

Una lista de ejercicios desmedidos para dibujar

Miguel Guzmán Pastor²; Ana González Uriel¹

¹Escuela Politécnica Superior y de Arquitectura. Universidad Antonio de Nebrija

²Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid

Abstract: Johannes Itten noted that *freeing and deepening the expressive ability of students is the teacher's most difficult task*. Recovering the children's joy of simply trying implies avoiding a fear of failure. We present a catalogue of suggestions aimed at exploring ways to express graphically ideas and sensations seemingly without any direct relation to concrete forms. By "immeasurable," we mean both without restraint as well as without any visual referent to be measured –as in compared– against. Many of these practices are linked to the artistic avant-gardes from last century; more than a few are older; and some come from Eastern cultures.

Keywords: Immeasurable drawing. Improvisation. Inventory of actions.

Johannes Itten, en su publicación sobre el curso preliminar en la Bauhaus, señalaba que liberar e intensificar la habilidad expresiva de los estudiantes es la tarea más difícil del profesor.

Lo que sigue más abajo es un inventario de propuestas relacionadas con la búsqueda de vías para expresar gráficamente ideas y sensaciones no vinculadas a formas concretas. Usamos el término "desmedidos" en el sentido de que pretenden carecer de contención, y también en el sentido de que no se han de ver medidos (comparados) con un referente visual.

Recuperar el placer infantil de disfrutar con probar se relaciona con soslayar el miedo al fracaso. En nuestra experiencia este tipo de ejercicios pueden ayudar a despegar a estudiantes inicialmente agarrotados y también inducir flexibilidad a aquellos que están acomodados a determinados modos de hacer.

Muchas vías corresponden a las vanguardias de hace cien años, y no pocas tienen su origen en centurias anteriores o en la cultura oriental. Las categorías en que

las hemos agrupado no son disjuntas: se superponen dejando fluir líneas, trazos, pinceladas.

No planteamos los ejercicios como introducción al acto de proyectar ni con intención de buscar resultados más o menos provocadores o sugerentes a priori, sino como parte de un proceso de desarrollo y exploración personal.

Propuestas que tienen que ver con la improvisación

En la tradición académica las pruebas "de repente" se relacionaban con la destreza en el oficio. En la segunda mitad del siglo XVIII, los concursos para los premios de pintura convocados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando incluían un ejercicio de este tipo que duraba dos horas, en contraste con los seis meses que se otorgaban para la realización de la prueba "de pensado". Se proponía un tema de carácter mitológico, bíblico, histórico o alegórico. Se trataba de un dibujo a lápiz, sanguina o aguada, en papel igual para todos los concursantes, que lo ejecutaban simultáneamente en locales habilitados al efecto. (Azcarate 1994)

Kandinsky (1912) define las *improvisaciones* como género: "expresiones, en gran parte inconscientes y a menudo repentinamente formuladas, de hechos de carácter interno". No se trata ya de una prueba de destreza sino de una ocasión para dejar fluir las "vibraciones del proceso espiritual".

Improvisar remite a celeridad. La velocidad de ejecución como premisa. Georges Mathieu llevó al límite esta idea con sus fulgurantes realizaciones, muchas ejecutadas ante el público sobre formatos de gran tamaño. La más famosa de ellas en 1954 en París, en el teatro Sarah Bernhard.

Etimológicamente, *improvisus* indica no visto/avisado con antelación. Sin embargo, los músicos de jazz

improvisan alrededor de un tema previamente conocido (standard) y sin un límite temporal prefijado. Ornette Coleman, saxofonista recientemente fallecido que rescribió el lenguaje del jazz, afirmaba en una entrevista en el Bonnaroo Festival en 2008: “Cada persona obtiene una sensación diferente de la improvisación. Yo no lo denomino composición, suelo llamarlo *gramática sonora*, y más técnicamente, *Harmolodics*, una contradicción entre armonía –harmony–, movimiento –movement– y melodía –melody–.”



Figura 01. Henri Michaux, *Sin título*, 1979.

