

⊛ GÓMEZ MOLINA, J.J. (Coord.) (2006)
LAS LECCIONES DE DIBUJO, Ed. Catedra - Madrid.

CAPÍTULO PRIMERO

El concepto de dibujo

JUAN JOSÉ GÓMEZ MOLINA

LOS LÍMITES DE LA PALABRA

El Dibujo es una de esas palabras que sobrepasan el ámbito del discurso artístico para instalarse en un marco más amplio de referencias; otras palabras, como «escultura», también penetran en el lenguaje cotidiano, enriqueciéndolo de aquellos valores que la práctica artística le proporciona, pero la palabra Dibujo se introduce en él con un valor que parece exceder el uso de esa disciplina, para nombrar una serie de valores que pertenecen al fundamento de una actividad esencial, en el hecho mismo de comprender y nombrar las cosas. Es este valor excesivo el que proporciona al término su riqueza y la dificultad de su comprensión.

El dibujo es un término que está presente como concepto en muchas actividades, en lo que determina el valor más esencial de ellas mismas, en el hecho mismo de establecerse como conocimiento. Está siempre relacionado con movimientos, conductas y comportamientos, que tienen de común el ser sustento ordenador de una estructura, a través de gestos que marcan direcciones generativas o puntuales que sirven para establecer figuras sobre fondos diferenciados. Está referido también a los procedimientos que son capaces de producir esos trazos definidos, y al uso y a las connotaciones que estos procedimientos han adquirido en su práctica histórica.

El dibujo se establece siempre como la fijación de un gesto que concreta una estructura, por lo que enlaza con todas las actividades primordiales de expresión y construcción vinculadas al conocimiento, a la descripción de las ideas, las cosas y a los fenómenos de interpretación basados en la explicación de su sentido por medio de sus configuraciones.

El estructuralismo trató de reconstruir ese esfuerzo primario del pensamiento a través de unas ideas madre que explicasen el mundo como un proceso de creación de

sentido; enlazaba con una tradición ancestral por explicar la estructura de los fenómenos por medio de sus gestos y las trazas de sus huellas. Cualquier acción humana termina por ser huella de ella misma, cualquier comportamiento formaliza su estructura y nos crea una imagen análoga de su razón más profunda. Las estructuras que determinan los gestos, marcan las propiedades con las que percibimos y reducimos el mundo entrópico de la percepción.

LAS ESTRUCTURAS DE LOS GESTOS

Los trazos que reconocemos son los rastros fijos de esos gestos que nos ayudan a comprender el proceso con el que las personas representan los conceptos de las cosas. Los fenómenos visuales permiten establecer el orden jerárquico de aquello que se valora. La enseñanza ha desarrollado a través de estos componentes: gestos y estructuras, los instrumentos para la interpretación de las ideas que en ellos se concretan. A través de esto, el dibujo, al mismo tiempo que configura una idea, comunica e informa de la estructura con la que cada persona capta el fenómeno, reflejando al mismo tiempo el valor simbólico que asume.

Todo sistema compositivo estructurado es reducible a un análisis de sus partes, proporciones, ritmos, etc., y cada persona puede nuevamente traducir un orden estilístico por medio de su apropiación en un gesto personal, de la misma manera que las nuevas escuelas de Diseño, basándose en la creencia de un principio básico y común de la forma, desarrollaron un proceso de reducción formal para encontrar los elementos y las leyes interdisciplinarias que sustentasen el auténtico estilo moderno. Un estilo que sería la superación de todos aquellos otros, atávicos y parciales; en sí mismo antiestilo, en cuanto rompía con la evolución histórica de ellos, y daba paso a la llegada de la nueva era, imperfectible, final de todas las utopías; estilo que surgía directamente del gesto íntimo, como afirmación personal y, por tanto, carecía del valor negativo y coercitivo del anterior sistema académico.

La práctica legal ha avalado desde Roma esta aseveración, convirtiendo a la escritura y sobre todo la firma, por lo que tiene de gesto personal, en el elemento fundamental de identidad individual. El gesto prototipo de este signo expresivo ha sido comparado con las antiguas prácticas mágicas, que los etnólogos conocen muy bien, según las cuales, gracias al vínculo mítico que une la persona con el nombre que porta, bastaba perforar la firma para que la persona que lo llevaba resultase perjudicada. Mientras que la estructuración del dibujo lo dirige a la objetivación, el gesto lo reintegra con la individualidad y retoma el valor animista de interrelación unívoca entre el signo de la persona y la persona misma.

DESCRIPCIÓN Y REPRESENTACIÓN

Este carácter interdisciplinar y el sentido de nudo entre los fenómenos objetivos y subjetivos son los que determinan el valor más sugestivo del dibujo, al que hay que añadir su papel clave en los fenómenos de descripción y representación. Un campo difícil, un equilibrio complicado entre fenómenos muy diversos, en donde la menor ambigüedad puede romper ese hilo mágico que hace que cada representación sea un universo preciso en el que se instala el sentido del dibujo.

En los textos orientales de estética podemos encontrar, con mayor profusión, esta relación entre las cosas, naturaleza, gesto, estado de ánimo y la propia persona:

Una composición nace como encarnación de muchos gestos vivos; es, como el acto del Tao, la materialización sin fin. Alcanzar el Significado depende de la aprehensión de lo sutil. Si un poeta domina el secreto del cambio y del orden, los encauzará como corrientes dirigiéndose a una fuente, pero un falso movimiento conduce al tropiezo atolondrado y se confundirá el fin con el comienzo. Confundidos el amarillo terreo y el azul celestial, el lado opaco y las heces retornarán al caos. Las expresiones profusas pueden contener verdad en abundancia, pero fracasan al dirigir y conducir el Significado. Un dicho enérgico en un punto crucial unirá las partes en un todo; aunque las palabras estén dispuestas en buen orden se necesita este «látigo aglomerador» para hacerlas obedecer. En aquellos momentos en que la mente y la materia mantienen una comunión perfecta, vendrán con fuerza irresistible y se irán; nadie podrá detener su partida, pero hay momentos en que los seis sentidos parecen embotados, el corazón perdido y estancado el espíritu. Uno permanece inmóvil como un tronco petrificado, seco, como el lecho de un río exhausto. El alma se ha interiorizado en busca del laberinto oculto, tras un velo tembloroso parece relucir la verdad, más evasiva que nunca. El pensamiento girando y retorciéndose, como seda hilada en una rueda. Entonces todas las fuerzas vitales se dispersarán en lastimero fracaso y, sin embargo, otra vez un libre juego de impulsos puede lograr una hazaña sin dificultad, pero, no obstante, está más allá del poder de cada uno para dominarlo (Lu-Chi, 261-303 d. C.).

Si el carácter estructural remite a los valores más objetivables de lo percibido y los gestos que los definen, los impulsos que los justifican, remiten al yo más íntimo desde donde se formaliza el dibujo, unos y otros se transforman en representaciones que trascienden sus ámbitos particulares y sitúan su explicación y su sentido en el campo de las convenciones culturales.

LAS REPRESENTACIONES

El carácter de «representaciones» de los dibujos es lo que establece su mayor complejidad. El valor que adquieren como forma de aprehensión sensible de las ideas y de los objetos es el que les confiere la multiplicidad de sentidos, y su papel clave en el conocimiento de las cosas.

El dibujo como representación marca el intento más radical del ser humano por vencer la necesidad de los acontecimientos, en el deseo de volver a hacer presente por medio de la imagen la idea que tenemos de ella misma. Aprehendiendo al objeto, de un modo obsesivo, para tratar de comprender nuestro ser y las relaciones que mantiene con el entorno a través de las cosas. Aprehensión intuitiva, conceptualizada o ideal, por medio de la cual lo concreto y lo diverso es pensado bajo una forma categorial.

Hegel: «El ser allí reflejado sobre la sustancia, es transferido, por una primera negación al elemento en sí mismo. El saber se vuelve contra la representación (el ser allí, reflejado sobre la sustancia).» «La cultura es un proceso de superación de la forma desde su ser conocido. Descomponer una representación en sus elementos equivale a retrotraerla a sus movimientos que, por lo menos, no poseen la forma

de representación ya encontrada, sino que constituyen el patrimonio inmediato del ser mismo.» «Lo representado, a través del desgarramiento, se convierte en el patrimonio de la pura autoconciencia.»

