento, ver los muros de los espacios municipales cargados de tanta idea y creatividad, es un auténtico lujo que solamente pedimos que se repita año tras año en esta misma sala.

All of these driving disciplines of our society are languages, of a sort, that allow us to clearly identify more complex motives. If we think about the incredible design of the London metro, a source of inspiration for all the metros to follow, it is an inexact representation of reality. Yet, it takes us without problems into a dimension of tunnels where we would otherwise be lost without the appearance of daylight. This calculated inexactness makes a faith-based journey across the metropolitan underworld understandable and ensures us of an easy and comfortable journey where urban references are lost and unnecessary. This is the virtue of drawing, making abstract thoughts on space understandable.

For this reason, presently seeing the walls of these municipal spaces full of such creativity and so many ideas is a real luxury for the city hall; we only ask for it to be repeated annually in the same exhibit halls.

LA VISIBILIDAD DEL PENSAMIENTO

THE VISIBILITY OF THOUGHT

M^a Carmen Hidalgo Rodríguez

Coordinadora del Máster Universitario de Dibujo | Facultad de Bellas Artes | Universidad de Granada /
Coordinator of the University Master of Drawing | Faculty of Fine Arts | University of Granada

La Visibilidad del Pensamiento representa una síntesis del trabajo y el esfuerzo de muchos profesores y alumnos que disfrutaron de la creación y la investigación artística. Si algo define a nuestro Máster de Dibujo es la diversidad de planteamientos y puntos de vista que giran en torno al dibujo y sus posibilidades como medio para contar historias y expresar ideas. Esta pluralidad nos aparta de los másteres profesionalizantes que conducen al estudiante hacia un fin muy específico, pero, en contraste, invita al alumno a pensar en procesos y desarrollos que se materializarán en grafismos, narraciones visuales o proyecciones que bailan con la música.

Como único máster de dibujo que se oferta en España somos rara avis volando a ras del suelo sobre un terreno irregular, sin embargo, nuestros planteamientos derivan de la lógica del desarrollo de los acontecimientos. Nuestros actuales estudios provienen de la evolución de la antigua Licenciatura en Bellas Artes, donde contábamos con diferentes especialidades: Artes Plásticas, Restauración y Diseño. Las cuales, a su vez, se componían de varias ramas. Con la transformación de los planes de estudios y la extinción de las especialidades en los nuevos Grados, los másteres vienen a recoger la oferta y la demanda que no puede ser satisfecha en los Grados.

The Visibility of Thought represents a synthesis of work and a combined effort of many professors and students that enjoy creating and artistic investigation. If something were to define the Master's of Drawing, it would be the diversity of ideas and points of view that revolve around the concept of drawing and its many possibilities as a means of telling stories and expressing ideas. This diversity differentiates us from other professional training master's in which the student has a very clear aim. Here, on the contrary, the student is invited to think about processes and developments that materialize in graphic art, visual narrations, or projections that dance with music.

As the only drawing master's offered in Spain, we are rara avis, flying close to the ground over new territory. However, our approach is derived from the logic of the development of events. Our current plan of study comes from the evolution of the old Bachelor's degree in Fine Arts, where different specialties were included such as: visual arts, restoration, and design. Each of these specialties contains different branches. With the transformation of the plan of studies and the extinction of the specialties in the new bachelor degree plans, the master's serves to offer, according to the demand, what is no longer satisfied in undergraduate programs.

Desde el Departamento de Dibujo optamos en su día por un Máster generalista que recogiera diferentes disciplinas de largo recorrido en nuestros estudios. De esta manera, en la muestra, podemos contemplar desde ilustraciones que se basan en relatos cortos invisibles, álbumes ilustrados infantiles, dibujo científico que representa e interpreta el natural, atuendos que rememoran la labor del artista en el diseño de moda, esculturas o cortos audiovisuales experimentales y creativos que juegan con la música y los sentidos.

Entre toda esta multiplicidad de lenguajes creativos encontramos nexos en común que nos hablan de una realidad artística contemporánea que podríamos llamar *interanimación*. Este término es utilizado desde distintas disciplinas, tanto científicas como de humanidades, para hacer referencia a la manera en que se relacionan diferentes medios de expresión creando un discurso propio y diferente. Así, en la exposición, el papel se convierte en tridimensional proponiendo atuendos, las imágenes hablan por sí mismas o juegan con textos, la acuarela comienza a moverse, la danza llama a la música, elementos recogidos de la naturaleza como semillas y trozos de olivo recrean la fauna del lugar o los personajes cobran vida. Las artes tradicionales se mezclan con las contemporáneas, las técnicas tradicionales se funden con técnicas digitales hasta hacerse irreconocibles, perdiendo su identidad, porque lo importante no es la técnica sino lo que se transmite. Esperamos, al menos, transmitir algo de nuestra pasión.

The Drawing Department's aim is for a general master's program that includes different disciplines throughout the course of study. In this way, as demonstrated in the exhibit, we can contemplate illustrations that are based on short invisible stories, illustrated children's books, scientific drawings that represent and interpret nature, pieces that recall the labor of an artist in fashion design, sculptures, experimental short films, and creations that play with music and feelings.

Among all of this great variety of creative languages, we find common links that speak of a contemporary art reality that we can dub *interanimación* (*inter-animation*). This term is used within different disciplines, in both the sciences and the humanities, giving reference to the way in which different means of expression are related, creating a unique and different discourse. In this way, in the exhibit, paper becomes three-dimensional, the images speak for themselves or play with the text, the watercolors begin to move, the dance calls to the music, different elements that have been collected from nature such as seeds and olive branches recreate the fauna of a particular place and the characters take life. Traditional arts are mixed with the contemporary, traditional and digital techniques are fused together until they become unrecognizable, losing their individual identities. What is important is not the technique, but rather, what is transmitted or communicated. Here, we hope to transmit a part of our passion.

PRESENTACIÓN / TRANSLATION

Asunción Baquerizo Azofra

Directora del Secretariado de Másteres y Títulos Propios | Escuela Internacional de Posgrado | Universidad de Granada / Dean of the Secretarial Department of Master's and Master's Degrees | International Post-graduate School | University of Granada

La Universidad de Granada ha hecho una apuesta firme por el posgrado y en particular por los másteres, como una etapa de formación especializada en la que se enseñan conceptos, técnicas y metodologías con el fin último de que el alumno sea capaz de desenvolverse en un determinado entorno con madurez intelectual.

Esa capacidad se concreta en algunos másteres en la adquisición de unas competencias profesionales mientras que en otros lo hace preparando al alumno para investigar, esto es, para crear desde el conocimiento.

En disciplinas aparentemente alejadas de las Artes, el proceso creativo ha de seguir unas pautas más o menos establecidas hasta llegar a un resultado. En ellas es tan importante el camino recorrido como el producto que sale de él.

Los másteres que tradicionalmente se asocian al Arte difieren de los anteriores en que los pasos a seguir no están acotados sino que se fomenta que el individuo vaya por caminos diversos, no explorados. El resultado final, lo que queda, es único y arriesgado pues su comprensión depende de la actitud y la percepción del observador.

The University of Granada made a clear commitment with the post-graduate department and the different master's programs in particular. Its commitment is to act as a specialized formation step in which different concepts, techniques, and methodologies are taught; the hope is that the students will be capable of coping in a determined setting with intellectual maturity.

This ability is summarized in some master's programs by the acquisition of professional competencies while in others this is done by preparing the student to do research in order to gain knowledge.

In disciplines that are apparently distant to the Arts, the creative process should follow certain guidelines that are more or less established until coming to a conclusion. The path taken and the process followed are just as important as the final product.

The master's programs that are traditionally associated with Art are different to the way they were previously in that the steps to follow are not as constrained, but the individual is encouraged to go along diverse paths that have not been previously explored. Therefore, the final result is unique and risky and its comprehension depends on the attitude and the perception of the observer.

Este catálogo producido por el Máster Universitario en Dibujo: Creación, Producción y Difusión, demuestra que, más allá de los resultados académicos, las tasas y números con las que se mide habitualmente la calidad de la enseñanza, el título ha conseguido plenamente su objetivo de que los alumnos se expresen a través de técnicas diversas y, como dice el nombre de la exposición, a “dar visibilidad a su pensamiento”.

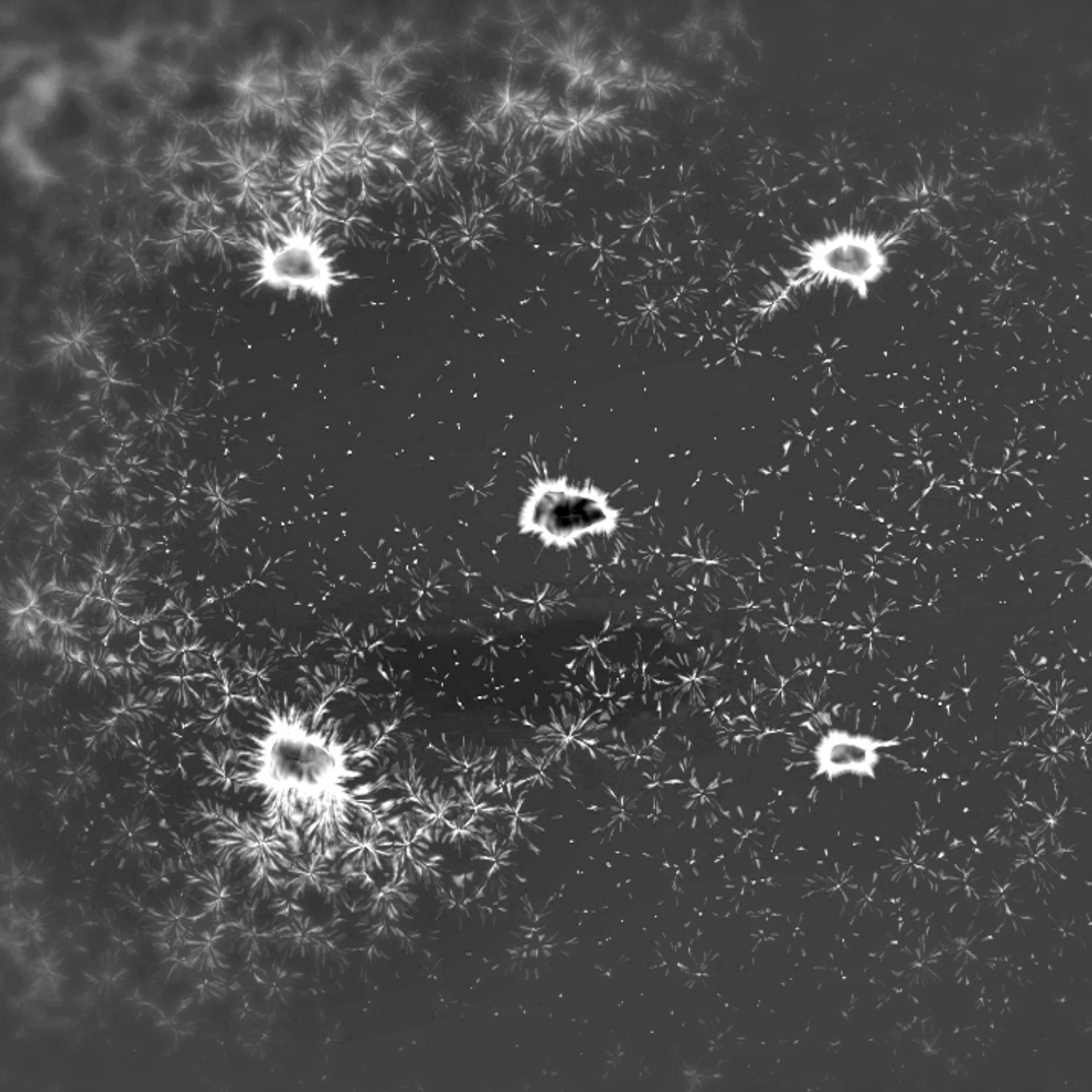
En él observamos, a semejanza de como ocurre en el proceso creativo, sólo el resultado final. Detrás hay, sin embargo, un proceso de aprendizaje fundado en la conceptualización del espacio, la óptica, la historia y otras disciplinas ortodoxas de las que parece distar tanto. La dedicación y la entrega de un profesorado altamente cualificado son el cimiento sobre el que se han apoyado los artesanos de esta Obra: los Alumnos.

This catalogue produced by the Master’s of Drawing: Creation, Production and Diffusion, shows that this master’s goes beyond academic results and the measurements and numbers with which one normally measures teaching quality. The name for the master’s clearly states its objective, in that the students should express themselves through diverse techniques and as the name of the exhibit states, “give visibility to thought.”

In this we observe, similar to what occurs in the creative process, only the final result. Behind this there is a learning process founded in the conceptualization of space, optics, history, and other orthodox disciplines that seem distant. The dedication and commitment of a highly-qualified professor make up the foundation which supports the artists of this Work: the Students.

***TÉCNICAS DE
ANIMACIÓN EXPERIMENTAL***
Jesús Pertíñez

EXPERIMENTAL ANIMATION TECHNIQUES



NUEVAS LÍNEAS DE ANIMACIÓN EXPERIMENTAL *NEW LINES OF EXPERIMENTAL ANIMATION* Jesús Pertíñez López

Decía Windsor McCay en el libro de Charles Solomon *"Enchanted Drawings. History of Animation"* (Wings Books, New York. Avenel, New Jersey, 1994)

"Toma, por ejemplo, esa maravillosa pintura con la que todo el mundo está familiarizada, llamada *El Ángelus*. Llegará un tiempo en que la gente lo examinará y se preguntará por qué los objetos permanecen tan rígidos y tiesos. El público demandará acción. Y para cumplir con esa demanda los artistas de ese tiempo acudirán en busca de ayuda a los especialistas en la imagen en movimiento y los artistas, trabajando hombro con hombro con la ciencia, desarrollarán una nueva escuela de arte que revolucionará dicho campo."

McCay era consciente que estaba ante un nuevo arte que vendría a ejercer una nueva función social. Al igual que la aparición de la fotografía vino a modificar el tipo de pintura de la época, la animación también ejercería un papel determinante en la evolución de las artes plásticas. Pero no fue del todo así. La relación entre ambas, animación y pintura, fue discreta, por momentos fructífera, en otros de desprecio.

A principios de los años 20 del siglo pasado, las grandes productoras de animación ya tienen dominado el mercado estadounidense y regulado el proceso de trabajo en cadena. Pero en Europa aparece la figura del alemán

As Windsor McCay stated in the book by Charles Solomon *"Enchanted Drawings. History of Animation"* (Wings Books, New York. Avenel, New Jersey, 1994)

"Take, for example, this marvellous painting that the world is so familiar with called *El Ángelus*. A time will come in which people will examine and ask why objects remain so rigid and stiff. The general public demands action. In order to meet the demand of artists of the time, they will resort to searching for help from specialists in images of movement. Artists will work neck in neck with science to form a new school of art that will revolutionize said field".

McCay was very conscious that he was before a new art that would exercise a new social function. Just as the appearance of photography came to modify painting of the era, animation also plays an important role in the evolution of the visual arts. Yet, it wasn't completely like this. The relationship between both animation and painting was discreet, having both successful and scornful moments.

At the beginning of the 1920's, the great animation producers had already dominated the market in the United States and regulated the assembly line. However, in Europe, the German architect, painter and musician, Walter Ruttmann (Germany 1897-1941), understood the power of animation in its ability to unite all of the avant-garde of the time.

Walter Ruttmann (Alemania 1897-1941), arquitecto, pintor, músico, que comprende el poder que tiene la animación como medio para aunar todas las vanguardias de su época. En 1921, finaliza y estrena *Lichtspiel, Opus Nr. 1*, usando la palabra *Light-Play*, la expresión común alemana para *películas*. Sería la primera de una serie de tres películas que denominaría *Absolute films*. En ellas Ruttmann pintaba sobre cristal (con una nueva foto cada vez que aplicaba una pincelada), y también empleaba formas geométricas de papel, que movía en una segunda capa de cristal, delante o detrás de la imagen pintada. Empleaba película de blanco y negro, para pasarla a color usando tres métodos comunes en ese momento: tiñendo, entonando y coloreando a mano (*tinting, toning, and hand-tinting*). Este método le obligaba a imprimir cada escena por separado, y filmarlas de nuevo juntas.

Sus trabajos se caracterizan por crear composiciones abstractas, influencia del camino abierto por Kandinsky en la pintura. Busca ante todo la simplificación de la forma y del color. Los elementos, de formas sencillas, siguen un movimiento dinámico y ordenado en el espacio de la pantalla. De esta manera consigue caracterizar a cada forma con un comportamiento y establecer un diálogo entre cada una de ellas, y del conjunto con la pieza musical (una partitura musical de Max Butting). El círculo sigue un movimiento pendular, los triángulos son incisivos y pulsantes y las formas más orgánicas responden a un movimiento de fluidos ondulantes. Con la técnica descrita para manipular los colores sobre la película consigue azules, naranjas, blancos y verdosos, que apoyan al movimiento, las formas y la música para crear una pieza muy bella y dinámica.

In 1921, *Lichtspiel, Opus Nr. 1* was finished and made its debut using the word *Light-Play*, the common German expression for *movies*. It would be the first of a series of films entitled *Absolute films*. In these films, Ruttmann painted on glass (with each new brush stroke a new photo was taken) and also employed the use of different geometric paper shapes that moved on a second layer of glass, either in front of or behind the painted image. He used black and white film and later added color by using common methods of the time: tinting, toning, and hand-tinting. This method required him to print each scene separately and later film all of the scenes together.

His pieces are characterized by the creation of abstract compositions, much like the painter Kandinsky. Above all, he looks for the simplification of shapes and color. The different elements simply follow a dynamic and ordered movement on the space of the screen. In this way, he is able to characterize each shape with a behavior and establish a dialogue among the different shapes and the entire musical piece (a musical score by Max Butting). The circle follows a pendulum-like movement, the triangles have sharp and pulsating movements, and the most organic forms follow fluid wave-like motions. With the described technique to manipulate colors, different shades of blue, orange, white, and green are able to support movement, shapes and music in order to create a beautiful and dynamic piece.

Touched by the 1921 piece by Ruttmann, Oskar Fischinger (Germany, 1900-1967) abandoned his work as an engineer in order to completely

Conmovido al ver en 1921 la obra de Ruttmann, Oskar Fischinger (Alemania, 1900 - 1967) abandonó su trabajo de ingeniero para dedicarse por entero a la animación, interesado especialmente por la experimentación e innovación de sus técnicas. Obtuvo resultados extraordinarios, ya que experimentó con muchas técnicas puras, pero sobre todo mixtas, moviéndose ante todo dentro del campo de la abstracción. Sin embargo, serían completamente diferentes a las imágenes pintadas de Ruttmann. Si éste es el padre de la animación experimental, Fischinger es el genio que la consagrará. Supo unir en su obra dos aspectos que antes no habíamos visto: la invención técnica con la creación plástica. Fischinger aporta la calidez de la expresión del dibujo para crear un auténtico espectáculo músico-visual.

Trabajó con Fritz Lang, en los Estudios UFA, para dedicarse más tarde exclusivamente a producir estudios en blanco y negro sincronizados con música, de enorme éxito en América, Europa y Japón. La II Guerra Mundial le empujó a Hollywood donde trabajó para la Paramount (1936), MGM (1937) y Disney (1938-9).

Fischinger dedicó su vida a crear sistemas de animación alternativos al *tradicional*, sistemas que aún hoy nos sorprenden por su simpleza y al mismo tiempo belleza inigualable. Trató de hacer modelos tridimensionales de formas geométricas de cera, que con un foco de calor se iban derritiendo poco a poco, fotograma a fotograma, construyéndose-destruyéndose delante del espectador. Perfeccionó el sistema construyendo una especie de guillotina que

dedicate himself to animation, being especially interested in the experimentation and innovation of his techniques. He obtained extraordinary results, experimenting both with many techniques in their pure form and also mixing techniques, especially in the abstract field. However, his images would be completely different to those created by Ruttmann. If Ruttmann is the father of experimental animation, Fischinger is the genius that really achieves and consecrates it. He knew how to unite two aspects of animation that had never been paired before: technical invention and artistic creation. Fischinger was able to contribute the warmth of drawing expression to animation in order to create an authentic musical and visual masterpiece.

He worked with Fritz Lang in the UFA Studios, dedicating himself exclusively to the production of black and white animation synchronized with music, which was highly successful in the United States, Europe and Japan at the time. The Second World War pushed him towards Hollywood, where he worked with Paramount (1936), MGM (1937) and Disney (1938-9).

Fischinger dedicated his life to the creation of alternative systems of animation, systems which still surprise us today for their unmatched simplicity and beauty. He tried to make three-dimensional models of geometric shapes using wax, which would slowly melt, photograph by photograph, with the use of a heat lamp before the eyes of the spectator. He perfected the system by creating a sort of guillotine which would allow one to cut

permitía cortar capas muy finas de un bloque de cera, con una cámara sincronizada para tomar un fotograma de la superficie restante del bloque. Cualquier tipo de imagen podría construirse en el bloque de cera, por ejemplo, un círculo cada vez más pequeño sería un simple cono. También experimentó con la filmación de la dinámica de fluidos de diferentes líquidos mezclándose.

En 1926 empezó a colaborar con el compositor húngaro Alexander Laszlo, quien quería imágenes abstractas para proyectarlas durante sus recitales de piano *Farblicht-musik* (Color-Luz-Música). Fischinger diseñó un aparato multi-proyector que permitía fundir imágenes a color. Era la primera vez que un público asistía a un concierto de piano mientras se proyectaba una animación abstracta, creada en directo. Hoy es habitual verlo en cualquier concierto de música pop-rock.

Además buscaba experimentar con el sonido sintético dibujado. Se trata de una composición muy dinámica y ligera, de movimientos a veces hipnóticos, que simula la proyección de focos de colores muy vivos sobre un fondo oscuro, unos se alejan o acercan dando una fuerte sensación de profundidad.

Los trabajos de Fischinger sirvieron para desarrollar una técnica de animación experimental que ha llegado hasta nuestros días y que encuentra en la figura de Normal McLaren (Escocia 1914-1987) su máximo exponente.

Consideramos, sin duda, que estos dos genios, Fischinger y McLaren, son los padres de la

of different layers of wax, while a camera synchronized to the system would capture photographs of the remaining wax block. Any type of image could be made using this wax system. For example, a circle that slowly became smaller would be a cone. He also experimented with filming the reaction of different liquids being mixed together.

In 1926, he began to collaborate with the Hungarian composer, Alexander Laszlo, who wanted abstract images that could be projected during his piano recitals *Farblicht-musik* (Color-Light-Music). Fischinger designed a multi-projector apparatus, which allowed for different color images to be fused together. It was the first time that an audience attended a piano concert while abstract animations were being created and projected in front of them in the moment. Nowadays, it is common to see this type of animation in pop or rock music concerts.

Furthermore, he looked to experiment with drawing synthetic sounds. This deals with a very dynamic and light composition, with somewhat hypnotic movements, that feign the projection of vibrant colored lights against a dark background. Some lights draw near while others seem to fade away, thus creating a sense of depth.

Fischinger's pieces served to develop the techniques of experimental animation that are still in use today and are found epitomized in the person of Normal McLaren (Scotland 1914-1987).

Fischinger and McLaren are undoubtedly both

animación experimental actual, los creadores de todas las técnicas alternativas a la tradicional, al acetato, a los fotogramas claves y al inbetweening. Los estudios sobre este tema pueden incluir a otros artistas como pioneros, pero ninguno como ellos convirtieron la animación en una obra de arte.

Dentro del Grupo de Investigación HUM73 venimos trabajado en recuperar las técnicas primitivas de animación experimental adaptadas a medios digitales y especialmente, la técnica de pintura sobre celuloide. Esta técnica se encuentra al borde de su desaparición, básicamente por dos motivos: la dificultad para encontrar celuloide y para encontrar proyectores de 35mm o similares. Ambos inconvenientes derivan de la edición de video digital, que poco a poco está arrinconado a la tradicional.

Hemos conseguido encontrar un método alternativo al celuloide con unos resultados que estamos seguros que sorprenderían a McLaren. Nuestro trabajo dentro del Master en Dibujo se concentra en recuperar la técnica tradicional, pintar con acuarela o tempera sobre acetato. Sólo tenemos que pintar en papel, acetato (la acuarela aguanta en él el tiempo suficiente para poder escanearse) o cualquier soporte que se nos ocurra, con la técnica que queramos, digitalizarlo y pegarlos sobre esa película virtual. El resultado es inmediato y podemos volver a ver acuarela en movimiento, como podemos observar en el corto *Brandeburgo, Halt Mich Fest, La Vida Breve o Bangeran*.

En la materia de Animación Experimental también queremos actualizar las técnicas de

considered to be geniuses and the fathers of the experimental animation of today. They are the creators of all the alternative techniques to traditional animation such as the use of acetate, "key frames", and "inbetweening." Animation studies may also include or mention other artists that were pioneers in the field, but none converted animation into artwork as Fischinger and McLaren did.

One of the objectives of the investigative group called HUM73 is to recover primitive, experimental, digitally-adapted animation techniques, specifically the technique which involves painting on celluloid. This technique is nearly extinct due to the fact that both celluloid material and 35mm projectors are difficult to find. Both of these problems stem from the fact that digital editing of videos is slowly doing away with the traditional methods.

We have been able to find an alternative to celluloid with surprising results, that would even astonish McLaren. The students in the "Masters of Drawing" classes are working to recover traditional techniques, painting with watercolor or tempera on acetate. Acetate or another base of our choosing is applied to the paper and is then digitalized using the technique we so desire (watercolor is able to last sufficient time to be scanned onto the computer.) An immediate result is obtained and watercolor is again seen in movement such as is seen in the short film entitled, *Brandeburgo, Halt Mich Fest, La Vida Breve o Bangeran*.

Within the realm of Experimental Animation, it is also important to include and bring up to

animación de agua, objetos o continuar con la tradición de música visual que ya inauguró Ruttman. La obra de Concha Alonso recrea los primeros juguetes ópticos del siglo XIX. Chih Ju Huang juega con la tinta y el agua y Carmen Bueno realiza una obra de cortes de plastilina. La obra de Jesús Pertíñez, *Almas*, está realizada con acuarela y carboncillo sobre acetato, mientras que la de Antonio Horno juega con los fractales y el color...

Todas ellas buscan crear nuevos universos visuales en torno a la animación experimental, con muy baja tecnología.

date the techniques for water, object, and visual music animation started by Ruttman. The work of Concha Alonso recreated the first optical toys of the 19th century. Chih Ju Huang experimented with the use of water and ink; Carmen Bueno did a series of short films using plasticine. Jesús Pertíñez, *Almas*, worked using watercolor and carbon against an acetate background while Antonio Horno experimented with color and fractals.

All of the aforementioned worked to create new visual universes with the use of little technology in the realm of experimental animation.

HALT MICH FEST
Obra Colectiva /
Collective Work



LA VIDA BREVE
Obra Colectiva /
Collective Work



BRANDEBURGO
Varios Autores /
Several Authors





ALONSO, Concha
Caja / Box

HUANG, Chih Ju
Para tí /
For you



BUENO, Carmen
Plastilina /
Clay



HORNO, Antonio
Morning



DIBUJO Y PATRIMONIO
Asunción Jódar

DRAWING AND HERITAGE



INTERPRETACIONES VISUALES E INTERPRETACIONES VERBALES: MÉNADE DE ESPALDAS / VERBAL AND VISUAL INTERPRETATIONS: A MAENAD'S BACKSIDE

Asunción Jódar Miñarro

Profesora del Departamento de Dibujo de la Universidad de Granada / Professor of the Drawing Department of the University of Granada

"Las ruinas corrigen mi memoria y me hacen dudar de lo aprendido" Antonio Carvajal Milena, 2012, (inédito)

La disciplina arqueológica y la Historia Antigua han realizado en las últimas décadas un intenso debate teórico y metodológico y un esfuerzo para definir sus posibilidades de interpretación y su relación con el resto de las ciencias sociales. De hecho, la tarea del arqueólogo es cada vez más especializada y, por esta razón, al mismo tiempo más pluridisciplinar. Su práctica científica es el conjunto de actividades muy diferentes aunadas para un objetivo común.

El dibujo como forma de pensamiento es para la Arqueología y la Historia Antigua un medio eficaz para el planteamiento de hipótesis visuales; contribuyendo al conocimiento del pasado, analizando sus imágenes y reinterpretándolas para revivirlas en el presente y enlazarlas con el imaginario del Arte Contemporáneo.

El dibujo como medio para hacer propuestas posibles de análisis es especialmente útil ya que el dibujante puede situarse en el punto de partida del dibujo como antigua disciplina, pero con nuevos puntos de vista desde la investigación. Una investigación artística en el ámbito de las artes visuales se distingue,

"The ruins correct my memory and make me doubt what I have learned" Antonio Carvajal Milena, 2012, (united)

Archaeology and Ancient History have had intense theoretical and methodological debates over the past few decades and have made a great effort to define their possibilities of interpretation and their relation to the rest of the social sciences. In fact, archaeological work is increasingly more specialized, making it multidisciplinary. Its scientific practice is a combination of different activities joined towards a common goal.

For Archaeology and Ancient History, drawing is a way of thinking and an effective way to approach visual hypotheses, contributing to knowledge about the past, analyzing its images and reinterpreting them to have them relive in the present and connect them to the imaginary with Contemporary Art.

Drawing is a means to make different analytical proposals possible and is especially useful because the artist can place himself or herself in the location of the drawing as in ancient times, but also have a new research perspective. An artistic investigation based on visual arts stands out mainly due to the fact that it produces new images. These visual

fundamentalmente, porque produce nuevas imágenes visuales. Las reinterpretaciones visuales son, en definitiva, un modo de interpretación diferente y complementario de las interpretaciones verbales.

Las semejanzas entre creación artística e investigación artística son muchas; sus diferencias vienen determinadas, principalmente, por los contextos sociales e institucionales en los que se produce una y otra. Los lugares propios de la creación artística son las galerías de arte, las bienales, las ferias, los premios y concursos. La investigación artística se produce en universidades, museos y otras instituciones que trabajan al unísono la creación, la educación y la investigación. Cada contexto, impone sus propias condiciones (Jódar y Marín Viadel, 2010).

La obra *Ménade de espaldas* (Asunción Jódar 2012) es uno de los dibujos realizados para el proyecto de investigación "LAS INCANTADAS". Un proyecto de interpretación visual de las obras grecorromanas del patrimonio de Macedonia que concluyó con una instalación de dibujos monumentales en el Museo Arqueológico de Tesalónica (Grecia).

Ménade de espaldas es una interpretación de una de las figuras de la cratera Derveni (330-320 a.C.), pieza relevante del Museo Arqueológico de Tesalónica. Es un bronce con gran cantidad de estaño, lo que le da un color dorado intenso, en la que está representada la boda de Dioniso con Ariadna. Entre las múltiples figuras humanas y de animales destacan dos Ménades de bulto redondo y otras tres, en finísimo bajorrelieve, danzando entrelazadas. El movimiento de cada una de ellas es extraordinario.

reinterpretations are a mode of interpretation, both different and complimentary to verbal interpretations.

There are many similarities between artistic creation and artistic research; their differences are principally determined by social and institutional contexts. Galleries of art, fairs, biennial conferences, competitions and prizes are the places of artistic creation. Artistic investigation takes place in universities, museums, and other institutions that work in unison with creation, education, and investigation. Each context contains its own conditions (Jódar y Marín Viadel, 2010).

The work called *A Maenad's Backside* (Asunción Jódar 2012) is one of the drawings for the research project entitled "LAS INCANTADAS." This is a visual interpretation project with respect to the Greco-Roman heritage of Macedonia which concluded with an exhibit of spectacular drawings in the Archaeological Museum of Thessaloniki (Greece).

A Maenad's Backside is an interpretation of one of the figures from the Derveni crater (330-320 B.C.), a significant figure from the Archaeological Museum of Thessaloniki. It is a bronze statue with a large amount of tin, which gives it an intense golden color, where the wedding of Dionysus and Ariadne is represented. Among the many human and animal figures, two round freestanding Maenad sculptures stand out and another three in paper-thin low relief are dancing interwoven together. The movement of one of the figures is extraordinary.

El diálogo casi geométrico de las formas que representan las distintas partes del cuerpo, obligado en parte por el bajorrelieve, de una de las ménades fue el punto de partida para la creación de esta nueva imagen de reinterpretación.

¿Por qué un dibujo del antiguo no puede llegar a convertirse en una obra artística final, por derecho propio? Creo que uno de los grandes atractivos para volver a dibujar y reflexionar sobre el arte grecorromano ha sido recuperar y redescubrir su disciplina clásica a la luz de los conceptos de la creación artística contemporánea.

En este trabajo comparativo que pone en contacto formas y conceptos de creación artística de distintas épocas es fácil apreciar que: aunque desde el momento actual siempre nos parezca que el arte del pasado tenía mas normas y ataduras que coartaban la creatividad del artista, probablemente esta creencia tiene bastante de espejismo ya que cada momento de la historia - este también- está sujeto a unas normas a las que el arte no es ajeno.

The nearly geometrical dialogue of the forms, due to them being done in low-relief, represents the different parts of the body and one of the Maenads was the starting point for the creation of the new reinterpreted image.

Why can't an ancient drawing become a work of art of its own right? I think that one of the greatest appeals of going back to draw and reflect upon the Greco-Roman art has been recovering and rediscovering the classical aspect in the light of contemporary art creation.

This comparative work of art puts different forms and concepts of artistic creation from different periods together. Although from this moment it has always seemed that artwork from the past had more rules and regulations that restricted an artist's creativity, this belief is probably a mere illusion. This is due to the fact that each moment in history, including the present, is subject to certain regulations, even art.



Detalle / detail

JÓDAR, Asunción

Derveni: Ménade de espaldas /

Derveni: A Maenad's Backside, 2012

Acuarela y lápices de colores sobre
papel Fabriano Artístico de 300 gr/m²

Watercolor and colored pencil on "Fabriano
Artistic" paper of 300 gr/m²

175 x 90 cm





**MORALES CARRIÓN,
Mari Trini**

Carboncillo / Charcoal
100 x 70 cm



MARÍN, Ricardo
Carboncillo / *Charcoal*

DESCUBRIENDO EL DIBUJO / DISCOVERING DRAWING (con Pablo Picasso / with Pablo Picasso) Manuel Bru Serrano

Durante mi paso por el Máster de Dibujo de la Universidad de Granada pude conocer, gracias a la profesora Asunción Jódar, la *Suite Verve* de Picasso, una magnífica colección de dibujos en tinta china. Aquel primer contacto se me presentó interesante, cuanto menos, dada la admiración que siempre he sentido hacia este artista, no ya como referente en la historia del arte sino como un genial maestro del dibujo y la pintura. Pero maestro en su sentido didáctico, ya que para todo estudiante de Bellas Artes Picasso aterriza en tu carrera como un enorme Boeing 747 cargado de sabiduría y buenos consejos. Sobre todo si te devoras los catálogos de sus obras y encuentras algunos textos con sus propias reflexiones y dilemas. Seguramente, los únicos créditos gratuitos que podrás cursar en cinco años.

Tiempo después de aquel descubrimiento y bajo la dirección de Jódar, me enfrenté a mi tesis doctoral dedicando un capítulo al estudio de *la Verve* con el fin de profundizar en el proceso creativo de Picasso. Una de las mejores aventuras que he podido vivir y de la que presento ahora parte de aquel estudio.

La Suite Verve

La serie de dibujos publicados en la revista *Verve* de 1954 se constituye como un testimonio directo del proceso de trabajo diario de Picasso sobre el papel. Es una

During my time in the Master's of Drawing at the University of Granada, I came to know Picasso's *La Suite Verve*, a magnificent collection of drawings done in India ink, thanks to my professor Asunción Jódar. The first encounter with these drawings was interesting, to say the least, considering the great admiration that I have always had towards this artist, not just as a reference in art history, but also as a great master of drawing and painting. I mean master in an educational sense of the word, since most Fine Arts Picasso students are full of wisdom and advice, similar to a Boeing 747 jet loaded down when landing. If you look at the catalogues of his works of art and find some texts with his own reflections and dilemmas, it is as if you were to receive the only free credit hours in your five years of study.

A time after my discovery and with Jodar's direction, I faced a doctoral thesis in which I dedicated a full chapter to the study of *la Verve* with the hope of digging deeper into Picasso's creative process. It has been one of the best adventures that I have experienced and that which I present in this study.

La Suite Verve

The series of drawings published in the magazine *Verve* in 1954 is made up of a direct testimony on paper of the daily work processes of Picasso. It is a wild series that

serie frenética que lleva al artista a realizar numerosas obras durante más de dos meses y que es posible analizar gracias al detalle de haberlas fechado minuciosamente. Pero estos dibujos se han elegido por evidenciar la inquietud de Picasso por la continuidad y el desarrollo de sus ideas; por mostrar al espectador cómo va encontrándolas, descartándolas o haciéndolas evolucionar de manera constante y en muy poco tiempo. Además, supone un modelo de trabajo en el que poder reflejarse como dibujante y resulta estimulante para desarrollar una labor artística personal.

made the artist later take on a number of pieces during a two month time period. We can analyze these drawings thanks to the miniscule date detailed on each one. I have chosen these drawings to show Picasso's concern for the continual development of his ideas, to show the spectator how he found them, rejecting them or making them evolve constantly over a short period of time. Furthermore, it is a type of work that allows the artist to reflect and can stimulate one to develop a personal artistic labor.



Ejemplar de la revista VERBE, Vol. XIII, Nº 29-30 / Example from the magazine Verve, vol. XIII, nº 29-30
[Fuente: web The Manhattan Rare Book Company] / [Source: The Manhattan Rare Book Company website]

Entre 1953 y 1954, Picasso realiza una gran serie de 180 dibujos que acabarían publicados en *Verve. Revue artistique et Littéraire* (vol. XIII, nº 29-30), una de las más importantes revistas de arte francesas del siglo XX. En ella aborda, entre otros, el tema central del pintor y la modelo a través de varias técnicas y recursos estilísticos, configurando un valioso testimonio de su proceso creativo.

Caroline Bernadet, en su tesis sobre la autorepresentación en Picasso, destaca varios acontecimientos que marcaron su entrada en la década de los cincuenta:

A partir de 1951, la distancia con Françoise Gilot se acentúa. En noviembre, muere Éluard y con él se van los años parisinos del surrealismo y de la adhesión al comunismo. Los cambios ocurridos en la vida privada de Picasso se traducen por una época de incertidumbre y de investigaciones artísticas (Bernadet, 2000: 18).

Un periodo que culminará en el otoño de 1953 con la ruptura con François Gilot y su repercusión en los dibujos de *Verve*, situación que deja al artista en un escenario idóneo para una convulsa exploración creativa y personal.

Cualesquiera que sean los malentendidos y las causas de esta separación, el hecho es que una mujer joven y bella, y además madre de sus hijos, le abandona, dejándole así con su soledad de hombre, con su molesta celebridad, con su edad. Esta crisis de la vida privada, con todos los trastornos que conlleva, va a desatar una profunda crisis estética (Bernadac, 2000: 397).

From 1953 to 1954, Picasso made a series of 180 drawings that would later be published in *Verve: Revue artistique et Littéraire* (vol. XIII, nº 29-30), one of the most important French art magazines of the 20th century. The magazine deals with the central theme used by the painter and his model, which employed different techniques and stylistic resources, along with his own valuable testimony of his creative process.

Caroline Bernadet in her thesis about the auto-representation of Picasso, emphasizes various events that marked Picasso at the beginning of the 50's:

From 1951 onwards, Picasso's distance from Françoise Gilot increases. In November, Éluard passes away and with him the Parisian years of surrealism and the adherence to communism also pass. These changes in the private life of Picasso translate into a period of uncertainty and artistic research (Bernadet, 2000: 18).

The culmination of this period for Picasso is his break up in the autumn of 1953 with François Gilot; the results are the drawings of *Verve*, in which the artist finds himself in the ideal situation for tumultuous personal and creative self-exploration.

Whatever the misunderstandings and causes of this separation may be, the fact of the matter is that a young and beautiful woman, who is the mother of his children, abandons him. He is left alone, with his fame and his age. This crisis in his personal life in addition to the disorders that go along with it, spark a profound aesthetic crisis for Picasso (Bernadac, 2000: 397).

El sentimiento de abandono combinado con la presencia de una casa anteriormente cargada de bullicio y ahora silenciosa, harían mella tanto en el Picasso creador como en el Pablo más humano. Oportunidad, quizá también, para reflexionar sobre su trayectoria como artista y su pasado, presente y futuro como hombre, afrontando esta crisis temporal encerrándose en su taller de *La Galloise* para acometer su particular batalla con el papel y consigo mismo.

The sensation of abandonment along with the presence of a house that was previously full of racket and currently silent, made an impact on Picasso both as a human and as an inventor/creator. This gave him the opportunity to reflect on his artistic journey, his past, present and future as a man, and face this temporary crisis by enclosing himself in his workshop of *La Galloise*, attacking and battling with both himself and paper.



Izda. ***La modelo anciana*, 24x32 cm, 10-1-54 XI**

Dcha. ***En el estudio*, 24x32 cm, 10-1-54 XIII**

[Fuente: revista *Verve*]

Una frenética pulsión que desencadenará en una multitud de temas, expresiones y pensamientos en los que destacará una constante presencia femenina. La visión de la mujer como una entidad total, una pieza clave en su propio rompecabezas sensorial.



Left. ***The old model*, 24x32 cm, 10-1-54 XI**

***In the study*, 24x32 cm, 10-1-54 XIII**

[Source: *Verve magazine*]

The result was a wild explosion, unleashing itself in a variety of ways; it consisted of expressions and thoughts in which a constant feminine presence stood out. The vision of women as a whole was a key in his own sensory jigsaw puzzle.

La gran propuesta de Picasso se compone de 180 dibujos realizados en su mayoría con aguada de tinta china y un pequeño grupo en crayones de colores. Los formatos de papel utilizados son cómodos, sin sobrepasar los 35x26,5 cm y la ejecución es variada: obras de línea, aguadas en claroscuro, trabajos completados con gouache, con alternancia de ritmos tranquilos y frenéticos. Planteamientos del pasado se fusionan con nuevos retos que abordar, ofreciendo un avance de lo que está por llegar:

Los dibujos de Verve, en su diversidad y su unidad, constituyen, en cierto modo, la «obertura» de la ópera futura. Todos los temas futuros están efectivamente anunciados y el tono general, el de la tragedia cómica, está ya dado. Picasso introduce el proceso de la serie y las variaciones, el estilo narrativo, la mezcla o alternancia de géneros, pasando así de un trazo nervioso, incisivo y elíptico a una línea pura, clásica e incluso a un esquematismo geométrico (Ibídem, 401).

En definitiva, una labor enérgica y repleta de todo tipo de estímulos que tiende a concentrarse en un equilibrio entre la repetición y la variación. De aquí surge nuestro interés por esta serie de obras que permite apreciar un proceso de trabajo continuo que se configura principalmente como un camino de ida y vuelta en el que la esencia de la obra permanece ante los cambios. De tal modo, el análisis que llevamos a cabo de estos dibujos, pretendió profundizar, más que en el estudio temático o iconológico de las obras, en el trabajo formal como serie.

The great proposal of Picasso is composed of 180 drawings, the majority of which were completed with watered-down India ink and a small group with colored crayons. The formats of the papers are comfortable, not surpassing 35x26,5 cm and the execution is varied; from line works, to chiaroscuro watercolors, works completed with gouache, with alternating calm and wild rhythms. Past outlooks and ideas are fused with new challenges to tackle, offering a sneak peek into what is to come:

The drawings of Verve, in all their diversity and unity make up, in a way, the overture to a futuristic opera. All the future topics are effectively announced and the general tone, of the tragic comedy, is done. Picasso introduces the process of the series and of variations, the narrative style, the mixture and alternation of types or kinds, changing from nervous, cutting, and elliptical strokes to a pure, classical and even geometric (Ibídem, 401).

The result is an energetic labor that is filled with all types of stimuli that tend to concentrate on a balance between repetition and variation. From this comes our interest in this series of artwork that allows us to appreciate a continuous work that is mainly configured as a return path in which the essence of the work remains before the changes. At any rate, the analysis that we do with these drawings digs deeper, more than just into the thematic or iconological study of the pieces, but into the formal work as a series.

Para facilitar aquella tarea dentro de esos parámetros, dividimos la serie en ocho grandes grupos ordenados cronológicamente y en función de su aparición en la revista para poder observar mejor cómo desarrollaba esa actividad dominada por la continuidad. Pues Picasso clasificaba cada dibujo por día y orden de ejecución, de ahí que el estudio que realizamos constara de una estructura similar a la de un diario de trabajo. Una parte que hemos omitido en este texto pero que está presente en la tesis *Dibujar por dibujar. Una investigación sobre la finalización del proceso creativo* leída en Marzo de 2016.

In order to make the task easier within these parameters, we divide the series into 8 large groups that are ordered chronologically and by the way that they appeared, in order, in the magazine. This is to observe how Picasso developed his activity dominated by continuity. Picasso classified each drawing by the day and order of execution; our study is based on similar premises, following the structure of a work diary. This part is omitted for this text, but is present in the doctoral thesis, "*Dibujar por Dibujar*". It is an investigation about finalizing the creative process and was presented in March of 2016.

Izda. y dcha. *Dibujante y modelo*, 24x32 cm, 4-1-54
[Fuente: revista Verve]



Left and right *Draftsman and model*, 24x32 cm, 4-1-54
[Source: Verve magazine]



Picasso dibujante

Este recorrido por la labor creativa de Picasso sobre el papel no es un ejemplo aislado en toda su trayectoria, ya que ha producido un gran número de trabajos en los que es posible vislumbrar ese frenesí creador gracias a una producción seriada. Abarcando el grueso de dibujos que forman la *Suite Verve*, uno de los aspectos que más sobresale es la noción de progresión. La circulación de sus ideas e imágenes y la transformación, como eje central de su proceso creativo, permiten concebir su producción casi como un todo. Algo que desarrollaría posteriormente, desde la pintura, en *Las Meninas* (1957):

En la serie, cada obra da pie a otra y cada una es una pieza del conjunto. Desde el punto de vista filosófico se acerca a la dialéctica hegeliana, basada en el dinamismo de las ideas: una idea llama a otra y el todo domina a las partes. A Picasso lo que realmente le interesa es el dinamismo creativo, la evolución, la experimentación y el proceso (Rafart i Planas, 2001: 50).

En varios ejemplos encontramos obras muy similares entre sí que no descarta por el camino. No es la típica búsqueda del boceto perfecto para la obra perfecta, aquí no hay deshechos porque cada paso permite al artista desarrollar una idea, de ahí que mantenga siempre algunos elementos y modifique otros. No se trata de trabajos preparatorios, como aquellos cuadernos para *Les demoiselles d'Avignon* (1907), sino un avance que se sustenta en la percepción de sus propias huellas por el trayecto creativo. Lo que resulta importante para Picasso no es ya el descubrimiento de la obra maestra sino el proceso mismo:

Picasso, the draftsman

This tour through Pablo's creative work on paper is not an isolated example of work from his career path; he produced a large quantity of work in which it is possible to discern this creative frenzy, thanks to a series production, including the majority of the drawings that make up the *Suite In Verve*, one of the aspects that most stands out is the notion of progression. The circulation of his ideas and images and the transformation, that acts as a central axis of his creative process, allow us to understand his production as a whole. This process is something that Picasso would later develop with respect to painting in *Las Meninas* (1957):

In the series, each piece gives rise to another and each one is part of a whole. From a philosophical point of view, it is close to Hegelian dialect, based on the energy of ideas, one idea calls another and the whole dominates each individual part. Picasso was interested in creative energy, its evolution, experimentation, and the process (Rafart i Planas, 2001: 50).

In several examples, we find pieces that have many similarities that cannot be dismissed. It is not the typical search for the perfect sketch in order to create the perfect work of art. Here there is no waste because each step allows the artist to develop an idea, and from there to maintain some elements while modifying others. It is not about preparatory works, like the notebooks for *Les demoiselles d'Avignon* (1907), but rather an advance is supported by the perception of its own footprints on its creative journey. What turns out to be important for Picasso is not the masterpiece, but instead, the process itself:

Es el movimiento de la pintura el que me interesa, el movimiento dramático de un esfuerzo al siguiente, aun cuando estos esfuerzos no sean llevados hasta su fin último. (...) He llegado a un punto en el que el movimiento de mi pensamiento me interesa más que el pensamiento mismo (Fló, 1973: 121).

Una sucesión de obras e ideas porque el trabajo no cesa. Por ello, Picasso no cree en el concepto de fin sino en que todo es una transformación; podría insistir en lo mismo durante muchos dibujos y alcanzar un punto en el que concluir, pero no por haber alcanzado una obra definitiva sino para trabajar en algo nuevo.