Ruth Zaporah, creadora del Action Theatre (similar a nuestro Teatro Físico), comenta: “Cuando estoy improvisando, sé lo que está ocurriendo pero no pienso en ello. Parece no haber lugar para el pensamiento, la actividad de la consciencia propia, el “yo”. Mi mente-cuerpo se diluye con la acción, y viceversa. El “yo” que analiza, categoriza, desconfía, duda, teme, envidia, se aleja de la experiencia, desaparece. La improvisación se extiende a través de mi mente-cuerpo, utilizando todo lo que ésta conoce, sus capacidades y limitaciones. No siento que esté creando nada. Es la consciencia la que se abre y se deja guiar por la propia acción.” (Zaporah 2002) “La danza carece de pensamiento. Ella misma es su propia acción. No persigue nada ni lleva a ningún lugar. No tiene relación alguna con ganar o salvarse. La danza se danza a sí misma y no está en absoluto anclada al mundo conceptual ni tan siquiera al concepto de danza.” (Cushman 1991)

Atendemos a ese carácter repentino e imprevisto para proponer ejercicios rápidos con limitación explícita de tiempo (“que no dé tiempo a pensar”) y enunciados hasta cierto punto inesperados. Constatamos la necesidad de un enunciado, nítido o difuso, pero que sirva como motor de arranque y evite la aparición de gestos y formas artificiales.

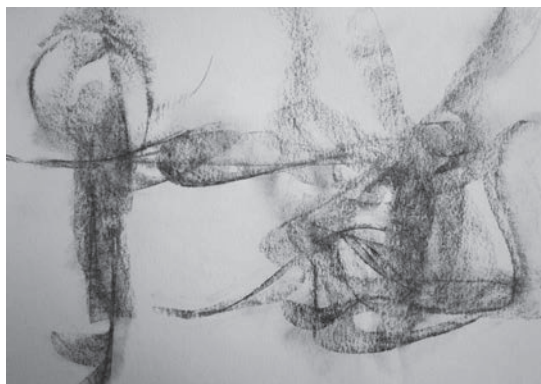


Figura 02. Dibujo de alumno en taller de los autores ante improvisación de danza, 2014.

- *Como una exhalación*. Llenar el papel en una respiración, mientras exhalamos lentamente. Inspirar. Llevar el aire al abdomen. Expirar lentamente. Mientras nos vaciamos de aire, llenar el papel con trazos y manchas. No es necesario que sean muchos, pero sí que llenen el papel.
- *Autorretrato sin espejo*. (Vicéns 2013) Recordar nuestro rostro y dibujarlo de frente. Pasados 5 minutos cambiamos de herramienta para dibujar. Pasados 4 minutos cambiamos de herramienta para dibujar. Pasados 3 minutos cambiamos de herramienta para dibujar. Pasados 2 minutos cambiamos de herramienta para dibujar. Pasado 1 minuto observamos el dibujo y escribimos espontáneamente sobre la experiencia.
- *Siluetas*. Ejercicio colectivo. Nos sentamos en posición perpendicular a nuestros compañeros y dibujamos el perfil de su rostro sin levantar el lápiz del papel. Realizamos múltiples dibujos espontáneos en el mismo papel. Cada 5 minutos giramos para cambiar de ángulo y modelo.
- *El modelo que dibuja*. Ejercicio colectivo. Nos sentamos frente a un compañero. Dibujamos la figura completa, mediante el método de contornos modificados. Sin levantar el lápiz del papel, nos detenemos cuando sea necesario para corregir las líneas hasta completar el perfil y las líneas interiores. Este ejercicio y el siguiente están relacionados con los propuestos por Betty Edwards en su conocido best seller (1979).
- *Sillas dispersas*. Elegir una posición, un ángulo, un encuadre. Dibujamos con técnica libre lo que vemos.

Pasados 5 minutos cambiamos de mano. Pasados 5 minutos dibujamos despacio sin mirar el papel y sin levantar el lápiz. Pasados 5 minutos observamos el dibujo. Cambiamos de posición y repetimos el procedimiento tantas veces como se desee.

Donde decimos lápiz puede probarse también otras herramientas de dibujo “en seco” como ceras, carbón, tiza, bolígrafos, rotuladores, etc.

La expresión de esos “hechos de carácter interno” supera pronto los límites de lo que convencionalmente se entiende por dibujo o pintura. Es el caso del artista norteamericano Matthew Barney, quien en su obra *Drawing Restraint I* propone una acción atlética, de resistencia física, para la que construye dos rampas con arneses anclados a los que se ata y que le sirven como resistencia para tratar de dibujar sobre los muros y el techo. Como puede observarse en la página web del proyecto y en el vídeo documentación disponible en youtube, los trazos resultantes responden a lo posible en el marco de las limitaciones autoimpuestas y derivadas de las condiciones físicas del artista en el momento específico, y las del espacio elegido y los mecanismos adaptados para esta acción.