EL DIBUJO Y LOS DIBUJOS

Pero los dibujos, además de representaciones, de esquemas o de conceptos de lo real, son ante todo, aunque parezca una obviedad, «dibujos», un tipo de imágenes que se definen en el contexto de unas prácticas determinadas¹, científicas, técnicas o artísticas que le dan valores muy concretos, vinculados a las categorías de sus conocimientos. Sus valores están también relacionados con las facilidades y destrezas de sus prácticas. Trazar un camino, dibujar con precisión un circuito, delinear una sección, son acciones muy distintas, valoradas de forma diferente en el contexto de sus profesiones. Es ahí donde empiezan la mayor parte de los problemas a la hora de dibujar y a la hora de exponer cuáles son o han sido históricamente sus conceptos más fundamentales.

La historia del Dibujo es también la historia de aquello que se ha entendido como tal, la evolución de las prácticas en las que se le ha inscrito y el orden jerárquico al

¹ Vicente Carducho (1633), *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, definición, modos y diferencias*. Texto seleccionado por Francisco Calvo Serraller en *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981, pág. 278.

Ésta, pues, de que tratamos, se puede dividir en pintura práctica operativa regular, y práctica operativa regular y científica.

Pintura práctica es la que se hace con sólo la noticia general que se tiene de las cosas, o copiando de otras, y de dibujos y estampas ajenas, tomando perfiles con papel aceitado, o cuadrículado, o por algunos otros medios que facilitan la operación mecánica, y guían como a ciego al fin de la obra, aunque tropezando, y esto se consigue con un material uso y continuación, obrando sola la imaginativa, y sentido corporal, con sólo lo animal y operativo; tanto que baste a conocer las partes y miembros, aunque sea más por el lugar que ocupan que por la propiedad que tengan, que se conocerá la mano por estar pegada al brazo, y el brazo por estarlo al hombro, y la pierna al muslo, y él a la cadera; porque si se enseñase cada cosa de por sí, sería posible no conocerse. Y esta pintura no es imitadora de la naturaleza, ni aun de lo natural, porque sólo es un hábito material que coteja e imita otra pintura u objeto (en cuando fuere capaz el sujeto que obra sin otra cosa) conque deja contento al sentido, con quien tiene simpatía y proporción, y su fin no es más que contentar a la persona que le ocupa, por la paga que le ha de dar, usando los medios más fáciles y proporcionados para la ejecución de lo que pretende imitar, valiéndose de los instrumentos prácticos y materiales que dejaron inventados hombres doctos y científicos, dando con ellos muestras de su ciencia; si bien ocasionando la poca especulación y trabajo que hoy se acostumbra.

Pintura práctica regular, o preceptiva, es la que se vale ingeniosamente de las reglas y preceptos prácticos, dados e inventados por hombre peritos, y aprobados por buenos, y ciertos. Esto se alcanza (debajo dellos dibujando continuamente con cuidado y atención, de dibujos, pinturas, estatuas y modelos, procurando sea siempre de lo mejor. Observando, e imitando lo bueno, dejando lo que no lo fuere, hasta alcanzar hábito regular operativo en el entendimiento agente, y en la vista, conque obre: que así parece lo entendió el divino Michael Angel, cuando dijo: «Que el hábito de la vista bien enseñado, suple la geometría, y aritmética. Estos sabrán las medidas, y buenas proporciones, por haberlas así aprendido, o leído, y asimismo sabrán la perspectiva práctica, así de los cuerpos, como de los colores, luces y sombras, y con prudencial juicio sin saber más principios, no causas, harán muy grandes obras, que serán celebradas en el mundo: y desta especie son, y han sido los más que han tenido fama y nombre en general. Pintura práctica regular y científica es la que sólo se vale de las reglas y preceptos aprobados, dibujando y observando; mas inquiere las causas, y las razones geométricas, aritméticas, perspectivas y filosóficas, de todo lo que ha de pintar con la anatomía y fisonomía atento a la historia, trajes, y a lo político. Haciendo ideas con la razón y ciencia en la memoria, e imaginativa, que continuadas vendrá a ser hábito docto en ella, de quien las manos copien hasta serlo. El que esto llega a conseguir, es pintor digno de toda celebridad. Los tales son comparados a las cabras, porque van por los caminos de la dificultad, inventando nuevos conceptos, y pensando altamente, fuera de los usados y comunes, por sendas nuevas, buscan por montes y valles, a

que ha sido sometido en las diferentes taxonomías de estos conocimientos. Su campo es, pues, un terreno de arenas movedizas, cambiantes según sea entendido como perteneciente a uno u otro sistema. El conjunto de las breves ideas que hemos establecido en estas páginas sólo delimitarían algunos de los problemas más amplios y que conciernen a la práctica totalidad de todos ellos. Pero el Dibujo, los dibujos, son también la historia de todos sus nombres. Nuestro intento es sólo el que, de una manera provisional, podríamos definir como: El Dibujo para estudiantes de Arte.

EL DIBUJO PARA ESTUDIANTES DE ARTE

Acotado este territorio provisional, nos encontramos con que probablemente no hemos reducido demasiado la complejidad de sus problemas y, como medida cauter, no hemos establecido a qué tipo de arte hacemos referencia. Pese a ello, la palabra, imprecisa en su formulación, tiene la clara ventaja de parecer conectar con un planteamiento que su uso repetitivo en libros y manuales de divulgación artística parece establecer un sobreentendido suficientemente claro para determinar el territorio de problemas de los que deseamos hablar.

El destino de estos tratados o manuales parece dirigirse a un amplio conjunto de profesiones, actividades o prácticas artísticas, que en un momento u otro han tenido vinculaciones más o menos estrechas o conflictivas. Sus amores y desamores, sus subordinaciones e independencias y las capacidades para establecerse como discursos autónomos han generado y siguen generando la mayor parte de los conflictos existentes.

Estudiantes de arte, parece referirse, en su sentido más convencional y amplio, a aquellos que están relacionados con prácticas vinculadas con las Bellas Artes, la Arquitectura o el Diseño, y por extensión a los teóricos vinculados a ellas; con lo que de entrada parecería excluir a aquellos otros que se dedicaran a las ingenierías y a otras prácticas técnicas o artesanales que no parecen gozar de este reconocimiento. Desde luego parece obvio que, enunciada nuestra reflexión de esta manera, no estuviésemos pensando en estudiantes de relojería, albañiles, o dependientes de comercio; pese a ello, una breve y apresurada reflexión histórica nos haría ver que esta conclusión es demasiado precipitada, y que si mirásemos a unos cientos de años atrás, nos encontraríamos que podrían ser estos colectivos los más exclusivos destinatarios de estos manuales u otros con nombres parecidos. Incluso si creemos remitirnos sólo a los tratados fundamentales del «Arte» con mayúsculas, a aquellos que han conformado nuestro pensamiento estético más elitista, lo veríamos todavía con más claridad. Basta echar una ojeada a uno de los tratados fundacionales del arte español para constatar este hecho; en la reedición de 1773 de la «Varia Conmesuración» de Juan de Arphe y Villafañe² se dice:

Reconocí y advertí el provecho y utilidad que podía resultar de la lección y el estudio de este libro no sólo á los Profesores de la Arquitectura, sino también á los Plateros, Tallistas, Escultores, y Pintores, y todos los aficionados á las Ciencias Matemáticas, y con especialidad á los dados al estudio de la Geometría; y siéndolo yo

² Juan de Arphe y Villafañe, *Varia conmesuración para la escultura, y arquitectura*, Madrid, Imprenta Miguel Escrivano, 1773.

tanto de estas admirables Ciencias, particularmente de Arquitectura, Geometría, Astrología y Gnomica, me puse a discurrir que era lástima, que por no haberse acabado las impresiones que se hicieron en Sevilla y en Madrid...

Rastreando los diferentes textos³ tendríamos más combinaciones, de aquellos que serían sus destinatarios y de los sucesivos ámbitos de lo que entendemos por estudiantes de arte, pero sobre todo tendríamos una radiografía más completa de los personajes que a lo largo de esos momentos han asumido ser los auténticos y exclusivos herederos de aquello que entendemos como actividad artística.

El paso fundamental entre el siglo XIX y el XX consiste en que aquellos que hoy reclaman ser los herederos legítimos de la cultura, no lo hacen desde el mismo patrimonio; pese a la amplitud interdisciplinar de sus prácticas y de la aparente riqueza de materiales y técnicas, el artista contemporáneo sólo cubre un campo muy reducido de aquello que hasta el siglo pasado había sido su legado. Han perdido, hemos perdido, todas aquellas funciones que el arte asumía, al considerarse él mismo el auténtico encargado de dar testimonio de la «realidad de la representación». La reivindicación de su libertad se efectuaba también desde la pérdida de su utilidad en los procesos vinculados con la descripción objetiva de las cosas, tradicionalmente relacionada con los procesos de formalización necesarios en la producción industrial. Dos pérdidas sustanciales que dejaban al dibujo sin dos de sus pilares de justificación histórica.