This is the painting movement that interests me, the dramatic movement of one effort to another, even when these efforts are not completed. (...) I have arrived to a point where the movement of my thoughts interests me more than the thoughts themselves (Fló, 1973: 121).

Picasso believed in a succession of artwork and ideas because the work doesn't cease. For this reason, Picasso doesn't believe in the concept of endings, but rather in the fact that everything is a transformation. He could persist in the same thing for many drawings and reach a conclusion, but not for want of reaching a definite conclusion, but instead to move on to something else.

Izda. Cupido enmascarado, 24x32 cm, 5-1-54
Centro y dcha. Mujer y Cupido, 24x32 cm, 5-1-54
[Fuente: revista Verve]

Left Masked cupid, 24x32 cm, 5-1-54
Center and right Woman and Cupid, 24x32 cm, 5-1-54
[Source: Verve magazine]



Lo peor de todo es que nunca se termina. Nunca llega el momento en que puedas decir: trabajé bien y mañana es domingo. En cuanto te detienes, ya vuelves a empezar. Puedes dejar de lado una tela diciendo que no la tocarás más. Pero nunca podrás poner en ella la palabra «fin» (ibídem, 150).

El trabajo diario, tal y como podemos observar en esta serie, conlleva a que la labor creativa se convierta en un ir (progresión) pero también en un venir (conocimiento de sus propios hallazgos y errores). Ello se hace evidente en varios aspectos: el planteamiento de numerosos temas ya conocidos (como el del pintor y la modelo); la aparición de personajes antiguos y nuevos; el no cometer dos veces un mismo error; la repetición de varios tipos de composición, elementos decorativos o algunas máscaras. Una retroalimentación, como la que Robert Hughes (2002: 155) decía de Rodin cuando destacaba *el canibalismo de sus propias imágenes en numerosas variaciones, un modo de invención autorreflexivo, que uno asocia más con Picasso que con cualquier otro artista anterior*. Como conjunto, toda *la Suite* es realmente un no parar; muchos recursos, soluciones y planteamientos que hacían, aun con 76 años, que continuara activo y sin el menor amago de fatiga. Esa actividad, de la que no parecía cansarse aunque le llevara a repetir lo mismo en muchos dibujos, formaba parte de él:

Fue un niño prodigio que a los 15 ya poseía una técnica de maestro, no dejaba de inventar nuevos procesos, tal vez porque era la única manera que tenía de vivir sin aburrirse. Pero

The worst of all is that it never ends. You can never get to the point where you can say: I worked well and tomorrow is Sunday. When you stop yourself, you start over again. You can set aside a piece of fabric, saying that you won't touch it again. However, you can never write on the fabric, «the end» (ibídem, 150).

Daily work, as observed in this series, entails creative work converting itself into a going (progression) and a coming (knowledge of its own discovery and errors). This is made evident in various aspects: the approach to different known topics (like that of the painter and the model), the appearance of old and new characters, not committing the same error twice, the repetition of different types of composition, decorative or masking elements, etc. Feedback, like that of Robert Hughes (2002: 155) in reference to Rodin when he outlined *cannibalism in his own images and different variations, an auto-reflexive mode of invention, that one associates himself or herself more with Picasso than any other previous artist*. All together *la Suite* is nonstop with many resources, solutions and proposals that were made, even after 76 years, will stay active without the faintest touch of fatigue. This activity, that did not seem to tire him even though he repeated the same thing in many drawings, formed a part of him:

He was a prodigal child that at 15 already possessed a master technique; he didn't stop inventing new processes. Perhaps for him it was the only way to live with getting bored.

es una superación del arte, más que una negación, pues no hay mayor enemigo que «el arte por el arte», pero al mismo tiempo, no había vida más consagrada al arte que la suya (Leiris, 1954, párr. 15).

Gracias al análisis de la *Suite Verve*, pudimos comprender un poco más de cerca, cómo un artista puede ser consciente de ese ir y venir a lo largo del proceso creativo. Por ello Picasso hablaba del final como de una ejecución; aun tratándose de dibujos de línea, como los de *Verve*, llegaba a continuarlos en un momento dado con lavados de tinta, gouache, etc. según podemos ver en algunos. Así, esta serie refleja muy bien la estrategia del camino de ida y vuelta, la cual se nutre de la inquietud de Picasso por el movimiento de su pensamiento incluso sobre el papel. De tal modo que se puede observar claramente cómo el artista encuentra, descarta o hace evolucionar sus ideas, en una producción donde destaca su manera de repetir y mantener aquello que le interesa aunque cambie el contexto o pase a un nuevo soporte.

Dibujar, por tanto, es descubrir y toda exploración implica poder recordar, encontrando nuevos caminos y memorizando nuestros pasos para que nos sea posible avanzar hacia aquello que se pretende comprender, expresar o desarrollar. Se puede 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.

It is, of a sense, an overcoming of art, more than a denial of it. There is no greater enemy than "art for art", yet at the same time, a more sacred art than his own didn't exist (Leiris, 1954, párr. 15).

Thanks to the analysis of the *Suite Verve*, we can understand from a closer perspective, things such as how an artist can be aware of this going and coming throughout the creative process. For this reason, Picasso spoke of finishing as an execution, dealing with line drawings like those of *Verve*, he came to continue them at some point in time with ink cleansing, gouache, etc, as can be seen in some of his drawings. In this way, this series well reflects the strategy of coming and going, which was inspired by Picasso's concerns about the movement of his thoughts on paper. It can clearly be observed how the artist finds, eliminates, or develops his ideas, in a production where his way of repeating and maintaining that which interests him stands out, even though the context or support changes.

Therefore, drawing is discovery; all exploration implies being able to remember, finding new paths and memorizing our steps so that it is possible to advance in that which one would like to understand, express, or develop. One can resume the synthesis of his or her discoveries whenever necessary; in fact, repetition is a resource that sustains the creative drawing process, whether in small or large doses.

Conocer a Picasso siempre será una vía de descubrimiento para cualquiera artista, una catapulta a los confines más recónditos del arte. No aquellos que se materializan con palabras o fechas sino a los lugares propios de la línea, la forma y el intelecto.

Bibliografía

- BERNADAC, Marie-Laure (2000): «La pintura del pasado. 1953-1954: los dibujos de Verve» en PIOT, Christine; LÉAL, Brigitte y BERNADAC, Marie-Laure: *Picasso total 1881-1973*, Barcelona: Ediciones Poligrafía, pp. 397-401.
- BERNADET, Caroline (2000): *La autorepresentación en la pintura de Picasso* [doc. en línea], Université Blaise Pascal, UFR Letras, lenguas y ciencias humanas, Departamento de español, Ediciones El Cálamo, disponible en: <http://www.elcalamo.com/benardet.html>. [Consulta: 26/10/12].
- FLÓ, Juan (1973): *Picasso. Pintura y realidad*, Montevideo: Libros del Astillero.
- HUGHES, Robert (2002): *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*, Barcelona: Anagrama.
- LEIRIS, Michel (1954): «Picasso et la comédie humaine ou les avatars de Gros-Pied» en *Verve. Revue artistique et Littéraire*, nº 29/30, vol. VIII.
- RAFART I PLANAS, Claustre (2001): *Las Meninas de Picasso*, Barcelona: Meteora.

Coming to know Picasso will always be a path of discovery for any artist, a catapult to the innermost confines of art. This art is not art that is materialized with words or dates, but with the locations of the lines themselves, shapes, and intellect.

Bibliography

- BERNADAC, Marie-Laure (2000): «La pintura del pasado. 1953-1954: los dibujos de Verve» en PIOT, Christine; LÉAL, Brigitte y BERNADAC, Marie-Laure: *Picasso total 1881-1973*, Barcelona: Ediciones Poligrafía, pp. 397-401.
- BERNADET, Caroline (2000): *La autorepresentación en la pintura de Picasso* [doc. en línea], Université Blaise Pascal, UFR Letras, lenguas y ciencias humanas, Departamento de español, Ediciones El Cálamo, disponible en: <http://www.elcalamo.com/benardet.html>. [Consulta: 26/10/12].
- FLÓ, Juan (1973): *Picasso. Pintura y realidad*, Montevideo: Libros del Astillero.
- HUGHES, Robert (2002): *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*, Barcelona: Anagrama.
- LEIRIS, Michel (1954): «Picasso et la comédie humaine ou les avatars de Gros-Pied» en *Verve. Revue artistique et Littéraire*, nº 29/30, vol. VIII.
- RAFART I PLANAS, Claustre (2001): *Las Meninas de Picasso*, Barcelona: Meteora.

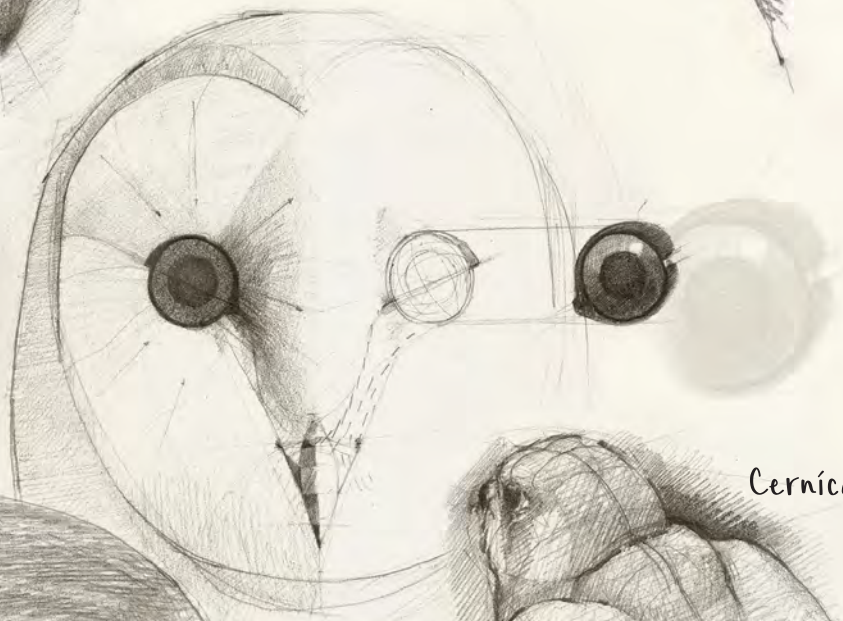
los cuñados parecen estar hechos de cera
de otros cuñados.
- Para Manuel



Cernicalo



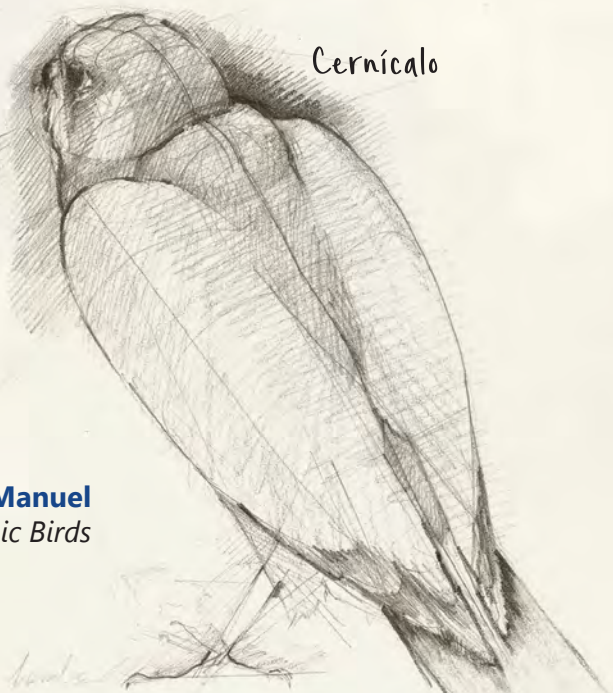
Escudada



Lechuza



Culebrera



Cernicalo

BRU, Manuel
Subatomic Birds

Subatomic Birds



Búho Real

Visto a un ligero contraluz

Búho real desconocido

LAURE PIGEON o el dibujo automático y mediúmnico / LAURE PIGEON or the automatic and mediumistic drawing

Por J. Mora Sánchez

Para quien no los ha visto, los dibujos de Laure Pigeon parecen de otro mundo, son historias de un mundo tan silencioso como majestuoso del que emergen tejidos fantasmagóricos, espectrales, maravillosos, personajes volátiles, telas de araña que parecen unir y envolver todo su discurso, que habitan y a la vez son invisibles; son también procesiones de difuntas panateneas y ménades, derviches voladoras, madejas de seda infinitas que bordean laberintos místicos, mandalas, reinas, diosas y adivinas.

Jean Dubuffet no pudo conocerla pero rescató su obra de la basura, la pensó, estudió, catalogó e incluso incluyó uno de los dibujos de Pigeon en una exposición del Museo de Artes Decorativas de París.

Algunas publicaciones francesas han recogido parcialmente la obra de Laure Pigeon, y no es difícil entrar en *La Halle Saint Pierre* de París y ver expuesto un dibujo suyo. Sin embargo, aun siendo autora de una extensa obra de mediano y gran formato que ronda los quinientos dibujos, sigue siendo una desconocida.

En 1933 Laure descubre que su marido lleva una doble vida, tiene una amante y un hijo con ella. Decide dejarle, aunque su matrimonio en términos legales no se disuelve hasta 1942, y se muda a una pensión en Nogent-sur-Marne, donde conoce a su

For those that haven't seen them, the drawings by Laure Pigeon seem to be otherworldly. They are stories from such a quiet and majestic world where ghostly, spectral, marvelous, and volatile characters emerge. Examples of characters found in her pieces are: spider webs that seem to unite and wrap up in their own discourse, which are inhabited, but at the same time invisible, processions of deceased Panatheneas and Maenads, flying Dervishes, an infinite number of silk skeins lining mystic labyrinths, mandalas, queens, gods, and fortune-tellers.

Jean Dubuffet did not meet her in person, but he was able to rescue her work from the rubbish. He thought on it, studied it, catalogued it, and even included some of Pigeon's drawings in an exhibit of the Museum of Decorative Arts in Paris.

Some French publications have partially collected and gathered some of the works of Laure Pigeon and it is not difficult to enter in *La Halle Saint Pierre* of Paris and see one of her drawings exhibited there. However, even though she is the author of an extensive collection of art that amounts to some 500 drawings, she remains to be quite unknown.

In 1933 Laure discovers that her husband leads a double life, having a lover and a son from said lover. She decides to leave the relationship, even though legally her marriage is not ended

maestra espiritista: Marthon. Laure tiene ahora cincuenta y un años. En 1934 comienza a dibujar. En 1958 "transcribe" su primer mensaje, a partir de 1962 contará con la ayuda de su amiga Lily para la transcripción de estos mensajes de tono profético.

until 1942. She moves to a boarding house in Nogent-sur-Marne where she meets her spiritual teacher, Marthon. At the time, Laure was 51 years old. In 1934 she began to draw. In 1948 she "transcribed" her first message and from 1962 onwards a friend named Lily helped her to transcribe these messages with a prophetic tone.



PIGEON, Laure

22 Abril 1953

Colección de l'Art Brut (Lausana)

El último dibujo conocido de Laure es de 1964, fallece el veintiséis de agosto de 1965 en Nogent-sur-Marne. Este mismo año, Dubuffet visita a Lily y se produce la incorporación de los dibujos de Laure a la Compagnie de l'Art Brut. En 1966, Dubuffet publica un artículo al que titula "La double vie de Laure" en el fascículo número seis de su editorial.

The last drawing known to have been done by Laure was in 1964 and she passed away on the 26th of August in 1965 in Nogent-sur-Marne. In the same year, Dubuffet visited Lily and managed to incorporate Laure's drawings in the Compagnie de l'Art Brut. In 1966, Dubuffet published an article entitled "The double life of Laure" in the sixth part of his editorial.

La producción de Pigeon, al menos la producción conservada, comenzó en 1934 y se desarrolló hasta 1964. A lo largo de treinta años de trabajo hubo periodos en los que no dibujó o de los que no se conserva obra alguna.

En 1965 Dubuffet contabilizó 481 dibujos, pero Michel Thévoz, el sucesor de Dubuffet como director de la colección en Lausana, llegó a la conclusión de la existencia de 488 dibujos, de los cuales 239 forman parte de 16 cuadernos.

Lamentablemente, aparte de las anotaciones hechas por Laure en sus dibujos y en los reversos de sus dibujos, de los "messages" proféticos y mediúmnicos (manuscritos por Laure y por su amiga Lily) y de las cartas que se conservan en el archivo entre Lily (Mm. Lombard) y Jean Dubuffet que son un vestigio más directo y fidedigno que cualquier interpretación, no se conserva ningún otro testimonio escrito de o sobre Laure Pigeon.

Pigeon utilizó siempre y únicamente papel e incluso papel de buena calidad. La conservación del papel es complicada y esto devalúa las obras, además la fabricación del papel ha sido siempre más barata que la fabricación de lienzos u otros soportes, por lo tanto, el papel ha sido un soporte de segunda. Actualmente puede afirmarse que el dibujo contemporáneo está de moda y que las obras en papel se valoran de igual manera que las obras realizadas en otros soportes.

No sabemos que importancia le concedía Laure Pigeon a su obra, no sabemos si además de ser tener para ella una importancia vital a nivel espiritual e intelectual, la valoraba a nivel material, si consideraba sus dibujos como

The production of Pigeon, or the conserved production, began in 1934 and was under development until 1964. Over the span of 30 years, there were times in which she did not draw and no piece of art was conserved.

In 1965 Dubuffet counted 481 drawings, but Michel Thévoz, Dubuffet's successor and the director of collaboration in Lausana, concluded that there were 488 drawings, of which 239 were parts of 16 larger paintings.

Sadly, apart from the notes made by Laure on both the front and back sides of her drawings, of the prophetic and mediumistic "messages" (manuscripts written by Laure and her friend Lily) and the letters that are conserved between Lily (Mm. Lombard) and Jean Dubuffet which are more direct and reliable traces than that of any interpretation, no other written testimony was conserved by or about Laure Pigeon.

Pigeon always used only paper, and good quality paper at that. The conservation of paper is complicated and devalues the different pieces. Furthermore, the production of paper has always been much cheaper than that of canvases or other supports, making it a second rate choice of support. Nowadays, contemporary art is in style and the works of art on paper and other types of supports are all esteemed and valued equally.

We don't know the importance that Laure Pigeon gave to her works of art, or if besides having a spiritual and intellectual value, she valued her work on a material level. In other words, did she consider her drawings to be works of art and all that goes along with it even

obras de arte con lo que ello conlleva aun siendo obras en papel. Por la rigurosidad con la que trabaja, la complejidad de su proceso creativo y la evolución de sus trazos podríamos afirmar que sí.

Toda la obra de Laure Pigeon es en azul y en negro, principalmente en azul. Solamente utilizaba tintas de estos dos colores y pluma para aplicarlas.

Lise Maurer la llama "la mujer pluma", porque aunque en algunos dibujos pueden apreciarse detalles de un boceto previo, lo maravilloso es comprobar que casi nunca hacía bocetos sobre el papel que luego llenaría de infinitas líneas.

Laure tenía un portentoso talento, era un prodigio de la improvisación, sus creaciones son tan minuciosas y fascinantes que cuesta creer que no planificase la composición. No nos han llegado bocetos previos, quizás existieron, pero entre las obras conservadas son muy pocas las líneas a lápiz que marcan el ritmo de las líneas definitivas o su disposición.

La mayoría de los trabajos de Pigeon entrelazan lo que podría entenderse como una línea continua que como si fuese un hilo o varios hilos de un mismo color trazan, sobre el papel, perfiles de personajes y nombres de este y otros mundos semejantes, no simultáneos. El trazo, siempre muy fino y sinuoso, marca un ritmo constante que transmite cierto orden armónico (dentro de un singular y fingido caos), una cadencia insistente, cierta aflicción y una solemne pesadumbre que parece estar contenida por el fascinante temperamento de su creadora.

though they were done on paper? Because of the preciseness with which she worked, the complexity of her creative process, and the evolution of her strokes, we could affirm that she did in fact consider her pieces to be works of art.

All of the work by Laure Pigeon is in blue and black, but mainly in blue. She only used these two colors of ink and feather pen to apply them.

Lise Maurer called her "the feather lady" because even though in some drawings one can appreciate the details of a previous sketch, the great part was to see that she almost never made sketches on the paper that would later be filled with an infinite number of lines.

Laure had a wonderful talent; she was a prodigal of improvisation. Her creations are so meticulous and fascinating that it is difficult to believe that she didn't plan the composition. Previous sketches have not been revealed despite the fact that they could have existed. Among her conserved works of art, there are very few with pencil lines that mark the rhythm of the definite lines or their disposition.

The majority of Pigeon's work is connected to what could be understood as a continuous line as if it were a thread or several threads of the same color that were non-simultaneously traced onto paper, containing character profiles and names of this world and other similar worlds. Strokes or lines, which are wandering and fine, mark a new constant rhythm that transmits harmonic rhythm (among a singular and fake "chaos"). An insistent cadence, an affliction and solemn grief seems to be contained within the fascinating temperament of the creator.



PIGEON, Laure. 1938

Sin título / No title

Colección de l'Art Brut.

Fotografía J.M.S. /

Photograph J.M.S.

Las composiciones de la primera época cubren todo el papel y las líneas delimitan un marco a poca distancia de los bordes del papel, el espacio en color y el espacio en blanco tienen la misma importancia, poco a poco las líneas se aproximan, se unen en el centro del formato para crear cuerpos menos etéreos formados por incontables líneas.

El vacío está ahora aparte, rodea las figuras pero no las interrumpe.

Al principio solo hay líneas, poco a poco estas se acercan, crecen los volúmenes, aparecen nombres y perfiles, nunca cuerpos completos. Los nombres, antes de los años cincuenta, aparecen camuflados entre el dibujo, es difícil leerlos, al final serán los protagonistas. Nunca se dibujan las manos, el cuerpo se intuye y la anatomía no importa. Los rostros, siempre de perfil y sin sombreado, tienen la misma condición que las líneas que conforman detalles con menos importancia en la composición y nos recuerdan los perfiles de la cerámica griega y de las tumbas del Egipto faraónico.

La obra de Laure es en azul y en negro, no tenemos constancia de que utilizase otros colores. Esta particularidad es lo primero que llama la atención cuando se contemplan por primera vez sus dibujos. El azul es el color de los sueños y de la ensoñación, pero también, como señala Lise Maurer, es el color destinado al manto de la Virgen en la tradición católica, el negro es el color de la síntesis y el luto, ambos persiguen cierta asepsia y precisión que la ayudan a objetivar la complejidad de lo que decide revelar.

The compositions of the first period cover the entire paper and the lines come together to form a frame a short distance from the edges of the paper. The colored space and the white space have the same importance; the lines slowly come closer together and unite in the center of the format to create less ethereal bodies made of uncountable numbers of lines.

The empty space is separate and surrounds the figures without interfering.

To start there are only lines that slowly come closer together and from these, volumes spring forth with names and profiles, but never whole bodies. The names, which are from before the 1950's, are camouflaged within the drawing and difficult to decipher; they represent the protagonists. She never drew hands, the bodily senses and anatomy are insignificant. Faces are always drawn from a profile perspective and without shadowing. They are in the same condition as other details that are less important in the composition and make us recall the profiles from Greek ceramic sculptures and the tombs of the Egyptian pharaohs.

The work of Laure is in blue and black, we do not know if she used any other colors. This peculiarity is that it's the first thing to stand out when one contemplates the drawings for the first time. Blue is the color of dreams and the unconscious state, but as also indicated by Lise Maurer, is the color of the virgin's muslin in the Catholic tradition. Black is the resulting color when colors are mixed and is also the color of mourning, both of which contain a certain level of asepsis and precision that help to objectify the complexity that they wish to reveal.

No hay rastros de utilización de pinceles u otras herramientas distintas al lápiz y a la pluma.

Por el relieve que dejan algunos trazos, podemos afirmar que humedecía el papel antes de trabajar y que le dedicaba muchas horas a la realización de cada dibujo, tal y como atestiguan algunos en los que anota la fecha en la que comienza y la fecha en la que acaba.

Los primeros perfiles aparecen escondidos, lentamente, aunque siempre estarán disimulados por otras líneas que no conforman el retrato, se vuelven más protagonistas, se transforman en mujeres con tiaras, sombreros, coronas o mitras. Los cuerpos se alargan y se multiplican, ahora son cortejos y procesiones, pero otras veces un cuerpo espectral y arrebatador, siempre cubierto con una larga capa, aparece delante de una cama, de un armario, muchas otras tirando de un lastre amorfo del que podría pensarse que su destino y que lo arrastra y desprecia, o del que escapa, quizás es ella a la que dibuja, sola o en compañía, remolcando y trasladando su aflicción, su delirio.

Algunas de las mujeres portan estandartes y en una ocasión dibuja dos sillones muy orgánicos (dibujo del 15 de octubre de 1961), casi vivos, animalizados. Aquí su estilo es ya muy maduro, todo lo filtra y lo tamiza a través de sus ojos, no en vano sus dibujos parecen cortinajes translúcidos, flotantes bajo la superficie de un lago congelado.

La sombra no existe para Laure, nunca hay sombras, los volúmenes son la germinación de la línea y crecen de manera orgánica. A veces distinguimos diferentes tonos de azul (última

There are no traces of the use of brushes or other tools apart from pencil and feather pen.

Because of the relief left by some lines, we can affirm that she wetted the paper before working. She also dedicated many hours to each drawing due to the fact that in some of the drawings she noted the date in which she started and the date in which she finished.

The first profiles appear to be hidden, even though they are always disguised by other lines that don't make up part of the portrait, they slowly become more protagonistic and transform into women with tiaras, hats, crowns, or miters. The bodies become longer and multiply into bridal parties and processions, and, in other instances, into spectral and captivating bodies, always covered with long capes and appearing before a bed or a wardrobe. Others appear throwing a formless waste stone that could be their destiny that drags them down or scorns them or from which they should escape. Perhaps, the artist is drawing herself, alone or in company, towing and moving her affliction and delirium.

Some of the women bear insignia and on one occasion she draws two very organic armchairs (drawing from October 15, 1961), nearly alive and animal-like. Here, she has a very mature style; she filters and weighs everything up using her eyes. Her drawings seem to be translucent curtains that are floating under the surface of a frozen lake.

Shade does not exist for Laure; there are never any shadows. The volumes are the germination of the line and grow in an organic way. Sometimes we can distinguish different shades of blue

época) pero nunca se representan las sombras. Estos dibujos son el testimonio, la reproducción y la escenificación de la cuarta dimensión en el imaginario de Laure, un imaginario que se completará con las transcripciones de los mensajes de la oui-ja.

Las líneas de Laure son el duplicado de las visiones y la existencia de esas otras vidas, de esos "otros recuerdos". La línea que se ramifica y que hace que el carácter de su creadora permanezca inalterable durante toda su producción, es la pulsión de su fervor necrófilo. Dubuffet define las composiciones de Laure como oleajes trenzados, son susurros trenzados que proliferan, se atan, se sujetan y se enredan.

(in her final period), but they never represent shadows. These drawings are a testimony; they are the reproduction and staging of the fourth dimension in the imagination of Laure, an imagination that would be completed with the transcriptions of different messages from the oui-ja board.

The lines of Laure are duplicated in the visions and the existence of these other lives and these "other memories." The line that branches out and makes the creator's character remain inalterable during its entire production is the impulse of her necrophiliac fervor. Dubuffet defines the compositions of Laure as plaited waves; they are plaited whispers that proliferate, tie, fasten, and tangle.



MORA, Pepa

Laure Pigeon, 1938

Colección de l'Art Brut. Detalle / *Detail*

Fotografía J.M.S. / *Photograph J.M.S.*



MORA, Pepa
Trabajo de Tesis Doctoral
Doctoral Thesis work



MORA, Pepa
Trabajo de Tesis Doctoral
Doctoral Thesis work



POSIBILIDADES EXPRESIVAS DEL DIBUJO GRIEGO EN UN CONTEXTO CREATIVO CONTEMPORÁNEO; PIEZAS CERÁMICAS DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE TESALÓNICA / EXPRESSIVE POSSIBILITIES IN GREEK DRAWING FROM A CREATIVE CONTEMPORARY CONTEXT; CERAMIC PIECES FROM THE ARCAEOLOGICAL MUSEUM OF THESSALONIKI

Miguel Ángel Vázquez Vera

*Doctorando del programa oficial de doctorado en Historia y Artes de la Universidad de Granada.
/ Official Doctorate Program Student in History and Arts at the University of Granada.*

La línea de investigación aquí propuesta se fundamenta en el posible uso estructural del dibujo griego con el fin de elaborar una serie de obras originales, ubicadas en un contexto creativo contemporáneo.

Partiendo del dibujo y análisis de algunos de los vasos griegos pertenecientes a la colección del Museo Arqueológico de Tesalónica, he buscado la manera de establecer relaciones entre el arte actual y el universo reflejado en dichas piezas cerámicas a través de sus elementos compositivos y gráficos. Para ello he utilizado una metodología de Investigación basada en las Artes Visuales en la que el dibujo se emplea como herramienta de conocimiento, proponiendo como conclusión una serie de trabajos que abren un nuevo campo de posibilidades en la investigación a nivel plástico de la utilización de ciertos elementos estructurales del dibujo de la Grecia clásica en la actualidad.

Este afán por buscar inspiración en el pasado no es nuevo, lógicamente. Numerosos artistas han dirigido su mirada hacia los tiempos antiguos en busca de respuestas para problemas contemporáneos. Ricardo Marín Viadel observa, entre otras virtudes del trabajo inspirado en obras artísticas, que: «... las obras e imágenes

This line of investigation is founded in the possible structural use of Greek drawing with the goal of creating a series of original works of art, within the creative contemporary art context.

Based on drawing and the analysis of different Greek vases belonging to the Archaeological Museum of Thessaloniki, I have searched for the way to establish relationships between modern art and the reflected universe in the aforementioned ceramic pieces through their compositional and graphic elements. In order to do this, I employed a Visual Arts based research methodology in which drawing is seen as a tool for gaining knowledge. I am thus proposing a series of artwork that opens a new field of possibilities in visual art today through the use of certain structural elements from classical Greek drawing.

This eagerness to look for inspiration in the past is nothing new, obviously. Many artists have looked towards ancient times, searching for solutions to contemporary problems. Ricardo Marín Viadel observed, among other virtues of work inspired by other artwork, "classic images and works of art are usually dense and elaborated enough to provide a large number

clásicas suelen ser lo suficientemente densas y elaboradas como para proporcionar un buen número de ideas y conceptos visuales muy fecundos en la indagación de otros temas o problemas». ¹ Elliot W. Eisner también defiende como característica de las obras de gran calidad artística que: «...podemos volver a ellas una y otra vez y seguir encontrando nuevas cualidades y relaciones». ² y Gombrich, de la misma manera, señala: «Nunca se acaba de aprender en lo que al arte se refiere. Siempre existen cosas nuevas por descubrir. Las grandes obras de arte parecen diferentes cada vez que uno las contempla. Parecen tan inagotables e imprevisibles como los seres humanos». ³

El interés por el dibujo griego en mi investigación radica no tanto en el tema o las historias que pueden contarnos las escenas representadas en los vasos griegos, ya que dichos contenidos serían más propios de destacarse en una investigación histórica, arqueológica o antropológica, sino en la manera en que éste se concebía con una economía de medios que venía a contribuir la claridad del mensaje, lo explícito de la escena.

Hoy día los dibujos griegos siguen siendo notables ejemplos narrativos y a través

of fruitful and productive ideas and visual concepts in the research of other topics or problems.” ¹ Elliot W. Eisner also supports how to characterize high quality works of art that “we can go back to them again and again and keep finding new qualities and relationships.” ² Gombrich in the same way states: “One never stops learning about what art refers to. There are always new things to discover. The great masterpieces seem different every time one stops to reflect on them. They seem to be as endless and unpredictable as human beings.” ³

The interest in Greek drawing in my investigation is not so much based on the topic or stories that are told on the different scenes represented on the Greek vessels (these contexts would more appropriately be seen in a historical, archaeological or anthropological investigation), but rather, the way in which Greek drawing formed or came about with an economy of resources that contributed to the clarity of the message, or the explicit part of the scene.

Today, Greek drawings continue to be prominent narrative examples and through them we not only obtain data from a historical context in which they were found, but also come to

¹ ROLDÁN, J. & MARÍN, R. (2012). *Metodologías artísticas de Investigación en educación*. Málaga: Ediciones Aljibe. p. 121.

² EISNER, E. (2004). *El arte y la creación de la mente. El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. p. 111.

³ GOMBRICH, E. (2012). *La historia del arte*. London: Phaidon Press Limited. p. 36.

¹ ROLDAN, J. & MARÍN, R. (2012). *Metodologías artísticas de Investigación en educación*. Málaga: Ediciones Aljibe. p. 121.

² EISNER, E. (2004). *El arte y la creación de la mente. El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. p. 111.

³ GOMBRICH, E. (2012). *La historia del arte*. London: Phaidon Press Limited. p. 36.


de ellos podemos tener datos no sólo del contexto histórico en el que se encontraban ubicados, sino también de los conceptos profesionales que poseían los artistas: el uso de la línea, el conocimiento anatómico, los cánones de belleza aplicados y la libertad individual asumida a la hora de la creación.

En la actualidad una de las líneas de investigación sobre el estudio del patrimonio, desde una perspectiva creativa, que no histórica, la realizan los creadores y profesores de la Universidad de Granada y del master de dibujo Asunción Jódar Miñarro y Ricardo Marín Viadel. Ambos son autores de dos complejos proyectos inspirados en la antigüedad —uno de ellos en el arte egipcio y otro en el arte griego— cuyas conclusiones pueden contemplarse a través de numerosos dibujos monumentales, y rigurosos estudios previos, siendo éstos el resultado de indagar en la percepción de los autores antiguos y de utilizar el dibujo como una herramienta de expresión del pensamiento.

En el catálogo de su proyecto inspirado en el patrimonio egipcio, *Los dibujos del tiempo*, el presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, Román de la Calle, manifiesta una breve pero coherente defensa del dibujo, no solo como medio expresivo, sino como elemento conformador de pensamientos congruentes e inteligentes, como discurso capaz de articular una «penetración selectiva del pensamiento» añadiendo que «escribir y dibujar viajan unidos por el

understand professional concepts that the artists possessed: the use of the line, anatomical knowledge, beauty standards that were applied, and the freedom of the individual in the creative moment.

Today, one of the lines of investigation in reference to heritage, from a creative perspective instead of a historical perspective, is being undertaken by the artists and professors at the University of Granada and the Masters of Drawing, Asunción Jódar Miñarro and Ricardo Marín Viadel. They are both authors of complex projects inspired by antiquities, related to both Egyptian and Greek artwork. Their conclusions can be contemplated through a large number of monumental drawings and rigorous preliminary studies, which are the result of researching the perception of ancient authors and using drawing as a tool to express thought.



In the catalogue of their project inspired by Egyptian heritage, *The Time Drawings*, the president of the Royal Academy of Fine Arts of San Carlos, Román de la Calle, makes a brief but coherent defense of drawing, not only as an expressive means, but also as a defining element of congruent and intelligent thought, as a speech that is capable of articulating a “selective penetration of thought” adding that

pulso de la mano».⁴ Tanto el dibujo como la escritura son modelos comunicativos de igual importancia.

Estando a favor de esta opinión, creo que merece la pena destacar el carácter universal del dibujo y lo visual frente a la palabra escrita u oral, que depende de estructuras semánticas y gramaticales y se encuentra diversificada en multitud de idiomas diferentes. En una sociedad donde prima lo visual, sería interesante cuestionar el papel de la obra artística como portadora de conocimientos y como sistema comunicativo. Lino Cabezas lo expresa de esta manera:

Con cierta frecuencia se afirma que el arte en general crea consciencia al inducir la verbalización del pensamiento; también el arte puede ser una manera de comprenderse a uno mismo, además de ser un medio para comunicarse con los demás. Por todo ello, la obra de arte-idea no se limita exclusivamente a sus atributos estéticos. También es importante por su capacidad de generar pensamiento y servir de fundamento en el desarrollo de la capacidad de raciocinio⁵.

⁴ JÓDAR A. & MARÍN, R. (2010) *Los dibujos del tiempo. Impresiones del templo de Edfú. Apuntes, bocetos y dibujos a partir de las figuras de los sacerdotes portainsignias de la escalera oeste*. (Catálogo de exposición, El Cairo y Granada, 2010). Granada: CajaGranada, Obra social. p. 24.

⁵ CABEZAS, L. (Coord.) (2011). *Dibujo y construcción de la realidad. Arquitectura, proyecto, diseño, ingeniería, dibujo técnico*. Madrid: Cátedra. p. 28.

“writing and drawing go hand in hand.”⁴ Both drawing and writing are communicative models of equal importance.

Being in favor of this opinion, I believe that it is worth it to emphasize the universal character of drawing and the visual realm before a written or oral word, which depends on grammar and semantic structures and is different for each individual language. In a society where the visual prevails, it would be interesting to question the paper belonging to a work of art as a carrier of knowledge and a communicative system in itself. Lino Cabezas mentions it in this way:

Quite often it is affirmed that art in general creates awareness when verbalization of thought is provoked; art can also be a way for a person to come to understand himself or herself, besides being a way to communicate with others. For all of these reasons, a work of art-idea is not limited exclusively to its aesthetic attributes. It is of equal importance for its ability to generate thought and serve as a basis in the development of reasoning abilities⁵.

⁴ JÓDAR A. & MARÍN, R. (2010) *Los dibujos del tiempo. Impresiones del templo de Edfú. Apuntes, bocetos y dibujos a partir de las figuras de los sacerdotes portainsignias de la escalera oeste* (Catálogo de exposición, El Cairo y Granada, 2010). Granada: CajaGranada, Obra social. p. 24.

⁵ CABEZAS, L. (Coord.) (2011). *Dibujo y construcción de la realidad. Arquitectura, proyecto, diseño, ingeniería, dibujo técnico*. Madrid: Cátedra. p. 28.

También Fernando Hernández asume esta realidad alegando que: «Se trataría de considerar al Arte, a los artefactos que integran la cultura visual, como modos de pensamiento, como un idioma que ha de ser interpretado».⁶

En este sentido, deberíamos empezar a comprender la obra artística como un receptáculo consciente de conocimiento e ideas, circunscritas al entorno de su autor, ya que la obra de arte es el resultado de un intrincado y complejo sistema de conexiones que responde a la situación histórica y conceptual en la cual se ha llevado a cabo y que tiene sus raíces coherentemente ligadas a su realidad. Arthur D. Efland, Kerry Freedman y Patricia Stuhr exponen: «En los debates posmodernos, se entiende el arte como una forma de producción cultural, que se refleja y depende intrínsecamente de determinadas condiciones culturales».⁷

La obra de arte funciona dentro de su contexto como un espejo que devuelve la realidad que la rodea. A esto alude Ricardo Marín:

Si entendemos la cultura como un sistema, el arte constituye un subsistema incluido en este, de modo que se encuentra funcionalmente relacionado con las demás manifestaciones culturales, aunque dependiente siempre de algún aspecto concreto y especialmente

Fernando Hernández also comes to terms with this reality, arguing that "Art can be considered to be the artifacts that are integrated into visual culture, like ways of thinking, like a language that should be interpreted."⁶

In this sense, we should begin to understand works of art as conscious receptacles of knowledge and ideas, defined based on the author's surroundings. A work of art is the result of an intricate and complex system of connections that responds to the historical and conceptual context, which has been completed and is rooted and coherently bound to reality. Arthur D. Efland, Kerry Freedman and Patricia Stuhr explain " In postmodern debates, art is understood as being a type of cultural production, which is reflected and intrinsically depends on determined cultural conditions."⁷

A work of art functions within its own context as a mirror that reflects the reality that surrounds it. Ricardo Marín alludes to this:

"If we understand culture as being a system, art constitutes a subsystem of it, so that art is functionally related to other cultural manifestations, although it always depends on some concrete aspect and is especially linked to means of cultural transmission.

⁶ HERNÁNDEZ, F. (2000). *Educación y cultura visual*. Barcelona: Ediciones Octaedro. p. 49.

⁷ EFLAND, A., FREEDMAN, K. & STUHR P. (2003). *La educación en el arte posmoderno*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. p. 70.

⁶ HERNÁNDEZ, F. (2000). *Educación y cultura visual*. Barcelona: Ediciones Octaedro. p. 49.

⁷ EFLAND, A., FREEDMAN, K. & STUHR P. (2003). *La educación en el arte posmoderno*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. p. 70.

*vinculado a los modos de transmisión cultural. De esta manera también se podría considerar el arte como elemento de expresión, lenguaje o comunicación*⁸.

Aceptando esta opinión que sugiere que toda obra de arte es hija de su tiempo, que todo producto artístico se debe a unas condiciones sociales y culturales, esto es, que basa su existencia en un modelo de preocupaciones contemporáneas, podremos aprobar que dichas obras sean elementos potencialmente disponibles para su uso en investigaciones, no solo como material de recopilación o de estudio, sino como resultado o conclusión de las mismas.

La elección de una metodología artística para llevar a cabo esta investigación no es casual, sino que se justifica a sí misma por el contexto en que se inscribe. El siguiente extracto de Ricardo Marín puede ayudar a entender mejor a qué nos referimos cuando hablamos de metodologías artísticas:

Las Metodologías Artísticas de Investigación son las metodologías de investigación que aprovechan los conocimientos profesionales de las diferentes especialidades artísticas (arquitectura, cine, dibujo, danza, fotografía, música, novela, performance (representación),

⁸ MARÍN, R. (Ed.) (2005). *Investigación en educación artística. Temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales*. Granada: Editorial Universidad de Granada. p. 23.

*In this way, art could also be considered to be an element of expression, language or communication*⁸.

We thus accept this opinion that suggests that all works of art are subject to time, that all artistic results are due to certain social and cultural conditions. That is, art bases its existence on a model of contemporary worries; we can validate that said works are elements that are potentially available for research use, not only in collecting material for study, but also as results or conclusions in themselves.

The selection of arts-based methodology to complete this investigation was not a casual decision, but is justified in itself due to the context in which it falls. The following extract from Ricardo Marín can help to better understand what we refer to when we speak of Arts-Based Research Methodology.

Arts-Based Research Methodology is research methodology that takes advantage of professional knowledge of different specialties (architecture, cinema, drawing, dance, photography, music, novels, performance (representation), poetry, theatre, video, etc.) in

⁸ MARÍN, R. (Ed.) (2005). *Investigación en educación artística. Temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales*. Granada: Editorial Universidad de Granada. P. 23.

poesía, teatro, vídeo, etc.), tanto para el planteamiento y definición de los problemas como para la obtención de los datos, la elaboración de los argumentos, la demostración de las conclusiones y la presentación de los resultados finales⁹.

No estaríamos hablando de una investigación que utiliza las artes como recurso, para demostrar y justificar su argumento, sino de una búsqueda que también pretende generar obras de arte como resultado de sí misma, incluyendo en dichas obras contenidos de carácter público, que puedan utilizarse con expectativas de establecer una comunicación posterior con el espectador. De esta manera, aunque hablemos de una metodología que ha podido gestarse en la matriz de las metodologías cualitativas, estamos presenciando la definición autónoma de un nuevo tipo de metodología de investigación, en concreto, la que ya ha sido bautizada como *Arts-based Research*, nacida en el seno de las investigaciones sobre educación artística, bajo el amparo de figuras como Tom Barone y Elliot W. Eisner.

Ambos autores defienden que la Investigación basada en las Artes se fundamenta en un esfuerzo consistente en ir más allá de los límites de la comunicación discursiva, con la intención de expresar significados difícilmente narrables de otro modo. De hecho, son los propios seres humanos los que han creado estos diferentes formatos de expresión, dentro de nuestras modalidades sensoriales, y ha sido debido

⁹ ROLDÁN, J. & MARÍN, R. (2012). *Metodologías artísticas de Investigación en educación*. Málaga: Ediciones Aljibe. p. 16.

both the approach to and definition of problems like the acquisition of data, the development of arguments, the demonstration of conclusions and the presentation of final results⁹.

We would not be speaking of an investigation that uses the arts as a resource to demonstrate and justify its argument, but rather a search that generates works of art as its own result, including works of art with public content, that can be used with the expectation of establishing a posterior communication with the spectator. In this way, even though we speak of a methodology that was able to emerge from the mold of qualitative methodology, we are witnessing a new definition of a new type of methodology of investigation, which has been dubbed, *Arts-based Research*. This term came from research about artistic education, under the tutelage of figures like Tom Barone and Elliot W. Eisner.

Both authors state that Arts-based research is fundamentally a consistent effort to go beyond the limits of spoken communication, with the intention of expressing things that are difficult to relate in any other way. In fact, human beings themselves have created these different forms of expression, within our five senses, and each one offers

⁹ ROLDÁN, J. & MARÍN, R. (2012). *Metodologías artísticas de Investigación en educación*. Málaga: Ediciones Aljibe. P. 16.

a que cada medio ofrece unas propiedades diferentes a las del resto¹⁰.

No se trataría, por lo tanto, de intentar camuflar un discurso verbal dentro de un lenguaje artístico, sino de atender de forma precisa al medio del que disponemos para expresar a través de él lo que no podemos decir a través del resto. Las posibilidades expresivas que posee un diálogo musical no son las mismas que las del medio pictórico o el fílmico, cada argumento debe adaptarse de forma adecuada al medio comunicativo empleado, de manera que pueda aprovechar al máximo las posibilidades que éste le ofrece.

En las obras griegas encontramos un arte funcional que se basa en la tradición pero no por ello refleja enclaustramiento, sino que se eleva en síntomas de profunda libertad creativa. «El genio verdadero puede desarrollar sin innovar: alcanza la perfección, la profundidad y la fuerza de expresión, de una manera casi imperceptible, mediante los imponderables de verdad y belleza».¹¹ Este hecho hace que la reinterpretación del dibujo griego contenga una gran cantidad de posibilidades creativas y estéticas. Teniendo en cuenta, además, que pisamos sobre cimientos sólidos y encima de ellos podemos formular nuevos discursos sin miedo a que el resultado final carezca de sentido.

¹⁰ BARONE, T. & EISNER, E. *Investigación basada en las artes*. Thousand Oaks, California (US): Sage Publications, Inc.

¹¹ SCHUON, F. (2008). *Principios y criterios del arte universal*. Palma de Mallorca: Editor José J. de Olañeta. p. 25.

different properties than the others¹⁰.

This doesn't mean that one should try to camouflage a verbal discourse in artistic expression, but to pay attention to the precise way in which we try to express ourselves through art, with what we cannot say by another means. The expressive possibilities that a musical dialogue contain are not the same as those that are pictorial or film-related. Each argument should adapt appropriately to the communicative method employed, so that it can optimize the possibilities offered to their maximum potential.

In the Greek artwork, we find a functional art based on tradition, which does not reflect being hidden away, but instead is hoisted up in profound creative freedom. "A true genius can develop without innovating: he reaches perfection, depth and strength of expression, in an almost unperceivable way through unthinkable truth and beauty."¹¹ This fact makes the reinterpretation of Greek drawing have a large number of creative and aesthetic possibilities. Furthermore, one should keep in mind that we are stepping on solid foundations and on these foundations we can build new discourses without fearing that the results are senseless.

¹⁰ BARONE, T. & EISNER, E. *Arts based research*. Thousand Oaks, California (US): Sage Publications, Inc.

¹¹ SCHUON, F. (2008). *Principios y criterios del arte universal*. Palma de Mallorca: Editor José J. de Olañeta. p. 25.

El patrimonio es una fuente rica de ideas para la construcción de nuestro presente artístico. La originalidad puede llegar a nosotros a través de la copia con sentido. En palabras de Josef Albers: «Honrar a los maestros de manera creadora es competir con su actitud más que con sus resultados, seguir un entendimiento artístico de tradición, esto es, crear, no revivir».¹²

Se trataría, por lo tanto, de entender las inquietudes del autor y para ello es fundamental empezar por un análisis exhaustivo de las obras a estudiar por medio del dibujo.

Uno de los problemas que he encontrado a la hora de dibujar las vasijas griegas es que, a pesar de utilizar un medio como el dibujo para llevar a cabo la transmisión de su mensaje, el soporte en el que éste está inscrito no suele ser plano, sino cilíndrico o globular. Este inconveniente hace que no se puedan apreciar al instante todas las particularidades de los dibujos de los vasos, sino que debemos girarlos sobre sí mismos para ver su desarrollo: requieren, al igual que el cine o la música, una actitud de temporalidad. Por esta razón debían plantearse los dibujos de las vasijas griegas en un formato bidimensional, de manera que, fácilmente, pudieran ser captados en toda su magnitud.

Si bien es cierto que los mayores precursores del estudio de los vasos griegos a través del propio

Heritage is a rich source of ideas for the construction of our artistic present. Originality can come to someone through mimicry that makes sense. In the words of Josef Albers: "Honoring the masters in a creative way is to compete with the master's attitude more than with the results, following artistic understanding of tradition, which is to create, not relive."¹²

Therefore, this means that understanding the concerns of the author is fundamental in order to start an exhaustive analysis of the works of art to be studied through drawing.