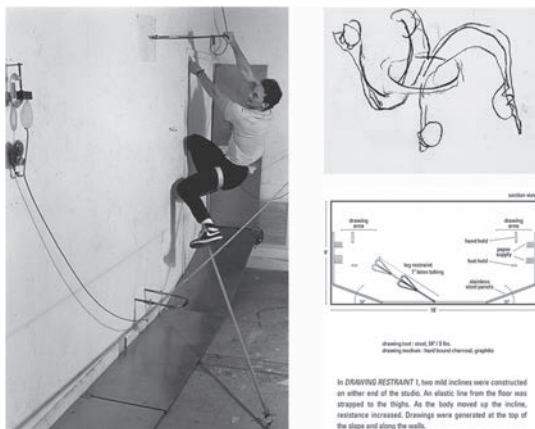


Figura 03. Matthew Barney, *Drawing Restraint I*, 1987.

Dependiendo del tiempo y el ambiente de la clase, puede ser útil realizar ejercicios físicos de relajación y concentración (relacionados con los ejercicios introductorios de Itten), que contribuyan a dejar a un lado rutinas y preocupaciones.

Prácticas afines al dibujo automático

Se trata de ejercicios sin ninguna intención, ni previa ni durante su ejecución.

– Probar distintas técnicas surrealistas de expresión gráfica, que conducen a dibujos accidentales o semiaccidentales.

Aerografía	Técnica en donde un objeto tridimensional es utilizado para hacer un estencil con spray. (Técnica prehistórica)
Ahumado	Las impresiones son hechas por humo sobre papel o lienzo.
Bulletismo	Consiste en disparar balas llenas de tinta china sobre un pergamino colocado sobre piedra.
Cadáver exquisito	Ensamblaje colectivo de conjunto de palabras o imágenes dibujadas sobre papel doblado y después desplegado. (Juego surrealista de <i>consecuencias</i> , 1925)
Caída de un líquido en una superficie vertical	Crear imágenes arrastrando o permitiendo la caída de algún líquido en una superficie vertical. (Inventado por los surrealistas de Rumanía)
Caligrama	Poema, frase o palabra donde la tipografía, caligrafía o texto manuscrito se configura de tal manera que cree una imagen. (Gherasim Luca)
Collage	Pegar fragmentos de imágenes encontradas sobre cartulina o tabla, creando un todo unificado. <i>Coulage</i> : Automatismo o escultura involuntaria hecho puramente de material líquido o fundido (metal, cera, chocolate) en agua fría.
Cubomanía	Método para crear collages utilizando una imagen cortada en pequeños cuadrados y ordenados al azar.
Decalcomanía	Aplicar gouache negro en un papel colocado sobre otro. Ejercer una ligera presión y despegar antes de que se sequen. (Óscar Domínguez)
Dream resúme	Similar a un currículum vitae pero basado en logros, trabajos y cosas similares, imaginados durante un estado de ensueño.
Echo poem / Echo drawing	Poema o dibujo escrito por dos personas mediante estrofas encadenadas y en columnas opuestas. Cuando se termina, se escribe el título. (Aurélien Dauguet, 1972)

Escritura indescifrable	Escribir de tal manera que el lector no pueda descifrar el mensaje de la obra. (Surrealistas Rumanía, También llamado Surautomatismo)
Escultura involuntaria	Manipulaciones inconscientes de objetos encontrados, como desenrollar un ticket, doblar un clip, etc. <i>Estrechamientos</i> : Cortar fragmentos de imágenes y acoplarlas en una nueva que aparecerá deformada. (Marcel Mariën, 1950)
Fotomontaje	Composición a partir de imágenes o ilustraciones cuyo resultado es una fotografía final. (Henry Peach Robinson, 1857)
Frottage	Frotar un lápiz o mina de grafito sobre una hoja colocada encima de un objeto, consiguiendo una impresión de la forma y textura del mismo.
Grafomanía entópica	Dibujar puntos en las zonas de impurezas de un papel en blanco y trazar líneas o curvas entre los puntos.
Heatage	Un negativo expuesto es calentado desde abajo, causando una emulsión que distorsiona la imagen de manera aleatoria. (David Hare)
Método paranoico-crítico	El estado de paranoia permite percibir relaciones entre objetos que en apariencia o de forma lógica no están conectados. (Dalí)
Outagrafia	Técnica que consiste en recortar los personajes en una fotografía. (Ted Joans)
Parsemage	Dispensar polvo de carbón vegetal o pigmento en agua, pasar un papel grueso o cartulina sobre la superficie y dejar secar. (Ithell Colquhoun)
Raspado	Raspar un lienzo pintado con un papel seco. (Max Ernst, Joan Miró)
Salpicadura	Una vez la pintura (óleo, acuarela) está fijada, se vierte aguarrás sobre la pintura. (<i>Remedios Varo</i>)
Técnica de Recortes	Técnica literaria aleatoria en la cual un texto es recortado al azar y reordenado para crear un nuevo texto.