La recuperación de un valor del dibujo aparentemente tan importante como el de ser obra final, producto estético con autonomía propia, en igualdad con la pintura y la escultura, sólo le repercute, positivamente, en su valor como mercancía artística, mientras que por otro lado lo diluye definitivamente entre el resto de sus producciones, haciéndole perder su valor privilegiado de concepto fundamental en el entendimiento de la obra de arte.

El dibujo, desde entonces, está sometido a un descrédito generalizado en el proceso de su enseñanza, más fuerte cuanto mayor ha sido el desfase de los centros de enseñanza con el arte contemporáneo, porque ha asumido más tiempo los valores más reaccionarios de la antigua Academia, pese a que en muchos casos han sido los defensores de la modernidad los que han mantenido el valor más negativo de su enseñanza tradicional: el de ser un modelo formal de representación y no el concepto más conflictivo de la conformación de la idea. Unos y otros han ayudado a mantener el

³ Memorial al Rey D. Felipe III. Relación del cuerpo y gobierno de la Academia y sus oficios. Anónimo (c1619?), *op. cit.*, pág. 157.

La Academia Real del señor San Lucas, que han fundado los pintores en esta Villa de Madrid, Corte de S. M., es una escuela a donde se enseña científicamente el arte del dibujo a todos los que quisieren aprenderlo, en el modo, y a los tiempos que por ordenanzas está determinado, para que se críen hombres doctos en este arte, que puedan ejercer debidamente aquellas a que se aplicaren, como es la Pintura, Escultura, Arquitectura militar y política, la Luminación, Bordaduría, Tapicería, Platería, y otras muchas, que por carecer del dibujo imperfectamente las obran, con mucho daño y poco adorno, y autoridad de esta monarquía. Y particularmente les mueve el celo de que su nobilísima y liberal arte de la pintura se ejerza ya con la perfección y valentía que requiere su objeto, en especial en cuanto es hacer imágenes sagradas, y retratos de personas reales, que por carecer los más de los debido preceptos, han indecentemente obrado, oscureciendo y turbando el decoro y respeto debido a la grandeza de esta absoluta y hermosísima arte. Y así, mediante esta Academia, pretenden no ejerzan de hoy más esta facultad ninguno que no sea perito y aprobado por ella por tal, dándole su título con la solemnidad que las ordenanzas dispusieren. Y para que se consiga con orden lo propuesto, es fuerza que haya quien rija y gobierne esta Escuela, o Academia, quien enseñe en ella lo necesario, y aprueben los suficientes para la pintura, y escultura dinero para los gastos. y premio para los que alcanzaren el dichoso fin a que esta facción va encaminada, para

mismo modelo, el menos crítico de la enseñanza artística, el que lo identifica con la idea de la antigua «Beaux Arts».

El conflicto ha surgido en España, con más intensidad, cuando en muy breve plazo ha tenido que asumir, al mismo tiempo, la experiencia contemporánea del arte y el debate de las nuevas profesiones y tecnologías. Se replanteaba a destiempo el descrédito de la realidad de algunos de los planteamientos de la primera vanguardia, y la reafirmación de sus principios, en la integración de ciertas prácticas como el Diseño o las derivadas de la Fotografía.

Un debate estéril en muchos de sus planteamientos, porque se basaba en aspectos muy epidérmicos del dibujo; fundando su descrédito en su vinculación con la descripción, asumida sólo como un valor académico «antiguo» y la sobrevaloración de lo moderno en lo que tenía de coincidencia con los modelos de éxito. Una situación de aparente esquizofrenia que podía llevar al disparate de establecer asignaturas simultáneas de «dibujo antiguo» y «dibujo moderno» según el modelo de referencia, predominando la representación descriptiva, asumida como tradicional, o gestual-abstracta, entendida como moderna.

La sobrevaloración en los nuevos planes de estudio, al asumir un peso decisivo como asignatura troncal, sólo agudiza sus problemas, ya que el actual sistema, enormemente rígido, mantiene todavía más la antigua idea de que los modelos de la pintura y la escultura son los que conforman la totalidad de la experiencia estética, que la fotografía y el diseño sólo son experiencias subsidiarias, pero, sobre todo, que sólo hay una estrategia privilegiada para la definición de las imágenes: aquella que procede de la antigua tradición, en el enfrentamiento permanente al modelo, encarnado en el prestigio de ciertos estereotipos de ejecución, reduciendo en muchos casos el problema a la idoneidad formal de la solución gráfica.

LA DEFINICIÓN DE BRUCE NAUMAN

La experiencia americana representa un panorama mucho más plural, en el que, al poderse dar paralela o simultáneamente modelos muy contradictorios, no se eliminan los aspectos más conflictivos del problema. El hecho de que asumieron desde muy temprano las transformaciones del arte moderno, junto con las prácticas que determinaron los medios industriales de su reproductibilidad técnica, ha permitido desarrollar sin complejos un sistema más ecléctico de integración de ambos métodos de enseñanza. La mayor libertad en la elección de su currículum hace al artista más vulnerable, más propenso a ser víctima de sus errores, pero permite establecer estrategias diferenciadas que le obligan a definir la idoneidad de los diferentes elementos que configuran la idea del dibujo de acuerdo con las necesidades de su proyecto, en vez de quedar como un hecho marginal, como una enseñanza que nada tiene que ver con aquello que se plantea como fundamental, en la determinación de su obra.

El valor instrumental de los conocimientos y técnicas que desarrolla permite, por el contrario, salvaguardar el carácter más reflexivo de su práctica, lo que le une a la tradición europea de convertirlo en el núcleo fundamental de la idea.

La definición que hace Bruce Nauman para la Exposición Drawing & Graphics

reflexión más amplia de los problemas que históricamente han configurado la enseñanza del dibujo a través de algunos de sus textos más conocidos:

Dibujar es equivalente a pensar. Algunos dibujos se hacen con la misma intención que se escribe: son notas que se toman. Otros intentan resolver la ejecución de una escultura en particular, o imaginar cómo funcionaría. Existe un tercer tipo, dibujos representacionales de obras, que se realizan después de las mismas, dándoles un nuevo enfoque. Todos ellos posibilitan una aproximación sistemática en el trabajo, incluso si a menudo fuerzan su lógica interna hasta el absurdo.

En este texto se reivindica el aspecto fundamental que hemos ido destacando, el del papel que mantiene el dibujo como elemento definidor de la idea, pero también el papel que asume como medio instrumental a la hora de configurar, tanto los aspectos estructurales que permiten describir una forma como aquellos otros que nos aclaran su construcción, su funcionamiento, pero sobre todo la capacidad que mantiene a la hora de precisar el contexto estético desde el cual se conforma ese objeto, el valor que debe asumir esa imagen; un ejercicio siempre difícil que se realiza en un plano muy sutil de la representación, aquel en el que se determina su energía.

El primer tipo de dibujos podría llamarse conceptual: fijan una idea. Se llega entonces a un cierto punto en que ya no pertenecen a este tipo, y al hacerlos el objetivo ya no reside en la representación de las piezas sino en «cazar la energía» de las ideas. El dibujo debe considerarse terminado cuando se alcanza el punto en el que la idea se define como necesaria. Los dibujos pueden describirse como modelos para una concepción mental a la que se «da cuerpo» a través del dibujo. Tanto dibujos como piezas deben perfeccionarse sólo hasta el punto donde la idea y el «cuerpo» que se les da se hacen lo bastante claros para una comprensión precisa y adecuada.

No importa cuánto se explote la oportunidad de autolimitación que se consigue en la concreción de las piezas individuales, ello no debe impedir el cuestionamiento de la realidad en su totalidad. Cada trabajo individual aparece, por una parte, como la idea visual y su «cuerpo» físico, sugiriendo «Así es como es, o así es como puedo mostrarlo», pero por otra parte es también un intento serio e inevitablemente cómico de alcanzar un conjunto remoto de relaciones totales.

El hecho de que son esos trazos, en el propio ejercicio de autolimitación y de introspección, los que configuran su realidad, una realidad conflictiva porque intenta exceder la limitación que le imponen los límites del dibujo y desea instalarse en el campo más amplio de las ideas que conforman nuestra percepción del mundo que nos rodea, una ambición que sobrepasa lo representado para alcanzar la idea desde donde se establece esa representación.

Los dibujos poseen una dualidad directa en el sentido de que conducen de una manera palpable y práctica hacia pensamientos concretos visibles; son instrumentos de concreción, y a la vez son simples instrumentos para experimentar relaciones adicionales, conjeturas: es decir, son un medio para un fin en más de un sentido, no son resultados completos o definitivos.