One of the problems we found at the time we started drawing the Greek vessels was that despite the fact that we used the drawing to transmit the message of the piece, the support base in which the drawing is inscribed is not usually flat, but cylindrical or round. This makes it impossible to appreciate all the intricacies of the drawings on the vessels at the same time. But made it necessary to rotate the different pieces to see their development, thus requiring, as with cinema and music, a temporal mindset. For this reason, the Greek vessels should be considered in a two-dimensional format so that they can be appreciated in all their glory.

It is true that the greatest precursors to the study of Greek vessels through drawing

¹² ALBERS, J. (2003). *La interacción del color*. Madrid: Alianza Forma. p. 70.

¹² ALBERS, J. (2003). *La interacción del color*. Madrid: Alianza Forma. P. 70.

dibujo de los mismos, como Sir John Beazley o Karl Reichhold, utilizaban papel semitransparente colocado sobre la pieza para calcar las escenas de la forma más realista posible, los medios digitales de hoy día nos permiten llevar a cabo representaciones fidedignas de las mismas evitando el contacto con las piezas y, con ello, su deterioro.

Por lo tanto, tras convivir con los vasos varias semanas en los laboratorios del Museo de Tesalónica reservados para investigadores y tomar numerosos dibujos, fotografías y anotaciones de los mismos, comencé el proceso digital de dibujo de las escenas. Utilicé, en primer lugar, un software vectorial para calcular el desarrollo cónico de cada una de las piezas dentro del cual podría dibujarse la obra, evitando en lo posible la deformación del dibujo original. La plantilla geométrica de cada vaso fue importada a un software de dibujo matricial y retoque fotográfico, y sobre ella se dispusieron las fotos del mismo vaso desde todos los ángulos posibles, de manera que, superpuestas, generaban una especie de friso de la imagen real en formato bidimensional. Una vez hecho esto dibujé encima utilizando diferentes capas para poder descartar después la imagen fotográfica real y conservar el dibujo final. Este proceso lo llevé a cabo con una tableta digital de alta calidad, con un lápiz muy sensible a las variaciones de presión, lo cual permite conservar la fidelidad del dibujo original, así como la frescura del trazo y su expresividad.

were Sir John Beazley or Karl Reichhold, who used semi-transparent paper placed on top of the piece in order to trace the different scenes in the most realistic way possible. Digital tools today allow us to obtain reliable representations of the pieces, avoiding contact with them and preventing their deterioration.

For this reason, after living with the vessels for several months in the labs of the Museum of Thessaloniki that were reserved for researchers and making a large number of drawings, photographs, and notes, I then started the digital process of drawing the scenes. I first used vectorial software to calculate the conical development of each of the pieces. Based on this, I was able to draw the piece, avoiding the possible deformation of the original drawing. The geometric base of each vessel was imported using a matrix-based drawing software and photographic touch-ups. On that, photos of the same vessel from all different angles were arranged, so that, when superimposed, they generate a type of baseboard of the actual image in two-dimensional form. Once this was done, I drew on top using different layers in order to discard the real image and conserve the final drawing. I underwent this procedure using a high-quality digital tablet with a pencil that is highly sensitive to variations in pressure, allowing me to conserve the veracity of the original drawing with the newness of the line and its expression.



VÁZQUEZ VERA, Miguel Ángel (2016)
Skyphos de figuras rojas / Skyphos of red figures
Dibujo digital, medidas variables / Digital drawing, variable measurements



VÁZQUEZ VERA, Miguel Ángel (2016)

Crátera de columnas de figuras rojas / Crater of columns of red figures
Dibujo digital, medidas variables / Digital drawing, variable measurements

Una vez acabadas las representaciones digitales, dediqué, a modo de transición entre las obras griegas y los que debían ser mis trabajos futuros, gran esfuerzo y dedicación en contemplar y redibujar, no solo las piezas del museo de Tesalónica, sino diferentes escenas de vasos incluidos en otras colecciones del mundo. Para ello, utilizando el dibujo a modo de reflexión interna, trabajé varios cuadernos donde reflejaba minuciosamente los elementos que parecían destacar en las piezas cerámicas por interesantes, con el objetivo de aprender a memorizar las formas, el contenido y la esencia de las mismas. A la vez y gracias al proceso mecánico, casi hipnótico en el cual el dibujante se ve inmerso mientras trabaja, aprovechaba para anotar las diferentes reflexiones que iban surgiendo alrededor de los dibujos helenos. Toda esta información gráfica y verbal me fue de gran ayuda a la hora de comenzar desde cero la parte más creativa de la investigación.

Once the digital representations were finished, I made a huge effort (in transition between the original Greek pieces and what would be my future work) and dedicated time in contemplating and re-drawing not only pieces from Thessaloniki, but also different scenes of vessels from other collections around the world. For this, I used drawing as an internal reflection, working with various different notebooks which carefully reflected the different elements which seemed to stand out as being interesting in the different ceramic pieces, with the objective of learning to memorize the shapes, the content, and the essence of each one. At the same time and thanks to mechanical processes, which were almost hypnotizing in which the artist finds himself immersed when drawing, I took the opportunity to note different reflections that had occurred to me about the ancient Greek drawings. All of this graphic and verbal information was a great help to me when I wanted to start the creative part of the investigation from scratch.

VÁZQUEZ VERA, Miguel Ángel (2016)

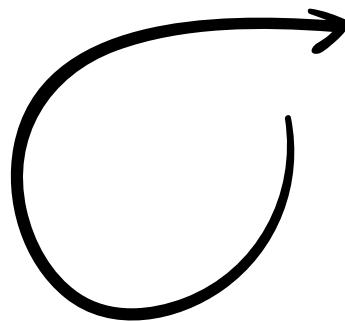
Cuaderno de estudio / Study notebook

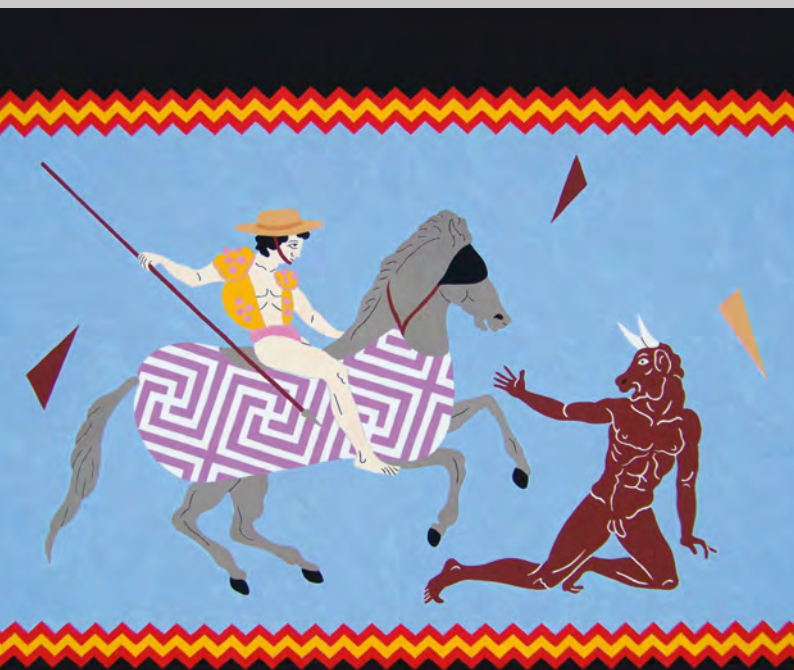
Tinta sobre album japonés Moleskine, 13 x 21 cm (cerrado) / Ink over the Japanese album Moleskine, 13 x 21 cm (closed)



El reto de éste último paso era qué hacer con el dibujo griego exactamente. ¿Qué define a un dibujo como actual? Hoy día existen multitud de corrientes, si acaso podemos considerarlas así, dentro de la escena artística. Por lo tanto, no hay un modelo único en el que se reconozca la actualidad de un dibujo. Siendo así, decidimos elaborar una serie de obras, no buscando un interés de generar una obra artística en sí, si no más bien de que todas fuesen coherentes en el marco de una investigación que indaga en algunas de las posibilidades (abarcarlas todas sería empresa imposible) del dibujo griego en la actualidad. Para ello, utilicé gouache y tinta sobre papel, ya que era la técnica que mejor se acercaba al resultado de las vasijas griegas. Como resultado he obtenido una serie de 80 dibujos, muy diferentes entre sí, donde he experimentado con la narración, la composición, el color y la línea y las relaciones espaciales, dando preeminencia, como en el caso griego, a la figura humana, buscando nuevas hipótesis visuales sobre las que asentar su protagonismo.

The challenge with this last step was what to do exactly with the Greek drawing. What defines a contemporary drawing? Today there is a lot of ordinary art, if it can be considered in this way, in the artistic scene. For this reason, there is a unique model in which the contemporary aspect of a drawing can be determined. We decided to create a series of pieces, not looking to generate a work of art in itself, but rather that all of the series (finishing all of them would be practically impossible) were coherent within the framework of an investigation that researches possibilities of Greek drawing today. In order to do this I used gouache and ink on paper because it was the technique that came the closest to the result of the Greek vessels. As a result, I made a series of 80 drawings, all quite different, where I experimented with narration, composition, color, lines, spatial relationships, giving preeminence to the human figure, as in the Greek drawings, looking for new visual hypotheses on which to secure their importance.





VÁZQUEZ VERA, Miguel Ángel (2015)
Estudio N° 79 / Study N° 79
 Tinta y gouache sobre papel, 32 x 45 cm /
 Ink and gouache on paper 32 x 45 cm

VÁZQUEZ VERA, Miguel Ángel (2015)
Estudio N° 20 / Study N° 20
 Tinta y gouache sobre papel, 33 x 24 cm /
 Ink and gouache on paper 33 x 24 cm



Como conclusión, resaltaría las siguientes dos ideas surgidas de la reflexión sobre esta investigación:

1. Las representaciones de los vasos mediante técnicas digitales pueden ser utilizadas no solo en un ambiente expositivo, sino como objeto de análisis, estudio o difusión didáctica de las mismas. Es decir, esta investigación ha contribuido de alguna manera a la revalorización del patrimonio, así como a generar un interesante *feedback* entre dicho patrimonio y las obras nuevas surgidas en el proyecto.

2. La obra de arte siempre refleja el sentir del artista. Aunque busquemos inspiración en obras pasadas, siempre lo haremos a través de un prisma subjetivo, una manera concreta, un estado de conciencia individual, por lo tanto, el artista no necesita crear de la nada para ser original, si no que su visión del mundo siempre será única. Podemos hacer uso del patrimonio a modo de espejo, buscándonos a nosotros mismos en él, aprovechando las conquistas creativas de otros y, proponiendo algunas nuevas que, quizás, con el paso del tiempo, inspiren a otros autores futuros que busquen las mismas respuestas que nosotros buscamos en la actualidad.

In conclusion, the following ideas stand out when reflecting on this investigation:

1. The representation of the vessels through digital techniques can be used or not in the exhibit setting, but are really objects of analysis, study and didactic diffusion. In other words, the digitalizing contributed to the reevaluation of heritage, generating an interesting *feedback* between heritage and the new artwork that emerged from the investigation.

2. Artwork always reflects the feelings of the artist. Even though we look for inspiration from past works of art, we always do it looking through a subjective prism, a concrete method and an individual state of consciousness. For this reason, the artist does not need to create something from scratch in order for it to be original, but instead have a unique vision of the world. We can make use of heritage as a mirror, looking to identify ourselves from it, taking advantage of creative conquests of others, and proposing new ideas that, maybe, with the passing of time, will inspire other future authors to look for the same answers that we look for today.

JESÚS CONDE AYALA

*Profesor del Departamento de Dibujo de la Universidad de Granada /
Professor of the Drawing Department of the University of Granada*



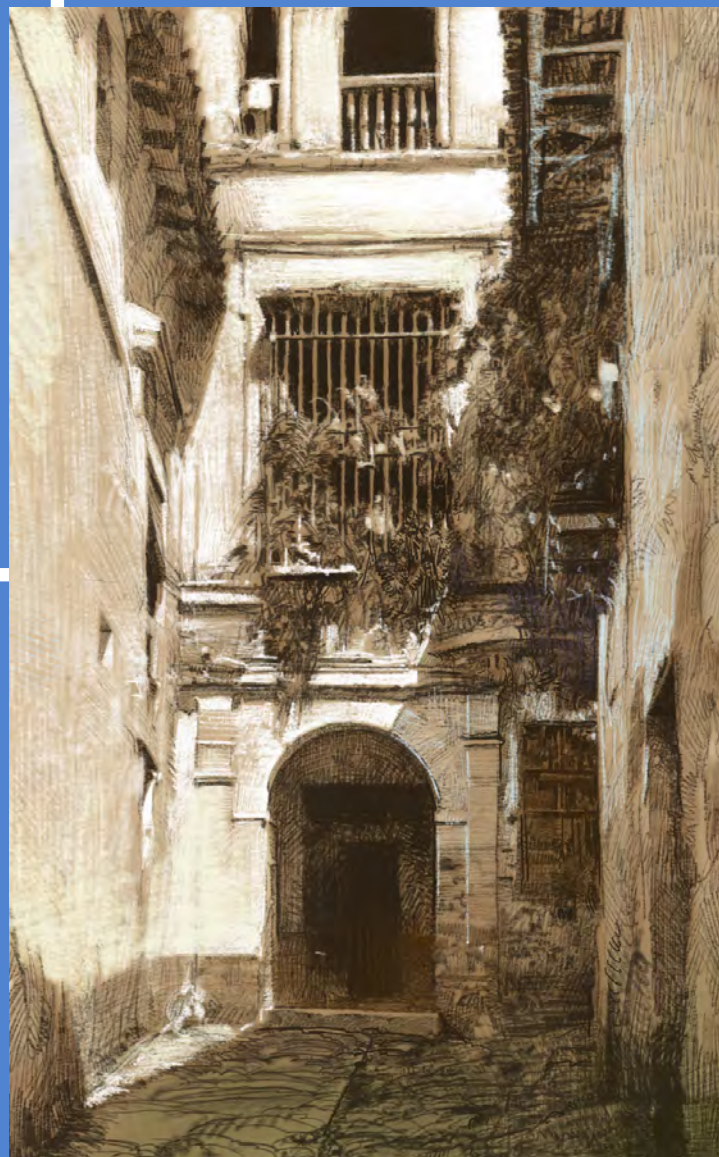
*Pintura digital /
Digital painting
Medidas variables /
Variable measures*



CONDE AYALA, Jesús

Dibujo digital / Digital drawing

Medidas variables / Variable measures





CONDE AYALA, Jesús

Pintura digital / Digital painting

Medidas variables / Variable measures

CARTOGRAFÍAS PERSONALES

Sergio García

PERSONAL CARTOGRAPHY



GEOGRAFÍAS NARRATIVAS / NARRATIVE GEOGRAPHY

Sergio Arredondo Garrido & Sergio García Sánchez

Los recorridos de este profesor y su alumno han sido reiteradamente convergentes, como el de dos itinerarios afines que se encuentran en diversos puntos localizados del mapa. Las sendas que han recorrido para consolidar esta relación, son las de dos rutas que, a partir de la primera confluencia universitaria, describen en sus trayectorias constantes cruces de caminos que se han traducido en colaboración, enriquecimiento mutuo e intercambio de experiencias personales. Este hábito se ha visto favorecido por unos dilatados estudios de postgrado que han permitido compartir dos caminos continuos y similares, cuando como investigadores uno ha hecho propia la línea de investigación abierta por el preceptor, o bien, cuando profesionalmente el alumno ha terminado también por ser profesor.

Esta relación, que narramos sobre la imagen del mapa, resulta ejemplificar parte de las inquietudes creativas de ambos. Tanto para García, como para Arredondo, el interés por formas dispares de comunicación visual moviliza planteamientos ajenos al universo teórico del cómic, ofreciendo nuevas perspectivas sobre el medio, es decir, conjuntamente han mirado hacia lo global para enriquecer lo puntual. Es aquí donde la cartografía, la infografía y la narración gráfica edifican los puentes entre estas dos actitudes inquietas. El estudio y la práctica de la narración gráfica, ha constituido para ambos,

The paths of this professor and his student have repeatedly converged, similar to two related itineraries that meet at different points on the map. The paths taken to strengthen this relationship are equivalent to two routes, that from their first meeting at the university, their constantly crossing paths have turned into a relationship of collaboration, mutual enrichment and an interchange of personal experiences. This relationship became favorable after extended postgraduate study that allowed them to share two similar and continuous paths. This can be compared to when one researcher opens a line of his or her own investigation for another, or, when a student professionally ends up being a teacher.

This relationship, which is told using a map, gives an example of the creative concerns of both. For both García and Arredondo, the interest in odd forms of visual communication creates new and strange ideas and proposals for the theoretical universe of comics. These ideas offer new perspectives, or in other words, together they have looked at things globally in order to enrich something particular. Here, cartography, computer graphics and graphic narration form the bridge between their concerns. The study and the practice of graphic narrative has become, for both

tal y como lo describía Barbieri, no solo un instrumento en el cual se expresan, sino que ante todo es un ambiente de trabajo (1993, 11), donde los lenguajes visuales trasladados al mismo, no conforman mundos separados, sino que son aspectos complementarios de un modo de comunicación visual global, de manera que han hecho de esta interacción y reciprocidad, una constante para la experimentación y enriquecimiento del cómic. Se podría simplificar diciendo que, profesionalmente, el profesor es dibujante y el alumno es diseñador gráfico. En consecuencia, ha sido en estos ambientes en los que han solapado sus creaciones, y en el fruto de esta mezcla está el foco sobre el que trata este artículo.

Al adentrarnos en los temas comunes de investigación, observaremos que todos giran en torno a la práctica creativa, pues es un planteamiento compartido el considerar que la creación de cómic es en sí una estrategia para activar y demostrar la propia investigación.

De este modo, se observa que las líneas de trabajo cuestionan el soporte, la organización del contenido en el mismo y la naturaleza de este contenido. A través de sus respectivas obras, el cómic discutido como medio y como lenguaje, y es divulgado en publicaciones comerciales como cierre del proceso de investigación, pues consideran al lector cómplice de las experiencias creativas, al adquirir y consumir material narrativo de carácter comercial, pero de génesis investigadora y académica.

La mirada de García Sánchez, a menudo antropológica, ha sobrevolado las formas de escritura y sus soportes para cuestionar

persons, as described by Barbieri, not only an instrument and means of expression, but also above all, a work environment (1993, 11), where visual language and speech do not define separate worlds, but are complementary aspects of a global visual means of communication. In this way, a constant for comic enrichment and research has been formed from this interaction and reciprocity. Said more simply, professionally, the professor is an illustrator and the student is a graphic designer. Consequently, their creations have overlapped in these two fields, and the result of this hodgepodge mixture is the focus of this article.

When delving into the common topics of investigation, we can observe that all investigations concentrate on creative practices. Along the same lines, the creation of comics in itself is a strategy to activate and demonstrate the investigation in itself.

In this way, it can be observed that the work performed here questions the support, organization of content, and the nature of this content. Through its own work, the comic is considered to be both a means and a language. In commercial publications, it is seen as the closing of the investigative process; they consider the reader to be an accomplice to the creative experience because of his or her acquisition and purchase of narrative comic material, but its origin is investigative and academic origin.

The perspective of García Sánchez, often anthropological, has surpassed the modes of writing and their support in order to question

la construcción del espacio gráfico, mientras que Arredondo Garrido se percataba del enriquecimiento que, contemporáneamente, “la cultura del diagrama” (Bender y Marrinan 2010) proporciona a la sustancia con la que elaborar la gráfica narrativa. Ambos han coincidido en considerar la necesidad de densificar la información para enriquecer la narración, bien sea con múltiples dimensiones de contenido o con múltiples líneas narrativas. También comparten una idea de dibujo prioritaria en el cómic, siendo este el motor de la propia construcción narrativa, bien sea desde un crecimiento orgánico y plástico, bien por su capacidad de cifrado en múltiples signos que pueblan los códigos de comunicación a día de hoy. Así la imagen, se permite una independencia del texto, o en todo caso una correlación, pero nunca subordinación al mismo. Finalmente, la apuesta es común al considerar al lector cómplice de la exploración de la narración, así como la constante ruptura con lo preconcebido en cuanto a soportes de reproducción para el cómic.

Tal y como exponíamos anteriormente, nos adentramos ahora en estos puntos en común que organizamos aquí como si de un proceso de disección se tratara, yendo de lo general a lo particular, permitiéndonos una ordenada narración de los encuentros de estas dos trayectorias investigadoras y ejemplificándolo con las propias propuestas creativas.

“Cuando diseñas una página, estás diseñando un mundo y estás haciendo mucho trabajo de diseñador como dibujante de cómic. Hay una cantidad enorme de habilidades que tienes que

the construction of the graphic space. At the same time, Arredondo Garrido realized that the enrichment provided by the contemporary “culture of the diagram” (Bender y Marrinan 2010) adds to the substance with which narrative graphics are created. Both consider it necessary to broaden the information available in order to enrich the narration, whether on multiple content levels or with multiple story lines. They also share the idea that the drawing and illustration are of critical importance in the comic, being the motor of the construction of the narrative. This is due to organic growth and for the code that it consists of that, in many ways, inhabits the means of communication today. The image can be independent of any text or correlate to the text, but is never subordinate to the text. Finally, it is concurred that the reader is an accomplice to the exploration of the story, like a constant rupture with the preconceived with respect to the reproduction of the comic.

As previously stated, we will delve into these points as if performing a dissection, going from general terms to particular terms. This results in an ordered story of encounters due to the convergence of these investigative paths and exemplified with the creative proposals themselves.

“When you design a page, as a comic illustrator, you are designing a world and doing much work as a designer. There are an enormous quantity of abilities that

aprender, más allá de las habilidades para escribir o dibujar. También tienes que pensar como ponerlo todo junto, de manera que funcione junto como un paquete” (Huizenga 2006).

Estas palabras nos sitúan ante la primera tarea holística, la planificación, una tarea estructural para mentes acostumbradas a organizar. Labor, como apunta Huizenga, que no resulta muy diferente a la que realiza cualquier diseñador de información al planificar una infografía cuando, por ejemplo, coordina imágenes, mapas, datos y textos. El teórico del cómic francés, Thierry Groensteen, denominaba a este proceso la “puesta en página” (2007 101), tarea primordial para planificar las posiciones, tamaños y correlaciones que se establecen entre los elementos que constituirán la narración, por lo general, las viñetas y su contenido. García Sánchez define el espacio gráfico como un enorme ambiente vacío donde el autor se siente libre y sin ataduras, un lugar que requiere un proceso de formateado para generar un sistema de organización como base de las relaciones plásticas y semánticas. Posteriormente será también un espacio de representación, un lugar donde ubicar fondo y figura por medio de sistema de representación y, de esta manera, ir generando el relato (García 2004).

you should learn; going beyond writing and drawing. You also have to think about how to put everything together, so that all functions together like a package” (Huizenga 2006).

These words situate us before the first holistic task, the planning, a structural task for people who are accustomed to organizing. Work, as stated by Huizenga, isn't very different from that which any information designer does when planning computer graphics when he or she coordinates images, maps, data, and texts. The theoretician of French comics, Thierry Groensteen, called this process the “setting on page” (2007 101), a primordial task to plan positions, sizes and correlations that are established between different elements that make up a story, in general, the cartoons and their content. García Sánchez defined graphic space as an enormous empty setting where the author can feel free and without restraint, a place that requires a formatting process in order to generate an organization system as a base for sculptural and semantic relationships. Later, it will also be a representative space, a place where both a background and figure are located through a representative system, and in this way, the story is generated (García 2004).



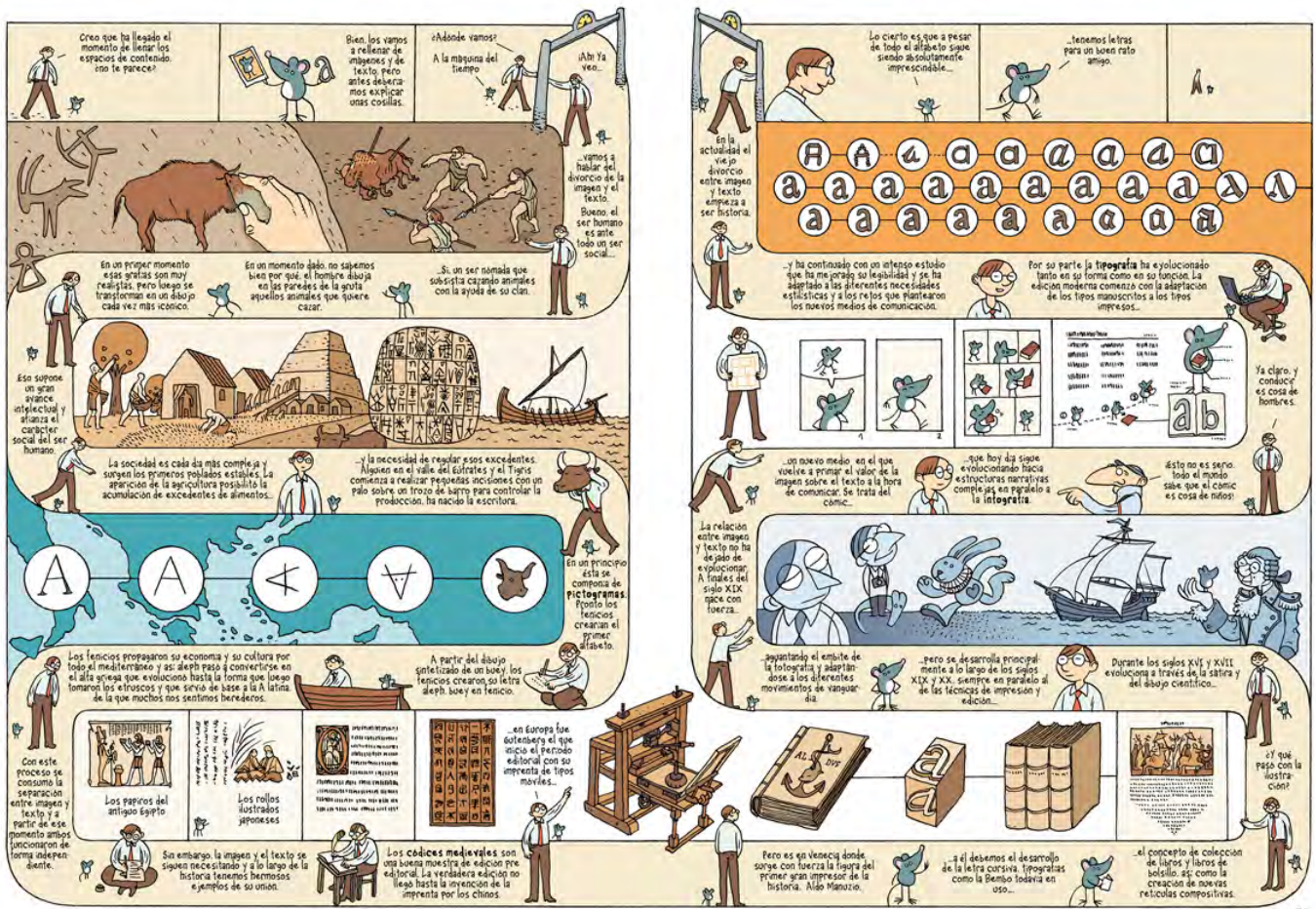
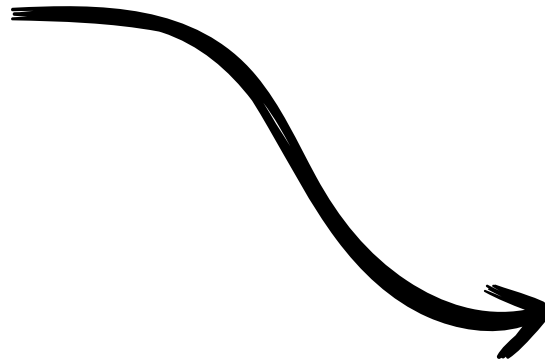
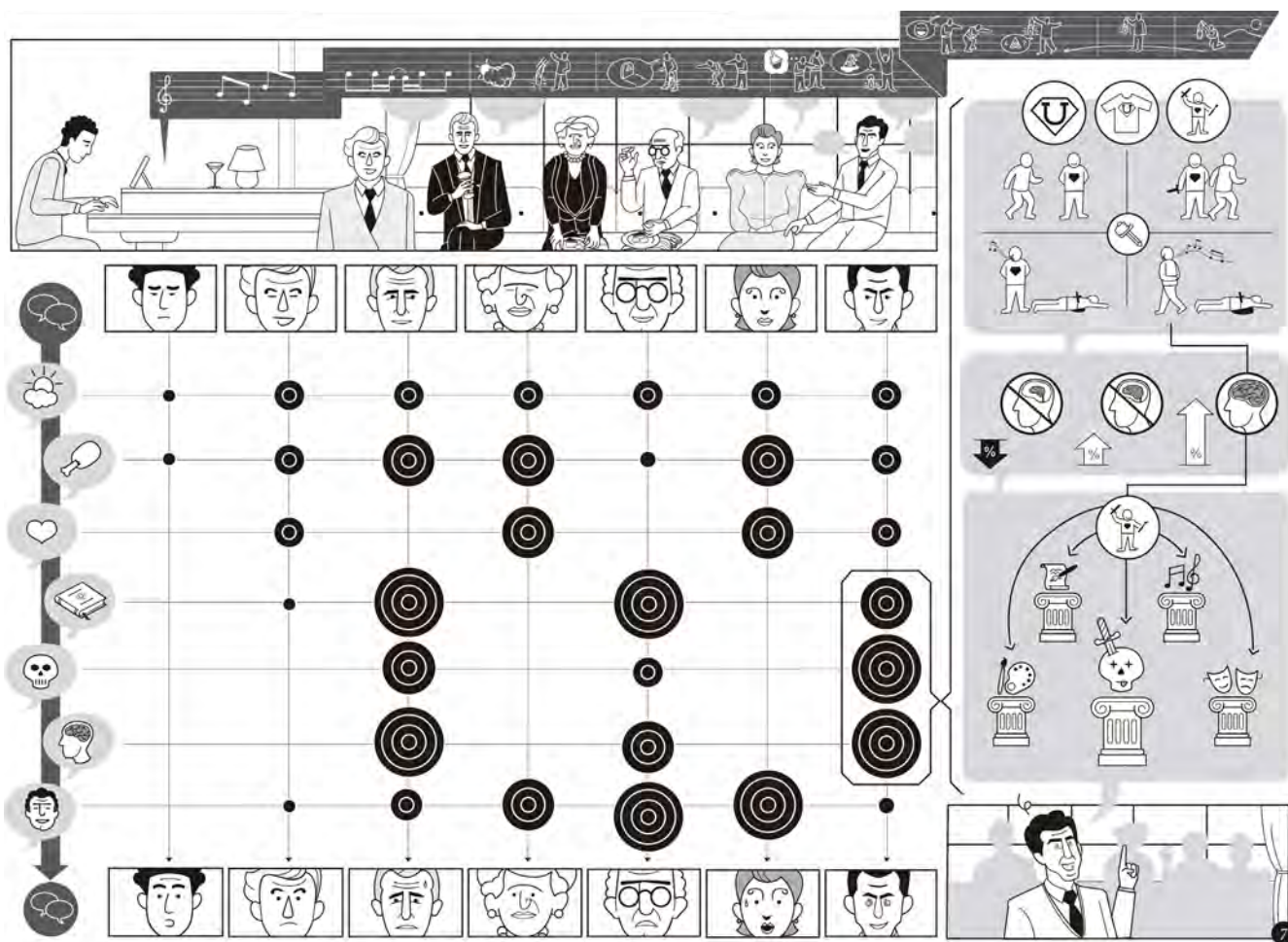


FIG 1. GARCÍA, Sergio
Anatomía de una historieta / Anatomy of a comic strip
 Madrid: Sintetico, 2004

Para Arredondo Garrido el espacio gráfico se organiza a través de una concepción esquemática, la diagramación, que en última instancia determinan las posiciones de los elementos en el mismo, evidenciando jerarquía, dirección de lectura y correlación general. Esta tarea implica unas consideraciones semánticas generales asociadas a su sistema de organización, pues un esquema significa desde su propia estructura, pues no se puede obviar la componente temporal del cronograma o la jerárquica del organigrama. En segundo lugar se incorporan la mayor cantidad de fuentes de visualización para investir estos espacios de contenido específico, activándolos mediante procesos de solidaridad narrativa.

For Arredondo Garrido the graphic space is organized by a schematic concept, the layout, which determines the positions of the different elements within it at the last moment, making a clear rank, text direction, and general correlation. This job involves some general semantic considerations associated with its system of organization. An outline means that from its own structure, one cannot ignore the temporal component of the timetable or the rank of the organization chart. Secondly, a large portion of the viewing sources are incorporated to fill these spaces with specific content, activating them with processes of narrative support.





FIG_2. ARREDONDO, Sergio [Zer]

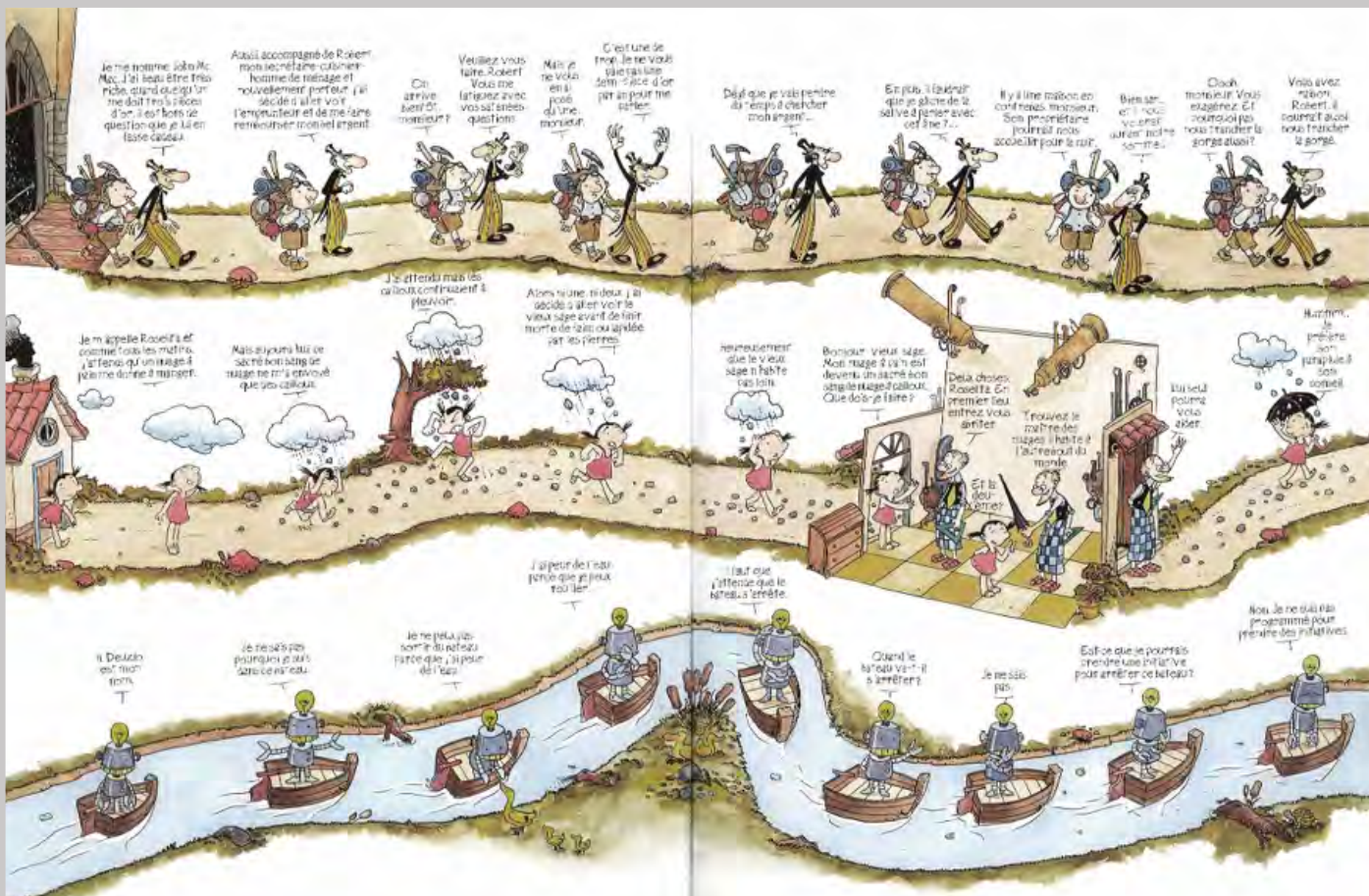
La Soga / The Rope

Madrid: Ultrarradio, 2012

En ambos argumentos se destila una idea que sustenta una perspectiva común, la de ponderar el pensamiento en superficie (Costa y Moles 1991, 207) sobre la dictadura de la línea. Esta imposición en la manera que leemos los libros, ha sido asumida por el cómic, en especial cuando el lector salta entre bocadillos en un proceso de lectura donde el dibujo no exige nivel de escrutinio. Una reflexión común de la puesta en página ha supuesto dotar de protagonismo a la imagen, siendo esta la que condiciona la manera en que la vista explora el contenido. Así García Sánchez ha proporcionado a la teoría del cómic una forma de concebir un desarrollo narrativo multilineal, trayectos que pueden ser paralelos, convergentes o divergentes (Fig. 3), permitiendo una aproximación a su lectura que para el lector no implica una imposición, sino que se disfruta en recorriéndolo junto a los personajes, cuyas sendas (Fig. 4) constituyen esa ruptura con la dirección de lectura impuesta, o bien, recorriendo en sentido narrativo horizontal y cronológico en vertical como sucede en el cómic de bandas (Fig. 5).

In both of these arguments, an idea is revealed that sustains a common perspective, that of pondering surface thought (Costa y Moles 1991, 207) about the tyranny of a line. This imposition in the way that we read books has been taken on by the comic, especially when the reader jumps between bubbles in a reading process in which the drawing doesn't require a high level of scrutiny. A common reflection about the setting on page is that it gives the image more importance; it makes one look to explore the contents, thus conditioning the way the comic is read. In this way, García Sánchez has contributed to the theory of comic by coming up with and developing a multiline story, with paths that can be parallel, convergent, or divergent (Fig. 3), putting the reader in closer proximity with the material. The reader does not feel any imposition, but rather enjoys tracing the different stories with different characters along different paths (Fig. 4). This structure constitutes a rupture from normal reading material in which one follows the story line chronologically from side to side (horizontally) and from top to bottom (vertically) as in a comic strip (Fig. 5).





FIG_3. GARCÍA, Sergio
Les trois chemins / The Three Paths
 Paris: Delcourt, 2000



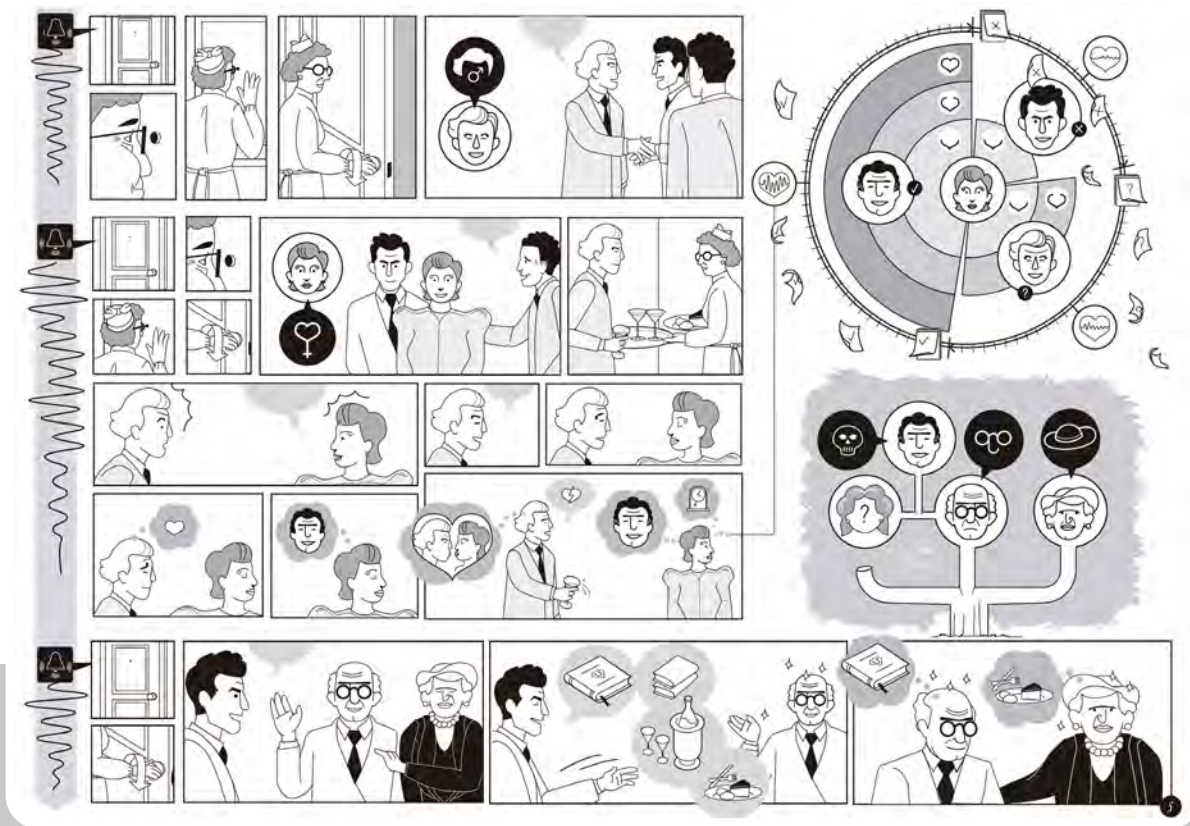
FIG 4. GARCÍA, Sergio
Mono&Lobo / Monkey&Wolf
 París: Delcourt, 2010

FIG 5. GARCÍA, Sergio
Chaperon Rouge / Red Chaperon
 París: L'Association, 2000



En otro sentido, Arredondo Garrido ha tratado de buscar alternativas a un sistema exclusivamente lineal, encontrando en las correlaciones, casi topológicas en la infografía, el constante ir y venir entre datos relacionados en cuya exploración se construye el verdadero relato, haciendo que el todo sea más que la suma de las partes.

In another sense, Arredondo Garrido has tried to look for alternatives to an exclusively linear system, finding correlations that are nearly topological in computer graphics. The constant going and coming between related data in which the true narrative is constructed makes everything into more than the sum of the different parts.



FIG_6. ARREDONDO, Sergio [Zer]

La Soga / The Rope

Madrid: Ultrarradio, 2012

Esta planificación se traduce en la predominancia de una lectura global. Esta macrolectura ofrece distintas formas de puesta en página, más allá de la diagramación o la retícula convencional. Si tomamos como referencia los calendarios pictográficos que narraban escenas de caza, aquellos que crearon los nativos americanos hechos sobre la piel del animal cazado, los winter counts, descubrimos un sistema para contextualizar el relato a través de una forma contenedora, que hace las veces de soporte y de contexto. Ahora el espacio gráfico es un contenedor que ambienta la narración, estrategia que García lleva al cómic en su última versión de "Caperucita Roja".

This planning results in the predominance of global reading material. This macro-reading material offers distinct ways of setting on page, more than that of diagramming or conventional grids. If we take pictographic calendars that narrate hunting scenes as a reference, such as the ones that the native americans made on animal hides that they had hunted, the winter counts, we discover a system to contextualize stories in a sort of bin, that acts as both the support and the context. Now, the graphic space is a bin, setting the story, a strategy that García used with comic in his latest version of "Little Red Riding Hood".



La citada propuesta presenta un soporte singular, la concertina, lo cual da pie a otra reflexión, cuestionar el formato del cómic. La edición de cómic tradicional ha estado condicionada por diversos agentes, siendo práctica habitual de la industria trabajar con unos tamaños y número de páginas cerrados por motivos de producción. Para fortuna del creador, el mercado actual, mucho más sensible a las inquietudes creativas permite, tal y como se observa en la abundante oferta vinculada a la expansión de la novela gráfica, composiciones sofisticadas que no responden a ninguna forma editorial preconcebida, sino sujeta a las necesidades artísticas (Bartual Moreno 2010, 331); pudiendo, en consecuencia, ofrecer formatos poco convencionales como

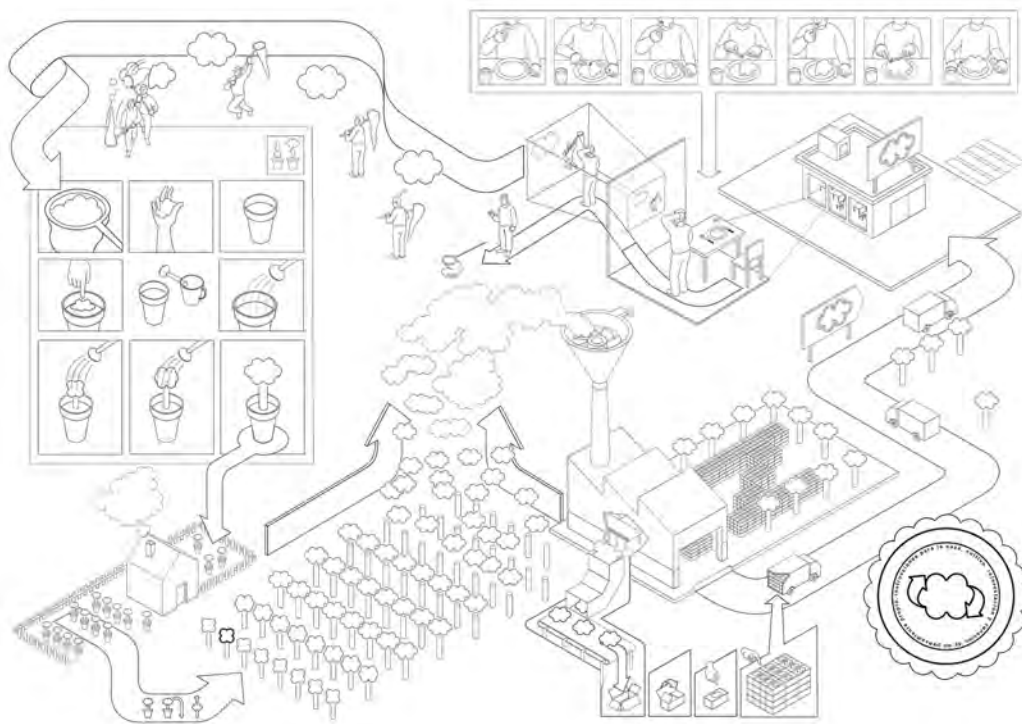
The cited proposal presents a singular base, the concertina, which gives place to reflection and questioning the comic format. The editing of traditional comics has been controlled by several different agents. One of these is the habitual practice of the industry to work with certain sizes and numbers of pages for production motives. Fortunately for the creator, today's market is much more sensitive to creative concerns and allows for (as observed in the abundant supply connected to the expansion of graphic novels) sophisticated compositions that don't respond to a preconceived editorial form, but are subject to artistic needs (Bartual Moreno 2010, 331). Therefore, comics offer less conventional formats such as the poster,



FIG 7. GARCÍA, Sergio
Capercita Roja / Little Red Riding Hood
Madrid: Dibbuks, 2015

el formato poster, asumiendo directamente el mapa como soporte narrativo, o bien, la citada concertina, posibilitando recursos para la producción más extensos y dando cabida a nuevas relaciones, a una mayor cantidad de contenido y a formas de lectura novedosas para el lector.

taking on the map as a narrative support, or the cited concertina (accordion), opening the doors to more extensive production and giving place to new relationships, a greater content quantity and new reading material.



FIG_8. ARREDONDO, Sergio [Zer], 2003

"Instrucciones para la caza, cultivo, reforestación y consumo de un pensamiento propio" (s.p.)
"Instructions for hunting, cultivating, reforestation and the consumption of thought" (s.p.)



FIG_9. GARCÍA, Sergio
Cadáver / Cadaver
Jaén: Exposición Mar de Norte, 2015

Hemos argumentado ya los puntos en común acerca de cuestiones globales: planificación, espacio gráfico y soporte, es decir, aquellos aspectos que afectan a la macrolectura y al pensamiento en superficie. Adentrémonos ahora en el detalle, la microlectura. Cuando leemos un cómic, a diferencia del cine, no somos espectadores pasivos, interactuamos con la narración gracias al dibujo, el cual nos proporciona la atmósfera o el sonido y nuestra imaginación hace el resto. Como lectores nos vemos obligados a menudo a repasar las viñetas, a buscar los vínculos que existen entre los elementos que se presentan, es por ello que hay autores que apuestan por estrategias que permitan lecturas fluidas y que faciliten la tarea al lector con la idea de hacer el producto más asequible.