Tabla 01. Técnicas surrealistas.

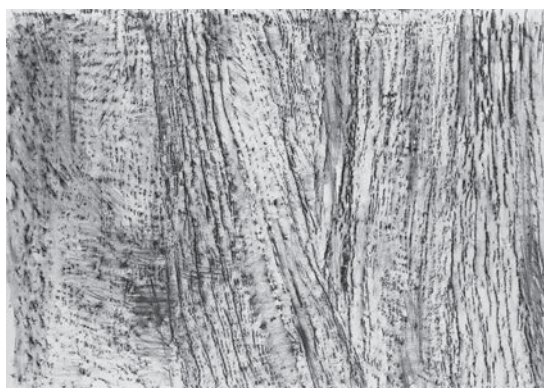


Figura 04. Frottage del autor, 2014

ocurrir con toda idea de orden, se refiere casi por completo a la conveniencia; por consiguiente, se ha de considerar como una criatura del entendimiento, antes que como una causa primaria actuando sobre los sentidos y la imaginación. No encontramos un objeto bello a base de dedicarle mucha atención y de investigarlo mucho; la belleza no exige auxilio de nuestro razonamiento (...) la aparición de la belleza causa en nosotros un grado de amor, en la misma medida en que la aplicación de hielo o fuego produce la idea de calor o frío (...) la belleza no es una idea que se pueda medir, ni tiene nada que ver con el cálculo y la geometría.”

- *Variaciones surrealistas*: Inventar y combinar variantes de las anteriores.
- Hacer *fascinantes* composiciones con cualquier cosa (por ejemplo, disponer sobre un papel blanco A3 pequeños elementos encontrados en un parque o un descampado), con la única ambición de disfrutar de su *belleza*.



Figura 05. Dibujo con la naturaleza, alumno en taller de los autores, 2014.

Entendemos aquí *belleza* como Edmund Burke en su tratado *Ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, de 1756, citado por Juan Bordes (2006): “Tengo grandes razones para dudar si la belleza es una idea que pertenece a la proporción. La proporción, como parece

– *Es el viento quien dibuja*: colocar un rotulador o pincel muy ligero mojado en tinta, atado por su extremo libre a una cuerda, y ésta a la rama de un árbol. Observar cómo opera el dispositivo hasta que consideremos pertinente retirar el papel y sustituirlo. Observar la serie resultante. Este mismo ejercicio se puede realizar cambiando los materiales de dibujo.

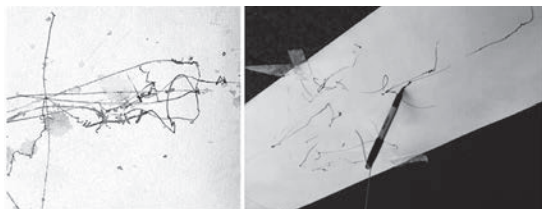


Figura 06. Dibujo de viento y máquina de dibujar, alumnos de Yeunhee Kyoung, 2011.

– *Invención* de todo género de máquinas para dibujar basadas en la acción de agentes de comportamiento más o menos aleatorio o ingobernable: lluvia, ruido, olas, etc.

– *Dibujo guiado*: Un estudiante cierra los ojos y dibuja. Un compañero puede activar, detener o alterar el dibujo: velocidad, dirección, trazo recto, curvo, suave, fuerte, etc.

– *Dibujo teledirigido*: Sobre tierra o arena. Tratar de dibujar formas conocidas con coche teledirigido. Dibujo abstracto. Trazos paralelos y perpendiculares. Trazos curvos. Observar el resultado. Fotografiar detalles, alisar y repetir.

– *Dibujar hablando* ininterrumpidamente a la vez. Gran parte del pensamiento racional estará ocupada en articular un discurso lógico, detrayendo parcial o totalmente la atención –y el control– de lo que aparece en el papel. El antecedente es claro en los garabatos mientras se habla por teléfono. Por parejas, uno hace el ejercicio y el otro escucha. El papel del oyente es fundamental.