No importan las distinciones que hagamos a la hora de tratar con el dibujo, sus diferentes funciones y propósitos, todos los dibujos son igualmente válidos en tanto en cuanto tengan una justificación «artística» para su existencia. Y esta afirmación dista de ser gratuita, si pensamos que muchos de los dibujos «autónomos» que se

realizan sin otro propósito que el de presentarse como obras acabadas carecen de este tipo de justificación.

Cualquier intento de aislar el «elemento dibujo» en la obra de un artista, contemplándolo como autónomo a efectos de evaluación, es a menudo engañoso. La razón para dibujar reside en la relación dibujo-proyecto-escultura (retrato, plan). El dibujo, la necesidad de dibujar, siempre atiende a una intención específica: «... Ahora ya no se trataba sólo de diseñar formas para su contemplación. Al nombrarlas "partes de mi cuerpo" las di una razón suficiente para su existencia: ...».

La validez del dibujo no va a depender tanto de su valor autónomo como obra de arte, sino de su vinculación al proceso por el cual el artista lo transforma en una parte significativa de sí mismo. Su valor como arte se establece a medida que se conforma como la verdad necesaria de esa representación. Un proceso que Bruce Nauman va a explicar con enorme sensibilidad, como la «lógica del dibujo», ampliando todavía más esa complejidad que recalcábamos al inicio de nuestro trabajo, al introducir una variable que consideramos fundamental en el proceso de enseñanza, la que el profesor y el artista tienen que tomar sus decisiones en «el dibujo, haciéndose», en ese momento conflictivo en el que según Paul Valéry: «la obra es la obra y ella se refiere únicamente a aquello que dio origen a lo que les dio origen», «en el desorden esencial de su creación, mano a mano con aquello que es más sí mismo, un tiempo que acentúa el carácter ambiguo y contradictorio del proceso dual de su conformación, que ejemplifica el artista en su búsqueda de sentido, y la noción de valor que se produce fuera de la creación misma, al dirigirse al otro, modificando su ser más interior, mediante esa sensación particular del juicio de terceros». Ese campo excluyente y contradictorio entre el productor, la obra y el consumidor que determina el juicio, en donde lo que para uno es el término, para el otro es el origen. Una relación paradójica, en donde la acción del primero y la reacción del segundo no pueden confundirse nunca. Las ideas que uno y otro se hacen de la obra son incompatibles.

Un tiempo en el que el dibujo no aparece como un todo ordenado, sino como la suma desordenada de muchos de ellos, desde la cual es necesario establecer la estrategia del significado.

De una serie de dibujos a otra no existe sino un «salto». Es necesario colocarse de continuo en la posición de un amante, comenzar siempre desde nada, con la única excepción de que, en cada nuevo trabajo, se comienza con la experiencia de haber tomado riesgos similares anteriormente.

Cuando en un dibujo aparecen, comparándose, dos brazos cruzados y un nudo macizo, no se trata de hacer una afirmación acerca del arte, sino que el dibujo se convierte en una especie de juego de palabras, en el cual dos tipos de información se mezclan, resultando un momento de confusión al que, con suerte, seguirá otro de iluminación. Este tipo de disyunción entre dos elementos de información, o la ocultación de información, produce una cierta ruptura en la esperada unidad de una historia. De esta forma se extrema, se fuerza una cierta idea lógica, más y más, hasta que se muestra como incorrecta.

La calidad viene dada por la creencia. Si verdaderamente crees en lo que estás haciendo, y lo haces tan bien como te es posible, siempre existirá una cierta cantidad de tensión. Por supuesto, depende un montón de aquello que se escoge, es preciso escoger lo que interesa, o programarlo de forma que resulte interesante.

Normalmente se comienza con una idea bastante tonta, que es cierta y a la vez no lo es. Al interpretarla y tomarla en serio, se convierte en un pensamiento fuerte,

que debe ser examinado, y este examen no debe tener nunca en cuenta el placer o la estética. Toda marca que se dibuja «dice» algo. Lo que está por ver entonces es si es creíble o no. Se dibuja y se mira, examinando. Lo importante, lo fundamental es que esas marcas que se dibujan merezcan atención por sí mismas, de una manera asociada con el arte, de forma que el observador pueda decirse a sí mismo: yo percibo que es tal como una obra de arte y no como ninguna otra cosa.

Cuando se dice algo, hay que decirlo alto y ver si te lo crees, y después hay que decirlo más alto para ver lo que los otros piensan, y para ver si lo que los otros piensan es creíble o no. Eso es para lo que todo dibujo se realiza; se trazan una serie de marcas, y se ve lo que se puede pensar acerca de ello.

La necesidad que establece finalmente ese fenómeno complejo que es la creación de un dibujo se mantiene, en la medida que el espectador es capaz de percibirlo como una obra de arte y no como otra cosa, que el eco que se produce al nombrarlo en voz alta sólo es audible si previamente lo entendemos como un objeto perteneciente a ese sistema, nos lleva definitivamente a comprender que la definición del dibujo sólo puede realizarse como un equilibrio provisional que establecemos con las voces de sus nombres. Que su sentido está sometido al papel desempeñado por lo que cada época ha entendido por actividad artística, y las misiones asignadas a ellas.

Los problemas de definir qué es el dibujo están vinculados a la definición previa de los objetivos fundamentales de sus prácticas y qué tipo de conocimientos de la realidad se trataban de concretar en sus representaciones. Hay valores que se mantienen muy estables y otros que están en permanente desarrollo, pero en uno y otro caso siempre subsisten sus entramados más profundos; el énfasis que una época hace de uno de estos aspectos no anula el valor de sus contrarios.

El hecho de que ahora se mantengan abiertos los modelos desde los que es posible reconstruir las imágenes debería favorecer, más que nunca, la actitud de disponibilidad del artista a recuperar de toda la experiencia artística aquellos valores, aquellas capacidades que los dibujos han desarrollado al servicio de sus diferentes misiones.

El aprendizaje del dibujo debe permitir al alumno desarrollar aquellas capacidades gráficas que le permitan enfrentarse ante las necesidades que determina su proyecto. Reducirlo a la imitación de los modelos formales predominantes sólo hace empobrecer sus posibilidades ante nuevos problemas. La dificultad fundamental estriba en que para comprender y desarrollar determinadas capacidades es necesario que previamente éstas se hayan sentido como necesidad; cuando no hay problemas no hay tampoco posibilidades de desarrollar técnicas que tendrían que ver con ellos. Todo se convierte en un simulacro. La amplitud de los registros desarrollados por Leonardo, por Ribera, Le Corbusier o el mismo Bruce Nauman, sólo es posible si se mantiene esa ambición de cubrir todos los campos de conocimiento que ellos trataban de desarrollar.

La explicación del dibujo «haciéndose», y como éste es entendido o explicado, en relación al marco en el que se realiza y lo que este entorno entiende por «arte», es el aspecto más crucial en el proceso de su enseñanza. Un proceso que hoy es entendible en el ámbito de aquello que llamamos Bellas Artes y que en otros momentos pudo ser el Taller, la Academia, el Estudio o la Escuela. Cada uno de ellos determina una diferente expectativa, que condiciona aquellos fenómenos que pueden aparecer, definiendo la práctica que se realiza, e incluso aquello que parece que es pertinente cuestionar.

Muchas veces el alumno eludirá cuestionarse problemas que parecen exceder el «tema» de «la clase de dibujo»; lo que desea es saber cómo hay que realizar el modelo

que tiene delante o el ejercicio propuesto, y lo hace muchas veces reclamando imperiosamente que se determine con precisión aquello que debe realizar, incluso si este ejercicio era propuesto con el calificativo de «libre». Comprensible en parte, porque el arte contemporáneo aparentemente ha cuestionado los modelos de referencia en la idea de que era posible algún tipo de conocimiento inefable. Lejos ya de aquel modelo tradicional, en el que la presencia de la escultura o el modelo del natural determinaba con precisión aquello que parecía esperarse del alumno y que establecía un largo ciclo de reflexión y dominio de los materiales que utilizaba, las técnicas que desarrollaba y los conocimientos que adquiriría en el hecho mismo de realizar el dibujo, en un proceso constante de depuración sin fin.