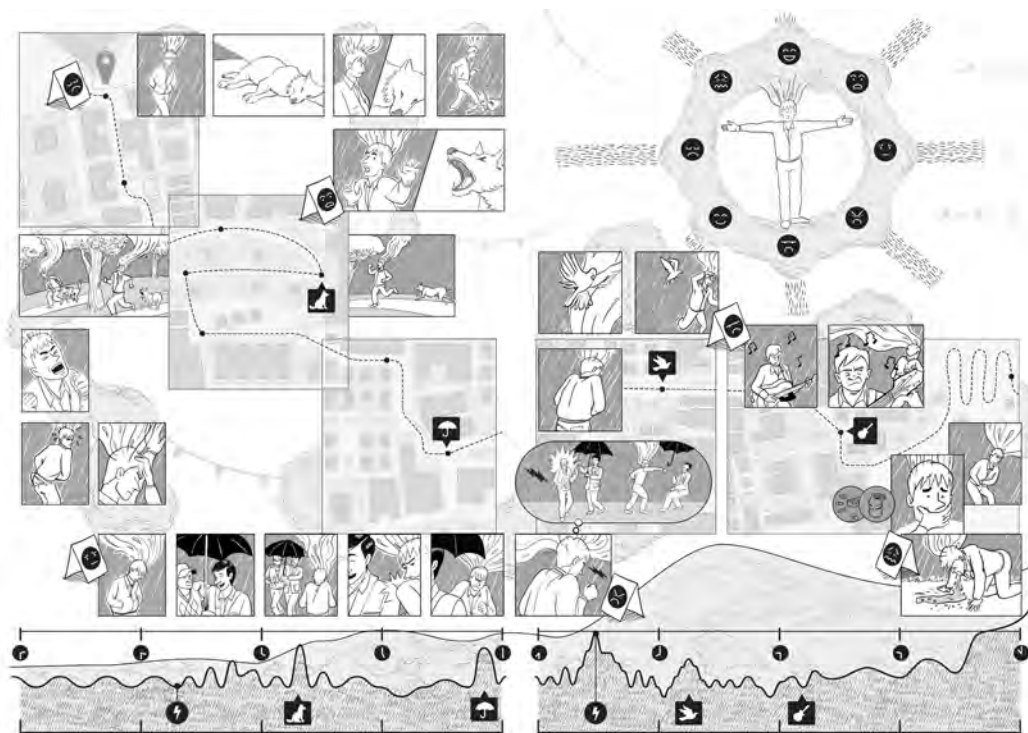
Por otra parte, hay estrategias que buscan interrumpir constantemente este flujo, bien sea con complementos a la diégesis narrativa, o bien, haciendo más densa la narración. Para este fin resulta imprescindible un lector cómplice, uno que esté interesado y habituado a interpretar la comunicación gráfica como si de un objeto de trabajo se tratara (Bender y Marrinan 2010). Las propuestas, que en este sentido realizan ambos autores, se hacen de manera consciente ante un público maduro, ya acostumbrado a trabajar con códigos gráficos densos, bien sea en la gráfica funcional, el periodismo de datos, los anuarios de empresas o los folletos de seguridad. Ante esta perspectiva, demuestra Arredondo Garrido (2015) que introducir al signo esquemático abstracto dentro de los códigos del cómic, amplifica las posibilidades de la diégesis narrativa y resulta asumible

We have argued about the different common points related to global questions related to planning, graphic space and support; these aspects affect the macro-reading material and surface thoughts. Now, we can dig deeper into detail with the micro-reading material. When we read a comic, unlike with cinema, we are not passive spectators, but we interact with the story thanks to the illustrations, which provides the atmosphere or sound and then lets our imagination do the rest. As readers, we often feel obligated to read the cartoon and look for the links that exist between the different elements that are present. For this reason, there are authors that support the use of strategies that allow for fluid text flow and help the task of the reader with the idea of making the product more accessible.

On the other hand, there are strategies that look to constantly interrupt this flow, whether they are complementary to the narrative diegeses or whether they make the narrative denser. For this reason, it is of high importance to have a reader colleague who is interested in and accustomed to interpreting communication graphics as part of his or her work (Bender y Marrinan 2010). Two authors can make the designs. These are made consciously before a mature audience that is already accustomed to working with dense graphic codes, whether they are functional graphics, data journalism, company annual directories or security brochures. Arredondo Garrido (2015) demonstrates that introducing abstract schematic gesture into the comic codes amplifies the possibilities of narrative diegeses and gives an interesting

e interesante al proporcionar una nueva realidad que narrar, aquella información que no se representa a través del icono, la que no pertenece al mundo de lo visible.

and acceptable result. This results in a new reality to narrate and the information is not represented through icons nor does it belong to the visible world.

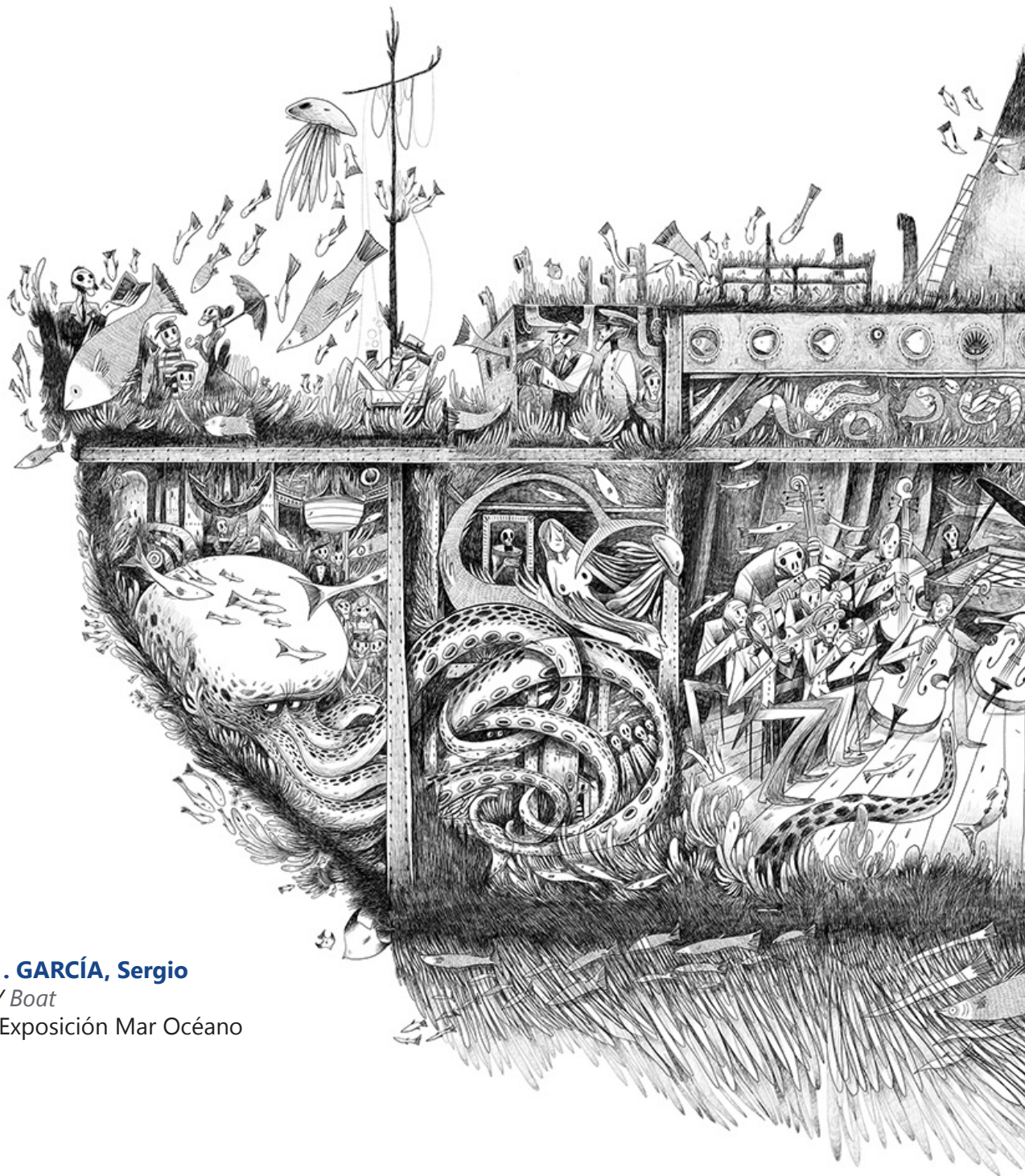


FIG_10. ARREDONDO, Sergio [Zer]

C.R.E.E.P. | En The Fall
 Madrid: Ultrarradio, 2014

Como consecuencia el lector se compromete a una lectura que explora el contenido, tal y como se ha adentrado el visitante en los mundos densos de García Sánchez que se incorporan a la exposición a la que acompaña este catálogo, para que en su lectura se convierta en colaborador del descubrimiento y de la correlación de contenidos.

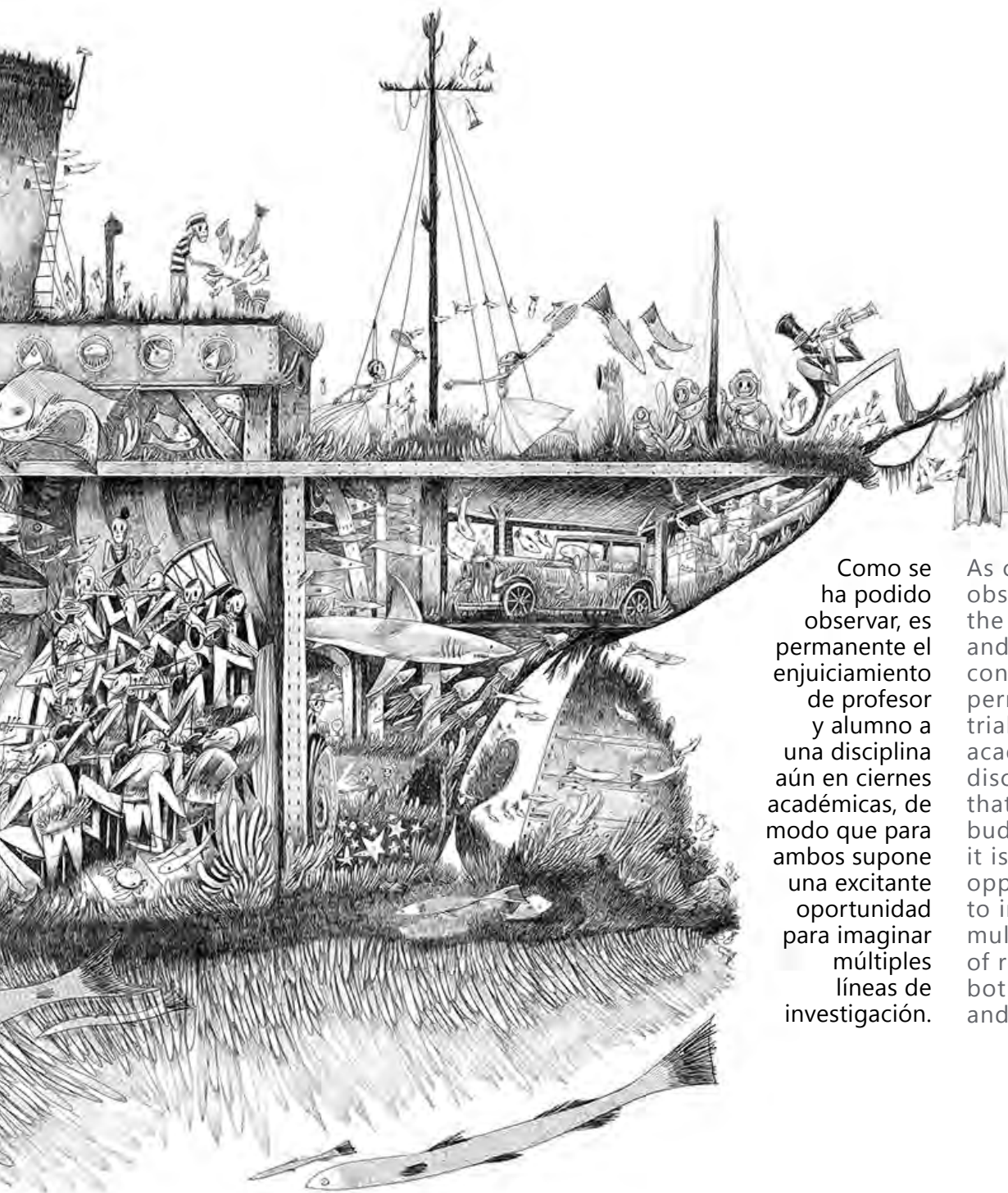
As a consequence, the reader is compromised to reading a type of material that explores content, just as a visitor delves into the dense worlds of García Sánchez that have been incorporated into the exhibit that accompany this catalogue. In this way, the material becomes collaborator in discovery and correlation of content.



FIG_11. GARCÍA, Sergio

Barco / Boat

Cádiz: Exposición Mar Océano
2016



Como se ha podido observar, es permanente el enjuiciamiento de profesor y alumno a una disciplina aún en ciernes académicas, de modo que para ambos supone una excitante oportunidad para imaginar múltiples líneas de investigación.

As can be observed, the professor and student confront permanent trials in an academic discipline that is still budding. Thus, it is an exciting opportunity to imagine multiple lines of research for both professor and student.

Bajo esta perspectiva, el cómic, se les presenta como la más fértil de las expresiones artísticas contemporáneas, por su ductilidad a la superposición con otras disciplinas del entorno del diseño gráfico, y por verse favorecida por un mercado y un lector predispuesto a asumir las novedades creativas como un estímulo y un reto. Este ambiente de creación es rico para continuar el trabajo, de modo que, una vez expuesta la geografía de los intereses, tan solo queda esperar que en sus trayectorias continúen los encuentros y que en sus respectivos viajes se descubran nuevos territorios para la creación de cómics.

From this perspective, comics can be considered to be the most fertile of the different types of contemporary artistic expression. Their versatility makes them overlap other disciplines within graphic design and they are favored in a market with readers that are predisposed to take on creative novelties as a stimulus and a challenge. This creative setting is rich to makes one want to continue working. Once the geography of interests are exposed, the student and professor should then wait and hope that their paths continue to meet and that their respective journeys discover new territories for the creation of comics.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arredondo Garrido, Sergio. 2015. "*La esquemática en el cómic*". Tesis doctoral dpto. Dibujo. Granada: Universidad de Granada.
- Barbieri, Daniele. 1993. "*Los lenguajes del cómic*". Barcelona: Paidós.
- Bartual Moreno, Roberto. 2010. "*Poética de la narración pictográfica de la tira narrativa al cómic*". Tesis Doctoral dpto. de Teoría de la Literatura. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Bender, John B. y Michael Marrinan. 2010. "*The culture of diagram*". Stanford, Calif. [EE.UU.]: Stanford University Press.
- Costa, Joan y Abraham Moles. 1991. "*Imagen didáctica*". Barcelona: Ediciones Ceac.
- García Sánchez, Sergio. 2004. "*Anatomía de una historieta*". Madrid: ed. Sinsentido.
- Groensteen, Thierry. 2007. "*The system of comics*". 1st ed. Jackson [EE.UU.]: University Press of Mississippi.
- Huizenga, Kevin. 2006. "*Kevin Huizenga Interview*". Comicfoundry.com Disponible en línea: <http://comicfoundry.com/?p=1502>

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

- Arredondo Garrido, Sergio. 2015. "*La esquemática en el comic*". Doctoral thesis Drawing Department. Granada: University of Granada.
- Barbieri, Daniele. 1993. "*Los lenguajes del cómic*". Barcelona: Paidós.
- Bartual Moreno, Roberto. 2010. "*Poética de la narración pictográfica de la tira narrativa al cómic*". Doctoral Thesis Department of Theory of Literature. Madrid: Autonomous University of Madrid.
- Bender, John B. y Michael Marrinan. 2010. "*The culture of diagram*". Stanford, Calif. [EE.UU.]: Stanford University Press.
- Costa, Joan y Abraham Moles. 1991. "*Imagen didáctica*". Barcelona: Ediciones Ceac.
- García Sánchez, Sergio. 2004. "*Anatomía de una historieta*". Madrid: ed. Sinsentido.
- Groensteen, Thierry. 2007. "*The system of comics*". 1st ed. Jackson [EE.UU.]: University Press of Mississippi.
- Huizenga, Kevin. 2006. "*Kevin Huizenga Interview*". Comicfoundry.com Available online: <http://comicfoundry.com/?p=1502>

ENHORABUENA
Luís Casablanca & Manolo Silicona

CONGRATULATIONS



ENHORABUENA / CONGRATULATIONS

Luís Casablanca Migueles & Manolo Silicona

Enhorabuena nace en el año 2013. Lo forman dos artistas, Luis Casablanca & Manolo Silicona, que antes, desde el 2004, han sido profesor y alumno. Realizan una obra de claro sentido parareal, de connotaciones irónicas y ciertas perspectivas de marcado carácter social. La pieza que presentan en esta ocasión se titula *La Letra Con Sangre Entra*, está dedicada a la educación decimonónica. La obra, de marcado sentido surrealista, solo hace preguntas, de ella no deriva ninguna respuesta. El pupitre de los años cincuenta, el maniquí, están sobre un pedestal de libros que cubren el suelo. Estos libros son de grandes obras memorables de autores olvidados, como si se tratara de una alfombra que debiéramos conocer o poseer.

Esta pieza se presentó dentro de la muestra *El Juguete Rabioso. Homenaje a la novela de Roberto Arlt*. Los autores han considerado acertado recuperarla debido a su gran influencia Dadá, su plasticidad y contenido.

Enhorabuena hace una clara alusión a la fusión que existen entre ambos artistas, más allá de las relaciones profesor alumno.

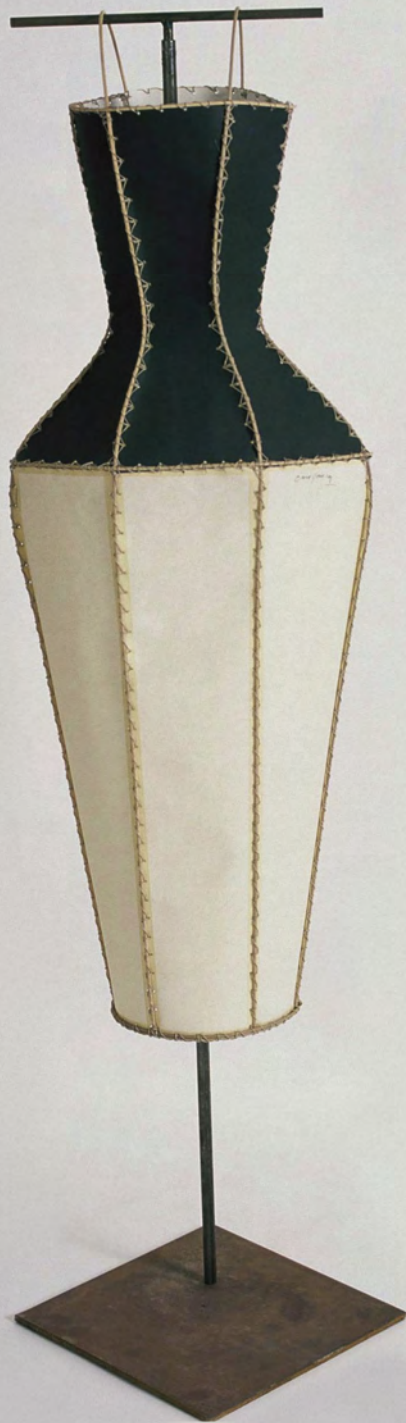
La creatividad conjunta que comparten crea nuevos puntos de mira, agudiza las fronteras de lo conocido y extrapola los egos individuales que estos artistas manifiestamente reniegan y detestan. La ironía y el humor son su fuente más clara de inspiración, de ello deriva una

Congratulations born in the year 2013. It is formed by two artists, Luis Casablanca & Manolo Silicona, who before, since 2004, have been teacher and student. They carry out a work of clear parareal meaning, with ironic connotations and certain perspectives of marked social character. The piece presented on this occasion is entitled *The Letter With Blood Enters*, is dedicated to nineteenth-century education. The work, with a marked surrealist meaning, only asks questions, it does not derive any response. The desk of the fifties, the mannequin, are on a pedestal of books that cover the floor. These books are great memorable works of forgotten authors, as if it were a carpet that we should know or possess.

This piece was presented inside the sample *The Rabid Toy. Tribute to the novel by Roberto Arlt*. The authors have considered it successful to recover it due to its great influence Dada, its plasticity and content.

Congratulations makes a clear allusion to the fusion that exist between both artists, beyond the relations teacher student.

The shared creativity they create creates new points of view, sharpens the boundaries of the known and extrapolates the individual egos that these artists manifestly deny and dislike. Irony and humor are his clearest source of inspiration, from which he derives



vez mas su
pretendida vocación
outsider.

once again his
intended outsider
vocation.

Destruyen la
intención del artista
clásico a través de la
condición ética del
absurdo.

They destroy the
intention of the
classical artist through
the ethical condition
of the absurd.

CASABLANCA, Luis
vLola



ENHORABUENA

La Letra Con Sangre Entra /

The Letter With Blood Enters

Técnica Mixta | Medidas variables /

Mixed Media | Variable measures, 2015

Fotografía / Photography:

Ángel García Roldán



CASABLANCA, Luis

EXPOSICIÓN: *"La visibilidad del pensamiento"*

EXPOSITION: *"The visibility of thought"*

***ILUSTRACIÓN DIGITAL.
TRADICIÓN, VECTORES Y PÍXELES
Raúl Campos & Nacho Belda***

DIGITAL ILLUSTRATION. TRADITION, VECTORS AND PIXELS

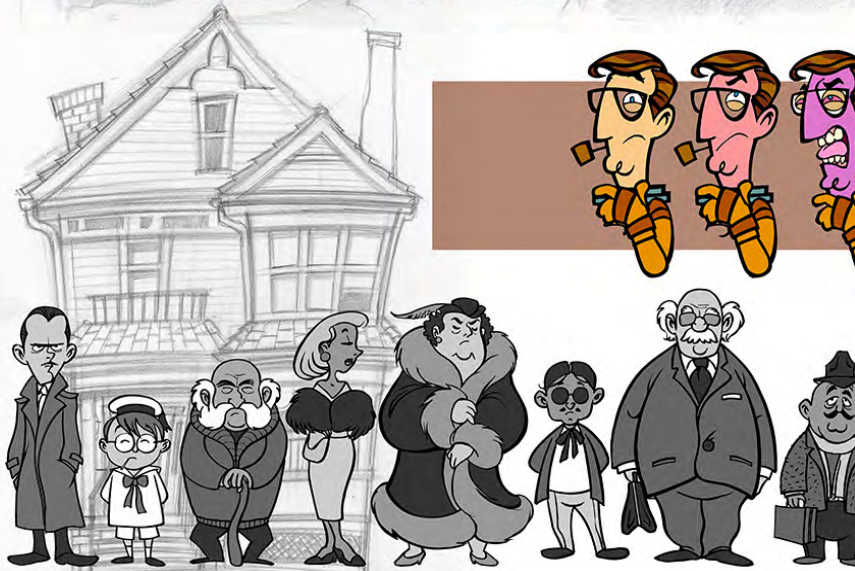
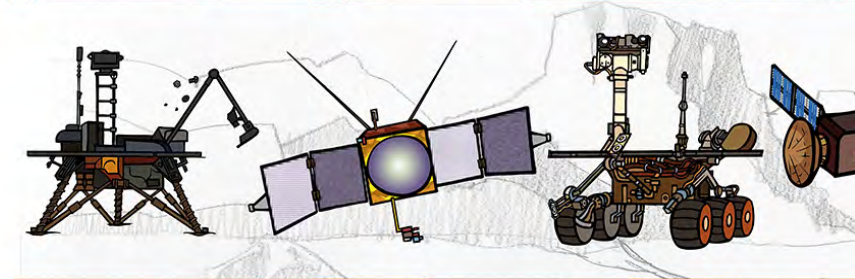
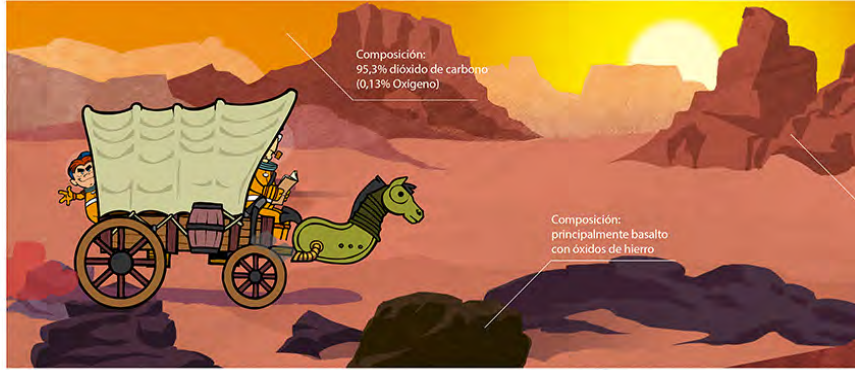


ILUSTRACIÓN DIGITAL. TRADICIÓN, VECTORES Y PÍXELES / **DIGITAL ILLUSTRATION. TRADITION, VECTORS AND PIXELS** **Raúl Campos López & Nacho Belda Mercado**

El dibujo digital es un lenguaje que, aun compartiendo objetivos conceptuales con su homólogo tradicional, goza de diversas singularidades metodológicas que lo distinguen tanto en los materiales como en la técnica. La ilustración digital se nutre principalmente de procesos de dibujo vectoriales y ráster.

Las técnicas vectoriales son rápidas y efectivas a la hora de generar dibujos y gráficos por planos de color. Su uso nos permite crear curvas suaves, elegantes, cuyo contorno se adapta con facilidad a cualquier forma. Las técnicas ráster son las más utilizadas para la representación de dibujos realistas ya que permite llegar fácilmente a un nivel de detalle elevado. Su técnica y gesto se asemeja bastante al de las técnicas tradicionales como el grafito, los lápices de color, la tinta o la acuarela. Por lo que es frecuente encontrarse un proceso mixto entre medios tradicionales y digitales. El uso de lápices digitales sensibles a la presión e inclinación, junto con la creación y personalización de los pinceles, permiten variaciones en el grosor en la línea, enfatizando aspectos como la profundidad, el volumen, la luz, la tensión o el peso. Incluso, en los procesos 3D, se aúnan los conceptos de la ilustración vectorial, para el volumen del objeto, y de imagen ráster, para definir la pigmentación y textura final del mismo.

Digital drawing is a communication system that still shares conceptual goals with its traditional counterpart. It contains methodological uniqueness and peculiarities, distinguishing it from other drawing in both its materials and technique. Digital illustration is mainly made up of processes dealing with vector formats and test grids.

Vector format techniques are both quick and effective when drawings and color plane graphics are generated. Their use allows us to create smooth and elegant curves, whose contours can be easily adapted to any shape. Test grid techniques are more often used to represent realistic drawings, allowing for a greater level of detail to be employed. Their technique and expression are very similar to traditional techniques such as in the use of graphite, colored pencils, ink, or watercolor. For this reason, it is common to find a mixed traditional and digital process. The use of digital pencils that are sensitive to pressure and inclination, along with the creation and personalization of brushes allows for variations in the thickness of the line drawn so that different aspects can be stressed such as depth, volume, lighting, tension, or weight. Even in 3D processes, vector format concepts are combined: for the volume of the object, the test grid image, the pigmentation, and the final texture.

Pero, tanto la transmisión de información por medio de imágenes, como la creatividad, no instan a diferenciar entre lo tradicional y lo digital, por lo que en multitud de ocasiones se producirá una conjunción entre técnicas tradicionales, vectores y píxeles que dé como resultado un equilibrio en la representación.

Y es precisamente esta unión de distintos elementos y técnicas, donde se sitúan las obras de los siguientes artistas. Diferentes formas de entender la ilustración, desde la estética de la forma, desde la libertad interpretativa, transfiriendo su identidad por medio del lenguaje del dibujo.

La infografía y la animación son recursos muy valiosos para la divulgación de información científica, y por medio del dibujo, pueden ser muy eficaces a la hora de esquematizar y sintetizar procesos complejos que difícilmente se pueden explicar con palabras.

El proyecto “Cuando los astros se animan”, financiado por la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT) y el Ministerio de Economía y Competitividad (MINECO), fue desarrollado por el Instituto de Astrofísica de Andalucía (IAA-CSIC) con un doble objetivo. Por un lado, desarrollar productos de divulgación para un público lo más amplio posible, y, por otro lado, preparar a profesionales y estudiantes de ilustración y animación para trasladar con éxito la información a un medio que debe ser breve y extremadamente sintético.

“El increíble y asombroso viaje de fotón” narra el viaje de un fotón a través de la galaxia, desde

However, neither the transmission of information through images nor creativity allow for one to differentiate between the traditional and digital. In many cases, a mixture between traditional techniques, vector factors, and pixels result in a balance in the representation.

Precisely this union of different elements and techniques is where the artwork of the following artists is found. The artwork transfers its identity through the language of drawing through different forms of understanding illustration, from aesthetics of shape to free interpretation.

Computer graphics and animation are very valuable resources for the divulgence of scientific information. Through drawing, they can be very efficient when outlining and synthesizing complex processes that are even difficult to explain with words.

The project “When the stars come alive” financed by the Spanish Foundation of Science and Technology (FECYT) and the Ministry of Economy and Concurrency (MINECO), was developed by the Institute of Astrophysics of Andalucía (IAA-CSIC) with two objectives. On one hand, an objective was to develop dissemination products for the largest public possible and, on the other hand, to prepare illustration and animation professionals and students to transfer information successfully through brief and extremely synthetic means.

“The incredible and amazing photon journey” tells the story of a photon that travels across

su nacimiento en el interior del Sol hasta que llega a la Tierra. "Rojo, es el nuevo Azul" describe, en clave de humor, como la Tierra se ha vuelto un lugar inhabitable y Marte ofrece nuevas expectativas de colonización.

Las animaciones resultantes son el colofón a un largo proceso de trabajo creativo y de dibujo. En este proyecto se aúnan técnicas tradicionales de ilustración a lápiz y entintado, con procesos digitales de coloreado vectorial y ráster. Tanto en la creación de objetos, como en el desarrollo de los efectos ambientales, se ha intentado profundizar en el estudio de nuevos métodos factibles para la fusión sistemáticas de animación tradicional (fotograma a fotograma), animación vectorial interpolada bidimensional, y animación texturizada tridimensional.

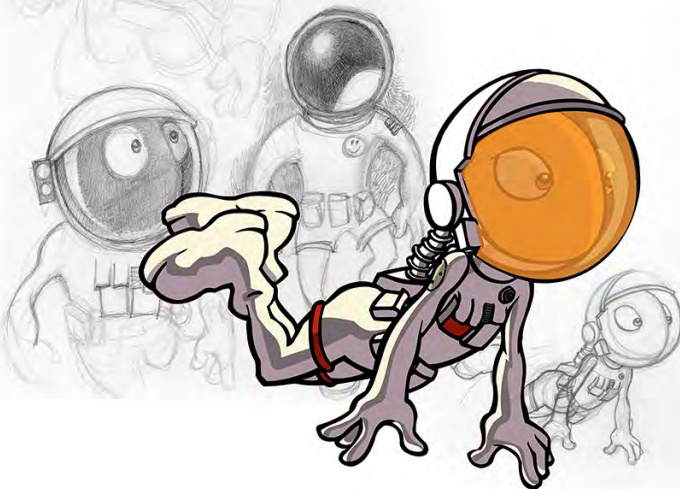
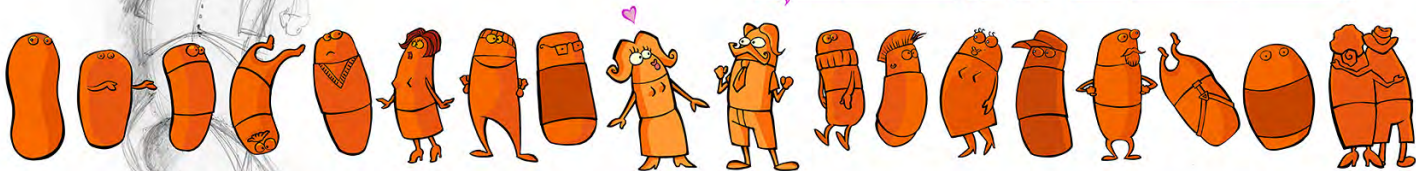
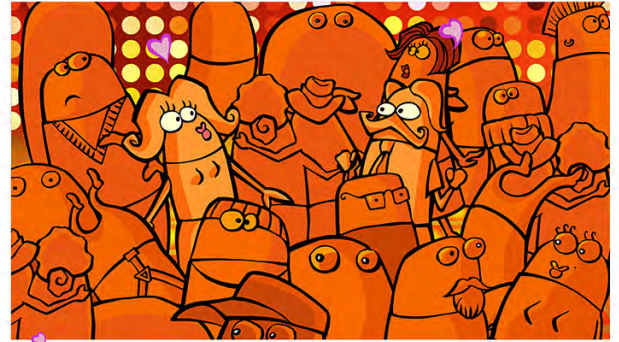
the galaxy, from its birthplace in the sun's interior until it arrives to Earth. "Red is the new blue" humorously describes how the Earth became uninhabitable and Mars offers new hopes of colonization.

The resulting animations are the culmination of an extensive process of creative and drawing-related work. This project joins traditional techniques of illustration using pencil and ink with digital coloring processes using vector formats and test grids. In the creation of objects and the development of environmental effects, the intention has been to delve into the study of new feasible methods to fuse systems of traditional animation (frame by frame), interpolated, vector-format, two-dimensional animation, and textured three-dimensional animation.



EL INCREÍBLE Y ASOMBROSO VIAJE DE FOTÓN

Nacho Belda & Raúl Campos





Composición:
95,3% dióxido de carbono
(0,13% Oxígeno)

Valle Marineris:
300 km de longitud
8 km de profundidad

Composición:
principalmente basalto
con óxidos de hierro



URBANIZACIÓN
ROJO
ES EL NUEVO
AZUL

- DISOS PILOTO
- LLAVE EN MANO

The billboard features a row of four red houses and a white stick figure on the right. The background is a dark red color.



Vivimos en un tiempo en el que la actividad digital participa intensamente en la formación de la persona. Sin embargo, este hecho produce aún una serie de sensaciones de miedo, fragilidad e inseguridad, señal de que la era digital está todavía en su etapa infantil.

La forma angulosa y plana de las pantallas es intermediario habitual en nuestras interacciones con las máquinas. El pixel es remanente y cristalización de la retícula del Arte Moderno. Los primeros monitores CRT con su luz fosforescente dieron color a un nuevo amanecer de la expresión humana.

"La visibilidad del pensamiento" es una pieza compuesta de dos capas. La inferior fue creada por textura de síntesis a partir del juego de caracteres cga del ibm pc. La superior es una composición de triángulos vectoriales semitransparentes con suaves gradientes de color.

Trato el dibujo digital como si fuera un grabado: El archivo es como una plancha en positivo, la representación puntual de la imagen sería su estampación. Desde esta perspectiva experimento con distintas herramientas para trabajar tanto la plancha como la stampa (la manera en que se interpreta el archivo para ser representado).

En mi investigación exploro la creación de imágenes digitales en el borde de la representación, allí donde la forma es apenas

We live in a time when digital activity plays a huge part in the education of an individual. However, this fact produces a series of feelings of fear, fragility and insecurity, a signal of the fact that the digital era is still young and not fully developed.

The flat and angled shape of the screens is somewhat habitual in our interactions with the machines. The pixel is remnant of Modern Art as is the crystallized grid. The first CRT monitors with their phosphorescence light gave color to the dawning of a new phase of human expression.

"The visibility of thought" is a piece that is composed of two layers. The lower layer was made up of a combination of the letters cga del ibm pc. The upper layer is a composition of vector triangles that are semi-transparent and made of different shades of color.

The digital drawing is treated as if it were an engraving: The file is like a positive plate, the precise representation of the image is like an engraving. From this perspective, it is possible to experiment with different tools to work with both the plate and the engraving (the way in which the file is interpreted in order to represent it correctly).

In my research, I explore the creation of digital images on the brink of being represented, where the shapes are hardly



reconocible, ambigua o carece de referente externo. Esto permite al espectador volcar su propio contenido sobre la obra, implicándose en su interpretación.

Ruidos, retrocomputación, videojuegos, algoritmia, software de lo más variado, son fuente de la imaginaria que nutre mis trabajos.

recognizable, ambiguous or lacking external reference. This allows the spectator to reveal his or her own idea about the work, contemplating its interpretation.

Imagery that forms the basis of my work includes: noise, "retrocomputation", video games, algorithm and varied software, etc.

PÉREZ DE LA BLANCA CUBERO, Rubén

La visibilidad del pensamiento / The visibility of thought

"Brain vs. Heart" representa la batalla interna entre el pensamiento racional y el impulso del corazón. Una representación, con carácter decorativo, de situaciones cotidianas y problemas interpersonales que invitan a la reflexión y el comportamiento de las personas con el entorno o nuevas tecnologías que crean hábitos o nuevas maneras de comportamiento. Un dibujo de formas simples, pequeños detalles inmersos en grandes espacios de color, texturas manuales, colores desaturados y la gráfica propia de la animación con mensaje adulto.

El arte final se consigue de forma digital a través de una tableta de dibujo digital, pero la intención es no perder el aspecto manual e incluso el error humano, por eso, no se borran esos pequeños errores de dibujo o coloreado digital para enriquecer el resultado. De un mismo modo, se hace uso de texturas y diferentes pinceles para acercar la ilustración a ese aspecto artesanal. EL interés se centra en no completar contornos completos o colorear con precisión, busco esa vibración en el dibujo que sume un valor más intencionado, no inacabado.

"Brain vs. Heart" represents the internal battle between rational thought and the impulse of the heart. It is a decorative representation of daily life situations and interpersonal problems that invites a spectator to reflect. The behavior of people with the environment and new technologies creates habits or new ways of behaving. The drawing is made up of simple shapes, small details immersed in a large colored space, handmade textures, distorted colors, and an adult message within the graphics of the animation itself.

The final piece of artwork is obtained in digital form through a digital drawing tablet. In this case, the intention is not to lose the manual aspect or human error present; thus, the final result is enriched because such minor drawing errors or digital coloring errors are not erased. In the same way, different textures and brushes are used to come closer to this handcrafted aspect of illustration. The focus is not to complete the borders or edges or to color with precision, but to look for a vibration in the drawing that gives it a more purposeful value, of not being incomplete.



BRAIN Y HEART

Juan Pulido

"Ciudadela". Desde visitar lejanos planetas hasta explorar los fondos abisales, algunos hombres han soñado con recorrer parajes desconocidos, evocando las aventuras y las historias de aquellos seres que los habitan.

Este proyecto más personal bebe de las fuentes clásicas de la ciencia ficción, buscando recrear futuros y mundos que, aunque nunca serán, se transfieren de mi imaginación al plano bidimensional gracias a los medios gráficos que nos aporta la ilustración. Además, la libertad ofrecida por el bit, permite planteamientos completamente nuevos, fuertemente reforzados a nivel técnico y conceptual.

Metodológicamente, esta técnica busca fusionar el dibujo más tradicional a tinta y grafito, a las técnicas digitales de texturizado y coloreado. La digitalización de la obra física, e incluso de distintos recursos gráficos creados a partir de la misma a fin de ser desarrollados mediante medios digitales, se convierte en un puente entre la expresión del analógico y del dibujo digital. Este proceso busca dar lugar a una obra puramente enmarcada en la ilustración digital, la cual evoluciona desde una construcción del punto y la línea al píxel, unificando los conceptos más tradicionales con los nuevos medios de producción visual.

A un nivel más creativo mi trabajo parte siempre de una metodología más propia del diseño conceptual que de la propia ilustración, debido a que un garabato o un personaje

"Citadel". From visiting far-away planets to exploring deep abysses, some men have dreamed of exploring unknown places, having adventures and learning the stories of the creatures that inhabit these places.

This more personal project likens to the classical sources of science fiction, trying to recreate the future and futuristic worlds even though they probably will never exist. These ideas are transferred onto a two-dimensional plane thanks to graphic means that illustration has provided us with. Furthermore, the bit offers us a freedom, allowing for completely new trains of thought that are strongly strengthened on a technical and conceptual level.

Methodologically speaking, this technique tries to fuse more traditional drawing, which uses ink and graphite, to the digital techniques of texturizing and coloring. The digitalization of work in its physical form (and even other distinct graphic resources created with the same goal in mind of being developed through graphic means) becomes a bridge between analogue and digital expression. This process looks to give place to work that purely belongs to digital illustration, which has evolved from construction using pixel points and lines to unifying more traditional concepts to the new modes of visual production.

On a more creative level, my work is always based on conceptual design methodology more than illustration methodology. On

creado de forma distraída puede dar lugar a todo un mundo que busca ser plasmado en una o más imágenes.

account of this, a scribble or character created in a distracted way can give place to a world that desires to be captured in one or more images.



TRILLO, José
Ciudadela / Citadel

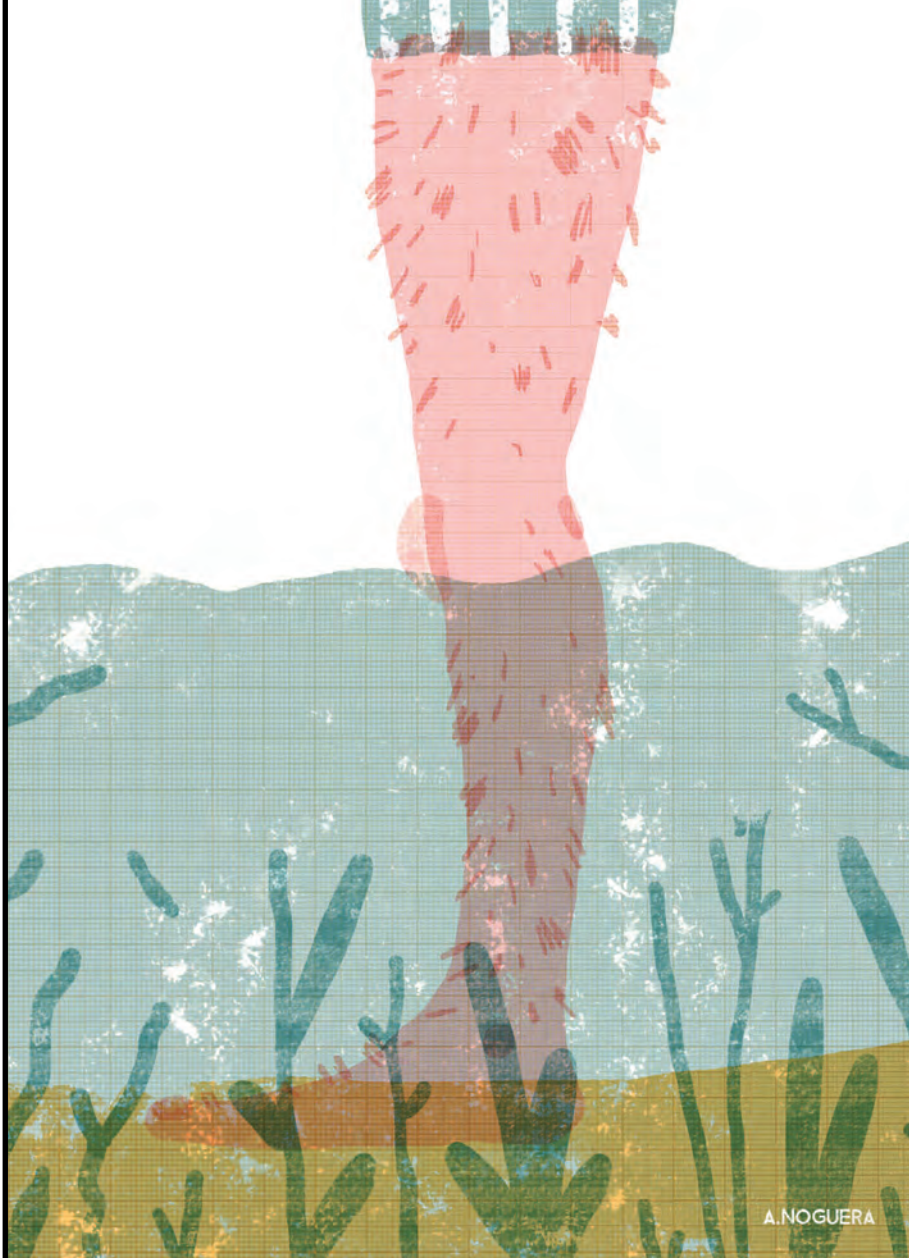
"Pata Playa" nos propone un juego de espacios, composición, blanco del papel y uso del color con pinceles texturados. Una ilustración veraniega que ofrece un momento relajante de colores pasteles y formas sencillas acompañadas de una textura de papel milimetrado.

La ilustración digital posee numerosas virtudes, entre las cuales destaca su rapidez e instantaneidad. Un lápiz digital y ganas de jugar fueron lo único necesario para dar pie a la obra. También destaca el uso infinito de colores, pudiendo crear paletas personalizadas y en constante desarrollo en función de las necesidades de cada ilustración.

Además, la personalización de pinceles texturados y dinámicos han colocado la ilustración digital en una clara ventaja contra la ilustración tradicional en mi día a día.

"Beach Foot" proposes a game of spaces, composition, white paper, and the use of color with textured brush-strokes. It is a summer illustration that offers a relaxing moment of pastel colors and simple shapes accompanied by grid paper texture.

Digital illustration possesses a number of virtues, some of which are speed and instantaneity. A digital pencil and the desire to play were the only tools necessary to start working. The infinite use of colors also stands out, making it possible to create personalized palettes that are constantly changing and developing depending on the needs of each individual illustration. Furthermore, the personalization of textured dynamic brushes has given digital illustration a clear advantage over traditional illustration in day to day use.



NOGUERA MACIÁ, Alejandro
Pata Playa / Beach Foot

"A little weird god" muestra a un dios de un mundo fantástico que indica la dirección a seguir a su pequeño ponicornio volador.

Esta ilustración pertenece a una serie donde se investiga en la integración de personajes obtenidos mediante software de creación tridimensional dentro de entornos ráster. Un interés creciente por la escultura y la animación digital, fue acompañado de un estudio del modelado, mapeado, rigging, iluminación y renderizado tridimensional. La Ilustración digital se convierte en diálogo de técnicas 3D y ráster.

Continuo en la línea, la misma que originó mi trabajo fin de máster, que parte del interés personal por los procesos de interacción entre palabra e imagen, la dinámica que se genera entre ambos elementos cuando conviven en una misma composición. En concreto, en esta ocasión, se trata de un lettering en el que se puede leer: Let's Go! (¡Vámonos!). El dios raro además de señalar con su gesto la dirección a su ponicornio alado, invita al espectador a seguirlo en sus andanzas. Un texto breve permite a la imagen cargar con la mayoría del peso en el proceso de comunicación visual al tiempo que lo refuerza.

Paralelamente, se abren otras líneas de investigación basadas en un estilo cercano a lo que se denomina como *"flat design"*, enteramente en dibujo vectorial, aunque con texturas producidas de forma tradicional para restar un poco de frialdad a la limpieza de formas tan definidas y colores planos.

"A little weird god" shows a god from a fantasy world that indicates the direction to follow its small flying pony-unicorn.

This illustration belongs to a series in which the integration of characters obtained through 3-dimensional software creation within a test grid setting is researched. A growing interest in sculpture and digital animation, is accompanied by a modeling study, mapping, rigging, illumination, and 3-dimensional rendering. Digital illustration becomes a dialogue of 3D techniques and test grids.