Gómez Molina (2007, 38) habla de un *dibujo sin dibujo*, y cita a Joseph Beuys: “pensar ya es la plástica... las ideas tienen un efecto en el mundo más fuerte que una plástica que se ha iniciado y que en cierto modo no se ha materializado en el objeto”, y a Bruce Nauman: “Dibujar es equivalente a pensar. Algunos dibujos se hacen con la misma intención que se escribe: son notas que se toman.”

Planteamientos relacionados con el dibujo colectivo y la dilución de la autoría:

– *Autorretrato colectivo por capas, sin espejo*. Recordar nuestro rostro y dibujarlo de frente. Cada 3 minutos rotamos, dejando nuestro dibujo y herramientas al siguiente compañero. Añadimos una capa al dibujo que encontramos, dibujando nuestro autorretrato sobre el anterior. Hasta que completamos la vuelta y encontramos nuestro dibujo inicial.

– *Sillas dispersas, versión colectiva a varias manos*. Elegimos una silla, y una vez sentados, elegimos un encuadre. Dibujamos con técnica libre lo que vemos. Pasados 5 minutos rotamos, dejando nuestro material en la silla que ocupábamos. Rotamos. Durante 30 segundos observamos el dibujo que realizaba nuestro compañero. Cambiamos de mano y continuamos el dibujo de nuestro compañero durante 5 minutos. Rotamos. Durante 30 segundos observamos el dibujo que realizaba nuestro compañero. Despacio, sin mirar el papel y sin levantar el lápiz continuamos el dibujo de nuestro compañero durante 5 minutos. Rotamos y dibujamos cambiando de técnica

– *Diálogos dibujados (empatía)*: Ejercicio previo: *Paseos ciegos*. Un estudiante cierra los ojos. Otro estudiante toma su mano y lo guía por el espacio en un paseo lento. Quien tiene los ojos cerrados habla, inventa una historia. Durante 5 minutos. Cambio de rol. Cambio de compañero. Repeticiones.

Ejercicio de diálogos dibujados: 1. Sentados en sillas enfrentadas y a una distancia de cinco pasos: Uno construye una imagen mediante una narración espontánea e improvisada, el otro dibuja la imagen. Durante cinco minutos. Observamos el dibujo y cambiamos de rol. Repetimos, construyendo la imagen con los ojos cerrados. 2. Sillas en círculo, equidistantes y mirando hacia el centro: La mitad de los estudiantes se sienta y la otra mitad permanece de pie frente a los primeros. Quien está de pie construye una imagen mediante una narración espontánea e improvisada, girando cada 30 segundos a la siguiente posición. Los estudiantes que están sentados combinan en un dibujo todas las imágenes que les son narradas. Hasta completar el círculo. Observamos los dibujos, cambiamos de rol.

Estos ejercicios están basados en algunos de los talleres impartidos por el artista australiano de performance Andrew Morrish y en las técnicas básicas de Action Theatre creadas por la artista norteamericana Ruth Zaporah.

Diversas aproximaciones a dibujar el movimiento

“Todo fluye.” (Heráclito)

Mucho más allá en el tiempo de las representaciones futuristas y la aproximación por superposición de instantes ligada al desarrollo de la fotografía, Leonardo inventa códigos para consignar la trayectoria del vuelo de las aves o la intensidad de un vendaval.

Por otro lado, en sus notas, advierte que “Un buen pintor tiene dos objetivos principales cuando pinta: el hombre y su espíritu. El primero es fácil. El segundo es más complicado, porque tiene que representarlo por medio de movimientos corporales.”

Pero el movimiento puede ser también puramente interior. Septuagenario, en silla de ruedas, Matisse cortaba y pegaba papeles coloreados (*gouache découpées*). Con sus tijeras, “esculpiendo con color”. Asociaba esta acción con volar. También con nadar, especialmente con sus recuerdos de sumergirse en los lagos volcánicos bajo el cáliz dorado del cielo de Tahití. Parte de estas obras, realizadas entre 1943 y 1946, fueron publicadas en 1947 por Efstratios Tériade en un volumen titulado *Jazz*. En 1943 Duke Ellington grababa “It don’t mean a thing / If it ain’t got that swing”. (Tom Philips 2014)