La creencia de que es posible este conocimiento inmediato sitúa acriticamente todo esfuerzo de desarrollar cualquier capacidad que lleve implícito un trabajo continuado de aprendizaje, como si esto mismo no estuviese desarrollando un modelo tan preciso y tan largo, como el anterior, y esto que estamos diciendo sirve, tanto a la hora de realizar físicamente los trazos que lo definen, como a la hora de pensar cuáles son los límites teóricos en los que se introducen. Es como si se pensase que sombrear un volumen, establecer la continuidad de un gesto o crear un trazo que niegue las relaciones establecidas en una figura, se puede hacer sin definir previamente aquello de lo que hablamos.

Es cierto que actuar eficazmente obliga a no tener siempre presentes todos los elementos que configuran un problema, que son miles de decisiones las que hay que tomar y no todas pueden establecerse en el plano de la plena conciencia, pero también es cierto que prepararse para «dibujar» supone tener muy claro y establecer siempre, previamente, con precisión, un dibujo de aquellos elementos que lo configuran.

Hace unos años en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, un alumno criticaba con dureza el fracaso de Hernández-Pijuán por no haberles enseñado nada en lo que llevaban de curso, asegurando que durante los primeros meses sólo habían aprendido a qué distancia deberían situarse frente al cuadro; la contestación de que si eso era cierto, ya sabía más de lo que él esperaba que aprendiese durante todo el curso, pudo parecerle una salida de tono o un hábil juego de palabras, y es posible que hubiera algo de todo ello, pero lo cierto es que, aunque resultaba paradójico, encerraba una gran verdad, aquella a la que hace referencia el texto de Saura cuando dice:

Proceso: destruir la mirada invisible con la primera posición de la gimnasia pictórica. Concentrarse en el laberinto del rostro. Inventar un nuevo rostro en el transcurso del recorrido. Olvidarlo primero. Lanzar después estructuras ciegas. Añadir signos allí donde sea preciso, barrer donde sea necesario. Aguas de diferente densidad entremezclándose. Surge-atrás, surge-delante, articulación-desarticulación, transparentando. Conservar zonas milagrosas. Sacrificar por el bien general de la máquina orgánica. Tripas-corazón razón. Arquitectura luchando en la confusión, clarificándose en otra y ordenada confusión respirante. Peligro del exceso. No terminar. Ape nas unos puntos. Imposibilidad de quitar nada, imposibilidad de añadir algo.

Cuidado. La menor torpeza, el leve gesto practicado sin convicción puede desmoronar la frágil construcción, encadenando su aniquilamiento. Borrar antes que continuar si el sudario no respira.

No sólo está hablándonos del proceso; está también determinando la posición desde la que se enfrenta a la realización de la obra, la distancia desde donde actúa. Esa acción gimnástica ante el cuadro establece toda una filosofía de lo que es la obra

nombres de las estatuas y los autores que las hicieron, sólo se las identificaba por algunos de sus atributos: «la venus de la concha», «la de la manzana»..., nada que las uniese con su valor ejemplar de modelo, pero su persistencia parecía justificar la validez de la propuesta. La enseñanza se homologa a sí misma al asumir esa pertenencia. Se explica como continuidad o discontinuidad explícita de algunas de sus tradiciones, pero lo curioso es que en sus afirmaciones o negaciones sigue incluyendo parte de los conceptos que dice superar.

La palabra aparece como clave, porque, por un lado, aumenta el campo de lo nombrable y, por otro, delimita aquello de lo que es posible hablar. La actitud voluntarista de hablar más allá de las palabras, de establecer una comunicación inefable es la justificación de prestigio de ciertos gurús de la formación estética, pero la mayoría de las veces en los conceptos que manejamos aparece resistentemente el modelo que tratábamos de superar. El propio texto de Bruce Nauman es un buen ejemplo de ello, nos habla de aquello que modifica la relación que mantiene con su actividad, lo hace con la voluntad de ampliar las expectativas del posible espectador, pero sobre todo con el deseo de redefinirse él mismo en su trabajo, y lo hace utilizando conceptos que son profundamente básicos en el discurso de aquello que entendemos como dibujo; no podía ser de otra manera: la cultura, sea cual sea, no es otra cosa que un sistema de referencias, como decía Baxandall⁶, siempre tenemos que recurrir a utilizar modelos preexistentes. Picasso, afirmaba, partió de ciertos problemas de Cezanne, pero desde entonces sólo podemos entenderlo a través de la interpretación que éste hizo de él. Hablar, dibujar es ir modificando desde la referencia aquello que evocamos. Cada vez que establecemos una mano sobre el papel estamos hablando de todas las manos, que evocamos u olvidamos, de todas las ideas que ayudaron a representarlas y lo hacemos con un material elemental, muy sutil a veces, como es decir las a través de una enrevesada maraña de líneas circulares que se unen o se desunen sin precisión o con el gesto de un fuego que sólo deja un rastro efímero en la memoria de una cámara cinematográfica como hiciera Picasso frente a Clouzot.

Al final de este capítulo trataremos de hablar de aquellos elementos que resultan más inquietantes para el artista, a la hora de comenzar a realizar sus dibujos, pero ahora volvamos a nuestro tema de tratar de establecer cuáles han sido los conceptos que han asumido los dibujos y alrededor de qué modelos de realidad y comportamiento han estado situados, porque ellos pueden darnos las claves de algunos de los problemas que generan estas inquietudes. Un panorama, pese a su diversidad, no tan contradictorio como la suma de sus definiciones parecería indicar.

MODELOS DE CONOCIMIENTO Y DEFINICIONES DEL DIBUJO

Svetlana Alpers en su libro *El arte de describir*, al establecer la importancia del pensamiento de Kepler en la idea de la representación de la época, aclara que no es tanto su pensamiento como la idea generalizada que de él se tiene en ese momento. Hablar de cuáles son las ideas del dibujo es aceptar, en parte, un cierto sentido de aquello que se ha ido concretando como tal, aceptando que ningún artista que habla sobre ello conoce todas las claves anteriores, aunque de una u otra forma existe un

⁶ Michael Baxandall, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Herman Blume, 1989.

traducido por Nueva Forma, planteaba, ante esa misma percepción, que eran aquellos años los más desconcertantes de la historia de la cultura, un decálogo de la arquitectura contemporánea tan estricto como el establecido en el siglo XIX.

Las consideraciones sobre qué dibujo es posible o recomendable están dentro de esta inquietud radical; su aprendizaje está tutelado por el miedo a no saber entre qué decidir y la seguridad de hacerlo desde el juicio dominante. El miedo a la libertad se establece desde el mismo modelo de libertad; cada época marca con dureza los límites de la propia transgresión al sistema. Cuando en los años 70 nos planteábamos, desde las asignaturas de Análisis de formas y Dibujo técnico de la Escuela de Arquitectura de Madrid, la modificación de unos sistemas tradicionales de dibujar basados en órdenes cerrados de transcripción, y se realizaba una experiencia bajo el prometedor nombre de dibujo libre, una alumna nos mostraba una y otra vez un muestrario diferente para que le dijésemos si era aquello lo que había que hacer. Un día, paseando entre los tableros observamos una serie de dibujos que realizaba mientras conversaba con sus compañeros, realmente interesantes; en la ingenuidad de quien cree descubrir unas cualidades que el otro no conoce, le preguntamos por qué no presentaba aquello que surgía de lo más íntimo de ella misma. La respuesta fue contundente: «Esto es mío y no estoy dispuesta que se juzgue por los demás.» Creo que la anécdota es bastante clarificadora de los límites de los propios modelos y de algo que es importante puntualizar: la enseñanza del dibujo se enmarca en una época, pero también dentro de otro modelo que es el de su enseñanza.

EL DIBUJO COMO REPRESENTACIÓN DE REPRESENTACIONES

En la mayor parte de la teoría del dibujo, se incluye parte de los modelos anteriores: Dios, la Belleza, la Naturaleza, la Realidad, la Descripción, las Relaciones entre las cosas. Todos ellos han estado basados en la idea de que la creación de la imagen sólo se podía establecer en el campo de la actividad artística. El dibujante creaba un sistema total que en el dibujo se formalizaba como escenografía, como el lugar de la historia. La realidad era explicada en términos de acontecimientos visuales, pero su sentido último era su doble articulación: con la narración y con la idea del discurso estético avalado en términos de belleza.

La representación del hombre en esa situación suponía todo un correlato ordenado de saberes, articulados muchas veces en conflicto entre los elementos que aportaba la percepción visual y todos aquellos conocimientos y técnicas vinculadas al conocimiento empírico, y el ideal de la belleza, pero sobre todo por las necesidades impuestas por la narración.