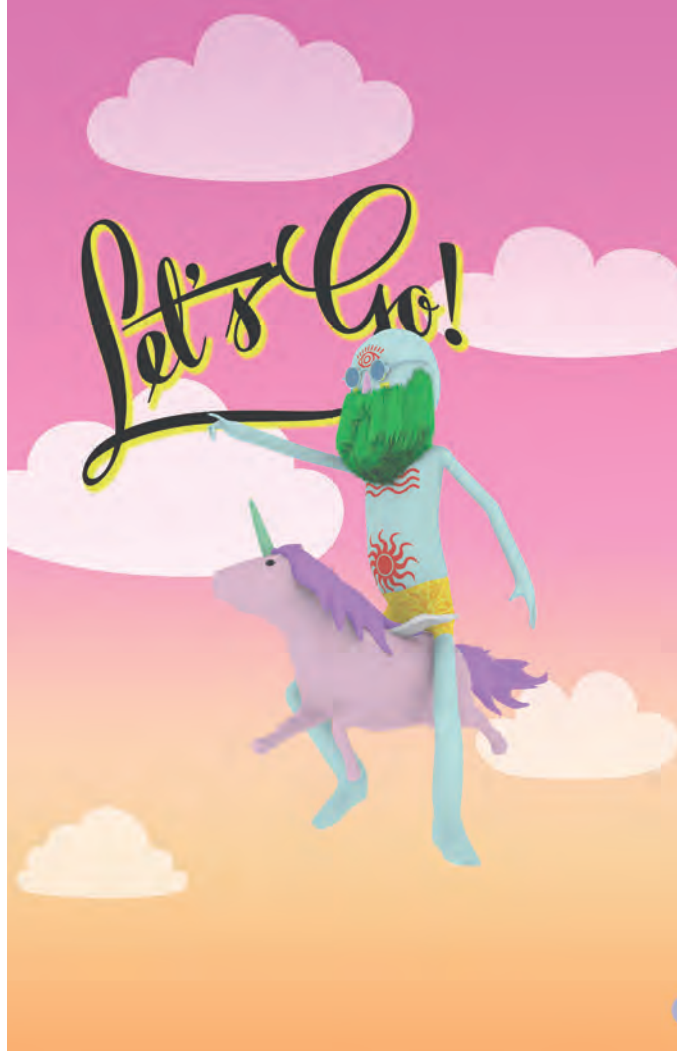
Along the same lines, as with my master's thesis which was based on my personal interest in the processes of interaction between words and images, a special dynamic is created when different elements are united in one composition. On this particular occasion, the piece deals with lettering, where "Let's Go!" can be deciphered. A strange god points in the direction of the pony-unicorn beside him and invites spectators to follow him in his adventures. With only a brief text to reinforce the visual element, the image carries the majority of the weight in the communication process.

Likewise, other lines of investigation are based on a similar style called *"flat design,"* which is entirely vector format drawing, even though textures produced from traditional techniques are also employed to keep the drawing from being too frigid from such clearly cut shapes and background colors.

La combinación de medios, digitales y analógicos es un campo de desarrollo con potencial ilimitado. Algunos programas simulan efectos tradicionales ¿para qué imitar cuando los podemos aunar y valernos de ambos?

“Con anterioridad a estos trabajos, me movía en una amalgama de técnicas de ilustración digital de lo más variada donde

primaba la experimentación sin decantarme por ninguna en concreto, me preocupaba más el fondo que la forma. Sin embargo, he ido descartando y puliendo hasta encontrar, en estos dos estilos y técnicas, mi lenguaje y lugar”.



JÁIMEZ, José Ángel
A little weird god

The combination of digital and analogue means is a field of study that has unlimited potential. Some programs simulate traditional effects, but why imitate them when we can combine the two techniques and work with both?

“Before these pieces, I worked with an amalgam of digital illustration techniques, from the most varied, where experimentation

took precedence without opting for anything in specific. I was more worried about the background than the shape. However, I have been ruling out and perfecting technical styles until finding these two, my language and place.”

"Brasil" es una pequeña parte de un proceso más extenso que pretende ilustrar el recorrido de una niña por el continente americano. Esta ilustración en particular detalla las costumbres, lugares y excentricidades del continente brasileño. Todo el proceso nace como resultado de una búsqueda individual de conocimiento, aplicaciones y usos del dibujo.

En el momento de afrontar el proceso de creación y composición de la ilustración, se tomó referencia de la ubicación geográfica de cada uno de los elementos dibujados, con el fin de ser lo más fidedigno posible. Como se podrá observar, la niña comienza su recorrido por la zona inferior izquierda en las cataratas del Iguazú, falla natural que comparte junto con su país limítrofe Argentina, para continuar hasta la parte superior límite con Perú y donde se ubica la selva amazónica, posteriormente a la derecha con sus hermosas playas y para finalizar en la parte inferior. Se observará la presencia de las favelas, típicas del continente, la ciudad de Brasilia, el carnaval carioca, la estatúa de la ciudad del Salvador, las playas, los indios selváticos, entre otros elementos.

Es el resultado de la mixtura de técnicas. En primera instancia fue bocetado en lápiz acuarelable cian, resaltando posteriormente las líneas con rotulación en negro. EL original fue digitalizado para su limpieza. La aplicación del color se hizo por medio de tableta digitalizadora y técnicas ráster. En la actualidad utilizo el coloreado digital

"Brasil" is a small part of a more extensive process that hopes to illustrate the movement of a little girl around the American continent. This illustration pays particular attention to the details of the customs, places, and eccentricities of South America. The entire process comes from the result of an individual search for knowledge, applications, and usage of drawing.

In the moment of facing the process of creation and composition of the illustration, the geographic location was taken as a reference for each one of the drawn elements, with the hope of being as reliable and trustworthy as possible. As can be observed, the young girl begins her journey in the northern part of Peru in the Amazon jungle, later in the eastern part with its beautiful beaches, and finally the southern part. She observes the typical ghettos of the continent, the city of Brasilia, Rio's Carnival, the statue of the city of Salvador, the beaches, and the indigenous people groups, among other things.

This piece is the result of a mixture of techniques. At first, it was sketched with cyan-colored watercolor pencil, later retracing the lines with black marker. The original was digitalized because of its neatness. The application of color was achieved using a digitalizing tablet and test grid techniques. Actually, using

a mi producción artística, pues conlleva una serie de beneficios en cuanto a la corrección y composición cromática, y la afinación o sustitución de matices.

digital color for my artistic production has a series of benefits with respect to correction, chromatic composition, tuning, and substitution of nuances.



OTERO GRUER, M^a Dolores
Brasil

Inspirado por el cómic francés, de línea clara de los noventa de Hergé o Moebius, así como el ciberpunk asiático como Katsuhiro Ōtomo o Masamune Shirow, y el diseño gráfico que usa grandes dosis de ilustración como Milton Glaser, Paul Rand o Saul Bass.

"Bip bip madafaka!" se lleva a cabo partiendo de un abocetado muy esquemático. Se trabaja encima con pincel de una manera más libre. El trabajo con pincel permite una línea modulable y con mucha frescura. Este dibujo se escanea y vectoriza para poder colorear digitalmente la línea de contorno con mayor facilidad. De este modo, puede integrarse parcialmente el color con la línea, generando unas sensaciones diferentes en relación a los tonos utilizados.

La función de esta explosión de formas y colores es atraer la atención de espectador. Este es uno de los principales objetivos de mi línea de investigación. La intención es aumentar la funcionalidad y la capacidad comunicativa del mensaje por medio del dibujo. En el proyecto "Elaboración de recursos didácticos a través de la actualización gráfica", se plantea la necesidad de cambiar el concepto actual de la estética en los recursos gráficos en el aula, debido a la constante competición por conseguir la atención del alumnado frente a medios mucho más atractivos como son internet, las redes sociales, o la animación. Para poder competir con dichos elementos, se toma referentes en la estética de consumo actual de las edades que comprenden los

This piece was inspired by the French cartoonist, clearly coming from nineties works of Hergé or Moebius, similar to the Asian cyberpunk of Katsuhiro Ōtomo or Masamune Shirow, and the graphic design that uses large doses of illustration such as employed by Milton Glaser, Paul Rand or Saul Bass.

"Bip bip madafaka!" was completed using schematic sketching. Later, pencil is used freely on top of the sketch. Working with pencil allows for more scalable and fresher lines. The drawing scans and vectorizes in order to more easily be able to digitally color the contour line. In this way, one can partially integrate color with each pencil line, generating different sensations with relation to the different color tones used.

The function of this explosion of shapes and colors is to attract the attention of the spectator. This is one of the principal objectives of my investigation. The intention is to enhance the message's communicative capacity and functionality through the drawing. The project entitled "Elaboración de recursos didácticos a través de la actualización gráfica" ("Elaboration of Didactic Materials through Graphic Revision") proposes the necessity of changing the current concept of the aesthetics of graphic resources in the classroom. This is due to the struggle of trying to capture the attention of the student whilst competing constantly with much more attractive means of communication like the Internet, social media, and animation. In order to compete with these different elements, references are taken about the aesthetics of

cursos de la ESO, desde emoticonos a memes, pasando por las series de animación actuales más populares, así como páginas web de divulgación con base gráfica.



CANALES ROIZO, Raúl
Bip bip madafaka!

the current use of these elements for students in ESO, from emojis to memes, going through a series of the most popular animation today, similar to web pages of disclosure with a graphic base.



"Aquelarre" pretende reflejar el lado oscuro del concepto que la humanidad ha tenido de los bosques durante prácticamente toda la Historia. Además de ser una fuente de vida y recursos, también podía ser un lugar tétrico y peligroso para el incauto, refugio de bandidos y prácticas secretas. La idea pasaba no sólo por representar un bosque oscuro, sino por transmitir un ambiente opresivo y hostil.

Para esta obra se buscaba usar una técnica que remitiera a un aspecto antiguo, y que permitiera además un cierto nivel de detalle. A través del uso de la tinta se conseguía no solamente entroncar con aquéllos antiguos grabados de los siglos XV-XVI, sino además emplear una técnica capaz de introducir un contraste acorde al dramatismo de la escena. La rayada daría corporeidad a los diferentes volúmenes aportando una estética acorde a la atmósfera del trabajo. Lo interesante del uso de esta técnica es que permite crear volúmenes y degradados a través de la acumulación de líneas, pero aun así siguen siendo líneas de un negro homogéneo, manteniendo siempre un contraste puro de negro sobre blanco.

En esta ilustración, como en otras realizadas anteriormente, la composición recibe una especial atención. A la hora de trabajar, estimo necesario dedicar gran parte del tiempo total de la elaboración de la obra al trabajo de composición. Esto hace que se empiece a cuidar el dibujo desde la simple elección del formato y la escala a utilizar, pues ya desde estas primeras decisiones es posible encaminar la obra en una

"Aquelarre" reflects the dark side of the concept that humanity has had about forests since the beginning of time. Besides being a source of life and resources, forests could also be grim and dangerous places for the unwary because they were refuges for outlaws and secret practices. The idea doesn't only represent a dark forest, but also represents an oppressive and hostile environment.

In this piece, the hope is to use a technique that follows an antique design and allows for a certain level of detail. Through the use of ink, the piece was connected to the ancient engravings from the 15th-16th centuries. Furthermore, the technique used is capable of introducing a contrast in accordance with the dramatic quality of the scene. The striped quality present gives corporeality to the different volumes, giving an aesthetic quality to the piece in accordance with the atmosphere. The interesting part of the use of this technique is that it allows one to create volumes and gradients through the accumulation of lines. Despite the ability to tweak different qualities, these lines remain to be a homogenous black color, always maintaining a contrast of black against white.

In this illustration, as in others that were previously done, the structure gets special attention. It is necessary to dedicate a majority of the time in the development of the piece to the structure. This means that much care was taken with the drawing with respect to the simple format choice and the scale to be

dirección u otra, dotándola de matices que reforzarán el mensaje a transmitir.

A partir de esta necesidad de empezar a comunicar ya desde estos pasos tan tempranos - mucho antes de empezar a definir formas y detalles-, nace el interés de estudiar diferentes modos de articular el espacio disponible con el fin de realzar el concepto que se quiere transmitir a la hora de elaborar una ilustración.

De forma natural surge entonces una investigación centrada en cómo sacar partido al formato y a la composición, reflexionando sobre cómo concebir y entender estos conceptos para que ellos solos sean capaces de contener la mayor carga comunicativa posible, y que sean capaces de formar a la vez una sólida base sobre la que seguir edificando y poder desplegar con toda su fuerza los pasos posteriores, es decir, el dibujo que esta composición albergará dentro de su estructura.

Siguiendo con la idea ya investigada en otros trabajos realizados, elegí en primer lugar el formato -esto es, las dimensiones y proporción que tendría la ilustración-, que más contribuyera a expresar la idea a transmitir. Se acota de este modo el espacio de la ilustración al área contenida por los límites de este formato.

Posteriormente, ese formato elegido se incluye en un soporte -papel en este caso- mucho más grande, con el fin de poder seguir dibujando fuera de ese formato establecido, permitiendo así la posibilidad de salirse de él. De este modo es posible fijar unos límites para posteriormente romperlos con una composición que los desborde.

used. These first decisions gear the drawing in one direction or another, equipping it with nuances to reinforce the desired message.

From this necessity to begin to communicate from an early stage, much before beginning to define shapes and details, an interest is created in studying different ways of coordinating the available space. This is done with the hope of enhancing the desired message when the illustration is being developed.

In this way, a research project naturally emerges that is centered on how to capitalize the format and structure, reflecting on how to design and understand these concepts so that they alone contain the greatest communicative load and that, at the same time, they are able to form a solid base on which to keep building. It is also important to be able to strongly deploy all of the previous steps and drawing composition will be housed within its structure.

Continuing this line of investigation with other work that was completed, I first chose the format, or in other words, the dimensions and proportions that the illustration would have and what would most contribute in expressing the idea I wanted to convey. In this way, the space of the illustration is limited to the area contained by the limits of this format.

Additionally, the format chosen includes a much larger paper support. The objective is to be able to continue drawing outside of the established format. In this way, it is possible to establish limits to later break them with a composition that surpasses them.

Para esto hay que concebir el soporte sobre el que se trabaja como un mero espacio; éste no indica los límites del formato de la ilustración, simplemente los contiene. Dicho de otro modo: los límites del soporte no coinciden con los límites del formato de la ilustración. De esta manera, el área a trabajar, el formato, se delimita DENTRO de este soporte, dejando un espacio, un margen alrededor de dicho formato tras calcular qué elementos traspasarán el área que delimita. Esto multiplica exponencialmente las posibilidades compositivas, creando un concepto de interior y exterior de la ilustración y permitiendo jugar con los bordes de estos límites establecidos, haciendo que los elementos los trasciendan, y fluyan si es necesario fuera de ellos. De este modo se introduce la posibilidad de llevar la composición fuera de los bordes de la ilustración para enfatizar algún aspecto en concreto.

El medio digital me brinda una aportación crucial a la hora de afrontar este trabajo. Aunque el dibujo se realice de forma tradicional, no está acabado hasta que pasa por esta última etapa. De hecho, aunque no supone un factor limitante, es tenido en cuenta a lo largo de cada uno de los pasos posteriores, pensando siempre en que será digitalizado y tratado después en este medio. Por ejemplo, es importante usar una técnica que permita mantener cierta fidelidad a la hora de digitalizarla.

Aunque lo más importante es la aplicación de color y texturas, y tener la posibilidad de experimentar sobre el propio dibujo con distintos acabados sin que el original sufra ningún tipo de desperfecto. Tras valorar una serie de opciones, acabé optando por aplicar

In order to achieve this, the support paper should be considered to be a mere space; it doesn't indicate the limits of the illustration format, yet merely contains them. In other words, the limits of the support paper do not coincide with the limits established by the format of the illustration. In this way, the work area and the format are determined WITHIN the support, leaving a space or a margin around the aforesaid format after having calculated the elements that would traverse the determined area. This exponentially multiplies the number of composition possibilities, creating a concept of interior and exterior of the illustration, allowing one to play with the borders of the established limits, making the elements transcend them and flow in or outside of them. Thus, introducing the possibility of a new composition outside the edges of the illustration could be used to emphasize some particular aspect or concept.

When confronting this piece, the digital aspect provides a crucial contribution. Even though the drawing was completed using traditional methods, it isn't finished until the finishing touches are done. In fact, although it isn't a limiting factor, each of the previous steps was completed, keeping in mind the fact that it would be digitalized in the end. For example, it is important to use a technique which allows for a certain level of accuracy when it is time to digitalize the piece.

Even though the most important part is the application of color and textures, having the possibility of experimenting with the drawing itself with different finishing touches without the original suffering from any type of imperfection is also very important.

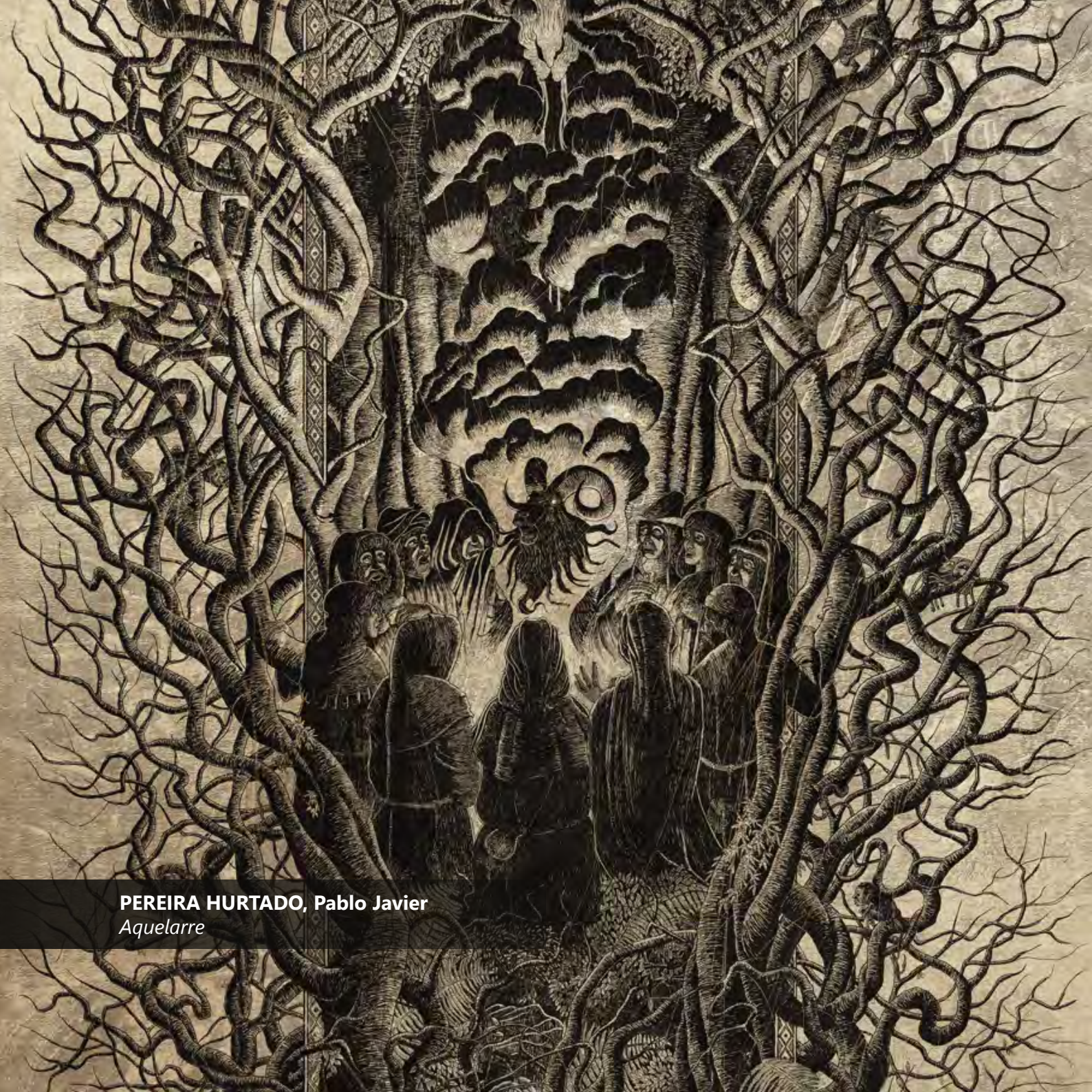
una textura coloreada para sustituir el blanco del papel. A lo largo de la textura y coincidiendo con algunas zonas del dibujo, se aplican varios colores, más con el fin de resaltar cierta parte que de colorear justamente los contornos de cierta forma.

A pesar de la forma orgánica del dibujo, se optó por una composición equilibrada, en la que ambas mitades derecha e izquierda estuvieran compensadas. La vertical que divide la composición por la mitad está ocupada por una columna de humo, enfatizando su verticalidad. Los elementos de la imagen trascienden los límites del formato desde el interior al exterior, por medio de las ramas que emergen del bosque, agobiando en su seno a los personajes situados en medio. En la parte inferior de esta columna y justo en el centro de la imagen queda la cabeza de carnero, protagonista de la escena y desencadenante de las sensaciones que ésta pretende desprender.

En la parte superior de dicha columna de humo, se forma otra cabeza que, combinada con las ramas de las esquinas superiores parece disponer de garras que se ciernen amenazantes sobre el grupo reunido, creando una imagen compuesta a partir de diferentes elementos de la composición. Los detalles finales compositivamente hablando se hallan a lo largo de toda la imagen, compuestos por pequeños demonios entre las ramas y raíces, aprovechando el entrelazado del ramaje de los árboles para esconderse en sus huecos. Cabe reseñar que, a pesar de la escena sobrenatural que presenta esta imagen, se ha puesto cuidado en que todos los elementos tales como indumentaria, tocados, telas, accesorios, etc... sean acordes a una época específica, concretamente, al último cuarto del siglo XV.

After looking at a series of options, I opted for a textured and colored background instead of the white paper. Along the length of the texture lines and also coinciding with certain parts of the drawing, several colors were applied. The result was that certain parts stood out because of coloring contours and lines in a specific way.

Despite the organic shape of the drawing, I opted for a balanced composition, in which both the left and right halves were counterbalanced. A column of smoke divides the composition in two vertically, emphasizing the vertical aspect of the drawing. The elements of the image transcend the interior and exterior format limits through different branches that emerge from the forest, bothering the people located in the middle of the drawing. In the lower part of the column and exactly in the center of the image is the head of the ram, the protagonist of the scene, triggering sensations that he would like to release. In the upper part of the smoke column is another head that along with the branches in the upper corners of the drawing, seems to possess claws that threateningly loom over the group in the middle of the drawing. Thus, the image contains various different elements. The final details, structurally speaking, are found throughout the entire image: tiny demons are between the branches and roots, taking advantage of and hiding amongst the interwoven branches. Despite the supernatural scene presented, care was taken with respect to different elements such as: clothing, headpieces, fabrics, accessories, etc that are in accordance with the era, specifically, the last quarter of the 15th century.



PEREIRA HURTADO, Pablo Javier
Aquelarre

ILUSTRACIÓN INFANTIL & CIENTÍFICA
M^a Carmen Hidalgo

INFANTILE & SCIENTIFIC ILLUSTRATION



CREANDO HISTORIAS A PARTIR DE LA IMAGEN / CREATING STORIES FROM THE IMAGE

M^a Carmen Hidalgo & Sara Blancas

Una de las líneas de investigación desarrolladas en el Máster en Dibujo desde la creación del mismo es la ilustración como medio para narrar historias y como imagen artística que puede complementar otras disciplinas más científicas. Partiendo de estas premisas llevamos a cabo diferentes trabajos:

Docencia

Uno de los trabajos a destacar son los elaborados en el Módulo de Ilustración Infantil. En este módulo se explican las peculiaridades de las ilustraciones destinadas a las publicaciones para niños y en concreto de los álbumes ilustrados. Este tipo de álbumes tiene su origen a finales del s. XIX en Inglaterra donde grandes grabadores e ilustradores se unían formando un tándem perfecto para sacar adelante publicaciones de calidad específicas para el público infantil, cuyo objetivo fundamental era divertirse. Al mismo tiempo, estas publicaciones se convertían en objeto de coleccionismo para adultos.

Hoy en día el álbum ilustrado es uno de los medios impresos más creativos y divertidos donde la ilustración es la gran protagonista. Se puede definir como una publicación de calidad, normalmente de gran tamaño y pocas páginas, en la que el texto y la imagen se complementan creando una historia nueva que surge de esta unión. Si bien esta relación inseparable entre imagen y texto se puede definir como una de las claves de los álbumes ilustrados, podemos

One of the lines of investigation that has been being developed in the Masters of Drawing since it was established is the use of illustration to narrate stories and how artistic images can also complement other scientific disciplines of study. Based on these premises, different work has been completed.

Teaching / Education

One of the studies that is important to underline is the Module of Children's Illustration. This module explains the peculiarities and intricacies of illustrations that are designed for children's books, specifically for illustrated books. These types of books originate from the end of the 19th century in England, where great illustrators and engravers united, thus forming a perfect tandem of quality books which would be published for children. The main goal of these books was for children to enjoy themselves. At the same time, these books became collector's items for many adults.

Today, an illustrated book is of the most creative and fun printed materials, where illustration plays the role of the protagonist. It can be defined as a quality publication with few pages that are normally quite large, where both the words and images complement each other, thus a new story emerges from the combination. If the inseparable relationship between image and text can be defined as the

encontrar publicaciones de este tipo que no contienen texto, la historia se cuenta solo con ilustraciones. No es sino un ejemplo más del poder de la imagen para narrar historias.

En el módulo del Máster explicamos los orígenes de estos álbumes, las características de los mismos y el modo de creación. Trabajamos todo el proceso de diseño y desarrollo de la publicación que abarca desde la creación de la historia, la definición de personajes, la maquetación y la elaboración de parte de las ilustraciones definitivas. En esta muestra podemos observar diferentes partes del proceso y distintos modos de presentación.

Con la realización de estos proyectos pretendemos que los estudiantes adquieran los conocimientos básicos conceptuales y de creación de estas publicaciones, así como el modo de presentación de los mismos que les permita acercarse al mundo editorial. En la muestra expuesta podemos observar diferentes proyectos listos para presentarlos a editoriales especializadas, junto con algunos bocetos, ilustraciones definitivas, proyectos montados con formato libro e incluso algún proyecto que ya ha sido publicado, con lo que podemos ver el resultado final.

Investigación

Desde el punto de vista de la investigación, la ilustración es un campo muy amplio y con muchas posibilidades. En estos últimos años hemos dirigido gran variedad de Trabajos Fin de Máster que abordan la ilustración desde diferentes puntos de vista. Algunos de estos

key to these illustrated books, other books can also be found which are picture books, in which there is no text, but only illustrations. This therefore demonstrates the power of an illustration in its ability to narrate a story.

In this module of the Masters course, we explain the origins and characteristics of these books as well as how they are made. We work with the entire process of the design and development of the publication, which includes from the creation of the story to the definition of characters, to the book binding and the completion of the illustrations. In this sample, we can observe different parts of the process and distinct ways to present everything.

The purpose behind undertaking these different projects is to allow the students to acquire the basic conceptual knowledge on the creation of these types of publications, such as the way in which they are presented or organized. In this way, students can familiarize themselves with the publishing world. In the sample presented, different projects are displayed which are ready to be submitted to specialized publishers along with sketches, final drawings, projects organized in book form, and even one book that has already been published, thus displaying the final result.

Investigation

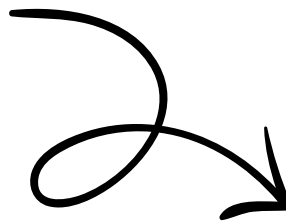
From a research perspective, illustration is a broad field with many possibilities. In the past few years, different masters theses have been conducted that deal with illustration from different perspectives. Some of these masters projects became doctoral theses,

trabajos de investigación se han materializado en tesis doctorales que abarcan desde las publicaciones pop-up para niños, los cómics de José Ibáñez o la ilustración botánica.

En este sentido, en esta muestra podemos observar un trabajo práctico derivado directamente de una tesis doctoral sobre la ilustración botánica de flora y paisaje de las sierras Subbéticas cordobesas. En esta tesis se hace un estudio científico de estos senderos que servirá, por un lado, para desarrollar diferentes colecciones artísticas basadas en la vegetación de estas tierras, y por otro lado, para elaborar una guía botánica artística que ponga en valor uno de los senderos más ricos de estas sierras. Una de las características a destacar de esta obra es la manera en la que se funden distintas disciplinas artísticas y científicas bajo un denominador común: la naturaleza. Así podemos observar desde apuntes del natural realizados in situ o acuarelas botánicas analíticas, hasta esculturas elaboradas con madera de olivo recogida de esos senderos y modeladas con semillas provenientes de diferentes plantas y árboles típicos de la zona de estudio. El dibujo, la pintura y la escultura cobran protagonismo en esta obra como medios independientes y a la vez como engranajes de un mismo ciclo que se cierra con la ilustración de una guía botánica.

investigating pop-up children's books, the comics of José Ibáñez, and botanical illustrations.

In this way, we can observe the practicality of an investigation based on a doctoral thesis investigation on botanical illustrations of flora and the respective countryside in Subbética's Geopark. The objective of this thesis is to perform a scientific study of different trails which serve to develop artistic collections based on the vegetation of the area, and, on the other hand, to create an artistic guide that demonstrates the value of one of the most diverse trails of the mountain range. One of the most important characteristics of this investigation is the fact that the distinct artistic and scientific disciplines are united due to a common factor: nature. In this way, we can observe notes taken from the place directly, analytical botanical watercolor pieces, see sculptures made of olive wood taken from the trail, and look at models made of seeds from different plants and trees of the area. Drawing, painting, and sculpture are the protagonists in this study which simultaneously serve as gears of a cycle which is encapsulated in the illustration of a botanical guide.





OFRENDA A LOS DIOS

Entre los grandes desiertos de arena de Egipto podíamos encontrar maravillosos jardines repletos de vida vegetal y animal. El río Nilo y los oasis favorecieron el desarrollo de una importante actividad agrícola, así como la creación de numerosos parques, jardines privados o jardines insertos en templos.

OFFERING TO THE GODS

Among the great deserts of sand in Egypt, we can find marvelous gardens full of plant and animal life. The Nile river and the oases favor the development of important agricultural activity, such as the creation of numerous parks, private gardens, or temple gardens.



HIDALGO RODRÍGUEZ, M^a Carmen

El combatiente / The Combatant (Philomachus Pugnax)

Acuarela / Watercolor, | 110 x 45 cm

En una tierra donde el agua escasea, se convierte en objeto de culto cualquier atisbo de vida. Las numerosas escenas de jardines dentro de los templos y las construcciones funerarias, recrean un espacio para el disfrute en el presente y en el Más Allá. En el "Jardín Botánico" de Tutmosis III en Karnak, podemos encontrar bajo relieves de diferentes especies vegetales y animales representados en sus muros para dar a conocer los nuevos dominios de Amón.

In a land where water is scarce, it is converted into an object of worship for any trace of life. The numerous scenes of gardens within the temples and the funerary constructions recreate a space for enjoyment both in the present and the afterlife. In the "Botanical Garden" of Tutmosis III in Karnak, we can find reliefs of different animal and plant species represented on its walls to make the new territories of Amon known.



Árboles, plantas, flores y frutos se entremezclan con diferentes aves de forma armoniosa sobre los bloques de piedra como ofrenda del faraón a su dios. Los relieves nos dan muestra de sus extensos dominios y simbolizan su poder mediante el conocimiento de especies propias y extranjeras.

Tras el paso de los siglos tan solo nos quedan restos de este virtuosismo egipcio en el arte de la representación de la naturaleza. Con la muestra de acuarelas que se presenta queremos devolver la vida a estos jardines recordando el culto a la naturaleza y al arte que tenía la civilización egipcia.

Trees, flowers and fruits are mixed together with different birds in a harmonious way on blocks of stone as an offering from pharaoh to his god. The reliefs demonstrate pharaoh's extensive dominion and symbolize his power through his knowledge on strange foreign species.

As the centuries have passed, we are only left with remains of this skilled Egypt, in art that represents nature. With the sample of watercolor artwork presented, we want to give life back to those gardens recalling the worship of nature and the art that the Egyptian civilization had.

HIDALGO RODRÍGUEZ, M^a Carmen

Pato aguja / Duck needle (Anhigidae)

Acuarela / Watercolor

110 x 45 cm

GARCÍA ESCÁMEZ, Alejandro

Un hogar para todos / A home for everyone

Técnica mixta: ceras, tinta / Mixed technique: waxes, ink
2016



Éranse una vez, en un inmenso bosque que se extendía por el horizonte, dos viejas aldeas separadas por un río.



Dobles páginas del interior

Aunque eran tribus muy diferentes, compartían una misma historia. Hace mucho tiempo, los primeros líderes de cada pueblo fundaron la mítica ciudad de Iriakham, un lugar donde no existían fronteras entre las diversas tribus que poblaban la Tierra. Unidos bajo un mismo reino, vivieron felizmente durante muchos años.

Pero el poder acabó destruyendo la amistad que existía entre ambos líderes. A partir de ese momento, decidieron separarse y fundar sus propias aldeas. Desde entonces, ambos pueblos querían destruirse el uno al otro. Pero un día, el pueblo Blanco y el pueblo Negro entraron en combate.

Double inside pages



El pueblo Blanco, protegido por el Espíritu de la noche y las estrellas

y el pueblo Negro, iluminado por el Dios del sol y el universo.

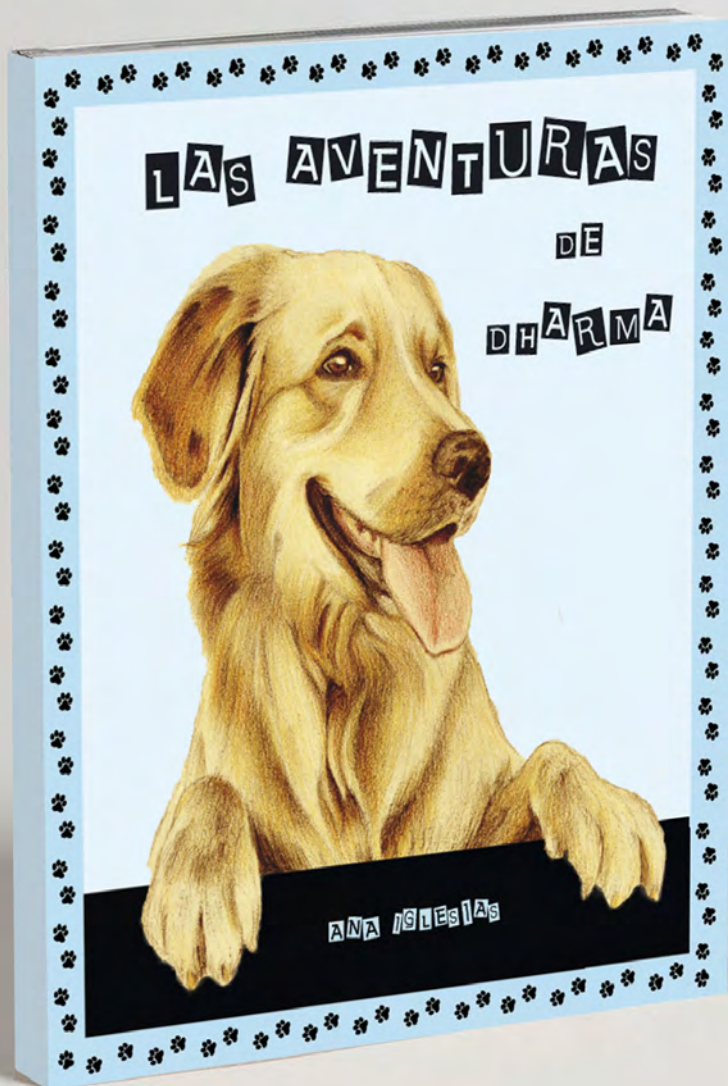


IGLESIAS MORENO, Ana Belén

Las aventuras de Dharma / The Adventures of Dharma

Lápices de colores / Colored pencils

2016



En medio de la desesperación, Dharma encuentra un suspiro de esperanza, es Lucas, un perro muy simpático que le da ánimos para seguir en la búsqueda de su casa.



Así sigue el camino, ansiosa por encontrar algo que le sea familiar.

-¿Qué andas buscando tan desesperada? ¿Acaso estás perdida?- dice un dálmata desde un ventana.

-Sí, por desgracia me despisté y perdí de vista a mi compañero.
- contesta Dharma.

-Pues eso tiene solución, conozco a un perro callejero que te puede ayudar a encontrar tu casa. Búscalo en las montañas, estará encantado de ayudarte en tu aventura.- dice emocionado el dálmata.



Doble página del interior
Double inside page

En el camino escuchan unos ladridos de auxilio,
es un perrito ahogándose.



Sin pensárselo dos veces Dharma va en su rescate, zambulléndose
en el agua. Ella es una experta nadadora y con ayuda de un palo,
Negrito consigue mantenerse a flote.

Doble página del interior
Double inside page



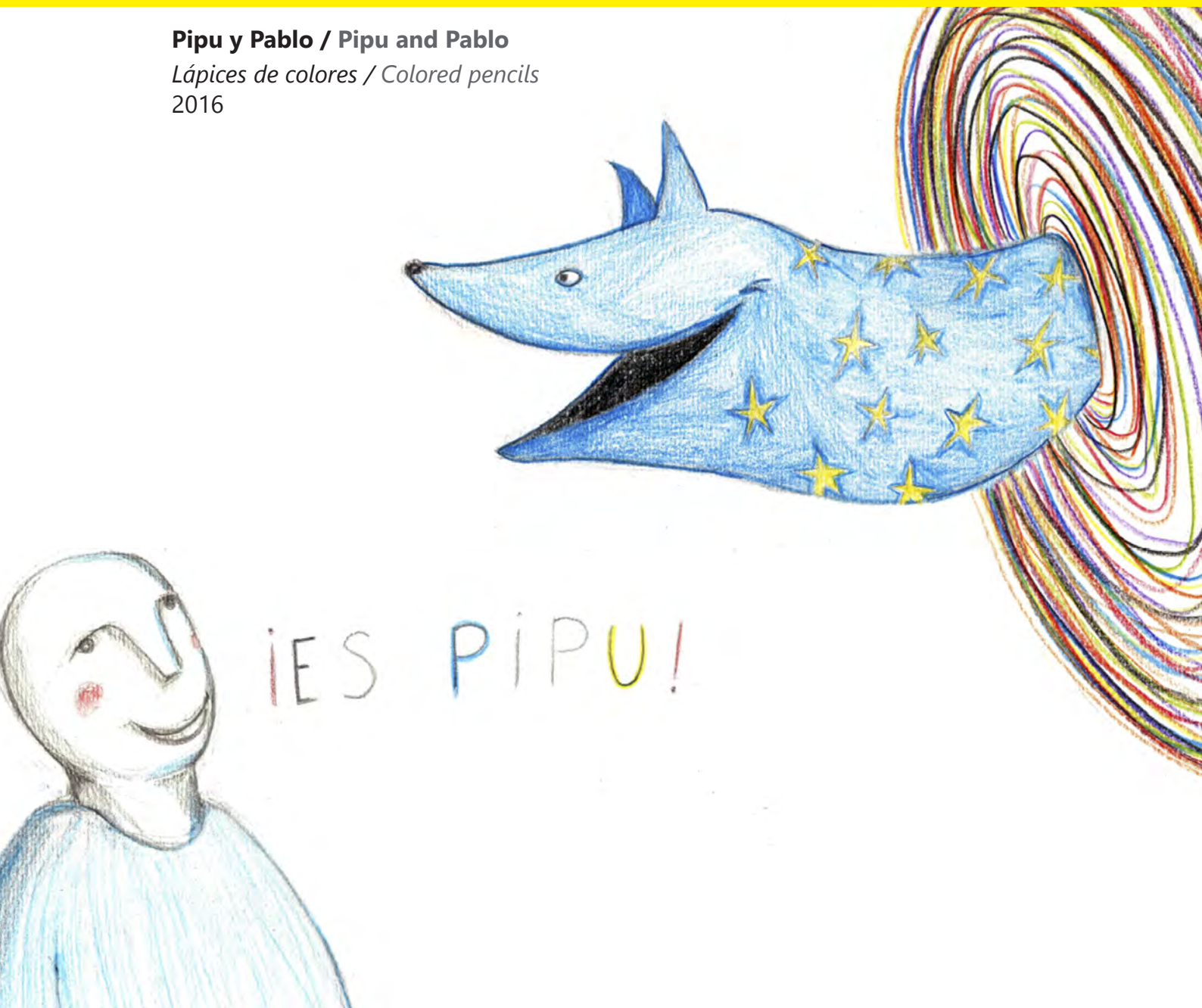
Detalle Ilustración / Detail Illustration

GARCÍA GREGORIO, Eduardo

Pipu y Pablo / Pipu and Pablo

Lápices de colores / Colored pencils

2016



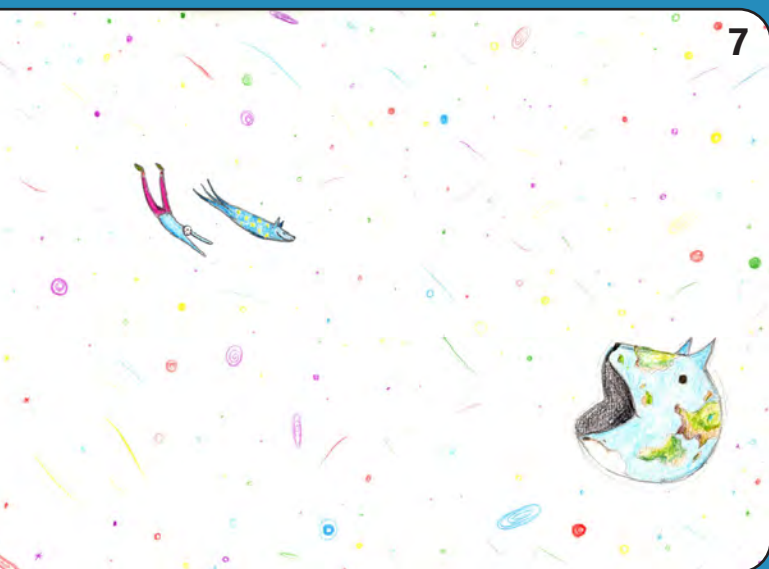


Doble página del interior / Double inside page





Doble página del interior / Double inside page

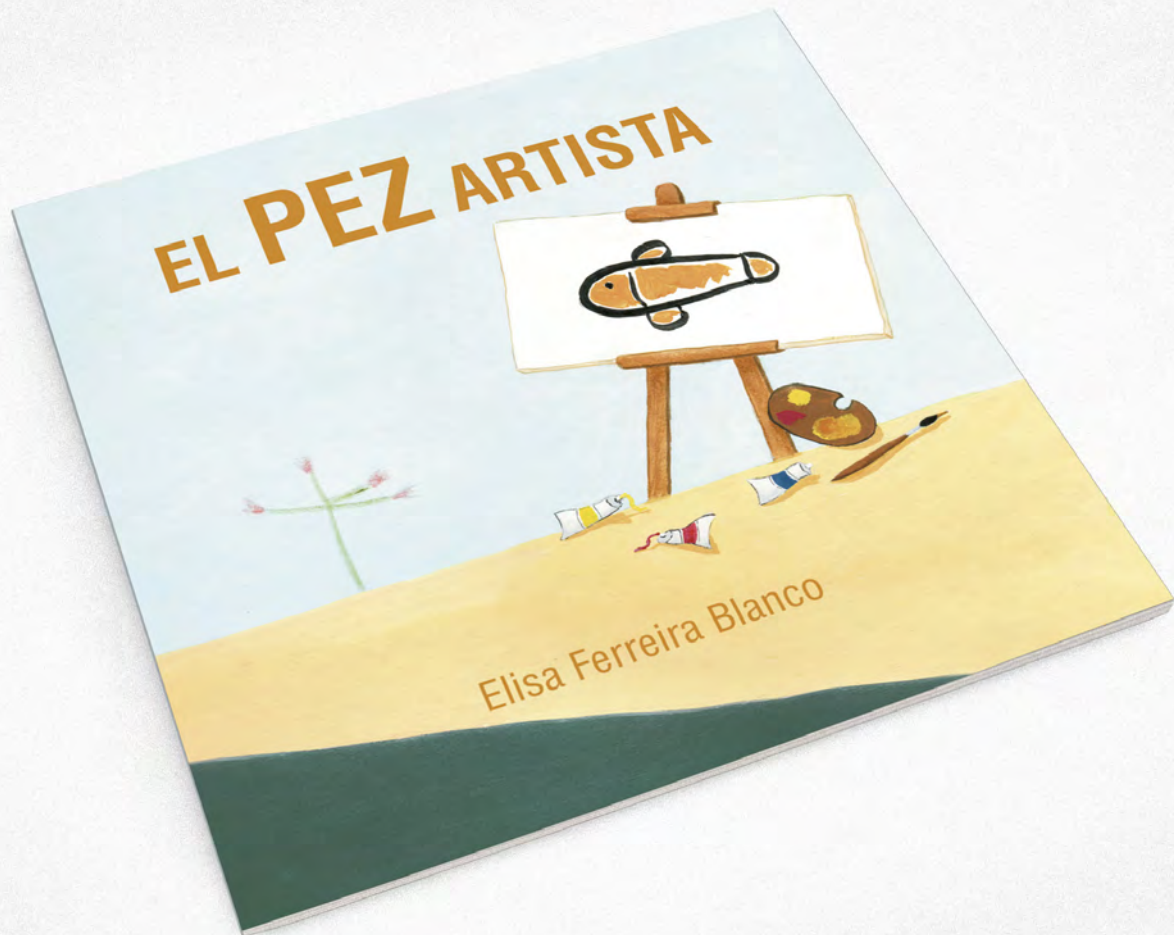


FERREIRA BLANCO, Elisa

El pez artista / The artist fish

*Técnica mixta: acuarela, lápices de colores, tempera /
Mixed media: watercolor, colored pencils, tempera*

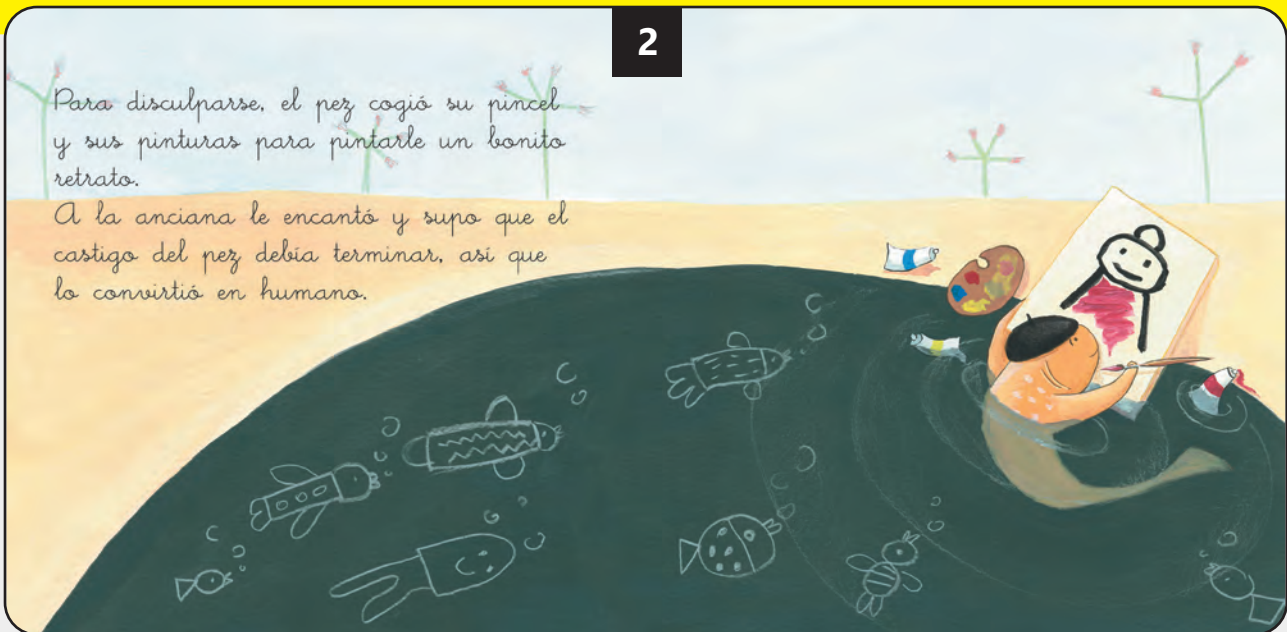
2015





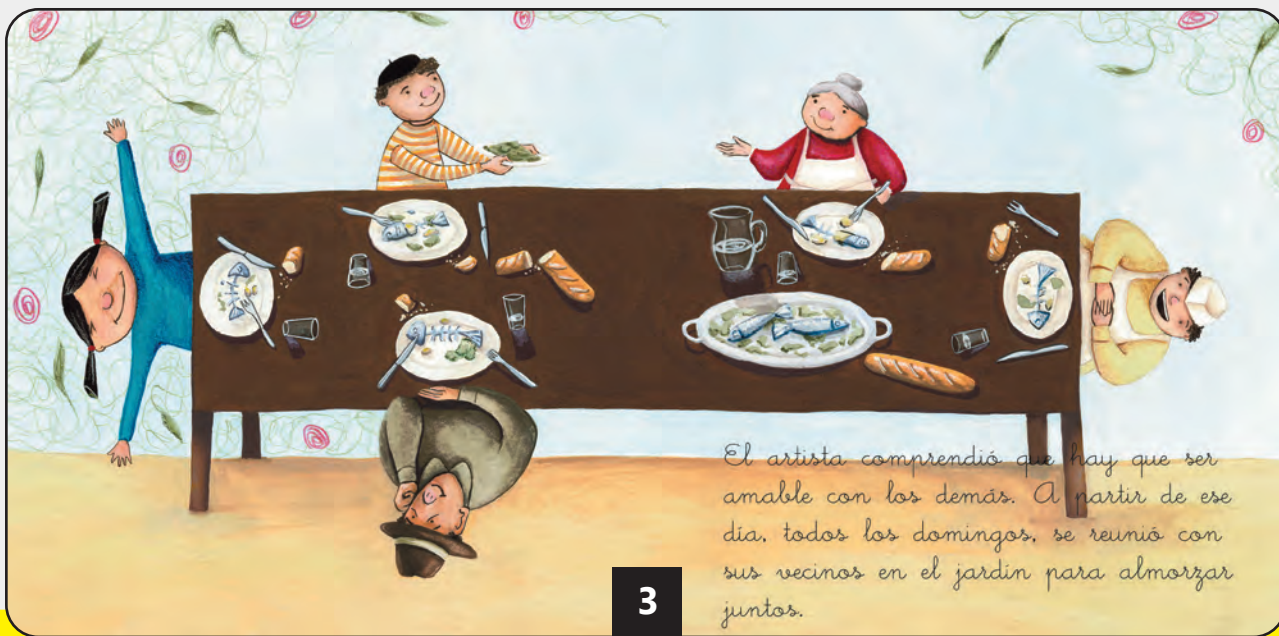
Para su sorpresa, vio que su buena vecina iba a cuidar su jardín mientras él cumplía su castigo.
El pequeño artista se dio cuenta de que la anciana era muy amable y él muy maleducado.