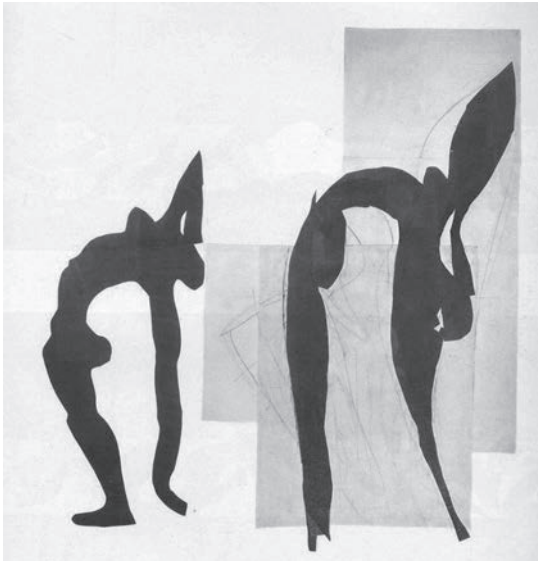


Figura 07. Henri Matisse, *Blue Nudes*, *gouache découpée*, 1952.

– *Movimiento relativo, objeto*: Rotar en torno al objeto. Dibujar – imaginar el exterior y también el interior del objeto.

– *Movimiento relativo, modelo vivo*: Modelo en pose estática y rotamos, cambiando de ángulo, distancia, encuadre, realizamos diversos dibujos en la misma lámina y de este modo creamos una composición de figuras en el espacio. / Este mismo ejercicio puede realizarse de forma colectiva, rotando y dibujando sobre el papel del compañero.

– *Movimientos superpuestos, modelo vivo*: El ejercicio clásico en que es el modelo el que ejecuta el movimiento, puede realizarse superponiéndolo con el anterior.

– *Dibujo de flujos*: Usando como catalizador la observación de corrientes de agua, de personas, de animales.

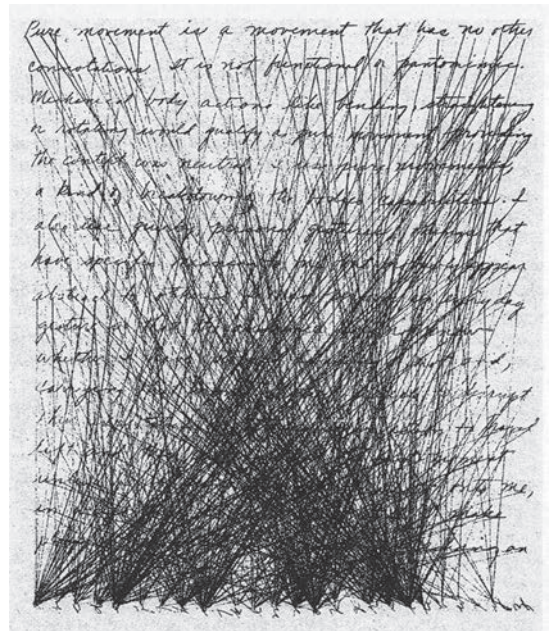


Figura 08. Notación coreológica. Trisha Brown, 1988.

Posibilidades que surgen del uso de recursos como la hipérbola o el hipérbaton, o simplemente la desmesura:

– *Díptico Kanon vs anti-Kanon*: Pose modelo vivo, 15 minutos. Dibujar académicamente mediante técnicas de encaje, geometría, estructura, composición, volumen, claroscuros, luces y sombras. Desde la misma

posición, cambiamos de papel. Misma pose de modelo, 15 minutos. Dibujar exagerando las proporciones libremente (aumentando altura, anchura, dimensiones de las extremidades). Finalizado el segundo dibujo, lo contrastamos con el primero.

– *Modelo vivo*. Tres poses de 5 minutos. Superponer las 3 figuras en la misma lámina.

– *Espacio vivo*. Tres poses de 5 minutos. Encajar las 3 figuras en la misma lámina creando una relación entre las mismas y con el espacio.

En 1912, Paul Klee escribe en la revista *Die Alpen* que “Las obras de los enajenados han de ser tomadas más en serio que todos los museos de bellas artes” (García Villarán 2009).

El término *Art Brut* fue acuñado por Jean Dubuffet en 1945 en alusión a las obras creadas por personas al margen de las normas sociales: inadaptados, solitarios, ancianos, y especialmente enfermos psiquiátricos. “Estoy convencido de que el arte es aquí más vivo y apasionante que las manifestaciones del aburrido arte oficial catalogado, aunque sea de vanguardia” (carta a C. Ladame, París, 9 agosto 1945. Lausane, archivos de la colección del Art Brut). La *Compagnie d'Art Brut*, de la que también formaron parte Slavko Kopac, André Breton, Jean Paulhan, Charles Ratton, Henri-Pierre Roche y Michel Tapié, reunió una amplia colección de estas obras y organizó diversas exposiciones.