Un enfrentamiento que queda perfectamente reflejado entre la pasión descriptiva del arte holandés del siglo XVII, y el orden del discurso del arte italiano de la época, que se saldó con el desprecio del primero por el segundo. Fue un enfrentamiento decisivo entre un arte que reconocía y desarrollaba toda una tecnología interpuesta, que daría origen, en el campo instrumental, a nuestra actual visión fotográfica de la realidad, contra otro que seguía anclado en justificar o repudiar la evolución de las imágenes desde los principios de la antigua teoría italiana, incluso después de su primera crisis de principios de siglo.

Los primeros choques, los primeros posicionamientos que vemos en los tratados, pero sobre todo en la práctica diaria de los talleres, en el aprendizaje de los artistas,

está en el predominio o no de los valores de la visión, de la experiencia perceptiva, sobre las imágenes ejemplares que habían establecido el sistema pictórico. El predominio de uno u otro suponía un orden diferente de cómo debería ser el proceso de adiestramiento.

En un modelo en que la idea está vinculada a la preexistencia de una forma ejemplar, se llame Dios o Belleza, hace presuponer que la visión que se tiene de la realidad sólo encuentra su justificación en la medida que da cuenta de esa otra realidad. El debate de cómo debe dibujarse la figura humana no es sólo un problema formal de diferentes estilos o tendencias artísticas, es ante todo un problema ideológico en el entendimiento de la realidad. Lo fascinante de este tema, en lo que se refiere al dibujo, es que esto debe ser debatido en términos de métodos de definición de las imágenes, en situaciones tan sutiles como la de establecer la figura sobre el fondo, o de cómo el lápiz debe rayar o contrastar el último paso entre la piel y la atmósfera. La neutralidad del fondo donde se representa una figura, la afirmación de su volumen, de una manera precisa, casi cortante, es el medio del que se sirvieron los neoclásicos en su reafirmación de lo real, solamente en función de los valores que imponía la escultura clásica, intérprete absoluto de lo que debía o no ser dibujado con arreglo a una determinada idea de la belleza.

Los recursos gráficos generados alrededor de este debate quedan luego, en los talleres, como máximas que la mayoría de las veces parecen no necesitar aclaración. Frases como «Debes de precisar con más nitidez la figura», «Trata de realizarlo más rotundamente», parecen transmitirse, por los artistas con más experiencia, como propiedades independientes de los dibujos. Es fácil oír en los talleres la repetición de estas frases u otras parecidas, como si se tratara de valores absolutos, cuando es la elección permanente de una u otra manera de graficar la que realmente configura el dibujo como idea del discurso.

Todo el mundo parece estar de acuerdo en que el que se inicia debe asumir su libertad, pero muy pocos dejan de inducir a una determinada forma de valoración de las cosas dejando explícito al mismo tiempo cuáles son las ideas desde las que se efectúa ese acondicionamiento, que permita saber al que está inmerso en el aprendizaje hacia dónde es orientado su dibujo. La mayoría de los maestros recurren siempre al discurso dominante, a aquello que se lleva, como el terreno menos conflictivo, porque le permite hablar de lo realizado en términos inefables.

Los métodos desarrollados a lo largo de la reciente historia europea, hablo sólo desde el Renacimiento hasta nuestros días, han estado marcados y lo está todavía, pese a su disolución en el descrédito de la realidad, por las contradicciones existentes entre la percepción de las cosas y las ideas que de ellas tenemos en el ámbito del discurso artístico, que parece ser el único que debe dar cuenta de qué es lo real y cuáles son los límites de lo imaginable. La confrontación con la fotografía, el viejo debate sobre si ella es o no arte, sigue siendo fruto de ese deseo, de ser él el que determine los límites ideológicos de las representaciones.

La idea de que sólo es posible establecer imágenes partiendo de la visión que tenemos de las cosas ha marcado durante los últimos siglos todas las teorías del dibujo. La opción de un adiestramiento que permitiese configurar otras imágenes artísticas, sin esta vinculación necesaria, es un tema que abordaremos posteriormente, pero muchos de sus planteamientos vuelven a estar presentes desde los nuevos medios, porque el problema sigue siendo la relación conflictiva entre las ideas y sus modelos.

Un enfrentamiento tan fuerte que llega a expresarse en términos físicos de dolor:

Cuando [Tiziano] descubría (en sus figuras) algún rasgo que no correspondía a su entendimiento sensible, trataba al inválido como un buen cirujano, eliminando si era necesario alguna excrescencia o superfluidad de carne, o enderezaba un brazo, si la forma no se ajustaba a la estructura del hueso; o si un pie había adoptado una actitud inconsecuente lo colocaba en su sitio sin hacer caso del dolor¹³.

Se marca con claridad la situación extrema de esa relación, donde el que dibuja sabe que cada elemento que determina, lo hace en la permanente decisión entre obedecer a aquello que ve, aquello que comprende o aquello que reconoce a través de otras imágenes anteriores como aquello que debe ser considerado adecuado representar.

Las estrategias de cómo enseñar a dibujar siempre han estado en el ojo de este huracán, en la duda permanente en dónde situar cada uno de los elementos que conformaban el problema, la observación directa o la predeterminación previa de los modelos ejemplares, y entre ambos, los surgidos entre lo observado, lo comprendido y sus dificultades de transcripción por medio de las convenciones establecidas a través de la perspectiva, la geometría o por cualquier otro sistema de reconocimiento estructural.

Hay también un problema de eficacia que se superpone a la coherencia ideológica: el de determinar en esa situación cuál es el orden en que uno debe enfrentarse a ello, para progresar, incluso en los momentos en que se está globalmente de acuerdo en la triple necesidad de dibujar de láminas, de esculturas y del natural, existe un cierto vaivén en cuanto debe utilizarse cada uno de ellos, oscilación que en cierta manera expresa la mayor o menor confianza en los modelos ejemplares o en la observación, pero que también lleva consigo esa necesidad permanente de autocorrección que Le Corbusier definiría en la frase «Amo la pasión que corrige la regla, amo la regla que corrige la pasión». La escultura y en especial las láminas tienen siempre esa función normativa de predisponer a la buena forma, de adiestrar al enfrentamiento con el modelo del natural. El natural aparece como el campo más abierto de experiencias que permite enriquecer la observación y la pasión. El artista, por tanto, debe ir de uno a otro para confirmar o reconocer lo desarrollado o aprendido en cada campo. Un panorama cambiante, pero relativamente estable, que se va a mantener hasta que esa situación dual vaya a ser definitivamente destrozada en el campo de la teoría estética con el predominio del modelo de la naturaleza, en el que definitivamente se va a ir poco a poco renunciando a la idea de una forma ideal, cuando ni Dios ni la Antigüedad sirvan como elementos que avalen ya el grado de verdad de la representación.

NATURALEZA Y REALIDAD

En los textos de Denis Diderot¹⁴ sobre *Pensamientos sueltos sobre la pintura*, podemos encontrar una de sus mejores formulaciones.

Si yo estuviera iniciado en los misterios del arte, sabría quizás hasta dónde el artista debe ceñirse a las proporciones recibidas y os lo diría. Pero lo que sé es que no se mantienen contra el despotismo de la naturaleza y que la edad y la condición

¹³ Marco Boschini por Palma el Joven, discípulo de Tiziano, citado por Ernst H. Gombrich, *El legado de Apeler*, Madrid, Alianza, 1982, pág. 231.

¹⁴ Denis Diderot, *Pensamientos sueltos sobre pintura*, Madrid, Tecnos, 1988.

llevan a sacrificarlas de cien maneras distintas. Nunca oí que acusaran a una figura por estar mal dibujada cuando revelaba claramente, en su organización exterior, la edad y la costumbre o la facilidad en realizar sus funciones cotidianas. Estas funciones son las que determinan tanto la grandeza entera de la figura como la verdadera proporción de cada miembro y su conjunto: de allí es de donde veo salir al niño, y al hombre adulto, y al anciano, y al hombre salvaje, y al hombre civilizado, y al magistrado, y al militar, y al mozo de cuerda. Si hubiera una figura difícil de encontrar, sería la de un hombre de veinticinco años nacido súbitamente del limo de la tierra y que aún no hubiera hecho nada; pero este hombre es una quimera.