Doble página del interior / Double inside page



Para disculparse, el pez cogió su pincel y sus pinturas para pintarle un bonito retrato.

A la anciana le encantó y supo que el castigo del pez debía terminar, así que lo convirtió en humano.



El artista comprendió que hay que ser amable con los demás. A partir de ese día, todos los domingos, se reunió con sus vecinos en el jardín para almorzar juntos.

Doble página del interior / Double inside page



PULIDO RÍOS, Francisco Javier

El cactus de Mario / The cactus of Mario

Dibujo a mano y coloreado digital / Hand drawing digital colored

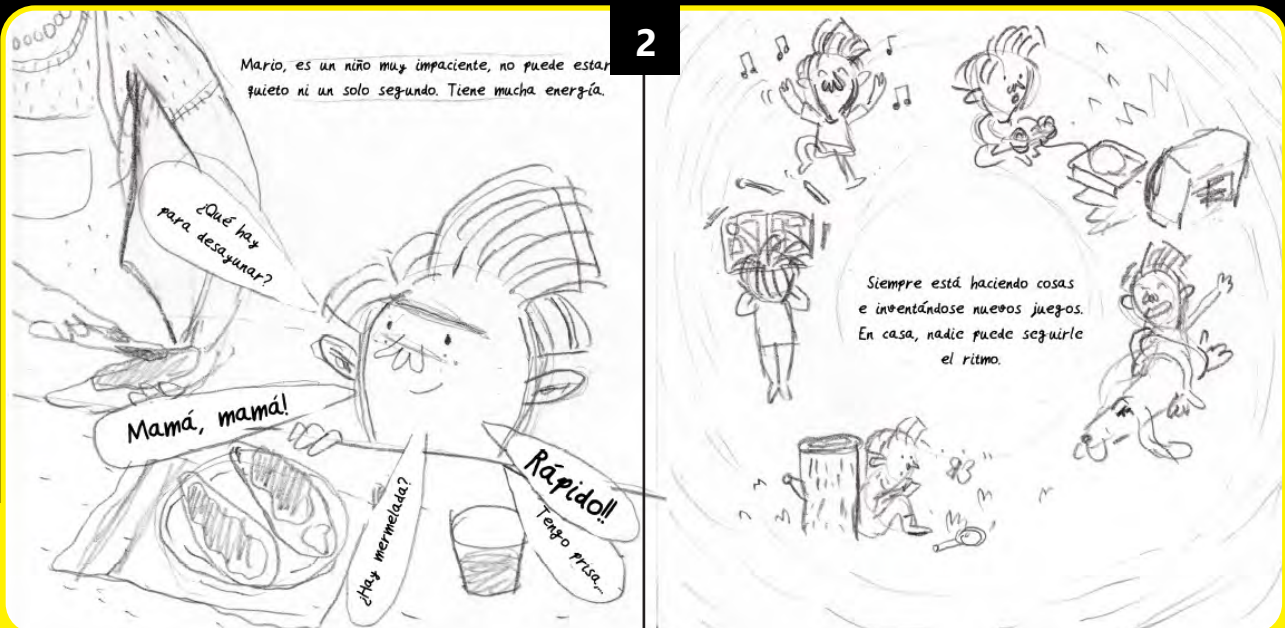
2016





1

Doble página del interior / Double inside page



2



Doble página del interior / Double inside page





Mario nunca había visto tantos tipos de plantas, estaba alucinando, no sabía cual le gustaba más.

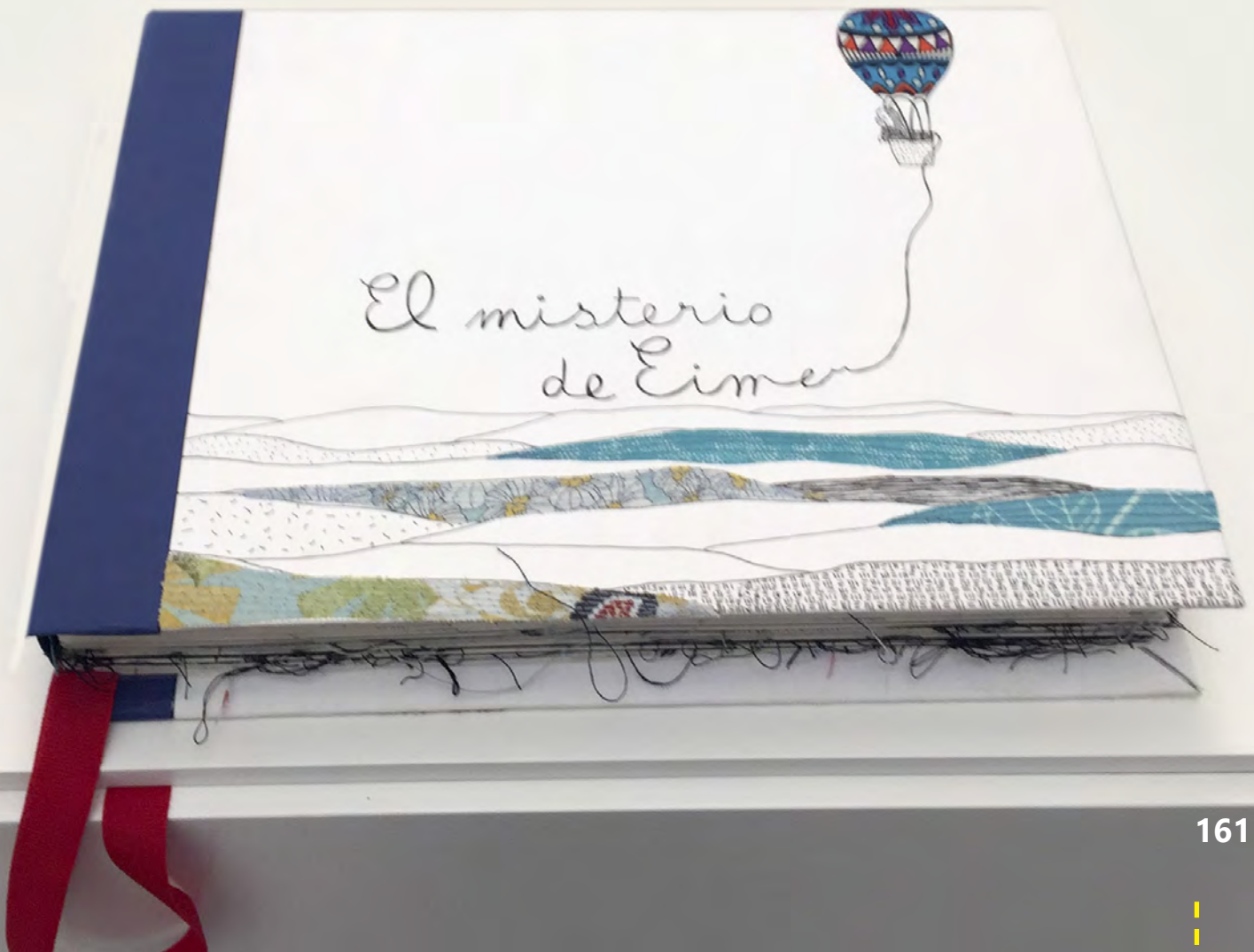
RODRÍGUEZ LÓPEZ, Lourdes

El misterio de Eime / The Mystery of Eime

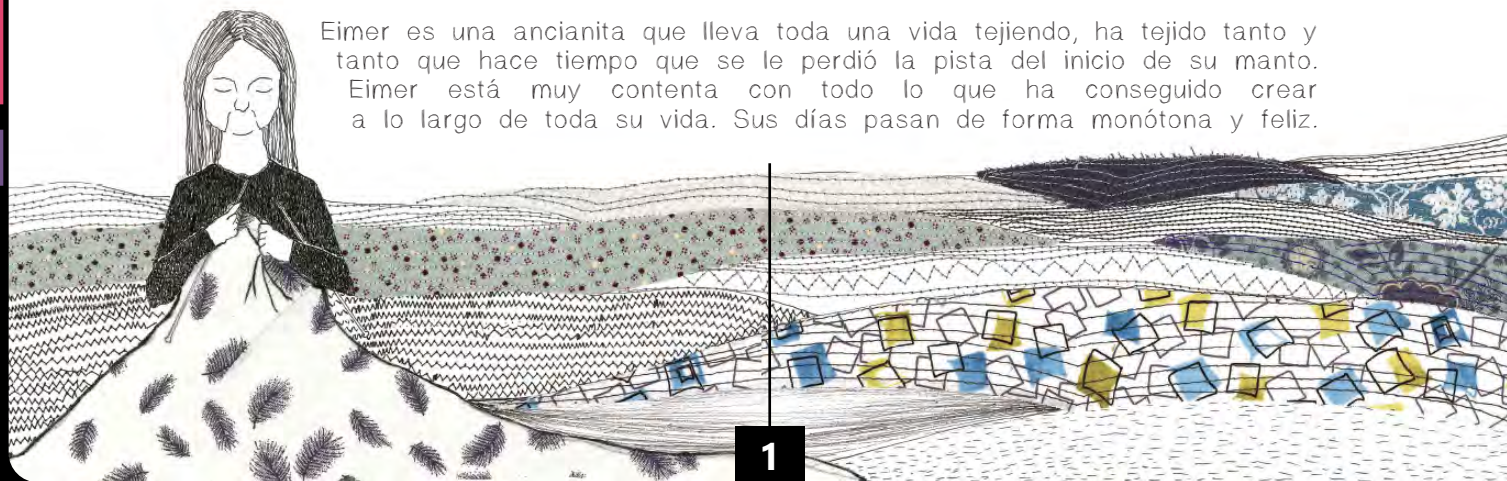
Técnica mixta: tinta, estilógrafo, collage con telas /

Mixed media: ink, typist, collage with fabrics

2016

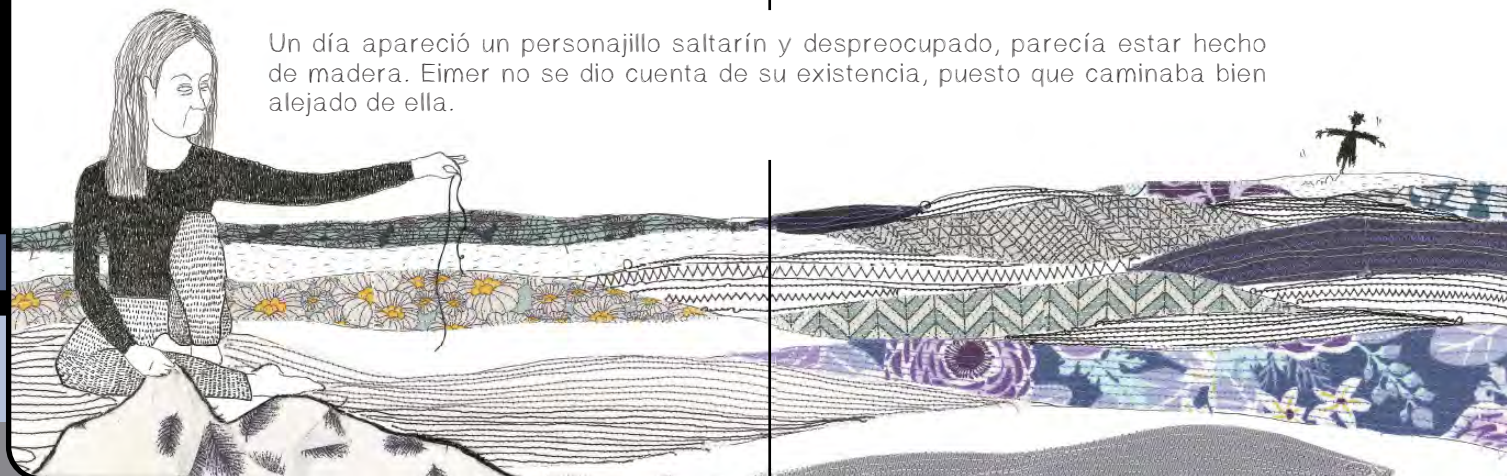


Eimer es una ancianita que lleva toda una vida tejiendo, ha tejido tanto y tanto que hace tiempo que se le perdió la pista del inicio de su manto. Eimer está muy contenta con todo lo que ha conseguido crear a lo largo de toda su vida. Sus días pasan de forma monótona y feliz.



Doble página del interior / Double inside page

Un día apareció un personajillo saltarín y despreocupado, parecía estar hecho de madera. Eimer no se dio cuenta de su existencia, puesto que caminaba bien alejado de ella.



A pesar de su inocente imagen, este individuo guardaba algo siniestro, y su presencia allí no era buen augurio.



3

Doble página del interior / Double inside page

De repente algo pasó. Eimer no podía continuar tejiendo, por más que lo intentara, se deshacía todo lo que tejía a su paso. Había algo que se lo impedía. Ya le había pasado antes, pero esta vez parecía ser diferente, parecía ser un problema mayor.



4

Eimer fue a ver qué estaba pasando. Y se encontró con gran parte de su manto deshilachado. ¡No se lo podía creer!



FERNÁNDEZ ORTÍZ, M^a Dolores

La gran aventura de Lego / The great adventure of Lego

Técnica mixta: tinta, collage / Mixed media: ink, collage

2014





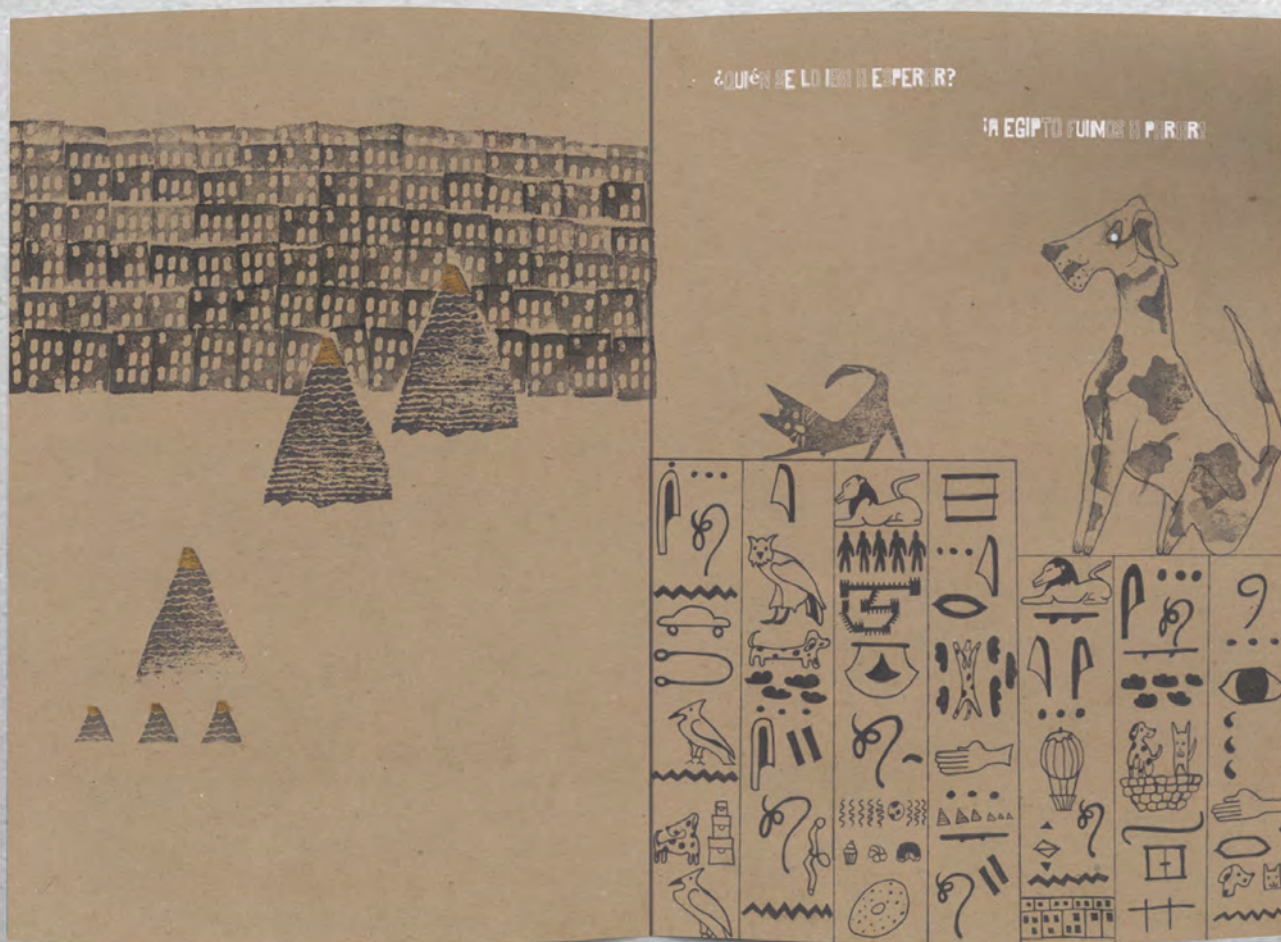
Doble página del interior / Double inside page

**EL VIAJE DE LEGO COMIENZA YA,
AUNQUE NO SABE DÓNDE VA,
ALGO GENIAL LE VA A PASAR.**



Doble página del interior / Double inside page

**CON TANTA EMOCIÓN,
PERDIÓ EL COLLAR CON SU DIRECCIÓN.**



Doble página del interior / Double inside page

**¿QUIÉN SE LO IBA A ESPERAR?
¡A EGIPTO FUIMOS A PARAR!**



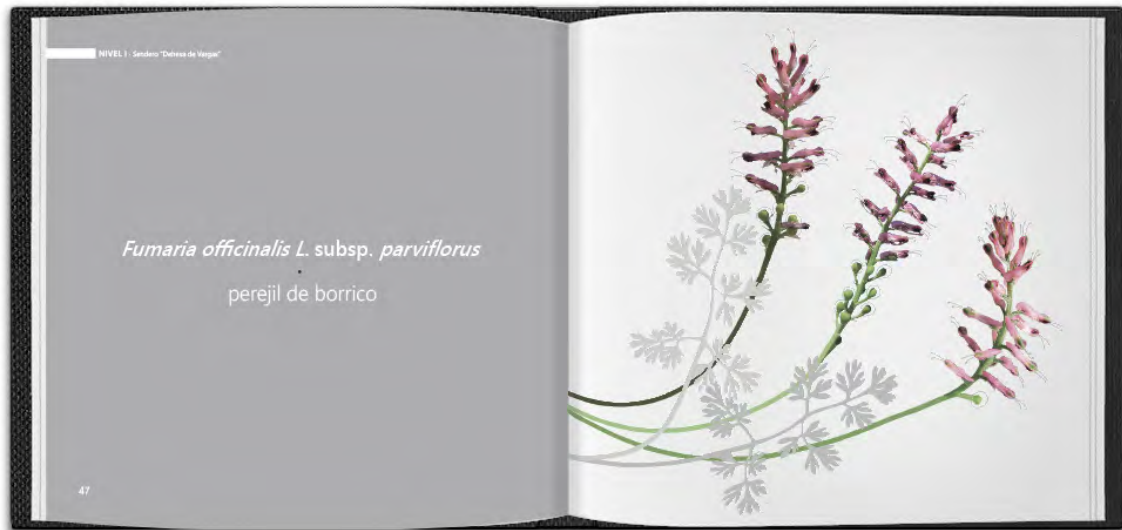
**DETALLE
ILUSTRACIÓN**

LECHADO, Lola

**Guía Botánica Sendero Dehesa de Vargas / Botanical Guide Dehesa de Vargas Trail
GEOPARQUE SIERRAS SUBBÉTICAS / SUBBÉTICA'S GEOPARK**

Tesis Doctoral / Doctoral Thesis





Doble página del interior / Double inside page





Estructura de la guía botánica

La estructura general que presenta esta guía es de fácil lectura. El volumen total es de 252 páginas y el cuerpo de la guía se fragmenta en 5 niveles divididos a su vez en 10 plantas por nivel. Cada planta o especie botánica tiene asignadas dos páginas donde se muestra 3 ilustraciones diferentes (digital, acuarela y rotuladores calibrados) y varios textos sobre la planta en cuestión.

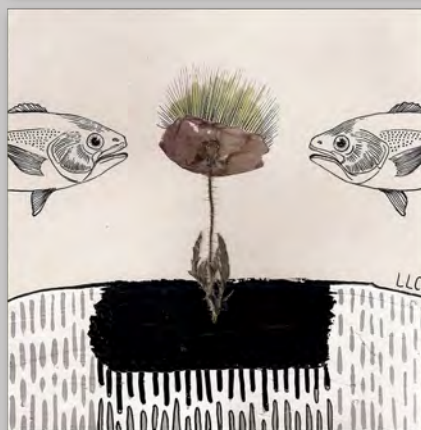
The general structure of this guide is easy to read. The total volume is 252 pages and the body of the guide is fragmented into 5 levels divided in turn into 10 plants per level. Each plant or botanical species is assigned two pages where 3 different illustrations are shown (digital, watercolor and calibrated markers) and several texts on the plant in question.





**Crecimientos
Secundarios**
Secondary Growth
*Plantas secas, acrílico, rotuladores
calibrados / Dry plants, acrylic,
calibrated markers.*
(Tesis Docotoral / Doctoral Thesis)

2015





Tierra Desplazada / Land - Displaced

2012 | 2016

(Tesis Docotoral / Doctoral Thesis)

Madera de olivo, semillas naturales (colza, nabina roja, yeros,...) acrílico, ojos de cristal, soporte de hierro pintado al horno y esparto / Olive wood, natural seeds (rape, red nabina, yeros,...) acrylic, glass eyes, baked iron and esparto iron support.

Serie completa: 50 piezas / Complete Series: 50 pieces





NARANJO PIÑAR, María

Meninas y mortales / Girls and mortals

Bolígrafo y collage / Ballpoint pen and collage
2016



En el mundo de las meninas y los mortales nadie se conocía.



1

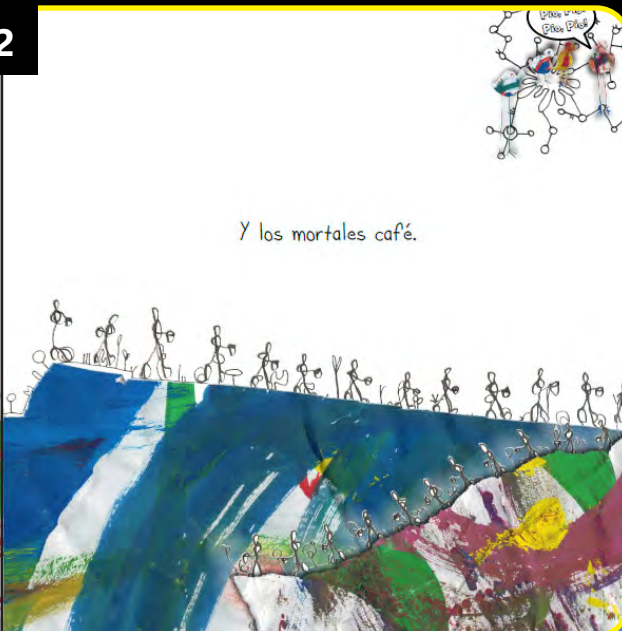


Doble página del interior / Double inside page

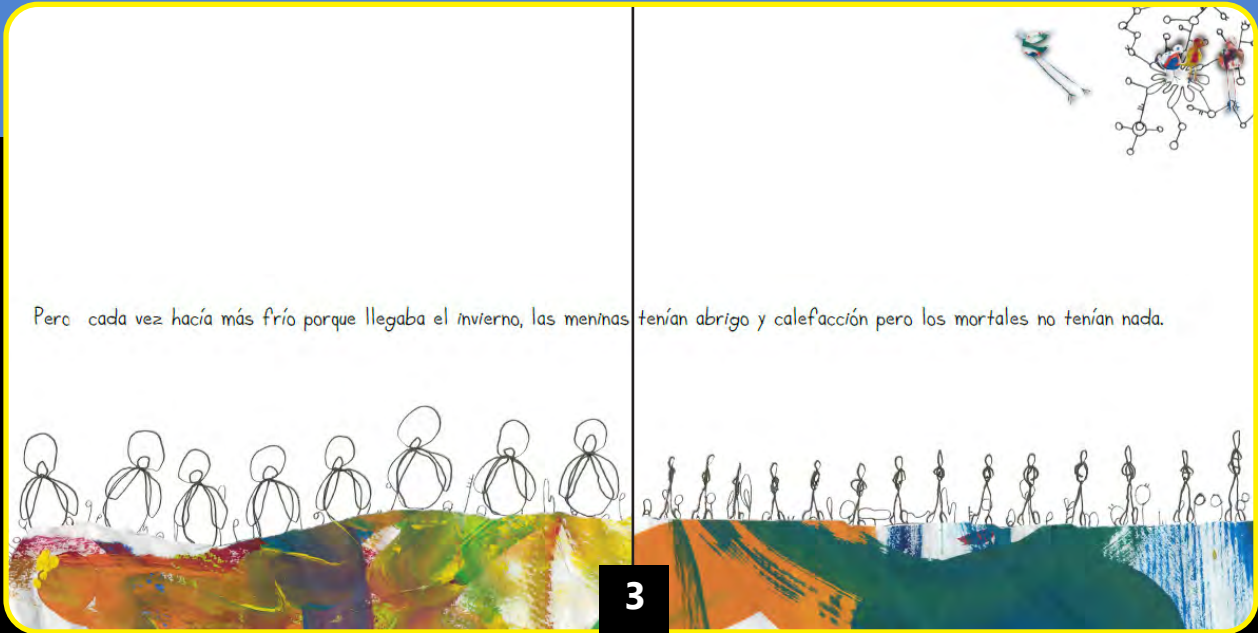
Las meninas tomaban té.



2

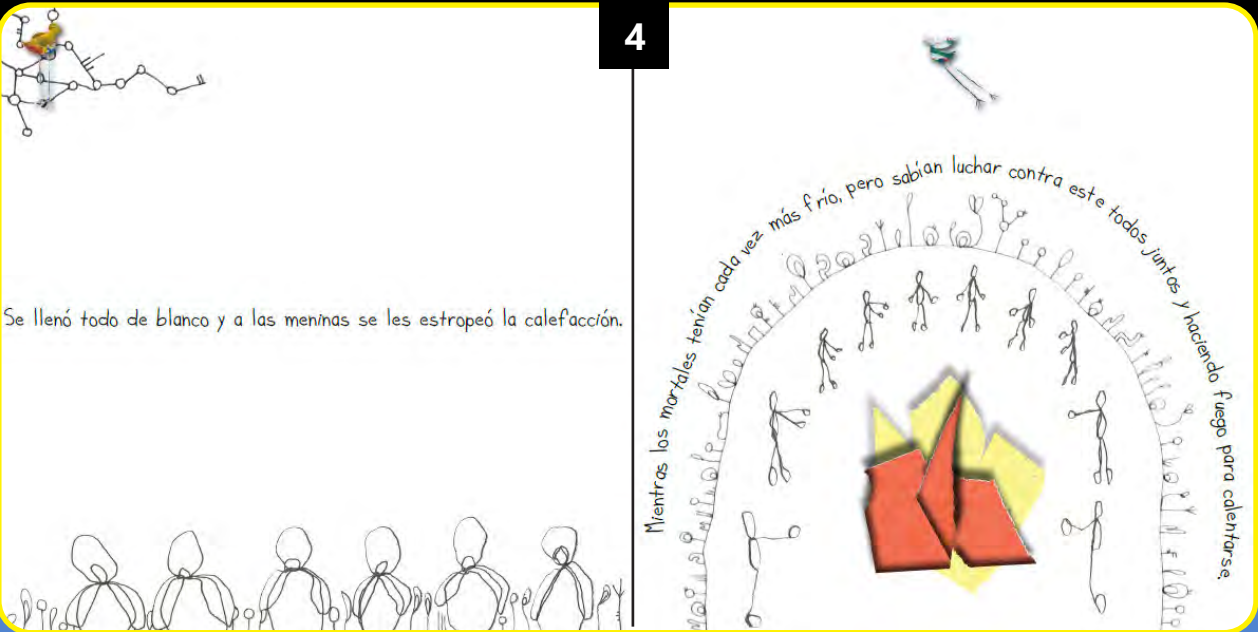


Y los mortales café.



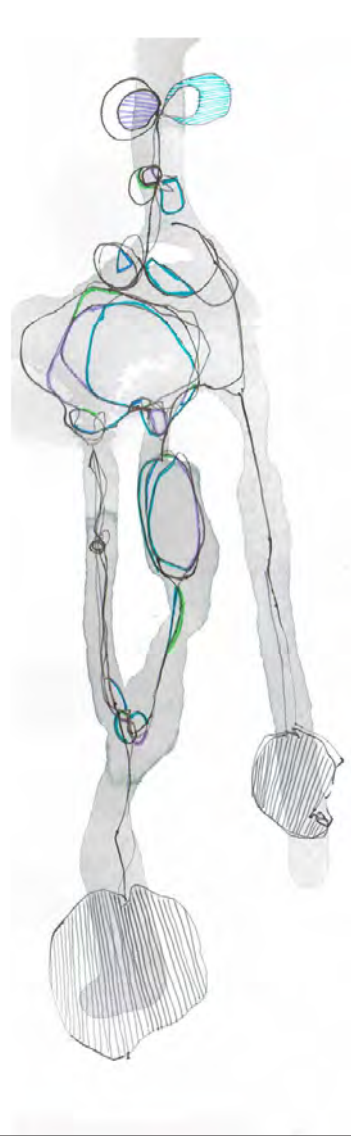
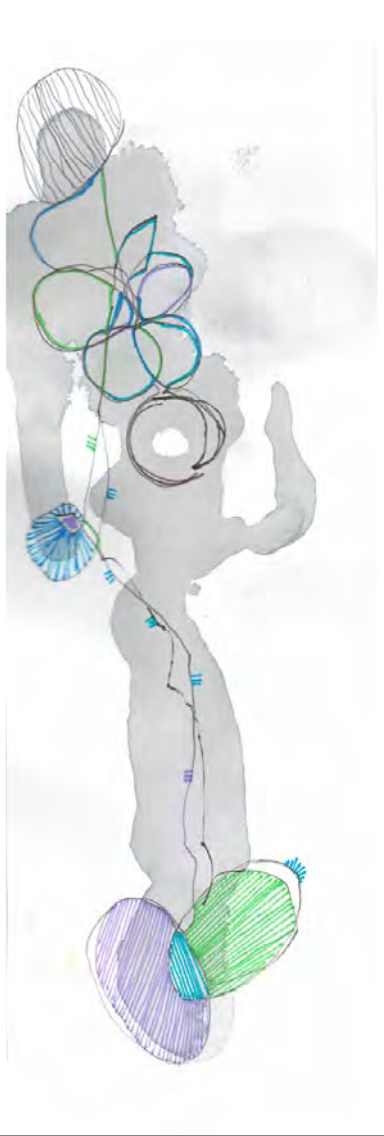
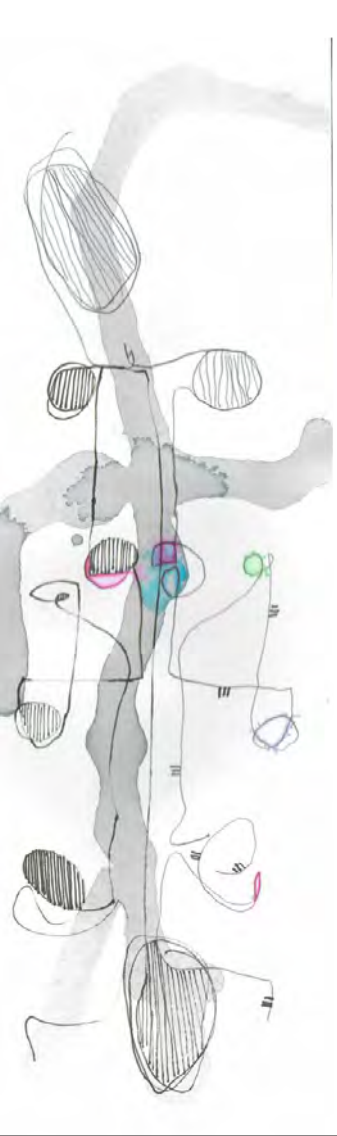
Pero cada vez hacía más frío porque llegaba el invierno, las meninas tenían abrigo y calefacción pero los mortales no tenían nada.

Doble página del interior / Double inside page

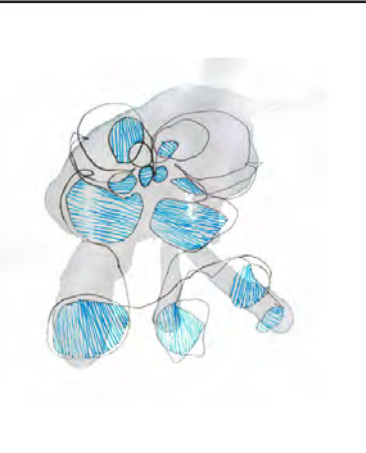
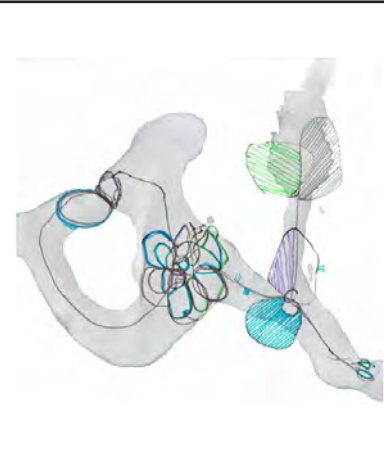
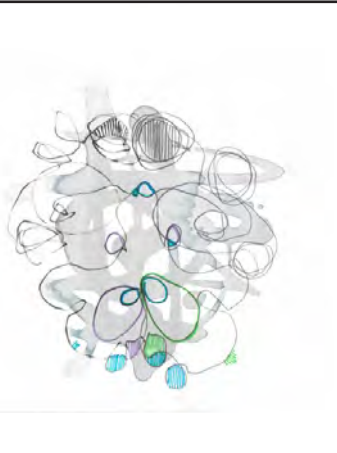


Se llenó todo de blanco y a las meninas se les estropeó la calefacción.

Mientras los mortales tenían cada vez más frío, pero sabían luchar contra este todas juntas y haciendo fuego para calentarse.



Detalle Ilustración / Detail Illustration



SERRANO SÁNCHEZ, Marta

La cerdita Martina. Martina en el jardín / The little Martina. Martina in the garden

Dibujo a mano y coloreado digital / Hand drawing digital colored

2012

Martina
en el jardín

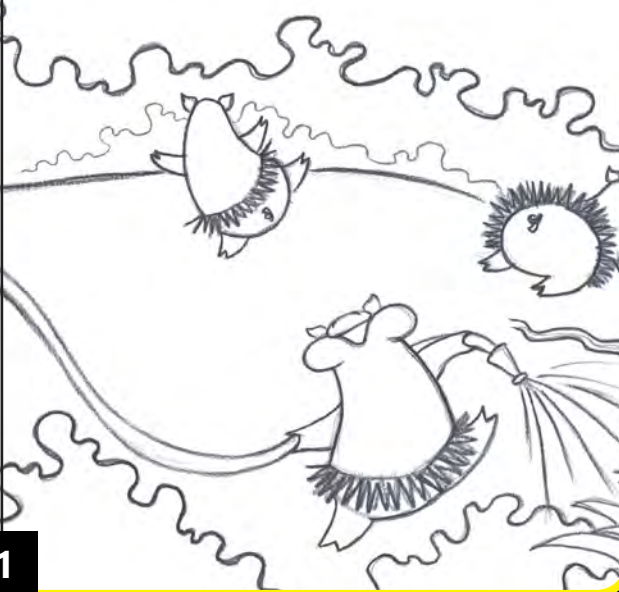


Marta Serrano Sánchez
Editorial

A Martina le encantan las plantas.
Tiene muchas en su lindo jardín.



1



Doble página del interior / Double inside page

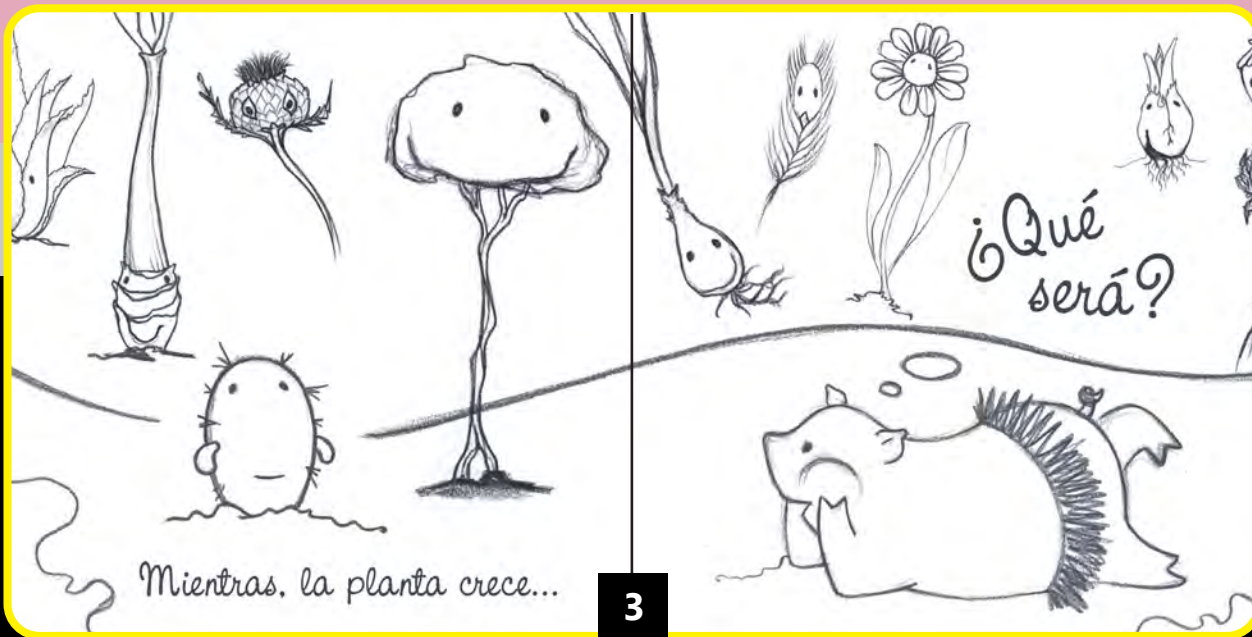
2



Un día, mamá trae una nueva.

¡Qué rara!
¡Parece una
bola peluda!





Doble página del interior / Double inside page



Y un día...



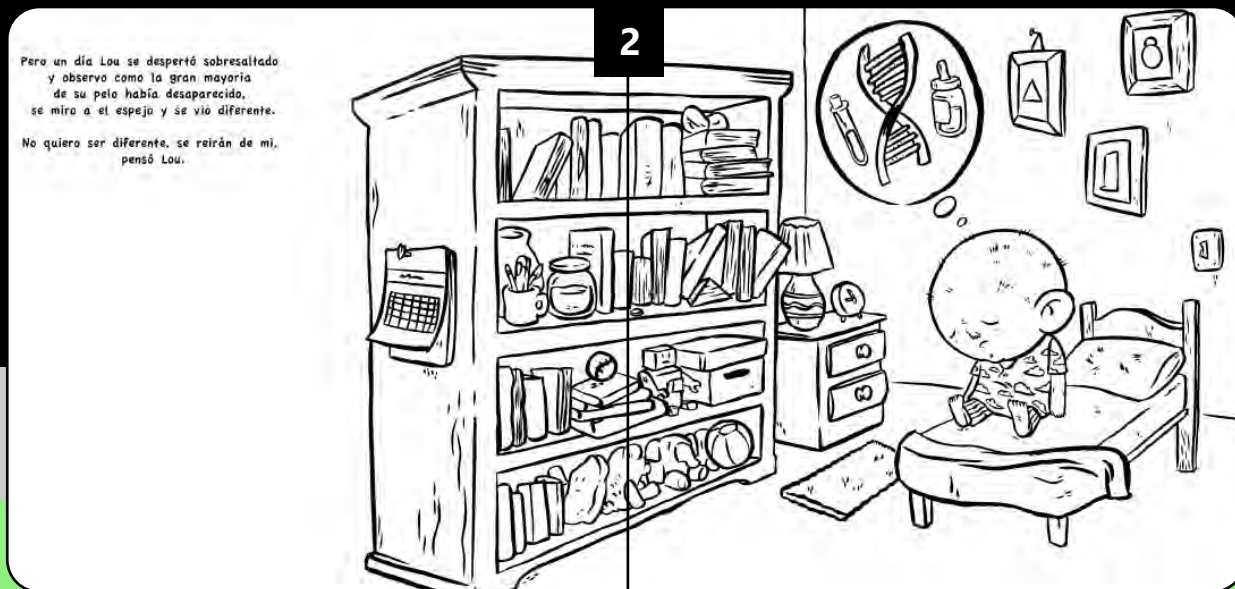
CANALES ROIZO, Raúl

El viaje de Lou / Lou's Journey
Dibujo a mano y coloreado digital /
Hand drawing digital colored
2016





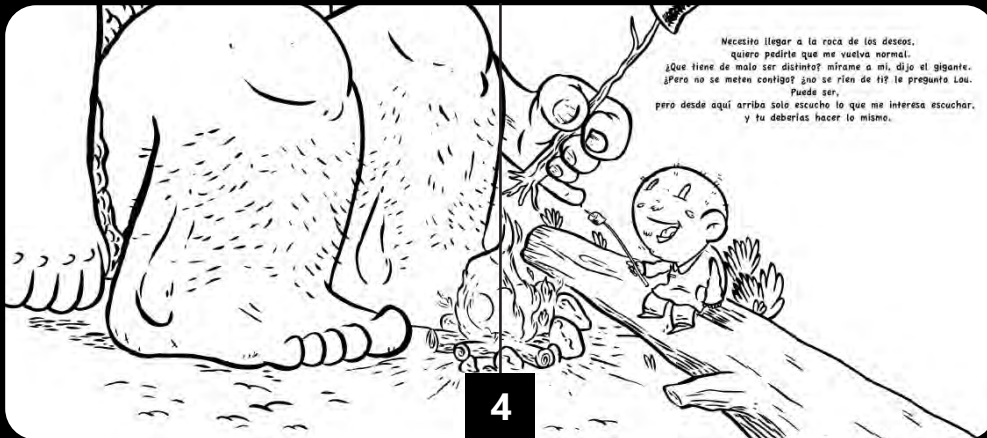
Doble página del interior / Double inside page





3

Doble página del interior



4

Double inside page



5

ROMÁN JIMÉNEZ, Susana

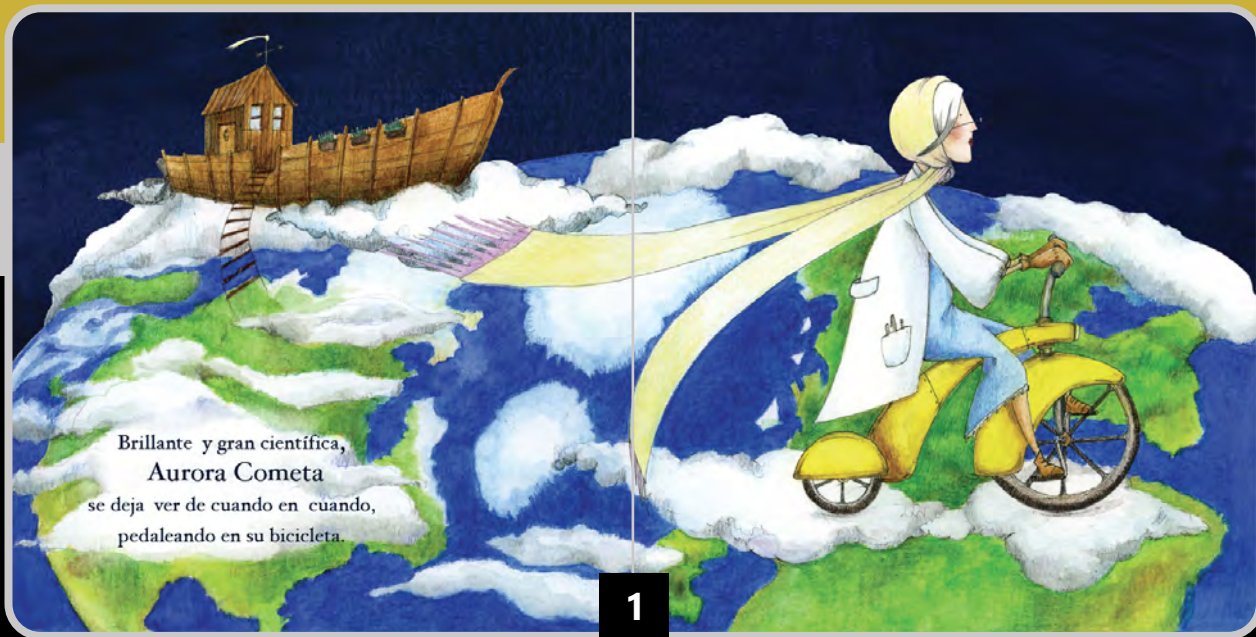
Aurora Cometa / Aurora Kite

Técnica mixta: Acuarela, témpera, lápices de colores, estilógrafo

Mixed technique: Watercolor, tempera, colored pencils, stylist

2012





Brillante y gran científica,
Aurora Cometa
se deja ver de cuando en cuando,
pedaleando en su bicicleta.

Doble página del interior / Double inside page



En la Fábrica Halley trabaja discreta,
pero todas las noches después de la cena
sale en camisón y pantuflas,
pilotando su avioneta.



Doble página del interior / Double inside page





Detalle Ilustración / Detail Illustration

PRÁCTICA ARTÍSTICA
Isidro López

ARTISTIC PRACTICE



DIBUJOS PREPARATORIOS PARA EL CUADRO EN EL SANTUARIO DE JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ ACOSTA / PREPARATORY SKETCHES FOR THE PAINTING IN THE SANCTUARY BY JOSÉ RODRÍGUEZ ACOSTA

Isidro López-Aparicio Pérez (*Profesor Titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada / Professor in the Fine Arts Department Alonso Cano, University of Granada*)

Francisco Montañés Padilla (*Doctorando en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada / Doctoral Student in the Fine Arts Department Alonso Cano, University of Granada*)

El pintor José María Rodríguez-Acosta (Granada 1878-1941) gozó en vida de buena reputación como artista, como ratifica María Dolores Caparrós cuando afirma que “se erige en una de las personalidades más relevantes de la pintura española del primer tercio del siglo XX, que encarna perfectamente la latente tensión en ella entre academicismo y modernidad, la búsqueda de la renovación sin romper con la tradición” (Caparrós Masegosa, 1999: 572-573). Así bien, como corresponde a una etapa en el que la diversidad de planteamientos artísticos se amplifica y conviven diferentes formas de entender el arte¹, su obra participó de los disensos propios del momento, como en el artículo que Valle-Inclán, con el que el pintor compartió tertulias en *El gato negro*¹, le dedica “a cuenta de un cuadro que he visto honrado con medalla de oro: *Gitanos del Sacromonte*” (Valle-Inclán, 1908)².

¹ Esta diversidad de planteamientos artísticos se recoge en una gran multitud de publicaciones, para concretar en este artículo se ha circunscrito el ámbito al arte español en la época de mayor producción del pintor (véase por ejemplo Brihuega, 1981; Voza, 1991; Gallego y Revilla Uceda, 1977.