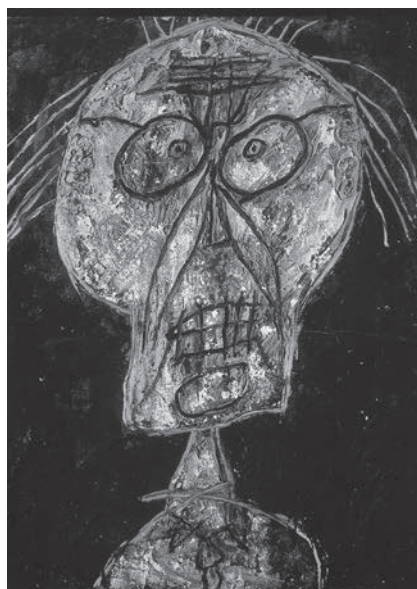
Escribe Dubuffet (1951): “Por lo que a mí respecta, yo tengo en gran estima los valores de los salvajes: instinto, pasión, capricho, violencia, demencia.”

Y también “Mi persistente curiosidad acerca de los dibujos infantiles y los de cualquiera que no haya aprendido a dibujar se debe a mi esperanza de encontrar en ellos un método de restituir objetos derivados no de ninguna falsa posición de los ojos arbitrariamente enfocados sobre ellos, sino desde todo el alcance de las miradas inconscientes, de encontrar aquellas huellas involuntarias inscritas en el recuerdo de cada ser humano corriente, y las relaciones afectivas que vinculan a cada individuo con las cosas que le rodean y atraen su mirada.” (Citado por MacGregor 1989)

En inglés el término *Art Brut* remite al *Outsider Art*, fuera de los límites de la cultura oficial, ajeno a público, crítica y mercado, sin otra justificación que la propia creación y la libertad.



Figuras 09. Dibujo de alumno en taller de los autores, *Esperpento de estatua*, 2013.



Figuras 10. Jean Dubuffet, *Dhôtel nuancé d'abricot*, 1947.

El interés por la producción artística de los enfermos mentales había surgido paralelo al desarrollo de la psiquiatría. En Francia, el doctor Phillipe Pinel (1745-1826) llamaba la atención sobre la actividad creativa de los pacientes como un vínculo con la cordura y señalaba las posibilidades terapéuticas del arte. En Inglaterra John Haslam publicó *Illustrations of Madness* en 1810. En 1892 el psiquiatra James G. Kierman organizó un congreso en Chicago sobre el arte de los enfermos mentales, donde señaló su semejanza con el arte primitivo. (MacGregor 1989). En el mismo año, en Alemania, Max Nordau publica *Entartung*

–Degeneración– que sería tristemente utilizado por los nazis. En 1900 el Hospital Real de Bethlem realiza una exposición de obras de pacientes, y en 1905 el Dr. Auguste Marie inaugura una colección permanente (Musée de la Folie) en el manicomio de Villejuif (Francia), y en 1909 lo hace la clínica psiquiátrica de Heidelberg, en Alemania. (Jones 2010)

Es en Heidelberg donde entre 1919 y 1921 desarrolló su trabajo Hans Prinzhorn (1886-1933) Prinzhorn, psiquiatra, pero con formación en historiador del arte, filosofía y música, recopiló y estudió 5.000 obras de 450 pacientes. En 1922 publicaría muchas de ellas en *Das Bildneri der Geisteskranken* (Creación plástica de los enfermos mentales), con un impacto inmediato y una profunda repercusión en las vanguardias artísticas europeas –incluido desde luego más adelante Dubuffet–. “Nuestros pacientes se encuentran en contacto, de manera totalmente irracional, con las más profundas verdades, y muchas veces revelan, inconscientemente, visiones de trascendencia. Reencontramos así, en un contexto diferente, la idea de la existencia de formas de expresión psíquica y de objetos de formas correspondientes que en todos los hombres, en determinadas condiciones, serían casi idénticas, como los procesos fisiológicos.” (Prinzhorn 1922)

Una selección de 120 obras de la colección Prinzhorn ha sido expuesta recientemente en Berlín (noviembre 2014 - abril 2015) y en Heidelberg (abril- agosto 2015), bajo el título *Das Wunder in der Schuheinlegesohle* -El milagro de la suela de zapato. “En las obras de la colección Prinzhorn todo es posible: el mundo es interpretado mediante caligrafías espesas, visiones de los efectos de las emisiones radiofónicas sobre la mente, sistemas políticos o religiosos sólo comprensibles por el autor, planes militares o, como en la obra a la que hace referencia el título de la exposición berlinesa, las circunstancias de un milagro reveladas en las manchas formadas en la suela de un zapato.” (González 2015)