Pero, sobre todo, aquellos párrafos que son un alegato a favor de la diferencia:

La naturaleza no hace nada incorrecto. Cualquier forma, bella o fea, tiene su causa, y, de todos los seres que existen, no hay uno sólo que no sea como debe ser. Mirad a esta mujer que perdió los ojos en su juventud. El desarrollo sucesivo de la órbita ya no ha estirado sus párpados; se han rehundido en la cavidad originada por la falta de órgano; se han ido achicando. Los de arriba han arrastrado las cejas; los de abajo han ido tirando ligeramente las mejillas hacia arriba; el labio superior ha sido afectado por este movimiento y se ha levantado; la alteración ha afectado todas las partes de la cara, según estaban más alejadas o más cercanas del lugar principal del accidente. Pero ¿creéis que la deformidad se haya concentrado sólo en el óvalo? ¿Creéis que el cuello se haya librado del todo de ella? ¿Y los hombros o el busto? Claro, a vuestros ojos y a los míos. Pero llamad a la naturaleza; enseñadle este cuello, estos hombros, este busto y la naturaleza opinará: «Éste es el cuello, éstos son los hombros, éste es el busto de una mujer que perdió sus ojos siendo joven...».

Si las causas y los efectos fueran evidentes para nosotros, no tendríamos otra cosa mejor que hacer que representen a los seres tales como son. Cuanto más perfecta y análoga a las causas fuera la imitación, más satisfechos nos quedaríamos de ella.

El cambio es radical, lo que justifica a la representación no está ya en la adecuación a una belleza ideal que obligaba a recomponer la figura del modelo atendiendo a una selección de qué partes debían ser mostradas y cuáles excluidas «quirúrgicamente», estableciendo la síntesis perfecta de las partes más adecuadas de los modelos clásicos más perfectos.

Ahora es ya una representación que se realiza desde la diferencia. Lo pertinente, lo que debe ser representado no es lo que remite al modelo, sino lo que le separa de él. Desde entonces la persona que posa está realmente desnuda, la postura que adopta no es una protección ni un puente para la comprensión de aquello que debe establecerse como modelo.

En su propuesta para lo que debía ser la nueva academia lo vuelve a confirmar con más precisión, aunque encontramos un elemento que parece perturbador, la existencia, todavía aparentemente inexplicable, de la lámina; la continuidad de la stampa y el «desollado» nos está hablando de otros elementos que no tienen mucho que ver con la búsqueda de la belleza, es ante todo la reafirmación del dibujo, como una estructura compleja de problemas diferenciados, la que marca la necesidad de establecer un puente entre lo que se percibe en tres dimensiones y las dos del papel, por un lado, y por otro, la de comprender la forma como una estructura articulada espacialmente. De todas formas, la desvaloración contemporánea de la copia, como proceso pedagógico, nos hace ver esta afirmación como extraña, es más un criterio ideológico que real; pese a que todos niegan su utilidad, nunca como ahora se ha utilizado con

llevan a sacrificarlas de cien maneras distintas. Nunca oí que acusaran a una figura por estar mal dibujada cuando revelaba claramente, en su organización exterior, la edad y la costumbre o la facilidad en realizar sus funciones cotidianas. Estas funciones son las que determinan tanto la grandeza entera de la figura como la verdadera proporción de cada miembro y su conjunto: de allí es de donde veo salir al niño, y al hombre adulto, y al anciano, y al hombre salvaje, y al hombre civilizado, y al magistrado, y al militar, y al mozo de cuerda. Si hubiera una figura difícil de encontrar, sería la de un hombre de veinticinco años nacido súbitamente del limo de la tierra y que aún no hubiera hecho nada; pero este hombre es una quimera.

Pero, sobre todo, aquellos párrafos que son un alegato a favor de la diferencia:

La naturaleza no hace nada incorrecto. Cualquier forma, bella o fea, tiene su causa, y, de todos los seres que existen, no hay uno sólo que no sea como debe ser. Mirad a esta mujer que perdió los ojos en su juventud. El desarrollo sucesivo de la órbita ya no ha estirado sus párpados; se han rehundido en la cavidad originada por la falta de órgano; se han ido achicando. Los de arriba han arrastrado las cejas; los de abajo han ido tirando ligeramente las mejillas hacia arriba; el labio superior ha sido afectado por este movimiento y se ha levantado; la alteración ha afectado todas las partes de la cara, según estaban más alejadas o más cercanas del lugar principal del accidente. Pero ¿creéis que la deformidad se haya concentrado sólo en el óvalo? ¿Creéis que el cuello se haya librado del todo de ella? ¿Y los hombros o el busto? Claro, a vuestros ojos y a los míos. Pero llamad a la naturaleza; enseñadle este cuello, estos hombros, este busto y la naturaleza opinará: «Este es el cuello, éstos son los hombros, éste es el busto de una mujer que perdió sus ojos siendo joven...».

Si las causas y los efectos fueran evidentes para nosotros, no tendríamos otra cosa mejor que hacer que representar a los seres tales como son. Cuanto más perfecta y análoga a las causas fuera la imitación, más satisfechos nos quedaríamos de ella.

El cambio es radical, lo que justifica a la representación no está ya en la adecuación a una belleza ideal que obligaba a recomponer la figura del modelo atendiendo a una selección de qué partes debían ser mostradas y cuáles excluidas «quirúrgicamente», estableciendo la síntesis perfecta de las partes más adecuadas de los modelos clásicos más perfectos.

Ahora es ya una representación que se realiza desde la diferencia. Lo pertinente, lo que debe ser representado no es lo que remite al modelo, sino lo que le separa de él. Desde entonces la persona que posa está realmente desnuda, la postura que adopta no es una protección ni un puente para la comprensión de aquello que debe establecerse como modelo.

En su propuesta para lo que debía ser la nueva academia lo vuelve a confirmar con más precisión, aunque encontramos un elemento que parece perturbador, la existencia, todavía aparentemente inexplicable, de la lámina; la continuidad de la estampa y el «desollado» nos está hablando de otros elementos que no tienen mucho que ver con la búsqueda de la belleza, es ante todo la reafirmación del dibujo, como una estructura compleja de problemas diferenciados, la que marca la necesidad de establecer un puente entre lo que se percibe en tres dimensiones y las dos del papel, por un lado, y por otro, la de comprender la forma como una estructura articulada espacial-

De todas formas, la desvaloración contemporánea de la copia, como proceso

tanta profusión, salvo que es ahora la fotografía, como hablaremos más adelante, la que le ha sustituido como modelo, de tal forma que es casi imposible que un dibujante se enfrente a un problema de representación sin recurrir a ellas como amparo porque ahora, más que nunca, el arte ha renunciado a ser él el que establezca las imágenes de primera generación.

Así, pues, es como me gustaría que fuese llevada una escuela de dibujo. Cuando el alumno sabe dibujar con facilidad valiéndose de estampas y modelos escultóricos, yo lo tengo durante dos años ante el modelo académico del hombre y de la mujer. Después le pongo ante niños, adultos, hombres hechos, ancianos, sujetos de todas las edades, de todos los sexos, escogidos en todas las condiciones de la sociedad, toda clase de naturalezas; en una palabra: los sujetos acudirán numerosos a la puerta de mi academia, conque les pague bien; si estoy en un país de esclavos les mandaré venir. En estos modelos diferentes, el profesor se cuidará de hacerle notar los accidentes que las funciones diarias, la manera de vivir, la condición y la edad han introducido en las formas. Mi alumno ya no volverá a ver el modelo académico más que una vez cada quince días; y el profesor le dejará al modelo el cuidado de posar como quiera. Después de la sesión de dibujo, un hábil anatomista le explicará a mi alumno el desollado y le hará la aplicación de sus lecciones sobre el desnudo animado y vivo y no dibujará del desollado más que unas doce veces como máximo en un año. Será bastante para que sienta que las carnes sobre los huesos y las carnes sin apoyadura no se dibujan de la misma manera; que aquí el trazo es redondo, allá como anguloso; y que si descuida esas finezas el conjunto parecerá una vejiga hinchada o un fardo de algodón.

No habría amaneramiento ni en el dibujo ni en el color si se imitara escrupulosamente la naturaleza. El amaneramiento proviene del maestro, de la academia, de la escuela y hasta de lo antiguo.

LA MULTIPLICIDAD DE LOS MODELOS

Este proceso de cambios de modelo se va a producir cada vez con más rapidez, provocando una pérdida sustantiva de su poder ejemplar. Poco a poco, todo podrá ser un modelo de sí mismo, cada objeto se establece por su radical diferencia con los demás, el repertorio se traslada desde las imágenes del arte a las de la realidad, tanto que la fotografía aparece definitivamente como la auténtica creadora del repertorio de lo nombrable; sólo lo que es fotografiable existe. Su existencia, aunque heredera de los artificios de la representación pictórica, va a marcar el cambio más radical que ha existido hasta nuestros días.