² La exposición a la que hace referencia el título del artículo de Valle-Inclán es la Nacional de Madrid del año en que se fecha dicho artículo. Existen otros artículos de la exposición dedicados entre otros a Romero de Torres, Zuloaga o Rusiñol.

The painter José María Rodríguez-Acosta (Granada 1878-1941) enjoyed a good reputation as a painter, as confirmed by María Dolores Caparrós when she states that “he became one of the most relevant public figures of Spanish painting in the first third of the twentieth century. His work perfectly represents the latent tension between academics and modernism in painting, the search for renovation without breaking tradition.” (Caparrós Masegosa, 1999: 572-573). As corresponds with a stage in which the diversity of artistic ways of thinking grew and coexisted with different ways of understanding art, his work was a participant in the dissent of the time. The same was the case in the article which Valle-Inclán (with whom the painter participated in literary gatherings in *El gato negro*¹) dedicates to him “on account of a painting honored with a gold medal: *Gitanos del Sacromonte*” (Valle-Inclán, 1908)².

¹ This diversity of artistic approaches is found in a multitude of publications. In this article specifically, we have dealt with Spanish art in the era of the most production by the painter (for example Brihuega, 1981; Voza, 1991; Gallego y Revilla Uceda, 1977.)

² The exhibition made reference to in the title of the article of Valle-Inclán is the “Nacional de Madrid.” The exhibit was in the same year that the article was published. Other articles about the exhibit are dedicated to Romero de Torres, Zuloaga or Rusiñol.

En este artículo, el escritor reitera que “las estéticas son tantas y tan diversas como los temperamentos artísticos”ⁱⁱ y ahonda en la búsqueda de las dos virtudes principales que alcanzan la pintura: “Emoción y verdad” (Valle-Inclán, 1908).

En general, durante el pasado siglo la crítica artística concedió a Rodríguez-Acosta un reconocimiento profesional significativo, cuyo análisis y revisión, a partir de su obra dibujística, consideramos necesaria en la actualidad, pues se trata de un “artista de los justamente consagrados, y cuyas obras gustan por igual al público y a los inteligentes(...)”. De mucho carácter, que pone de relieve la característica de la pintura de Acosta, sobria y de ejecución amplia y fácil” (*El Globo*, 1915).

El cuadro que es eje central de esta investigación, quedó bien encuadrado según las palabras de Calvo Serraller con motivo de la exposición *Pintura simbolista en España (1890-1930)*, en la que se pudieron ver obras del pintor, en el catálogo de la misma se hace referencia a *En el santuario* (1906):

(...) un género de cuadro que define la parte más conocida de su obra: las escenas ambientadas generalmente en el entorno granadino y que tienen como protagonistas tipos de fuerte carácter popular (...). Son obras que entroncan con la obsesión de la cultura española de la época de reflexionar sobre el carácter nacional, y que por su temática y la técnica brillante y segura con la que están construidas le ganaron el favor del público y la crítica (Serraller, 1997: 167).

In this article, the writer reiterates that “there are so many aesthetics and they are as diverse as artistic temperaments” and deepen in the search for the primary virtues that painting brings up: “Emotion and truth” (Valle-Inclán, 1908).

In general, over the past century, the artistic critique of Rodríguez-Acosta gave him significant professional recognition, whose analysis and revision, based on his drawings and works of art, deal with a “truly sacred artist whose works are liked equally by the general public and intelligent people (...). His critique has a lot of character and highlights the characteristics of Acosta’s painting: being modest, and of a simple and ample execution” (*El Globo*, 1915).

The painting that serves as the central axis of this investigation, was well framed according to Calvo Serraller with the motive of being exhibited in the Symbolic Painting in Spain exhibit (1890-1930), in which various pieces of work by the painter were seen. In this catalogue, reference is made to *In the Sanctuary* (1906):

(...) a genre of painting that defines the most well-known part of his work: the scenes generally set in Granada that contain protagonists of a popular public character (...). These works of art are connected to the obsession with the Spanish culture of the time and reflect on national character. For their subject matter and the brilliant and sure technique with which they were created, they win over both the general public and the critics (Serraller, 1997: 167).

A diferencia de la obra a la que Valle-Inclán se refería, *Gitanos del Sacromonte* (1908), en el que existe una mera descripción de personajes, en la obra *En el santuario*, Rodríguez-Acosta consigue ir más allá de esto y describe una acción que le permite trasladarnos a un ámbito en el que la dramaturgia y la emoción bañan el lienzo, así el pintor consigue aunar esa anhelada emoción y verdad claves para el escritor gallego. La obra que nos ocupa ahora no es un ejemplo de esa vertiente simbolista o incluso prerrafaelista que Calvo Serraller o Revilla Uceda (1992) reflejan en cuadros de Rodríguez-Acosta como *Pastoral de Longo*, realizado dos años antes que *En el santuario*.

Las referencias a la calidad de las obras de Rodríguez-Acosta se suceden como una constante durante toda su carrera artística, reflejando no solo sus cualidades, sino también su mirada y deuda con los maestros del pasado:

No ha habido un solo crítico que no lo elogie y le enaltezca y considere sus obras como las mejores de la Exposición, proclamando que por el dibujo, el colorido, la seriedad de las composiciones y la lealtad con que traslada el natural al lienzo, es un dignísimo y valioso continuador de las tradiciones de nuestro sin igual Velázquez (La Pulga, 1912)

Este texto se publicó en el periódico *La pulga*, con motivo de la concurrencia de obras del artista en la Exposición Nacional

Unlike the work which -Inclán refers to called *Gitanos del Sacromonte* (1908), that contains a mere description of characters, in the work entitled *En el santuario*, Rodríguez-Acosta goes much beyond this and describes an action which allows us to put ourselves in a setting in which drama and emotion bathe the canvas. In this way, the painter manages to combine this desired emotion and keys of truth for the Galician writer. The piece which concerns us at the moment is not an example of this symbolic or Pre-Raphaelite aspect which Calvo Serraller or Revilla Uceda (1992) reflect on in paintings by Rodríguez-Acosta such as *Pastoral de Longo*, completed two years before *En el santuario*.

The references to the quality of the works by Rodríguez-Acosta occur constantly throughout his artistic studies, reflecting not only his virtues, but also his outlook and doubts with respect to teachers in his past:

There has not been a single critique that has not praised, exalted and considered his pieces to be the best in the exhibit. They proclaimed that with his use of drawing, color, the seriousness of the compositions and his loyalty to the natural portrayal of things on the canvas, he is a most worthy and acceptable continuer of the traditions to the unparalleled Velázquez (La Pulga, 1912)

This text was published in the journal, *La pulga*, on the occasion of the public showing of the works of the artist in the National

en Madrid de 1912³. Es destacable, con respecto a la obra de Rodríguez-Acosta, un hecho particular apuntado por José Francés; la ausencia de estas obras para el público en la segunda etapa de su vida:

Contrasta lealtad consigo mismo y con el juicio ajeno que le impulsó en la primera etapa de su vida a concurrir a Certámenes y Exposiciones del Estado, con su absoluta y radical abstención de toda exhibición particular e individual. La primera exposición exclusiva de obras suyas tiene honor de homenaje póstumo de su tierra materna en cuyo regazo descansa para siempre el gran artista (Francés, 1948: 28-29)

La holgada posición económica del artista que nace "en el seno de una reconocida, conservadora y adinerada familia de comerciantes y banqueros" (Caparrós, 1999: 573), le favorecería en el hecho de no necesitar vender sus obras para vivir.

Así algunas de sus obras más destacables, como *En el santuario* pertenecieron a su colección particular siempre, hoy en la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada.

Exhibit in Madrid in 1912³. As noted by José Francés; the fact that the work of Rodríguez-Acosta was absent from the public eye in the second stage of his life is remarkable:

The loyalty to himself and the opinion that propelled him in the first stage of his life to compete in competitions and exhibits of the state contrasts with absolute and radical boycotting of all individual or particular exhibitions. The first exclusive exhibit of his works of art was in a posthumous tribute in his motherland where the great artist will forever rest (Francés, 1948: 28-29)

The comfortable economic position of the artist that was born "in the bosom of an unknown, conservative and wealthy family of merchants and bankers" (Caparrós, 1999: 573), was to his advantage because he did not need to sell his works in order to survive.

Because of this, some of his most notable pieces such as *En el santuario* remained in his personal collection always, now in the "Fundación Rodríguez-Acosta" of Granada.

³ Para una visión general sobre la complejidad de la Exposiciones Nacionales, en cuanto a la organización, cantidad de obras presentadas y la calidad de los miembros del jurado se pueden consultar entre otros: Gutiérrez, 1987; Caparrós, 2015.

³ For a general vision about the complexity of the National Exhibitions, with respect to the organization, one can consult the quantity of works present and the quality of the members of the jury. Among which are: Gutiérrez, 1987; Caparrós, 2015.

El número de ocasiones en que el cuadro ha sido expuesto es reducida y, en su mayor parte, se realizaron a expensas del propio artista⁴. Por lo tanto el número de referencias bibliográficas concretas a esta obra no es demasiado abundante. La primera de ellas es el registro de la obra dentro del Catalogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1906 (VV.AA.), donde el pintor presentó siete obras, la primera es la número 1030, *En el santuario*, teniendo como única indicación las medidas del lienzo, 1,79x2,56cm.

Nuestras investigaciones sobre la obra de Rodríguez-Acosta se han dirigido hacia un aspecto poco estudiado de su trabajo: sus dibujos. Las dos fuentes que aglutinan mayor información al respecto son la monografía sobre el pintor de Miguel Ángel Revilla Uceda⁵ (1992), donde se recogen sesenta y dos dibujos;

The number of occasions in which the painting was displayed was few, due to the fact that it was mostly done at the expense of the artist himself⁴. For this reason, the number of concrete bibliographical references to this particular work are few. The first of these was the registering of the pieces in the Catalogue of the National Exhibition of Fine Arts in 1906 (VV.AA.), where the painter presented seven works of art, the first is the number 1030, *En el santuario*, indicating also the measurements of the canvas, 1,79x2,56cm.

Our research about the work of Rodríguez-Acosta has been directed to an infrequently studied aspect of his work: his drawings. The two sources that bring together the most information with respect to the artist are: the case study about the painter, Miguel Ángel Revilla Uceda⁵ (1992), where sixty-two drawings

⁴ Estas son las exposiciones en las que la obra *En el santuario* es expuesta según la monografía dedicada al artista por Miguel Ángel Revilla Uceda: Exposición Nacional de Bellas Artes. Madrid, 1906/ Exposición Nacional de Bellas Artes. Barcelona, 1911/ Exposición Internacional de Arte Contemporáneo. Stedelijk Museum. Ámsterdam, 1912/ Exposición Internacional de Bellas Artes. Munich, 1913/ José María Rodríguez-Acosta, 1968/ José María Rodríguez-Acosta (1878-1941), entre el academicismo y el historicismo, 1978/ José María Rodríguez-Acosta: el aprendizaje del artista, 1987.

⁵ Actualmente, la bibliografía especializada sobre José María Rodríguez-Acosta no es demasiado extensa, remitiendo al lector a la monografía de Revilla Uceda, Miguel Ángel. José María Rodríguez-Acosta 1878-1941. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 1992. Esta obra resulta fundamental para un acercamiento al artista y su obra.

⁴ These are the exhibitions in which *En el santuario* is displayed according to the case study dedicated to the artist by Miguel Ángel Revilla Uceda: Exposición Nacional de Bellas Artes. Madrid, 1906/ Exposición Nacional de Bellas Artes. Barcelona, 1911/ International Contemporary Art Exhibition. Stedelijk Museum. Ámsterdam, 1912/ International Fine Arts Exhibition. Munich, 1913/ José María Rodríguez-Acosta, 1968/ José María Rodríguez-Acosta (1878-1941), between academics and historicism, 1978/ José María Rodríguez-Acosta: the learning of the artist, 1987.

⁵ The bibliography about José María Rodríguez-Acosta is not actually overly extensive, abate the case study by Revilla Uceda, Miguel Ángel. José María Rodríguez-Acosta 1878-1941. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 1992. This work was fundamental to be able to draw near to the artist and his artwork.

y el capítulo *Rodríguez-Acosta o la educación del artista* del libro *El dibujo. Belleza, razón, orden y artificio* (Gómez, 1992: 163) de Juan José Gómez Molina, donde se reproducen cuarenta y tres dibujos. En la investigación que nosotros hemos realizado se han documentado doscientos treinta y ocho en piezas de papel individuales y dos cuadernos de dibujo, en su gran mayoría inéditos, este redescubrimiento supone una ampliación importante para el estudio y comprensión tanto del artista como de sus obras.

Este artículo pretende aproximar al lector a los dibujos preparatorios realizados por José María Rodríguez-Acosta en torno a una de sus obras clave, *En el santuario* (fig. 1). Los dibujos previos a la realización de un cuadro muestran al estudioso, más allá de la belleza de la factura del mismo, las ideas, inquietudes y los planteamientos técnicos del artista. Es por esto que consideramos los dibujos del pintor referencias fundamentales para tener un acceso completo al sentido de su obra. Si la frecuencia con la que ha sido posible ver algunas de los cuadros del pintor es reducida, en el caso de los dibujos preparatorios es aun menor, gracias a la reciente catalogación completa de los dibujos de Rodríguez-Acosta, ahora es posible arrojar luz sobre los mismos, pudiendo ver por vez primera en este artículo tres dibujos inéditos.

are found and the chapter, *Rodríguez-Acosta o la Educación del Artista* from the book *El Dibujo. Belleza, Razón, Orden y Artificio* (Gómez, 1992: 163) by Juan José Gómez Molina, where forty-three drawings are depicted. In our investigation, we documented two hundred and thirty-eight individual pieces of paper and two drawing notebooks, mostly unedited. This rediscovery suggests an important expansion for the study and comprehension of both the artist and his artwork.

This article hopes to draw the reader near to the preparatory drawings completed by José María Rodríguez-Acosta with respect to one of his key works, *En el santuario* (fig. 1). The drawings previous to undertaking the painting show how studious the artist was, going beyond the beauty of workmanship, his ideas, uncertainties, and technical approaches. It is for this reason that we consider the drawings of the painter to be fundamental references in order to completely access and understand the meaning of his work. If the frequency with which it was possible to see the paintings of the painter was few, in this case, the number of times the preparatory drawings were displayed was even fewer. Thanks to the recent cataloguing of all of the drawings of Rodríguez-Acosta, it is now possible to shed light on them, being able to see for the first time in this article, three of his unedited drawings.



Fig.1_RODRÍGUEZ-ACOSTA, José María

En el santuario

Óleo sobre lienzo / Oil painting on canvas | 180 x 260 cm
Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1906

Este cuadro no sólo supuso un cambio en el aspecto estético y técnico dentro de la producción de Rodríguez-Acosta, sino que también obtuvo el primero de los grandes reconocimientos del artista en España, como nos relata María Dolores Caparrós: "En la nacional de 1906 obtiene una segunda medalla con *En el santuario* que marca un corte en su trayectoria, abandonando la paleta rica y colorística (...) así como virando técnica y temáticamente hacia la tradición realista" (1999: 575). La obra viajó en varias ocasiones fuera de España, lo que le valió repetidos galardones:

(...) una paleta oscura, de tonos negros, ya iniciada en En el santuario, y acentuada en La duda (1912), (...). En el mismo año de 1912 obtiene medalla de honor en la Exposición Internacional de Amsterdam por En el santuario, obra también premiada con medalla en la Nacional de París y en la Internacional de Munich; premio en el Salón de Artistas Franceses de París (Caparrós, 1999: 575).

El cambio en el plano estético pasó en esta obra de la luz a la sombra con un resultado magistral que vuelve a recuperar la esencia de la pintura española del siglo XVII aprendida junto a sus maestros José Larrocha en Granada, y Emilio Sala en Madrid. Miguel Ángel Revilla Uceda así lo afirma:

(...) el pintor quiere pulsar los registros de la más ambiciosa herencia artística: el legado de la pintura española del siglo XVII y experimenta en el cuadro En el santuario un nuevo aprendizaje. La obra presenta nuevos elementos, una composición y un desarrollo diferentes al tratarse de un interior tenuemente

This painting not only meant a change in the aesthetic and technical aspects of Rodríguez-Acosta's production, but also, he obtained the first of his great recognitions as a Spanish artist, as told by María Dolores Caparrós: "In the 1906 national competition, he received a second place medal for *En el santuario*, which marks an interruption in his rich and colorful palette (...) veering technically and thematically towards the realist tradition" (1999: 575). His work travelled on various occasions outside of Spain, and it won repeated awards.

(...) a dark palette, of dark tones, already initiated in En el santuario and further accentuated in La duda (1912), (...). In the same year of 1912 he was given a medal of honor in the International Exhibition of Amsterdam for En el santuario, which was also given a medal prize in the National of Paris and the International of Munich. The prize is in the Hall of French Artists of Paris (Caparrós, 1999: 575).

The change in the aesthetic plan of this work from light to dark had a masterful result and recuperated the essence of painting from the XVII century, learned from his teachers José Larrocha in Granada and Emilio Sala in Madrid. Miguel Ángel Revilla Uceda states:

(...) the painter wants to push the registers of the most ambitious artistic inheritance: the legacy of the XVII century Spanish painting and experiments with a new learning technique in the painting En el santuario. The piece presents new elements, a different composition and development dealing with a softly illuminated

iluminado y repleto de figuras que ofrecían una nueva dificultad a superar. ¿Cómo desenvolverse ahora en un mundo tan distinto al habitual?... Con maestría absoluta (Revilla, 1992: 128).

Este cambio que representa el cuadro se refuerza con las palabras de Antonio Gallego y Burín con motivo de la exposición póstuma organizada en el Centro artístico y literario de Granada en 1948: "(...) buscando, con ambición mas ancha y más turbada, íntimas expresiones a través de esa realidad que lo aprisiona y lo atrae: *En el santuario*" (Gallego y Burín, 1948: 15).

Esta elección de atesorar el legado de la tradición de la pintura del siglo XVII y lo aprendido de sus maestros conlleva a su vez un rechazo hacía la pintura que ya se creaba en París, frecuentada por el artista, en palabras de Marino Antequera:

*Acosta marcha a París, ciudad, entonces plena de encantos(...). El pintor granadino se encuentra entre aquella turbamulta de fauves, naifs y cubistas. (...) Pero todo esto resbaló sobre Acosta que permaneció fiel a las enseñanzas recibidas de Larrocha y Sala, tanto que en el año siguiente a su llegada a la capital francesa pinta dos de sus cuadros más conservadores y de técnica más tradicional y cuidada, los que llevan por título *En el santuario* y *En la celda* (Antequera, 1980: 4).*

Estas dos obras aparecen de nuevo unidas y definidas por sus similares características en uno de los textos de la gran exposición conmemorativa del centenario del nacimiento del artista organizada por el Ministerio de

interior and full of figures that offered a new difficulty to overcome. How could one get on in a world so different from the usual? ...with absolute skill (Revilla, 1992: 128).

This change that the painting represents reinforces the words of Antonio Gallego and Burín on the occasion of the posthumous exhibit organized in the Artistic and Literary Centre of Granada in 1948: "(...) looking for, with broader and more troublesome ambition, intimate expression through this reality that both imprisons and attracts: *En el santuario*" (Gallego y Burín, 1948: 15).

This choice to possess the legacy of traditional painting of the XVII century and what was learned from his teachers entailed him rejecting the painting that he created in Paris, a city frequented by the artist. In the words of Marino Antequera:

*Acosta goes to Paris, the city, at the time, full of charm (...). The Granada painter finds himself among the crowd of the fauvists, naifs, and cubists. (...) Yet all of this slipped away because Acosta remained true to the teachings received from Larrocha and Sala, so much so that the following year after his arrival to the French capital, he painted two of his most conservative paintings of the most careful and traditional technique: *En el santuario* and *En la celda* (Antequera, 1980: 4).*

These two pieces appear again together and defined by their similar characteristics. In one of the texts from the great commemorative exhibition of the one-hundredth birthday of the artist organized by the Ministerio de

Cultura: "(...) se entrega a una lectura crítica y metodológicamente coherente de la historia de la pintura. Lee los viejos textos figurativos para elaborar un nuevo lenguaje. Realismo barroco: *En el santuario, La duda*" (Juste et al., 1978: 15).

Dentro de los estudios preparatorios para *En el santuario* se conservan cuatro bocetos al óleo y nueve dibujos, en su gran mayoría conservados en la Fundación Rodríguez-Acosta⁶ de Granada. Entre estas obras hay tres dibujos que se muestran en este artículo los cuales han permanecido inéditos hasta la fecha⁷. Para estos estudios se pone de manifiesto un rasgo captado por Ramón Pérez de Ayala:

En la exigencia para consigo mismo y su obra –José María Rodríguez-Acosta- era implacable, y aún cruel; nada suyo hallaba bastante bien; sin asomo de fingida modestia. Se había propuesto como disciplina interior la severa vía hacia la perfección ética y estética (Pérez de Ayala, 1955).

Desde los primeros estudios de composición trabaja con varias ideas que abandona,

⁶ Es en la Fundación Rodríguez-Acosta donde se encuentra la práctica totalidad de sus dibujos, siendo un porcentaje limitado los pertenecientes a colecciones particulares de Granada y Madrid. El acceso a esta fuente ha otorgado una fuente crucial para el estudio; por todo ello es importante agradecer a todo el personal de la Fundación y a su presidente, Don Miguel Rodríguez-Acosta Carlsström su apoyo y amabilidad en todo momento para la realización de estas investigaciones.

⁷ Los dibujos inéditos son los siguientes: fig. 3-B, fig. 4-B y fig. 5-A.

Cultura: "(...) he is hands himself over to the critical and methodologically coherent reading matter of the history of painting. He reads the old figurative texts in order to develop a new language. Baroque realism: *En el santuario, La duda*" (Juste et al., 1978: 15).

Within the preparatory studies for *En el santuario*, four oil sketches and nine drawings were conserved, most of which are found in the "Fundación Rodríguez-Acosta"⁶ of Granada. Among these works, there are three pieces that are shown in this article, which have remained unedited up until now⁷. For these studies, a feature captured by Ramón Pérez de Ayala is highlighted:

With respect to the requirements for himself and his work –José María Rodríguez-Acosta- was relentless and even cruel, nothing of his was good enough, without a hint of feigned modesty. As an interior discipline, he had proposed to himself the severe path towards ethical and aesthetic perfection (Pérez de Ayala, 1955).

From the first studies of composition, he works with different ideas that abandon,

⁶ The "Fundación Rodríguez-Acosta" is where practically all of his drawings are found, which is a limited percentage belonging to private collections of Granada and Madrid. The access to this source granted the study with a crucial source of information. For this reason, it is important to give thanks to all of the personnel at the "Fundación" and to the president, Don Miguel Rodríguez-Acosta Carlsström, for his support and kindness at all times during the length of the investigation.

⁷ The unedited drawings are the following: fig. 3-B, fig. 4-B y fig. 5-A.

cambia y mejora hasta conseguir un cuadro equilibrado y de gran naturalidad, el acto del dibujo supone para Rodríguez-Acosta, usando la reflexión de Saul Steinberg: "Dibujar es una forma de razonar sobre el papel" (Micklewright, 2006: 28), es a través del dibujo cómo se ejerce esa disciplina para la perfección del cuadro.

Las virtudes del pintor y el cuadro, serían reflejadas en la referencia a la obra dentro del Boletín de la Exposición Nacional donde se presentó por primera vez:

En el santuario de Rodríguez-Acosta, es un cuadro muy bien pintado, sin pretensión ninguna ni alardes maquiavélicos; sin tendencias ni maquinaciones de ningún género ultra. El autor ha buscado con ese asunto un medio de poder colocar varias figuras, sin trascendentalismos ni psicologías, y pintar francamente. La atmósfera del cuadro es tranquila, bien conseguida; cada figura está bien expresada; dos de ellas, son de gran belleza pictórica y los distintos blancos que hay en el cuadro, están tratados y conseguidos con una gran ciencia⁸.

Ya Emilio Orozco hace notar la depurada elaboración de esta obra a través de los dibujos, y un aspecto importante en torno al tema religioso del cuadro:

En el santuario –fechado en 1906- al que debió consagrar mucho tiempo –según demuestran esbozos y dibujos- estudiando no solo la composición, sino, más aún, quizás, el esencial

⁸ Boletín de la Exposición Nacional. Madrid, 17 de Mayo de 1906

change and improve until reaching a balanced and very natural painting. The act of drawing for Rodríguez-Acosta involves, using the reflection by Saul Steinberg: "Drawing is a form of reasoning on paper" (Micklewright, 2006: 28). It is through drawing that this discipline is practiced in order to perfect painting.

The virtues of both painter and painting are reflected in the reference to the work in the bulletin at the National Exhibition where he presented for the first time:

En el santuario by Rodríguez-Acosta is a very well painted painting, without any pretension or Machiavellian showiness, without tendencies or schemes of any type. With this topic, the author searched for a means of placing different figures together, without transcendentalism or psychology, and to paint, frankly speaking. The atmosphere of the painting is calm, well-achieved, each figure is well expressed, two of which are of great pictorial beauty and the different shades of white that are in the painting, they were dealt with and obtained with great science⁸.

Emilio Orozco makes note of the refined making of this piece through drawings and an important aspect regarding the religious topic of the painting:

En el santuario –dated back to 1906- to which he must have dedicated much time- according to different sketches and drawings- where he not only studied composition, but also, and

⁸ Bulletin from the National Exhibition. Madrid, 17 de mayo de 1906

aspecto expresivo de las actitudes y gesto de cada una de las figuras que integran la escena. Porque se trata de un grupo de personas de distinta edad y condición social reunidas por una razón de la devoción al pie de una venerada y milagrosa imagen del crucificado (Orozco, 1984: 486).

Este autor da la clave de toda la composición, el grupo de fieles es el centro principal, a pesar de que el emplazamiento, como su mismo nombre indica es un santuario, la referencia a la figura devocional, solo aparece de un modo fragmentario:

No siente interés ni curiosidad por la imagen del Cristo en sí, y quiere evitar, decididamente, el que visual y formalmente atraiga o centre la atención de quien contemple el cuadro. La razón es que el artista lo que quiere representar –y en toda la variedad de gestos y actitudes- es una escena en que se expresa claramente la reacción de las distintas gentes en la vida y práctica devocional, centrada precisamente, en la especial atracción que ejerce, haciendo acudir a toda clase de personas (Orozco, 1984: 487-488).

A partir de esta reflexión de Emilio Orozco se puede articular el camino seguido en los dibujos realizados para el cuadro. En primer lugar, en ninguno de los dibujos aparece la referencia a la talla del Cristo o al ambiente del interior del santuario, sino que toda la atención se centra en las figuras. Los personajes del lienzo, que ya han sido mencionadas como de distintas edades, aparecen en los dibujos como el mismo modelo con diferentes

perhaps moreover, the essential expressive aspect of the attitudes and gestures of each one of the figures that are found in the scene. The painting portrays a group of people of different ages and social statuses that are together because of their commitment to the revered and miraculous image of Christ crucified (Orozco, 1984: 486).

This author states the key to the entire composition, the group of worshipers is at the center of the painting despite the location. As indicated by the name, they are in a sanctuary and the reference to the devotional figure only appears in a fragmented way:

He is not interested in or curious about the image of Christ in itself, and he decidedly wants to avoid that which visually and formally attracts the attention of those that contemplate the painting. The reason for this is that the artist wishes to represent- in all the attitudes and gestures of the figures- a scene that clearly expresses the reaction of different people in life and in their religious customs, precisely centered with special exercised attraction, being used by all classes of people (Orozco, 1984: 487-488).

Based on this reflection by Emilio Orozco, the path followed in the drawings that were completed for the painting is articulated. First of all, in none of the drawings does the reference to the size of the Christ or the atmosphere in the interior of the sanctuary appear, but rather all the attention centers on the figures in the painting. The characters on the canvas, as previously mentioned, all of different ages, appear in the drawings as the same model with different

variantes⁹, como se observa en el conjunto de la de la figura 2-B , o en los diferentes estudios individuales de las figuras 3, 4 y 5.

⁹ Este modelo fue habitual en el taller del artista, apareciendo en dos dibujos de 1905 llamados *Vagabundo*, y siendo también la figura de los cuadros *Violinista* (1905) y *La Duda* (1912).

variations⁹, as can be observed in figure 2-B of the group, or in the different individual studies of the figures in figures 3, 4 y 5.

⁹ This model appeared frequently in the artist's workshop; making an appearance in two drawings in 1905 called *Vagabundo* and also being the figure in the paintings *Violinist* (1905) and *La Duda* (1912).



Fig.2A RODRÍGUEZ-ACOSTA, José María
Estudio de composición para En el santuario /
Carbón / papel, ca. /
Charcoal / paper, ca. |
652 x 506 mm
Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1906



Fig.2B RODRÍGUEZ-ACOSTA, José María
Estudio de composición para En el santuario /
Carbón / lápiz compuesto y pastel/papel, ca. /
Charcoal / Charcoal pencils and pastel / paper, ca.
| 473 x 695 mm
Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1906

En los dos dibujos en los que se estudia la composición (fig.2), ya se observa una disposición general similar a lo que será la imagen del lienzo, un bloque de figuras densa dirigidas al lado izquierdo del cuadro. A no ser por las figuras arrodilladas que indican el ademán de rezo, el espectador no podría adjudicar la escena a un espacio de culto.

In the drawings that study the composition (fig. 2), a general disposition similar to that of the image on the canvas can be observed. A group of dense figures are looking towards the left side of the painting. Because they are not kneeling figures which indicates the gesture of prayer, the spectator cannot appropriate the scene as being one of worship.



Fig.3A_RODRÍGUEZ-ACOSTA, José María
Estudio de hombre arrodillado para En el santuario /
Carbón / lápiz compuesto y pastel / papel, ca. |
Charcoal / charcoal pencils and pastel / paper ca. |
692 x 474 mm
Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1906



Fig.3B_RODRÍGUEZ-ACOSTA, José María
Estudio de monje para En el santuario /
Carbón / lápiz compuesto y pastel / papel, ca. |
Charcoal / charcoal pencils and pastel / paper ca. |
690 x 530 mm
Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1906

Dentro del bloque de los nueve dibujos conservados para *En el santuario*, dos pertenecen, como hemos visto, al estudio de composición, otros dos a figuras completas (fig.3), de los cuales el hombre arrodillado pasa a estar sentado en la composición final en el lienzo, aunque ya se había dibujado de rodillas en los dos estudios de composición previos. De los cinco dibujos restantes, tres son estudios de busto o media figura (fig.4) y los dos finales son cabezas (fig.5).

In the group of the nine conserved drawings for *En el santuario*, two belong to the study of composition, as we have seen, and another two are complete figures (fig. 3). Of these, the kneeling man goes to the sitting position in the final composition of the canvas, even though he was drawn kneeling in the two previous composition studies. Of the five remaining drawings, three are studies of a bust or half a figure (fig.4) and the final two are of heads only (fig.5).



Fig.4A_RODRÍGUEZ-ACOSTA,
José M.

Estudio de figura para En el santuario /
Carbón / lápiz compuesto y pastel /
papel, ca. | Charcoal / charcoal pencils
and pastel / paper ca. | 515 x 410 mm
Granada, Fundación
Rodríguez-Acosta, 1906

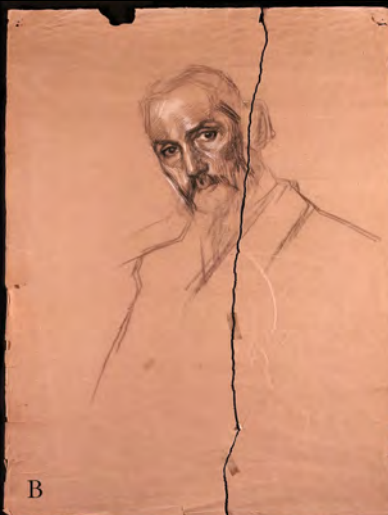


Fig.4B_RODRÍGUEZ-ACOSTA,
José M.

Estudio de figura para En el santuario /
Carbón / lápiz compuesto y pastel/
papel, ca. | Charcoal / charcoal pencils
and pastel / paper ca. | 657 x 500 mm
Granada, Fundación
Rodríguez-Acosta, 1906

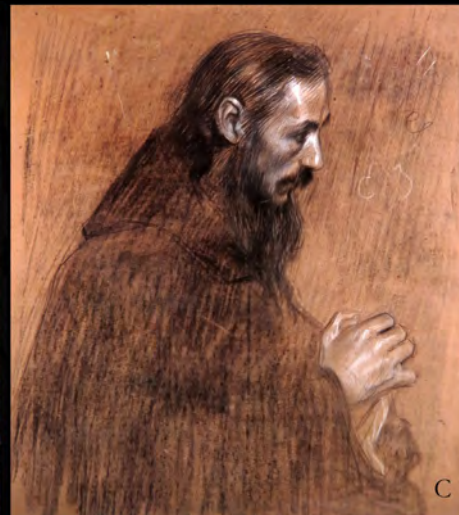


Fig.4C_RODRÍGUEZ-ACOSTA,
José M.

Estudio de monje para En el santuario /
Carbón / lápiz compuesto y pastel/
papel, ca. | Charcoal / charcoal pencils
and pastel / paper ca. | 610 x 540 mm
Granada, Fundación
Rodríguez-Acosta, 1906

Comparando los personajes de los dibujos con los del cuadro se puede observar que la diferencia de edad entre los personajes del lienzo final no existe en los dibujos, pues se trata de un único modelo en las obras preparatorias sobre papel. Esto no perjudica la expresividad anotada por Orozco, sino que supone la génesis para la variedad recogida en la obra final:

(...) en cuanto a la expresividad; la doble y contrapuesta tendencia, de una parte a la expresión concentrada, de gesto de interiorización y hasta ensimismamiento y sueño, y por otra de expresión desbordante comunicativa de figuras que miran al espectador. (...) Tan pensada está la selección de tipos como su distribución y sus actitudes y gestos (Orozco, 1984: 486).

Comparing the characters in the drawings to the painting, one can observe that the different ages of the different characters in the final painting does not exist in the drawings. They deal with a unique model of preparatory works on paper. This does not damage the expressiveness noted by Orozco, but makes for the origin in the variety gathered in the final piece:

(...) Concerning expressiveness, the double and opposing tendency, on one hand, the concentrated expression, the gesture of internalization and even self-absorption and tiredness, on the other hand, the overflowing communicative expressions of the figure that look toward the spectator. The selection of persons was carefully contemplated just as was their distribution, attitudes and gestures (Orozco, 1984: 486).



Fig.5A RODRÍGUEZ-ACOSTA, José María
Estudio de cabeza de monje para En el santuario /
Carbón, lápiz compuesto y gouche / papel, ca. |
Charcoal, charcoal pencils and gouche / paper, ca. |
650x500 mm | Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1906



Fig.5B RODRÍGUEZ-ACOSTA, José María
Estudio de cabeza de hombre para En el santuario /
Carbón, lápiz compuesto y pastel / papel, ca. |
Charcoal, charcoal pencils and gouche / paper, ca. |
320x245 mm | Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1906

Esta expresividad observada por Emilio Orozco no solo se ciñe al cuadro final, sino que su presencia es análoga en los dibujos preparatorios. La diferencia radica en que todo este abanico gestual y de emociones se recoge en figuras que en algunos casos desaparecen de la composición final. Dichas figuras fueron planteadas en esencia a través de los bocetos, y posteriormente modificadas en su forma. Del grupo de cuatro hombres sentados del estudio de composición (fig. 2-B) solo se han conservado para el lienzo final dos de las figuras, las dos del primer plano en el dibujo, manteniendo la figura del hombre que levanta la vista en un emplazamiento similar, y la figura con la cabeza inclinada hacia abajo desplazada al lateral izquierdo. De este bloque de cuatro figuras del dibujo, se realizó un estudio muy expresivo del modelo que mira hacia el espectador en último plano (fig. 4-B), esa expresión desbordante destacada por Emilio Orozco pasará de esta figura masculina, eliminada en el cuadro, a la mujer mayor sentada en el suelo.

En esta secuencia de cambios realizada por el artista en su búsqueda de la imagen final se observa que en el estudio del monje apoyado sobre la silla (fig. 2-A, segunda figura empezando por el lado izquierdo y fig. 3-B), el modelo tiene en los dibujos una edad adulta y tanto en el boceto a óleo (fig. 8) como en el cuadro ya es un anciano.

No se han conservado estudios de las figuras femeninas, del hombre que besa los pies de Cristo, ni del hombre apoyado sobre el bastón, lo que plantea la incógnita de si Rodríguez-Acosta llegó a realizar algún boceto al respecto.

This expressivity observed by Emilio Orozco not only adheres to the final painting, but it has a similar presence in the preparatory drawings. The difference resides in that the gestural and emotional variety is found in figures that in some cases, disappear from the final composition. Said figures were essentially considered through sketches and later modified. Of the group of the four men seated in the composition study (fig. 2-B), in the final painting only two of the figures were preserved in the foreground, maintaining the figure of the man that gazes up towards a similar location and the figure with the head tilted down towards the left. Of this group of four figures, an expressive study of the model that looks towards the spectator in the background was done (fig. 4-B). This boundless expression, outlined by Emilio Orozco will be passed on from this male figure, who was eliminated in the painting, to the woman seated on the floor.

In this sequence of changes conducted by the artist in his search for the final image, we can observe that in reference to the study of the monk leaning against the chair (fig. 2-A, second figure from the left and fig. 3-B), the model in both the drawings and the oil sketch (fig. 8) are of an adult age, but in the painting he is an elderly man.

The studies of the female figures, the man that kisses the feet of Christ and the man leaning on the cane have not been conserved, which hints at the mystery of whether Rodríguez-Acosta did a sketch on these figures or not.

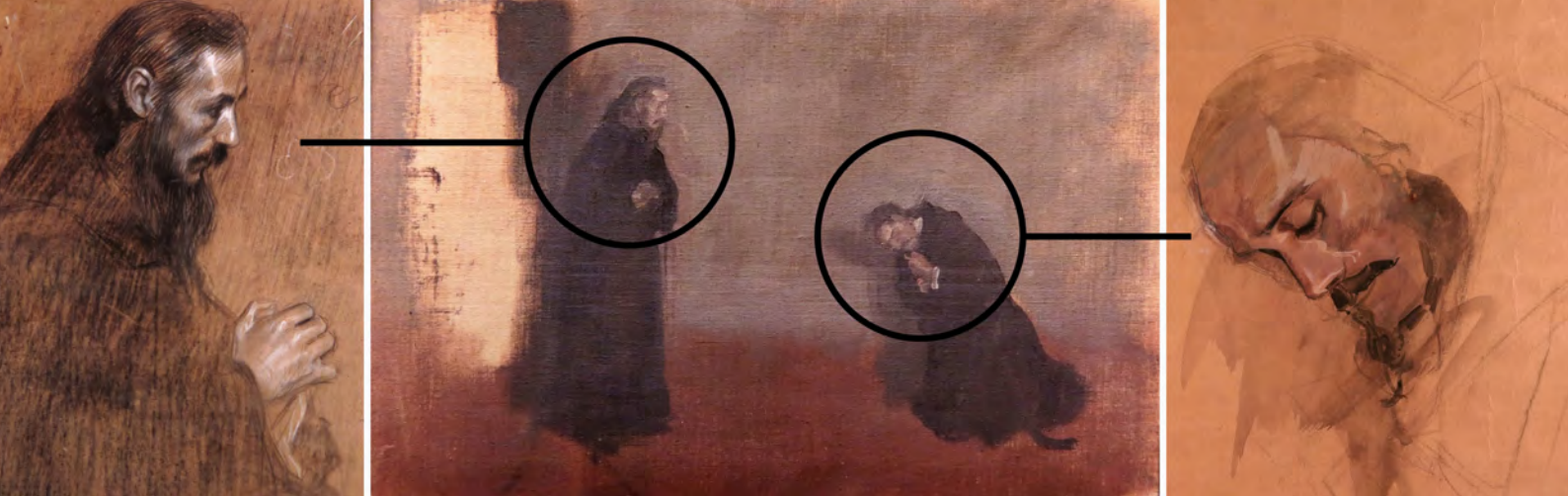


Fig.6_Infografía donde se relacionan dos estudios de figura (a la izquierda, fig.4- imagen C, a la derecha, fig.5- imagen A) con un boceto al óleo del artista, y la cabeza en su estado final en el cuadro. / Computer graphics where two studies of a figure are related (left, fig.4- image C, right, fig.5- image A) with an oil painting sketch by the artist and the head in its final state in the painting.

De la imagen central / From the central image:

RODRÍGUEZ-ACOSTA, José María

Estudio de frailes para En el santuario

Óleo / lienzo, ca. | Oil painting / canvas, ca. | 32 x 47 cm

Granada, Colección Particular / Private Collection, 1906

Dibujos como el de la figura con la mano en el pecho (fig.4-A) se relacionan únicamente con los bocetos de composición, en este caso con el primer dibujo que plantea un grupo de personas arrodilladas en el suelo (fig.2-A). En el caso de los dos estudios individuales de monjes que parten de un boceto al óleo (fig.6), poco tendrán ya que ver con la composición final, lo que no va en detrimento del valor artístico de los dibujos. Interés especial reviste la figura de negro en el cuadro, entre el monje y el pastor del bastón. Ésta es la que mayor número de veces aparece en los bocetos (fig.7). A través de la secuencia de imágenes es posible entrever el proceso creativo del pintor, que parte de un dibujo encajado con

Drawings like the figure with his hand on his chest (fig. 4-A) are only related to the sketches of the composition. In this case, the first drawing suggests a group of people kneeling on the ground (fig. 2-A). In the case of the two individual studies of monks that are sketched and painted with oil (fig. 6), they have little to do with the final composition, but they don't detract from the artistic value of the drawings. There is a special interest encasing the black figure in the painting, between the monk and the shepherd with his staff. This figure appears the greatest number of times in the sketches (fig. 7). Through the sequence of images, it is possible to glimpse at the creative process of the painter, based on a fitted drawing with concise lines (fig. 7-A),

líneas concisas (fig.7-A), pasa a un estudio detallado de la cabeza (fig.7-B), cuya vista de tres cuartos aparece también en una composición al óleo junto al monje (fig.8). Esta cabeza cambia su vista definitivamente en el boceto al óleo de la figura completa, de tamaño prácticamente idéntico al del cuadro final (fig.7-C) y por último la figura de este (fig.7-D).

Únicamente en este boceto al óleo (fig.8), aparece por primera vez el contraste de edades en los personajes referido por Emilio Orozco, ya que el primer estudio del monje con la casulla blanca revela que el modelo fue el mismo en toda la serie de dibujos.

which converts to a detailed study of the head (fig. 7-A), who also appears three fourths of the way in an oil painting alongside the monk (fig. 8). This head changes its definitive perspective from the sketch to the oil painting of the complete figure, being approximately the same size as the figure in the final painting (fig. 7-A), and finally this figure (fig. 7-D).

Uniquely, in this sketch as compared to the oil painting (fig. 8) the contrast of ages appears for the first time in the characters referred to by Emilio Orozco. The first study of the monk with the white chasuble reveals that it was the same model in the entire series of drawings.



Fig.7_Secuencia de cuatro imágenes en torno a la figura de negro sentada en el lado derecho / Sequence of four images regarding the black figure seated on the right.

Del boceto a óleo / From sketch to oil painting:
RODRÍGUEZ-ACOSTA, José María
Estudio de hombre para En el santuario
Óleo / lienzo, ca. | Oil painting / canvas, ca. | 170 x 116 cm
Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1906

Ocho de los dibujos se realizaron con la misma técnica, carbón con apoyo de lápiz compuesto para las zonas más oscuras e intensas y realces de luz a través de pastel o tiza blanca, todos sobre papel. Esta técnica fue la más utilizada en la formación del pintor, tomando en este momento una dimensión más expresiva y contundente gracias a la versatilidad del material en sus ya experimentadas manos.

Eight of the drawings were completed using the same technique, charcoal with the support of charcoal pencils for the darker and more intense areas and highlights of light through the use of pastel or white chalk, all on paper. This was the most used technique in the training of the painter, taking on, at this moment, a more expressive and convincing dimension thanks to the versatility of the material in his experienced hands.



**Fig.8_Detalle de monje (fig.3-B) junto con un boceto al óleo del artista /
Detail of monk (fig.3-B) alongside an oil painting sketch of the by the artist:**

RODRÍGUEZ-ACOSTA, José María

Estudio de dos figuras para En el santuario

Óleo / lienzo, ca. | Oil painting / canvas, ca. | 46 x 64 cm

Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1906

El dibujo restante, realizado con una técnica diferente (fig.5-A) es poco habitual en la producción de Rodríguez-Acosta, por dos motivos fundamentales: el primero, por el uso de una técnica al agua, el gouache, pues son muy pocos los casos conservados donde utilizara este material; y, en segundo lugar, la presencia en el margen izquierdo de una auto-caricatura, que introduce en este ámbito religioso un rasgo cómico por parte del artista. La versatilidad en la factura de los dibujos de carbón es amplia, dominando en general la línea como recurso gráfico para la creación de la estructura del dibujo, completada con un sombreado que en unas ocasiones es rayado (fig.4-B o fig.5-B), y en otras se procede a través de la mancha difuminada (fig.4-C).

Son los dibujos preparatorios para los cuadros un refuerzo a lo dicho por Emilio Orozco en su artículo titulado *Espíritu inquieto*:

La trayectoria de Rodríguez-Acosta no es la de un simple y espontáneo desarrollo de unas grandes dotes naturales, sino una consciente evolución de un espíritu inquieto, atento a todo lo que le rodea que sabe aprovechar lo que escucha, ve o lee, reforzando con ello, en paralelo proceso, un agudo sentido crítico que siempre le acompaña. Es, indiscutiblemente, uno de los pintores más conscientes y sabios de su tiempo (Orozco, 1968).

Tal evolución de la que habla Orozco aparece, como hemos podido comprobar, a través de una lenta depuración de la imagen por medio de diversos bocetos y técnicas, mediante los cuales el pintor valora, en esa consciente evolución, las posibilidades expresivas de la obra en proceso.

The rest of the drawing was completed using a different technique (fig.5-A) that is uncommon in the work of Rodríguez-Acosta. This is for two main reasons: first, with the use of water technique, gouache, there are very few cases where the work was conserved when using this material and secondly, the presence in the left margin of a self-caricature introduces a trace of comedy in this religious environment. The versatility in the construction of the charcoal drawings is broad, generally dominated by the line as a graphic resource for the creation of the structure of the drawing, completing it with shading that on some occasions is a stripe (fig.4-B o fig.5-B), and in other cases is a blurred spot (fig.4-C).

The preparatory drawings for the paintings are a reinforcement as stated by Emilio Orozco in his article entitled *Espíritu inquieto*:

The path of Rodríguez-Acosta is not a simple and spontaneous development of great natural qualities, but a conscious evolution of a restless spirit, attentive to all that encircles it and knowing how to take advantage of what it hears or sees, reinforcing it, in a parallel process, with a sharp critical sense that always accompanies him. He is undeniably one of the most conscious and wisest painters of his time (Orozco, 1968).

This evolution that Orozco speaks of appears, as we have been able to confirm, through a slow filtering of the image via diverse sketches and techniques. Through this conscious evolution, the painter evaluates the expressive possibilities of the work in progress.

Hoy día, la figura del pintor José María Rodríguez-Acosta se mantiene a la espera de una revisión, estudio y difusión que le haga recuperar el reconocimiento como maestro de la pintura del primer tercio del siglo XX que gozó en vida.

Para una mayor comprensión de la calidad y la profundidad de su obra se hace indispensable el conocimiento y publicación de sus dibujos. Por una parte, del interesantísimo bloque constituido por aquellos que pertenecen a su etapa de formación y, por otra, los bocetos que le permitieron desarrollar algunas de sus mejores obras, como *Pastoral de Longo* (1904), *En el santuario* (1906), *La tentación de la montaña* (1910), *Andaluzas* (1913) o *La noche* (1941). Todas ellas son obras de notable calidad artística en las que es posible estudiar el proceso creativo previo, que pasa de manera indispensable por el dibujo, demostrando un modo de pensamiento creativo y de enfoque técnico que se gesta sobre el papel y que nos revela la historia de la gestación de la obra de un gran artista español.

En cuanto a los dibujos preparatorios para *En el santuario*, una vez revisados se pone de manifiesto algo que en palabras de uno de los grandes pensadores del siglo XX, íntimo amigo de José María Rodríguez-Acosta, el filósofo José Ortega y Gasset, resulta revelador en cuanto a los intereses del pintor:

"En general, las intenciones radicales de un pintor solo resaltan teniendo a la vista todos sus cuadros y haciéndolos pasar ante nuestra memoria con cierta velocidad cinematográfica. Entonces vemos cuáles son sus caracteres

Today, the figure of the painter José María Rodríguez-Acosta awaits revision, study and diffusion so that he can recuperate recognition, which he enjoyed in his lifetime, as a master of painting in the first third of the twentieth century.