Referencias bibliográficas

AZCÁRATE LUXAN, Isabel. 1994. *Historia y alegoría: los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

BARNEY, Matthew. 1978. Proyecto “Drawing Restraint I”: <http://www.drawingrestraint.net>; <https://www.youtube.com/watch?v=83WTxmkye04>

BORDES CABALLERO, Juan. 2006. Contestación del académico Excmo. Sr. D. Juan Bordes Caballero al discurso de ingreso del Excmo. Sr. D. Alberto Campo Baeza. Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

COLEMAN, Ornette. 2008. Entrevista en Bonnaroo Festival. <https://www.youtube.com/watch?v=8CoPGDfMWfc>

CUSHMAN, Anne. 1991. “A description of Zaporah and her work as an expression of spirit.” *The Spirit of Creativity, Yoga Journal*, September/October 1991, págs. 50-58, 102-103.

DUBUFFET, Jean. 1951. “Homenaje a los valores salvajes”, incluido en *Escritos sobre arte*. Barcelona: Barral Editores, 1975.

EDWARDS, Betty. 1979. *Drawing on the right side of the brain*. Edición en castellano *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*. Barcelona: Urano, 1994.

GARCÍA VILLARÁN, Antonio. 2009. Influencias de la obra de los enajenados en la pedagogía de Paul Klee. *Activarte, Revista independiente de arte, teoría de las artes, pedagogía, nuevas tecnologías*. 2009. Págs. 20-25.

GÓMEZ MOLINA, Juan José, y otros. 2007. *La representación de la representación*. Cátedra. Madrid.

ITTEN, Johannes. 1967. *Design and form: the basic course at the Bauhaus*. Thames and Hudson. NYC.

GONZÁLEZ, José Ángel. 2015. Reseña de la exposición *Das Wunder in der Schuheinlegesohle - Werke aus der Sammlung Prinzhorn*, en <http://www.20minutos.es/noticia/2340318/0/arte-enfermos-mentales/coleccion-prinzhorn>

JONES, Karen y otros 2010. *Framing Marginalized Art*. Melbourne. University of Melbourne Custom Book Centre.

KANDINSKY, Wassily. 1912. *De lo espiritual en el arte*. Ed. en castellano Buenos Aires, Nueva Visión, 1967.

MACGREGOR, John M. 1989. *The Discovery of the Art of the Insane*. Princeton, N.J. Princeton University Press.

PRINZHORN, Hans. 1922. *Das Bildneri der Geisteskranken*. Facsímil disponible en: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/prinzhorn1922/0024?sid=119495c669fa67cf3e81e7cdc9245759>

VICENS LORENTE, Antoni. 2013. “¿Es posible un autorretrato sin espejo?”, en *Análisis: revista de psicoanálisis y cultura de Castilla y León*, ISSN 1885-2998, N.º. 27, 2013, págs. 17-28.

ZAPORAH, Ruth. 2002. “What’s on my Mind Now”, en *Contact Quarterly*, vol 30 No 1, Winter/Spring 2002, págs. 51-56.

<http://www.ago.net/matthew-barney-drawing-restraint>

<http://www.artbrut.ch/fr/21070/collection-art-brut-lausanne>

<http://www.lacma.org/about/press/drawing-surrealism>

<https://www.pinterest.com/NewCollegeDT/drawing-machines/>

http://www.sfmoma.org/exhib_events/exhibitions/230

Autores

Miguel Guzmán Pastor. Arquitecto por la UPM (2000). Profesor asociado en Universidad Antonio de Nebrija. Docencia e investigación en Dibujo, Arquitectura Efímera, Arte interdisciplinar (Teatralidades Expandidas / ARTEA, 2013 y Programa Sin Créditos / Sala de Arte Joven de la CAM, 2016). Director del proyecto de arte colectivo Espacio Islandia. Residente en The Blank (Bergamo 2013), Addaya Centre d'Art Contemporani (2014) y Skaffell Center for Visual Arts (2015). mguzmanp@nebrija.es

Ana González Uriel. Doctora (2005) y Arquitecta por la UPM. Profesora Titular de Escuela Universitaria de la misma Universidad (2004). Docencia e investigación en Dibujo del Natural, Geometría Descriptiva, Geometría y Dibujo de Arquitectura. Coordinadora del Taller experimental de Dibujo a Mano de la ETSAM. ana.g.uriel@upm.es