For a better understanding of the quality and depth of his work, it is essential to have knowledge about his drawings and their respective publication dates. On one hand, one must understand the interesting group of those paintings that belong to his training era and on the other hand, the sketches that allowed him to develop some of his best works like *Pastoral de Longo* (1904), *En el santuario* (1906), *La tentación de la montaña* (1910), *Andaluzas* (1913) or *La noche* (1941). All of these pieces are of notable artistic quality in which it is possible to study the creative process. This includes the indispensable drawings, which demonstrate a creative way of thinking and a technical focus that, of a sense, breeds on the paper and gives us the story of the emergence of a great Spanish artist's work.

With respect to the preparatory drawings for *En el santuario*, once they were revised they reveal something that is enlightening with respect to the interests of the painter. In the words of one of the great thinkers of the twentieth century and intimate friend of José María Rodríguez-Acosta, the philosophers José Ortega and Gasset state:

"In general, the radical intentions of a painter only stand out when we have all of his paintings in sight and make them pass before our memory with a certain cinematographic speed. In this way we can identify the continuous

continuos y progresivos: estos son los radicales. Sin embargo, aún hay que atender otra cosa tal vez más decisiva. No basta, en efecto, con advertir todo lo que un pintor ha hecho, sino que esa totalidad de su producción nos revela qué es lo que no ha hecho, y esto, más que nada, nos pone de manifiesto lo más íntimo de su intención artística” (Ortega y Gasset, 1999: 60).

A la vista de los bocetos resulta significativo el hecho de que el interés absoluto radica en el estudio de la figura humana, de la introspección del hombre y el amplio registro emocional de que es capaz más allá del contexto; es esta circunstancia o ambiente, el religioso, el que “no ha hecho” en los dibujos, no hay rastro de santuario alguno en los dibujos, todo queda en el hombre, es el modelo centro de esa espiritualidad, que luego se agranda en el lienzo final. En una carta del artista al académico José Francés en torno al cuadro *En la celda*, tan estrechamente relacionado con *En el santuario*, apunta al objetivo de la obra a través de la captación del estado interior del modelo:

El año 1912, me decía en una carta suya referente a la Exposición Nacional: Preparo tres lienzos. Uno de un fraile delante de un altar, adornado con cuidado infantil. Pinto esta figura cuando, al disponerse a orar ante el altar, un mal pensamiento o una duda le abstrae por completo, y he tratado de interpretar ese estado de alma (Francés, 1948: 27).

De este modo, con las palabras del pintor se evidencia el anhelo que nutre los estudios de figuras de *En el santuario*, la captación de un estado interior del ser humano.

and progressive characters: those are the radicals. However, we have to pay attention to something that is perhaps more decisive. It indeed doesn't suffice to say that observing all that a painter did, but rather the entirety of the production, reveals to us what is it that was done, and this, more than anything, reveals the most intimate of his artistic intentions” (Ortega y Gasset, 1999: 60).

Looking at the sketches, the fact that the absolute interest consists of the study of the human figure is significant. The introspection of the man and the broad emotional register that he is capable of beyond the context is part of this religious circumstance or environment that was not present in the drawings. There is not a trace of any sanctuary in the drawings, but that sensation is left on the man and he is the central model of this spirituality that becomes even greater on the final canvas. In a letter from the artist to the academic José Francés regarding the painting *En la celda*, he made a slight reference to *En el santuario*, taking note of the objective of the piece through the caption about the interior state of the model.

In 1912, he told me in one of his letters referring to the National Exhibition: I am preparing three canvases. One of them is of a friar before an altar, adorned with child-like care. I paint this figure in the moment when he is prepared to pray before the altar and a bad thought or a doubt completely distracts him, and I have attempted to interpret this state of soul (Francés, 1948: 27).

In this way, with the words of the painter, the worship that is present within the figures in *En el santuario*, captures the interior state of the human being.

A modo de conclusión, la investigación llevada a cabo a partir de estos bocetos, nos permiten evidenciar la necesidad del estudio de los dibujos preparatorios para poder ir más allá de las apariencias y analizar la estrategia creativa del pintor, de forma que nos desvele su génesis artística; en la que sus deseos, pretensiones y objetivos se convierten en un estímulo que en ocasiones trascienden la obra. El análisis de este cuadro sin estos referentes, los dibujos, hubiera sido inconcluso, como se muestra en este estudio de *En el santuario*, a modo de muestra de una constante que ratifica la necesidad de la amplitud de nuestra investigación en el que la catalogación completa de los dibujos es fundamental para el estudio de la obra pictórica del autor.

Rodríguez-Acosta parece mostrar cierta indiferencia hacia el dibujo como elemento creativo *per se*, dado el número mínimo de estas obras con carácter autónomo a los dos bloques que se pueden establecer con claridad: dibujos para su formación y bocetos para sus cuadros. Existen bocetos conservados hasta su última obra, llamada *La noche* (ca. 1941), que afirman a su vez un continuo en la necesidad del uso del dibujo como elemento de estudio y desarrollo de una idea, en beneficio de la emoción que desea transmitir en la obra, que como en el caso concreto de *En el santuario* en palabras de Aróstegui: "descubre certeramente la psicología de nuestro pueblo"ⁱⁱⁱ (Aróstegui, 1962: 28).

Demostremos así la importancia que tiene el abordar el estudio de una obra con todos sus referentes y de forma particular los dibujos preparatorios, pues un análisis sesgado en el que estos se obvian impiden la comprensión

In conclusion, the investigation was carried out using these sketches, demonstrating the need for the study of the preparatory drawings in order to go beyond appearances and analyze the creative strategy of the painter. This thus reveals the artistic genesis in which his desires, pretensions, and objectives are converted into a stimulus that on occasion, transcends into the piece. The analysis of this painting without these references, the drawings, would have been unconcluded. As shown in the study of *En el santuario*, the study confirms the fundamental need to broaden our investigation, in which a complete catalogue of the drawings is made, in order to study each pictorial piece by the author.

Rodríguez-Acosta seems to demonstrate a certain indifference towards drawing as a creative element *per se*, due to the minimal number of these works with autonomous character pertaining to two groups that can be clearly established: drawings from his training and sketches of his paintings. There are sketches that have been conserved relating to up to his last piece called *La noche* (ca. 1941), affirming, at the same time, a continuous need for the use of drawing as a study element and for the development of an idea. This would benefit the emotion that he wanted to convey in the piece, which in the specific case of *En el santuario*, according to Aróstegui: "accurately discovers the psychology of our people" (Aróstegui, 1962: 28).

In this way, we demonstrate the importance that the study must deal with all the references and particularly with the preparatory drawings. A biased analysis would eliminate these drawings or impede the understanding of fundamental

de aspectos fundamentales tanto en su génesis como en sus objetivos, de igual modo ayudan y complementan a generar una perspectiva mayor que el mero conocimiento del lienzo final.

La investigación desarrollada viene a aportar el compendio analítico de la obra dibujada de José María Rodríguez-Acosta que hasta el momento se ha obviado, siendo este artículo un ejemplo claro, a través de dibujos conocidos e inéditos hasta la fecha, para poder llegar a una comprensión más profunda del artista y su obra.

aspects both in their genesis and in their objectives. The drawings help and complement each other in order to generate a better perspective than the mere knowledge of the final painting.

The investigation developed here contributes an analytical compendium of the drawn work of José María Rodríguez-Acosta, which has been omitted until now. This article serves as a clear example of the use of known and unedited drawings in order to come to a deeper understanding of the artist and his work.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ANTEQUERA, M. (1980) *Discursos pronunciados por los académicos numerarios Excmo. Don Marino Antequera García, Ilmo. Don Miguel Rodríguez-Acosta y Excmo. Sr. Don Emilio Orozco Díaz en el acto académico público y extraordinario celebrado como homenaje al pintor granadino José María Rodríguez Acosta que tuvo lugar en el salón de caballeros veinticuatro del palacio de la Madraza el día 25 de febrero*. Granada: Real Academia de Bellas Artes de nuestra Señora de las Angustias.
- ARÓSTEGUI, A. (1962) *Panorama actual de la pintura granadina*. Ceuta: Instituto Nacional de enseñanza media.
- BRIHUEGA, J. (2015) *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*. Madrid: Istmo, 1981.
- CAPARRÓS, L. (sin año de publicación) *Fomento artístico y sociedad laboral. Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1917-1936)*.
- CAPARRÓS, L. (1999) *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*. Granada: Universidad de Granada.
- CAPARRÓS, L. (2015) *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de bellas artes: (1901-1915)*. Granada: Universidad, 2015.
- CALVO, F. (1997) *Pintura simbolista en España (1890-1930)*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.
- FRANCÉS, J. (1948) *José María Rodríguez-Acosta*. Madrid: Espasa-Calpe, 1948.

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES:

- ANTEQUERA, M. (1980) *Discursos pronunciados por los académicos numerarios Excmo. Don Marino Antequera García, Ilmo. Don Miguel Rodríguez-Acosta y Excmo. Sr. Don Emilio Orozco Díaz en el acto académico público y extraordinario celebrado como homenaje al pintor granadino José María Rodríguez Acosta que tuvo lugar en el salón de caballeros veinticuatro del palacio de la Madraza el día 25 de febrero*. Granada: Real Academia de Bellas Artes de nuestra Señora de las Angustias.
- ARÓSTEGUI, A. (1962) *Panorama actual de la pintura granadina*. Ceuta: Instituto Nacional de enseñanza media.
- BRIHUEGA, J. (2015) *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*. Madrid: Istmo, 1981.
- CAPARRÓS, L. (sin año de publicación) *Fomento artístico y sociedad laboral. Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1917-1936)*.
- CAPARRÓS, L. (1999) *Preraphaelism, symbolism and decadentism in the painting española de fin de siglo*. Granada: University of Granada.
- CAPARRÓS, L. (2015) *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de bellas artes: (1901-1915)*. Granada: University, 2015.
- CALVO, F. (1997) *Symbolist painting in Spain (1890-1930)*. Madrid: Mapfre Life Foundation.
- FRANCÉS, J. (1948) *José María Rodríguez-Acosta*. Madrid: Espasa-Calpe, 1948.

- GALLEGO, A. (1996) *José María Rodríguez-Acosta en la Granada de Falla*. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta.
- GALLEGO Y BURÍN, A. (1948) *Introducción en: FRANCÉS, José. José María Rodríguez-Acosta*. Madrid: Espasa-Calpe.
- GALLEGO Y BURÍN, J. y REVILLA, M. (1997) *Pintores andaluces desde 1900*. Granada: Banco de Granada.
- GÓMEZ, J. (1992) *El dibujo. Belleza, razón, orden y artificio*. Zaragoza: Diputación.
- GUTIÉRREZ, J. (2014) *Exposiciones nacionales de pintura en España en el siglo XIX*. Madrid: Universidad Complutense, 1987. Granada: Universidad.
- JUSTE, J., REVILLA, M. y REVILLA, M. (1978) *José María Rodríguez-Acosta (1878-1941), entre el academicismo y el historicismo*. Madrid: Ministerio de Cultura- Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos.
- MICKLEWRIGHT, K. (2006) *Dibujo, perfeccionar el lenguaje de la expresión visual*. Barcelona: Art Blume.
- OROZCO, E. (1968). *Espíritu inquieto. Blanco y Negro*. Madrid, 17 de Agosto.
- OROZCO, E. (1984). *Los temas religiosos en la pintura de José María Rodríguez-Acosta y su visión y comentario de la religiosidad española. Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XVI.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1999) *Velázquez*. Madrid: Espasa Calpe.
- PÉREZ DE AYALA, R. (1955) *Recuerdos: el espejo opaco*. ABC, 8 de enero.
- REVILLA, M. (1992) *José María Rodríguez-Acosta 1878-1941*. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta.
- REVILLA, M. (1992) Texto introductorio en *Granada un siglo de pintura (1892-1992)*. Granada: Centro cultural de la caja general de ahorros de Granada.
- VV.AA., (1906) *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes*. Madrid: Imprenta Alemana.
- VALLE-INCLÁN, R. (1908) *Notas de la exposición, - Divagaciones V*. Madrid: El mundo, 11 de mayo.
- VOZAL, V. (1991) *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura, 1900-1939*. Madrid: Espasa Calpe.
- GALLEGO, A. (1996) *José María Rodríguez-Acosta en la Granada de Falla*. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta.
- GALLEGO Y BURÍN, A. (1948) *Introducción en: FRANCÉS, José. José María Rodríguez-Acosta*. Madrid: Espasa-Calpe.
- GALLEGO Y BURÍN, J. y REVILLA, M. (1997) *Pintores andaluces desde 1900*. Granada: Banco de Granada.
- GÓMEZ, J. (1992) *El dibujo. Belleza, razón, orden y artificio*. Zaragoza: Diputación.
- GUTIÉRREZ, J. (2014) *Exposiciones nacionales de pintura en España en el siglo XIX*. Madrid: Complutense University, 1987. Granada: University.
- JUSTE, J., REVILLA, M. y REVILLA, M. (1978) *José María Rodríguez-Acosta (1878-1941), entre el academicismo y el historicismo*. Madrid: Ministerio de Cultura- Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos.
- MICKLEWRIGHT, K. (2006) *ibujo, perfeccionar el lenguaje de la expresión visual*. Barcelona: Art Blume.
- OROZCO, E. (1968). *Espíritu inquieto. Blanco y Negro*. Madrid, 17 de Agosto.
- OROZCO, E. (1984). *Los temas religiosos en la pintura de José María Rodríguez-Acosta y su visión y comentario de la religiosidad española. Cuadernos de Arte University of Granada*, XVI.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1999) *Velázquez*. Madrid: Espasa Calpe.
- PÉREZ DE AYALA, R. (1955) *Recuerdos: el espejo opaco*. ABC, 8 de Enero.
- REVILLA, M. (1992) *José María Rodríguez-Acosta 1878-1941*. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta.
- REVILLA, M. (1992) Texto introductorio en *Granada un siglo de pintura (1892-1992)*. Granada: Cultural center of the general savings bank of Granada.
- VV.AA., (1906) *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes*. Madrid: Imprenta Alemana.
- VALLE-INCLÁN, R. (1908) *otas de la exposición, - Divagaciones V*. Madrid: The world, May 11.
- VOZAL, V. (1991) *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura, 1900-1939*. Madrid: Espasa Calpe.

**AUDIOVISUALES, METODOLOGÍA
Y GRABADO**

M^a José de Córdoba

AUDIOVISUALS, METHODOLOGY AND ENGRAVING



EL MOVIMIENTO CINÉTICO EN AUDIOVISUAL. HACER VISIBLE LO INVISIBLE / KINETIC MOVEMENT IN THE AUDIOVISUAL FIELD: MAKING VISIBLE THAT WHICH IS INVISIBLE, SYNESTHESIA AND AUDIOVISUAL IMAGES

Abel Hernández Pardo

(Actual Doctorando Tesis en Cotutela Internacional entre la Universidad de Granada y el Politécnico de Milán bajo la dirección de M^a José de Córdoba y Dina Riccò) / (Combined International Doctoral Thesis between the University of Granada and the Polytechnic University of Milan, tutored by M^a José de Córdoba and Dina Riccò)

El Máster en BB.AA de la UGR sobre "dibujo: creación, producción y difusión", 2010/2011 fue el primero que se realizó en su modalidad, incorporando sugestivos módulos como el "*estudio científico interdisciplinar de la Sinestesia, aplicaciones a los métodos de investigación en Arte*", impartida por M^a José de Córdoba y el de "*procesos creativos de Música Visual*" por Jesús Pertiñez, sobre las diferentes interpretaciones que puede tener el arte audiovisual.

Formamos parte de los primeros investigadores en audiovisuales en la UGR; Abel HerPard inicia una investigación sobre el tiempo y la cinética del movimiento en las técnicas de *Slow Motion*, inspiradas en los trabajos fotográficos de *E. Muybridge* (fotógrafo) y *J. Marey* (médico, fotógrafo e investigador). *El tiempo cinético*, ha sido una de las constantes investigaciones por todo tipo de creativos, artistas y científicos. Los trabajos de *E. Muybridge* y *J. Marey* fueron los primeros en hacer *visible lo invisible*. Es decir, indagar sobre lo que a simple vista no podemos ver, lo que queda entre un fotograma y el siguiente, un cometido común que tienen arte, ciencia y video-creación.

The Masters in Fine Arts at the University of Granada that studies "drawing: creation, production, and diffusion" was the first of its type, incorporating unique modules such as the "*Scientific Interdisciplinary Study of Synesthesia, Applications to Artistic Methods of Investigation*" taught by M^a José de Córdoba and "*Creative Processes of Visual Music*" taught by Jesús Pertiñez. Both of these courses are about different interpretations of audiovisual art.

We make up part of the first audiovisual investigations at the University of Granada. Abel Hernandez started an investigation about time and kinetic movement using "*slow motion*" techniques, inspired by photography of *E. Muybridge* (photographer) and *J. Marey* (doctor, photographer, and researcher). *Kinetic time* has been one of the common research topics for all types of artists, scientists, and creators/inventors. The work of both *E. Muybridge* and *J. Marey* were the first on making *visible what is invisible*. In other words, they researched what we cannot see with a mere glance, what is between one frame and the next, a common mission of art, science, and video-creation.



HERPARD, Abel
Circus, 2010

El audiovisual, nos permite manipular la imagen con el fin de generar diferentes discursos sobre el tiempo invisible, observando cómo esta alteración temporal produce reacciones a nivel sinestésico e ideastésico, lo cual se considera la parte creativa del estudio. Este tipo de distorsiones temporales tienen una carga emocional y dramática, que generan al espectador una serie de estímulos donde pueden intervenir dos o más sentidos, produciendo una reacción emotiva. El Fotograma es la unidad mínima de imaginación y experimentación con la que se trabaja y debemos limitarnos a que el audiovisual sólo permite diseñar experiencias para la vista o el oído, sino ir mucho más allá, diseñar para los sentidos.

De *Marcel Duchamp* y su "*desnudo bajando una escalera*"; *Harold Edgerton*, fotógrafo y científico, que inventó la *cámara estroboscópica*, con la cual consigue parar el tiempo completamente en un momento

The audiovisual field enables us to manipulate images with the final purpose of generating discourses about invisible time, observing how temporal alterations produce "synesthetic" and "ideasthetic" reactions, which are considered to be the creative part of the study. These types of temporal distortions have an emotional and dramatic effect/load that cause spectators to experience a series of stimuli which utilize two or more senses, thus producing an emotional experience. The photo-frame is the smallest unit of the imagination and experience which is used. We should limit ourselves to allowing the audiovisual realm alone to create visual and sound experiences, and even go much further than that in stimulating all the senses.

Harold Edgerton, photographer and scientist, invented the stroboscopic camera in which he is able to completely stop the time sequence in a precise moment. His invention is based on *Marcel Duchamp's*

preciso; los grupos audiovisuales "Tell no one" formado por Lucas White y Weekes Remi, que realizan experimentos en audiovisuales y vídeo creación, con la idea distorsionada de tiempo. "Making a Shell", "Seaweed" o "Dinamics blooms" son buenos ejemplos de ello. Val del Omar, Norman McLaren y PlayModes (BCN) o Marco Mambrilla, son referentes actuales que trabajan lo emocional e inversivo del audiovisual.

El tiempo se transforma en una *metáfora sinestésica*. Parte de su percepción es expresiva porque existe la necesidad de dar protagonismo a determinados elementos o subrayar determinados acontecimientos y eso determina el sistema de representación temporal, que se puede manipular con intenciones creativas.

work entitled "nude going downstairs." "Tell no one" was created by Lucas White and Weekes Remi, who perform different experiments related to audiovisual and video creation with the idea of distorting time. Other good examples of this concept are "Making a Shell", "Seaweed" or "Dinamics blooms." References such as Val del Omar, Norman McLaren and PlayModes (BCN) or Marco Mambrilla work with the emotional aspect of the audiovisual world.

Time transforms into a *synesthetic metaphor*. Part of its perception is expressive because of the necessity to give importance to certain elements or emphasize certain events. This determines the temporary representative system used, which can be manipulated with creative intentions.

HERPARD, Abel

*Fisiograma audiovisual en movimiento I /
Audiovisual physiogram in motion I*



En nuestro caso hacemos una investigación sobre las diferentes maneras de ralentizarlo, copiarlo, repetirlo, redibujarlo, dejarlo latente como una imagen que levita, buscando la dinámica cinética de elementos y objetos: líquidos, fluidos, humo, luces, colores...

El *Slow motion*, provoca que el tiempo del discurso sea más largo que el tiempo de la historia. La congelación de un fotograma o la congelación de un frame se perciben como un alargamiento temporal de los acontecimientos. En la actualidad, se ha convertido en un recurso primordial, usado tanto en cine como en publicidad. Esto se debe a que produce una reacción emocional al público. El *Slow motion* representa una de las metáforas sobre el tiempo que más reacción emotiva tiene porque hace que veamos cosas imperceptibles para el ojo humano, una materia sonoro-visual moldeada en tiempo, una experiencia sublime para la percepción.

In our particular case, the investigation is about different ways of manipulating time: slowing it down, copying it, repeating it, redrawing it, or leaving it dormant. An example of this is an image that levitates in search of the right kinetic dynamic of elements and objects: liquids, fluids, smoke, lights, colors, etc.

Slow motion makes the time discourse much longer than the time of the story. A freeze-frame is perceived as a temporary lengthening of events. In reality, it has become a primordial resource, used both in the movies and in publicity. This is due to the fact that it produces an emotional reaction from the audience. *Slow motion* represents a time metaphor which causes a great reaction because it makes it so that we see unperceivable things to the human eye. It is a visual-sound realm molded in time, a sublime perceptive experience.

HERPARD, Abel

Fisiograma audiovisual en movimiento II / Audiovisual physiogram in motion II



Abel Herpard se considera un diseñador para los sentidos. Utiliza su sinestesia para crear contenidos emocionales que activan múltiples sensaciones. Durante el Master formaba parte de un grupo artístico llamado *Retroproject* que buscaba en la experimentación con técnicas digitales analógicas y danza, reacciones emocionales; participaron en varios festivales como *Ecoart* en 2011 (Cuenca) y *Fex* 2011/12 (Granada). Desde 2012 trabaja con *Dreamer Strings (Músico)* creando un espectáculo experimental que aglutina visuales, música, danza y poesía, llamado la habitación de los sueños.

Las imágenes adjuntas son de varios proyectos audiovisuales realizados en el desarrollo del Master. Fisiogramas audiovisuales en movimiento y *ReveR* seleccionado en el festival de Música Visual MuVi3, (Italia/España).

Abel Herpard is considered to be a designer for all the senses. He uses his synesthesia to create emotional material that activates multiple senses. During the Master's course, he was part of an artistic group called "*Retroproject*", which sought after experimentation that involved the use of analogue and digital techniques, dance, and emotional reactions. The group participated in various festivals such as *Ecoart* in 2011 (Cuenca) and *Fex* 2011/12 (Granada). Since 2012 he has worked with *Dreamer Strings (Musician)* creating an experimental performance that bound together visual art, music, dance and poetry, called the room of dreams.

Images from different audiovisual projects were compiled in the development of the Master's course such as audiovisual physiograms in movement and selected *ReveR* from the Festival of Visual Music MuVi3, (Italy/Spain).

HERPARD, Abel

Rever I

Festival de Música Visual MuVi3 (Italia / España) /
MuVi3 Visual Music Festival, (Italy / Spain)



Un audiovisual para los sentidos significa tener en cuenta todos nuestros sentidos, un buen ejemplo para los sentidos sería *un beso*. En un beso se encuentran todos los sentidos: oído, olfato, gusto, tacto y vista. Un beso se oye, se huele, se degusta, se toca y se ve. Así debemos hacer nuestra concepción audiovisual.

Audiovisual for the senses means that all of our senses should be considered. A good example of this would be *a kiss*. A kiss contains all of the five senses: sound, smell, taste, touch, and sight. A kiss can be heard, smelled, tasted, touched, and seen. This is how we should look at the audiovisual world.

HERPARD, Abel
Barco casas / Boat houses



LA POÉTICA MULTISENSORIAL DE LO INVISIBLE. Sinestesia y Silencio / THE MULTISENSORIAL POETRY OF THE INVISIBLE. Synesthesia and Silence

Sonia Torres Cantón

(Actual Doctorando Tesis en Cotutela Internacional entre la Universidad de Granada y el
Politécnico de Milán bajo la dirección de M^a José de Córdoba y Dina Riccò) /
(Combined International Doctoral Thesis between the University of Granada and the
Polytechnic University of Milan, tutored by M^a José de Córdoba and Dina Riccò)

Dr. M^a José de Córdoba Serrano

(Dpto. de Dibujo. Universidad de Granada. Profesora Contratada Doctora)
(Professor in the Drawing Department of the University of Granada)

La participación del master durante el curso 2011/12, ha configurado un proceso de investigación que transita desde la sinestesia. Sonia Torres realizó su trabajo fin de master desde el módulo de *Creación*, en la asignatura: *Aplicación a soportes alternativos y nuevos media*, bajo la dirección de Theótima Amo. Junto a ella, y desde una experiencia única, analizó '*El silencio como material en las prácticas artísticas contemporáneas*', una reflexión personal desde el flamenco que se presentó como espectáculo multidisciplinar de danza-performance en el marco del Festival de Música y Danza de Granada en el 2012. También junto a Theo, y para el mismo festival, han desarrollado en los años 2011/12/13 la *Muestra de Creación Transdisciplinar de Videodanza, Danza-Performance y Arte sonoro*; un proyecto de colaboración conjunto entre el Conservatorio Superior de Música, el Conservatorio Profesional de Danza y la Facultad de Bellas Artes de Granada.

Gracias a esta experiencia Sonia ha recibido varias becas y premios en festivales relevantes:

During the Masters course of 2011/2012, research was done in reference to synesthesia. Sonia Torres did her investigation based on the *Creation* module during the class on *Alternative bases and new media applications* taught by Theótima Amo. The two women analyzed the concept of "*Silence as a Material for Contemporary Art Experience*". This entailed a personal reflection through flamenco dance that was presented as a multidisciplinary dance performance in the Festival of Music and Dance held in Granada in 2012. Furthermore, Sonia and Theo developed the Sample of the *Creation of Cross-Disciplinary Video-Dance, Dance Performance, and Sound Art* for the same festival in 2011, 2012, and 2013. During the project, the Conservatory of Music, the Conservatory of Professional Dance, and the Fine Arts Department of the University of Granada collaborated.

Thanks to this experience, Sonia received multiple scholarships and prizes in other similar festivals: *The Third Annual Demonstration of International Video-Dance in the Amazon*) in 2013 (Belém, Macapá, Boa Vista e Porto Velho

_III MIVA Mostra Internacional de Vidodança na Amazônia, en 2013 (Belém, Macapá, Boa Vista e Porto Velho de Brasil); *_Dv Danza Habana, Movimiento y Ciudad. 9 Festival Internacional de Videodanza, La Habana*, en 2014 y el *5º Festival de Cine de Castilla La Mancha*, 2014 (con mención al mejor videodanza y mejor banda sonora original realizada por Héctor Eliel). Destacar también, que durante al master Sonia realizó sus prácticas en ARTIFARITI' 2012; *Encuentros Internacionales de Arte en territorios liberados del Sahara Occidental*; desde entonces es miembro colaborador en la Fundación Artecittà y ha impartido varios workshops, como en la Escuela Saharai de Artes (ESA) o en el Seminario SISCAYC en Venezuela, junto a M^a José de Córdoba, Javier Álamo y Juan García Villar.

Desde ahí, su curiosidad por el silencio se fue ampliando hacia cualidades más perceptivas, y gracias al bloque de "Audiovisuales", asignatura: *Estudio científico interdisciplinar de la Sinestesia, aplicaciones a los métodos de investigación en Arte*, impartida por M^a José de Córdoba, comenzó su necesidad de indagar en sinestesia.

Su inquietud se describe ahora en estas líneas: descubrieron conexiones especiales entre los sentidos que abrieron la posibilidad de investigarelsilenciodesdelamultisensorialidad; desde la poética de lo *invisible*. M^a José y Sonia comparten un discurso relevante y abierto a la transversalidad. Una línea de investigación desde las múltiples capacidades en la experiencia sinestésica, que se ha ido ampliando desde el master

de Brasil), *Habana Dance, Movement and City: the Annual Festival of International Video-Dance in La Habana* in 2014 and the *5th Annual Movie Festival of Castille-La Mancha* in 2014, along with an honorable mention for the best video-dance and best soundtrack created by Héctor Eliel. It is also important to mention the fact that during her Masters study, Sonia did her internship in ARTIFARITIC' 2012: *International Artistic Encounters in Free Territories of the Western Sahara*. Since then she has collaborated with and been a member of " Fundación Artecittà" and has taught in several workshops, such as in the Saharai School of Art and in the Seminary School SISCAYC in Venezuela, along with M^a José de Córdoba, Javier Álamo and Juan García Villar.

From there, her curiosity in reference to silence grew towards more perceptive qualities and thanks to an "Audiovisual" study and the course entitled: *Interdisciplinary Scientific Study of Synesthesia, Applications to Artistic Methods of Research*, taught by M^a José de Córdoba, Sonia's need to study and investigate synesthesia began.

Her curiosity is along the lines of discovering special connections between feelings that open the possibility of investigating silence from a multisensory perspective, looking at the poetry of the *invisible*. M^a José and Sonia share speeches about the openness and relevance of "transversality." This is a line of investigation that studies the many abilities in the synesthetic experience, which has been being developed in both the master's and doctoral programs in different

hasta el doctorado desde diversas disciplinas artísticas y en el que existe una convergencia y conexión con el departamento de diseño del Politécnico de Milán, junto a Dina Riccò; ambas autoras de la mayoría de los textos que hay publicados sobre sinestesia, e impulsoras del certamen internacional sobre música visual y sinestesia; *MuVi* desde 2007. M^a José de Córdoba y Dina Riccò son codirectoras de la tesis de Sonia, de título: *La Representación del Silencio como experiencia sinestésica y estrategia creativa. Estudio y análisis*, (también directoras de Abel Hernández) ambas son de las primeras tesis en cotutela internacional entre la Universidad de Granada y el Politécnico de Milán.

Actualmente Sonia, analiza las últimas manifestaciones del silencio desde el diseño, por su capacidad de construir discursos, una reflexión principal en el silencio como material que el diseñador debe saber manejar. También dentro de la práctica audiovisual, indaga en publicidad y cine, y su papel en las nuevas tecnologías y la interactividad del silencio. Y nos presenta una clasificación personal del silencio audiovisual en alteraciones sensoriales, intentando descubrir un enfoque especial sobre los sentidos. Una propuesta de 'traducción sinestésica del silencio'. El silencio es una variación del sonido, no es sólo auditivo, tiene equivalencias en otros sentidos. La diferenciación del silencio puede ser recibida por una sensación o emoción y también desde una alteración perceptiva. Sonia analiza desde otros mecanismos perceptivos, observa y reflexiona sobre lo que no vemos, no oímos, no sentimos, buscando otras visualidades, para comprender

artistic disciplines. There is also an important connection with the department of design in the Milan school, "Politécnico de Milán" and with Dina Riccò. These women have published the grand majority of texts that exist in reference to synesthesia and have driven international competitions about visual music and synesthesia, such as *MuVi* since 2007. M^a José de Córdoba and Dina Riccò are co-advising Sonia in her doctoral thesis called: *The Study and Analysis of the Representation of Silence as a Synesthetic Experience and Creative Strategy*. They are also advising Abel Hernández, who along with Sonia, are the first students to complete combined international doctoral theses, working with both the University of Granada and the Milan School: "Politécnico de Milán."

Sonia analyzes silence from a design perspective; because of her ability to construct speeches and discourses, she reflects on silence as a material that a designer should know how to manage. Within the audiovisual realm, she investigates films and publicity and their role with respect to modern technology and interaction with silence. She presents to us a personal classification of audiovisual silence in sensory alterations, trying to discover a focal point in reference to emotions. One of her proposals is entitled "the synesthetic's translation of silence." Silence is a variation of sound, not only is it auditory, but it also has equal value in other fields. Motions, emotions, or perceived changes can help us to differentiate silence. Sonia analyzes things differently, she observes and reflects on what we cannot see, hear, or feel, looking for other visual forms in order to understand the

diferentes modos de concebir el silencio, tanto desde la percepción de los que no ven, de los que no escuchan como de aquellos que construyen lo visual desde otras visibilidades, pues existen otros mecanismos cognitivos y factores que contribuyen a dar sentido y comprender lo percibido.

Sonia dirige el silencio hacia su percepción introspectiva más sensible, necesaria en un mundo rodeado de tanto ruido. El trabajo que muestra para esta ocasión es una breve videoperformance a través de micromovimientos; *'Hiljaisuus (silencio)'* realizada en la estancia de doctorado en Milán durante 2015 y donde nos invita a reflexionar a través del audiovisual sobre la experimentación del silencio.

different ways that silence is comprehended. This involves looking at the perceptions of those that can't see and those that can't hear along with those who construct visually based on other visual realities. Thus, different cognitive mechanisms and factors contribute to making sense of and understanding that which is perceived.

Sonia contemplates silence through her most sensitive introspective capacities, which is necessary in a world that is full of so much noise. The piece that will be shown in this occasion is a short video performance that is made of micro-movements called, *'Hiljaisuus (silence)'*, which she did during her doctorate study in Milan in 2012. Here she invites us to reflect on the experimentation of silence audio-visually.



TORRES CANTÓN, Sonia
Hiljaisuus (silencio/silence)
Videoperformance, 2015

SINOPSIS:

La pausa, los puntos suspensivos que dibujan en la invisibilidad, para el que quiere ver. Habitar el silencio, entrar en lo profundo del espacio, en un instante eterno, que para Rilke es 'espacio de resonancia íntimo', donde apenas parece que no está sucediendo nada. El vacío es espacio no ocupado. Es el espacio que se libera para albergar lo intangible, lo invisible.

M^a José, a través de un mosaico, que permite permutar estéticamente cada pieza en el espacio (el espectador puede entrar en conexión directa en la estética y apariencia del mismo, cambiando a su antojo o emoción cada "tesela/fotograma"), nos traduce los sonidos del desierto del Sáhara, sus silencios extremos, quizás estridentes; su olor, aislamiento, lejanía, color, brisas y vientos, también su tacto. Los sonidos del silencio convertidos en texturas, en otras ocasiones, y colores puntuales, aquellos que rompe de golpe y sin aviso la calma.

Consideramos significativos los enlaces que se anidan desde la experiencia del master, oportunidades que vemos contextualizadas en el tiempo y que permanecen latentes, en el caso de M^a José y Sonia, con nuevos esquemas de trabajo que siguen respondiendo multisensorial y poéticamente a lo invisible. Invisibilidades que traducen cualidades perceptivas sinestésicas en nuevas modalidades que generan un sin fin de posibilidades creativas.

SYNOPSIS:

A pause, the suspended points drawn by the invisible for those that want to see. To inhabit silence and enter into a profound space, an eternal moment; for Rilke, this is the "intimate resonance space" where it hardly seems that anything is taking place. Empty space is unoccupied space. This is the space that is freed to house the intangible and invisible.

M^o José uses a mosaic to aesthetically exchange pieces in space (the spectator can directly connect to the aesthetic experience and appearance, changing his or her desire or emotion with each tile or frame). The sounds of the Sahara desert are played with its extreme, almost sharp silence, loneliness, distance, color, winds and breezes, and even its physical feel. The sounds of silence are converted into textures and in other occasions, into set colors that suddenly and without warning break the tranquility and calm.

The connections made in the master's experience are considered to be quite significant, opportunities that we see contextualized in time and that remain to be latent. In the cases of M^a José and Sonia, new blueprints for work have been created that continue to respond poetically on many sensory levels to the invisible. These invisible qualities can be translated into synesthetic perceptions in new ways that can generate a multitude of creative possibilities.

VIDEOCREACIÓN
Mar Garrido

VIDEOCREATION



ELOGIO DE LA BAJA TECNOLOGÍA / LOW TECHNOLOGY PRAISE Mar Garrido

"Simplicidad de formas no implica simplicidad de experiencia". Robert Morris¹

La Visibilidad del Pensamiento: Master Universitario en Dibujo UGR es una muestra expositiva que se plantea como un necesario encuentro entre "aguas del mismo río." *Fluid Colors I*, realizada por Manuel González Bustos y *Analogías sobre el Agua* de Manuel González Bustos y Álvaro Ortega, conversarán con dos de mis piezas, *Heterotopías* y *Presente Continuo: Instantes sin Tiempo*. Son trabajos que utilizando medios técnicos cotidianos, como la cámara digital, el retroproyector o el ordenador, ofrecen otra mirada sobre el origen de la producción tecnológica de las imágenes, cuestionándonos sobre la interacción entre ficción y realidad, visión e ilusión.

En cuanto a mi trabajo artístico y las líneas docentes y de investigación que desarrollo, se centran en la fotografía, el video de creación y la composición sonora. Abordo los procesos relacionados con el tránsito, la experiencia del viaje, el desplazamiento y el arraigo, como forma de reflexión sobre el territorio, el instante y la memoria.

Me interesan los límites de la temporalidad, la relación entre una imagen y la siguiente, ese espacio intermedio que implica tener en cuenta lo que no se ve, el fuera de campo,

"A simplified set-up does not imply a simplified experience". Robert Morris¹

The Visibility of Thought: Masters of Drawing at the University of Granada is a sample exhibit that sets forth the idea of "waters from the same river" meeting. *Fluid Colors I* by Manuel González Bustos and *Analogies of Water* by Manuel González Bustos and Álvaro Ortega dialogue with two of my pieces entitled, *Heterotopias* and *Present Continuous: Instants Outside of Time*. These pieces of artwork use technology from everyday life, like the digital camera, the overhead projector or the computer. They allow one to look into the origin of the production of images, questioning the interaction between fiction and reality, between vision and illusion.

With respect to my artwork and the educational investigations that I am developing, all are centered on photography, video creation, and sound composition. I address processes related to transition, travel experience, displacement, and roots, as a way to reflect on territory, instant, and memory.

I am interested in temporal limits, the relationship between an image and an intermediary space that implies keeping in

¹ MORRIS, Robert. "Notes on Sculpture", in Battcock, Gregory (ed). Minimal Art. New York: Dutton, 1968.

el intervalo entre las cosas. Y la tensión que se establece entre la imagen fija y la imagen en movimiento; El momento aparentemente detenido, la sucesión y alteración de procesos que acontecen a distintas velocidades. La repetición y el cambio. Distinguir el tiempo a través de los espacios creados entre esas alteraciones.

Hagamos una breve reseña de las piezas que aquí se presentan:

Manuel González Bustos ha trabajado en *Fluid Colors I*, con sombras de imágenes cuyo referente no siempre es visible, suscitando así poéticas de misterio y ambigüedad. El autor, según sus propias palabras, lleva el proceso creativo del dibujo al campo audiovisual, generando proyecciones de dibujo "vivo" utilizando para ello recursos de baja tecnología, que ofrecen aportaciones

mind what is unseen, what is in the outfield and is an interval between things. Other things that interest me are: the tension that is established between a fixed image and an image in motion, a moment captured in time, the succession and alteration of processes that occur at different speeds, repetition, change, and distinguishing time through created spaces among these alterations.

Here is a brief description of the pieces that are presented here:

Manuel González Bustos worked on *Fluid Colors I*, with shadows of unidentifiable images, thus creating mysterious and ambiguous poetic art. According to the author, the creative drawing process was undertaken using audio-visual elements. "Live" drawing projections were generated using low-tech resources, which contributed



Fluid Colors I



GONZÁLEZ BUSTOS, Manuel

*Dibujando en directo sobre la pantalla del retroproyector /
Drawing directly on the overhead projector screen*

expresivas y permiten una intervención más directa en el proceso creativo. Para Manuel, demostración y experimento forman una unidad indisoluble, pero al mostrar la estrategia al espectador (verle realizar dibujos en directo sobre la pantalla del retroproyector era toda una experiencia estética, evidencia que la percepción visual tiene lugar en el cerebro y no en el ojo humano.

to the expressiveness of the piece and also allowed for direct intervention in the creative process. For Manuel, both the experiment and presentation compose an inseparable entity. Once the spectator is shown the creative technique and strategies used by the artist (by witnessing the aesthetic experience of the drawings being made in person on the overhead projector), it is evident that visual perception comes from the brain and not merely the human eye.

En *Analogías Sobre El Agua*, sonido, cuerpo y espacio habitan un tiempo. Este habitar se relaciona con el gesto, dibujando escenas en las que el cuerpo en movimiento encuentra una armonía interior-exterior, entre el ser del humano y el ser de las cosas que pueblan el mundo. Movimiento, sonido, color y espacio muestran al espectador diferentes formas de hacer visibles las emociones.

In *Analogies of Water*, sound, body and space inhabit time. This is related to gesture, drawing scenes in which the body in movement finds an internal and external harmony, between the human being and the being which governs all that inhabits the earth. Movement, sound, color and space show the spectator different ways of making emotions visible.

**Analogías Sobre El Agua /
Analogies of Water**



Presente Continuo: Instantes sin Tiempo, habla del gesto como metáfora de un comportamiento. De los leves movimientos como transmisores de intenciones y sentimientos que sólo tendrán sentido en un determinado entorno cultural y comunicacional. Transitar entre las personas y las cosas; atravesar de una realidad a otra; la suma de miles de susurros conformando el grito que mueve el mundo; cada gesto mínimo como un instante irreplicable, sin tiempo, sin duración, porque en sí mismo constituye el flujo de la vida, el presente continuo.

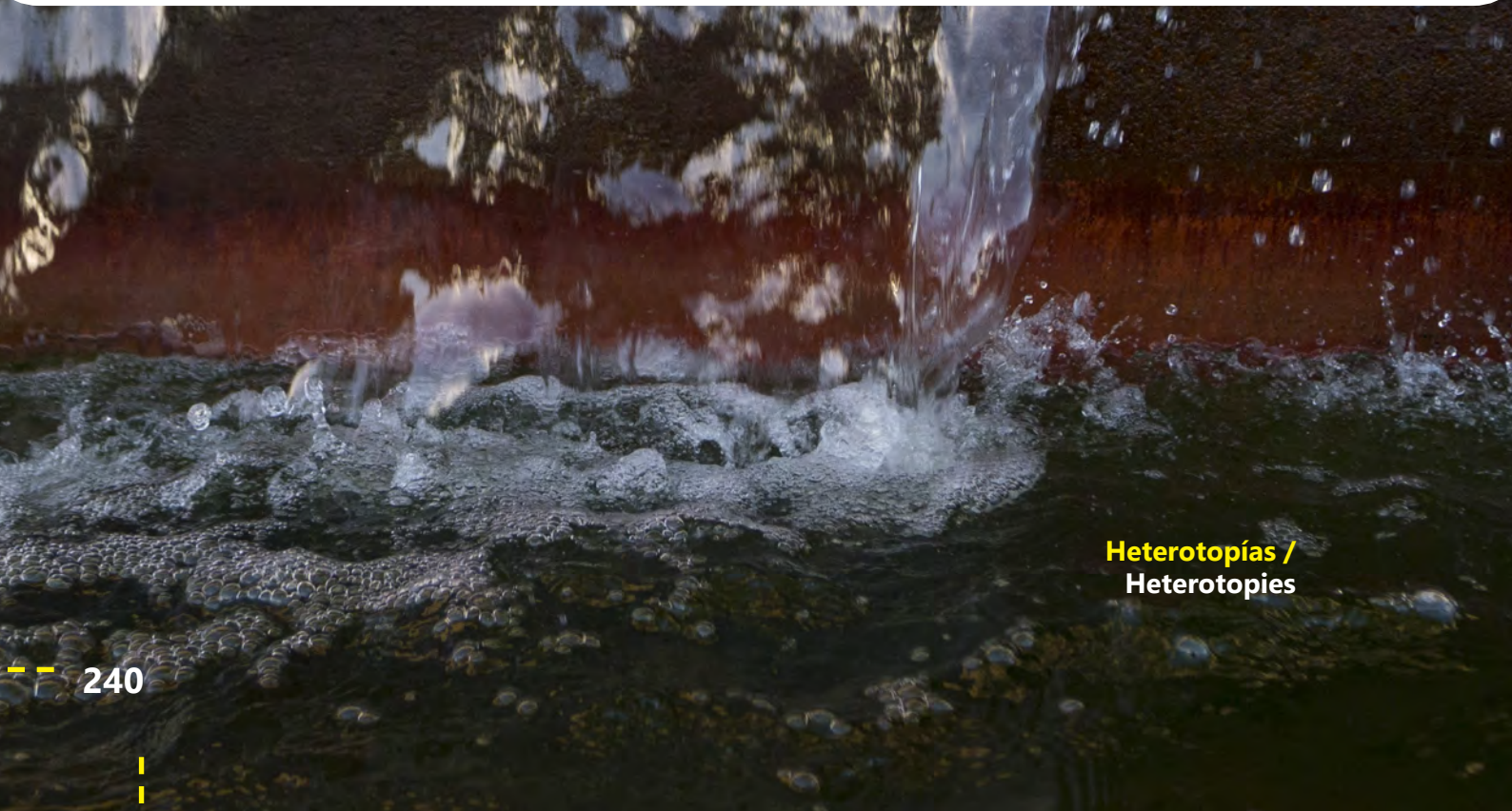
Present Continuous: Instants Outside of Time speaks of gesture as a metaphor of behavior. Present continuous can be defined as slight movements acting as transmitters of feelings and intentions that only make sense in certain cultural and communicative environments. Present continuous is also the movement between people and things, crossing from one reality to another, the sum of thousands of whispers defining the scream that moves the world; each minute gesture is an unrepeatable moment, outside of time, without duration and flowing with life.



**Presente Continuo: Instantes sin tiempo /
Present Continuous: Instants Outside of Time**

Las imágenes del agua en calma y el agua enfurecida, junto con el sonido hipnótico de la maravillosa voz de Ángela Galindo, son la metáfora visual de la pieza *Heterotopías*, término acuñado por Michael Foucault para definir la capacidad de construir sobre lo construido, de alterar la significación real a partir de la imaginación, de proyectar en términos emocionales un significado que va mucho más allá que el estrictamente dado por la dimensión física y funcional. Dos mundos, el cerca y el lejos lo concreto y lo disperso se superponen y dividen simultáneamente yuxtaponiendo espacios aparentemente incompatibles. Para diferenciar los espacios cotidianos, de los espacios heterotópicos, Michael Foucault escribe:

The visual metaphor of the piece entitled *Heterotopías* is the combination of the images of the calm and enraged water along with the hypnotic and soothing voice of Ángela Galindo. The term "*Heterotopia*" was coined by Michael Foucault in order to define the capacity of the human mind to construct on the previously constructed, altering meanings of reality based on the imagination, using the emotional realm which surpasses the strictly physical and functional realms. Two worlds: near and far, the concrete and abstract are superimposed and divided simultaneously thus juxtaposing apparently incompatible spaces. In order to differentiate between heterotopic spaces and spaces from daily life, Michael Foucault writes:



**Heterotopías /
Heterotopies**

"Vivimos, morimos, amamos en un espacio cuadrículado, recortado, abigarrado, con zonas claras y zonas de sombra, diferencias de nivel, escalones, huecos, relieves, regiones duras y otras desmenuzables, penetrables, porosas; están las regiones de paso: las calles, los trenes, el metro; están las regiones abiertas de la parada provisoria: los cafés, los cines, las playas, los hoteles; y además están las regiones cerradas del reposo y el recogimiento. Ahora bien, entre todos esos lugares que se distinguen los unos de los otros, los hay que son absolutamente diferentes; lugares que se oponen a todos los demás y que de alguna manera están destinados a borrarlos, compensarlos, neutralizarlos o purificarlos. Son en cierto modo, contraespacios". (Michael Foucault)²

"We live, die, and love in a square space that has been cut out and jumbled up, with clear and shady areas, level differences, steps, holes, reliefs, difficult regions and crumbly, penetrable, porous regions, regions one passes through: streets, trains, the metro, and open regions for the provisional stop: coffee shops, cinemas, beaches and hotels, and other closed regions for rest and relaxation. Now, all of these places can easily be distinguished one from another, but other places are absolutely unique, places that are completely different to all others, yet seem destined to erase, compensate, neutralize, or purify. These are, of a sense, "counter-spaces." (Michael Foucault)²

² FOCAULT, Michel, Dits et écrits, ed. Gallimard, París, 1994.

mUDi:
Máster de Dibujo



ugr | Universidad
de Granada



DEPARTAMENTO DE DIBUJO



AYUNTAMIENTO
DE GRANADA
albacin granada
AGENCIA



CUARTO REAL