Moholy-Nagy decía hacia 1926:

Desde el punto de vista teórico, no hay ninguna diferencia sustancial entre la representación plástica, lineal, pictórica, en blanco y negro, en color, fotográfica o realizada con otras técnicas. Pero hoy es prácticamente evidente que, frente a las dificultades de una representación visual manual, se prefiera una representación técnico-mecánica, con todas sus consecuencias. Y a causa de este planteamiento, queda perfectamente delineada también la posición de la fotografía (y del cine). La figuración, obtenida por estos medios técnico-mecánicos, de objetos naturales, fantástico-utópicos, de sueños y de entidades irreales, se ha adelantado tanto, incluso con ayuda de circunstancias favorables, y ha alcanzado tal eficacia, que intentos similares realizados con medios manuales sólo pueden compararseles en contados casos. Gra-

cias a las ilimitadas posibilidades de representación de que dispone, el procedimiento fotográfico está destinado a alcanzar la victoria en esta competición.

Solamente la veneración fetichista del trabajo a mano puede levantar objeciones contra esta aseveración. El que, al mirar una imagen, sea capaz de prescindir completamente de que la ha realizado una mano «espiritual» o un aparato «sin alma», y sea capaz de ver las fuerzas creadoras del artista, más allá de la imagen, sin duda no va a preferir el pincel al aparato fotográfico. El hecho de que los resultados de la fotografía para los que tienen ojos para ver hayan alcanzado tantos progresos en los aspectos de claridad, precisión, luminosidad, inmaterialidad, y además de realidad de la representación, nos obliga a declarar que el pintor naturalista haría bien en dedicar sus capacidades a la fotografía, que, entre todos los procedimientos de representación, es el más susceptible de desarrollo, el más versátil y el más espléndido. Con la imposición del procedimiento fotográfico, sin duda, el elemento formal de la nueva representación será totalmente distinto de lo que ha sido hasta ahora en la pintura. Es lógico que una nueva técnica ha de crear una nueva forma, adecuada a sus propios medios. Además es natural que los medios técnico-mecánicos se apliquen también a la figuración visual sin objeto. Reflectores, proyectores, superficies perfectamente pulidas, esmaltes, galalita, trolita y otros materiales sintéticos, que en su homogeneidad sin estructuración permiten una acción de la luz cada vez más sin pigmentos e inmaterial, es la etapa siguiente de este desarrollo inevitable.

El texto nos parece sencillamente ejemplar para explicar este cambio de modelo, pero también para clarificar una falsa idea, la del descrédito de la representación; nuestra cultura no pone realmente en duda el valor de lo representado, lo que hace es trasladar la responsabilidad de quién debe realizarlo. Moholy-Nagy no duda de ella; lo que ve con precisión es el corrimiento del territorio de la pintura, con referencia a un papel que había asumido recientemente.

La gran crisis del dibujo, como representación de representaciones, va a estar en este corrimiento que se efectúa en el campo de la cultura, de quién asume esa herencia global. La fotografía y los fotógrafos pasan desde entonces a ocupar ese papel: el que había tenido la pintura de describir las relaciones de las cosas. Algo que, sobre todo en el siglo XVIII, había sido una de las verdaderas razones de ser de las Academias.

Ver lo social, comprenderlo a través de las imágenes ejemplares, o representar las ceremonias, y sus rituales públicos, junto con la de establecer las diferencias individuales por medio del retrato, era la misión que justificaba la mayor parte de sus actividades. Las que convertían su práctica en el objeto de atención del poder en la creación normativa de su enseñanza. Comprenderse socialmente sólo era posible si uno se entendía en sus representaciones. Actuar en lo público era y es tener una imagen dentro de las que configura la ceremonia de los acontecimientos.

La fotografía, pese a ser un artificio de la pintura, se convirtió en el paradigma de la verdad social, la herramienta oculta de la escenografía que pasaba desde entonces a dominar el terreno de la representación. La imagen fantasmagórica del velo albertiano se estabilizaba definitivamente en la emulsión y permanecía como la única verdad de lo real.

EL DIBUJO COMO HERRAMIENTA FUNDAMENTAL DE LA CONSTRUCCIÓN DE LO REAL

La escenografía espacio-temporal en la que el objeto aparecía había obligado al desarrollo de toda una amplia tecnología de la imagen. Ver un objeto en sus repre-

sentaciones obligaba a establecer un largo proceso de convenciones entre lo delinado y lo visto. Un proceso que se genera a caballo de una serie de conocimientos que se bifurcan en prácticas cada vez más específicas como la geometría, la perspectiva y la anatomía, pero que siguieron articuladas en un tronco común, en la medida que el artista no sólo las necesitaba en la creación de imágenes simbólicas, sino también como instrumento de descripción de los objetos en sus procesos de producción.

Construir muebles, planear artificios, era parte de esa otra definición real de la escenografía pública que asumía claramente el artista como una de sus más evidentes misiones. La vinculación de la escultura al ornamento arquitectónico creaba un hilo continuo de materializaciones que el dibujo debía dar cuenta tanto en el momento de su gestación, como en el de su visualización, previsión y realización. Para ello, durante siglos, desarrolló todo un entramado de complejos conocimientos que eran la justificación científica de su enseñanza. El predominio de ellos, la confirmación de que el conocimiento objetivo de la realidad podía ser lo específico de la práctica artística, es lo que confirió al arte holandés su rareza en el sistema, pero también el que le dio su carácter más innovador y que a la larga fue minando todo su discurso italiano.

Esa amplia misión que el artista asumía en la producción de la realidad, creaba y englobaba toda una actividad «artística» que podía incluir en su seno prácticas que hoy consideraríamos artesanales o pretecnológicas, pero que siempre se articulaban subalternamente a la gran misión de la pintura o la escultura que aparecía en su vértice como modelos de modelos en lo que genuinamente podíamos entender como espíritu de «Beaux Arts», en cuanto que la Academia francesa, desde su fundación, lo determinaba con claridad al colocar a las artes en el centro del programa «representativo» de la monarquía absoluta.

Su valor instrumental va a ser continuado en los programas renovadores que dieron origen a la Ilustración. La visión enciclopedista que presupuso la creación de las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País, el carácter regeneracionista de establecer la base de una enseñanza artística que permitiese dotar a nuestra cultura de los medios necesarios para responder al gran reto de la doble aventura de levantar acta del universo y hacer posible la nueva industria, está perfectamente descrito en los antiguos murales de la Universidad de Barcelona en la que las enseñanzas artísticas por éstos preconizadas están representadas como base de la exploración científica y el desarrollo artesanal.

La misma visión que planteaba Rodríguez Campomanes en 1775 cuando decía «de la perfección en las artes resultará la mayor ganancia de los maestros y artesanos, y podrán dentro de algún tiempo los mismos gremios, de su cuenta enviar individuos propios fuera del Reino, que adquieran el último primor» y que le iba a llevar en su definición del dibujo a hacer en su defensa una explicación de los males que podía acarrear su desconocimiento en todos los campos de las actividades productivas: «la necesidad absoluta del dibujo para las artes, incluso las de la guerra; y trae un caso especial de lo que sucedió al Emperador Carlos V, y a los españoles en Provenza por falta de no tener carta, ó diseño del país al paso sobre el Ródano», y poner como texto ejemplar el del tratado de Francisco Pacheco:

De la segunda causa (son sus palabras) de introducir las pinturas é Imágenes, que se atribuye á la utilidad, claramente puede ser juez cada uno, discurriendo consi-go. Considerando el alivio y el reparo, que esta arte trae hoy á los hombres: ya con renovar las cosas antiguas; cubrir las disformes; hacer parecer rica las pobres; é ilus-

trar las depreciadas y enriquecer con poca costa por medio de los pinceles, lo que no se podría con mucho oro. A que se junta toda la utilidad, que se halla en la guerra y en la paz del representar los sitios, las regiones, las provincias, los reinos y todo el mundo; y poner en dibujo entre los ojos todas las cosas que deseamos ver; y lo que más importa, hallar admirable enseñanza por medio de este arte en el conocimiento de las cosas naturales; que figuradas y coloridas dan verdadera noticia de árboles, plantas, aves, peces, animales, piedras, y otras mil diferencias de cosas varias, y peregrinas: sin la cual habría mucha dificultad y obscuridad en el conocimiento de ellas, como se experimenta.

Por donde podríamos con razón decir, no sólo que es más útil, que las otras profesiones; pero que no hay arte ó ciencia, que no reciba de la pintura grandísimo provecho. Y como cosa tan conocida de los antiguos, los incitaba á abrazarla, y ejercitarla con tanta diligencia, por ser de maravilloso fruto.

Y más adelante el de Antonio Palomino en el que se enfatiza también este mismo valor instrumental:

Cualquier artefacto y obra de los oficios mas humildes, consta de una cierta simetría, organización, y buen perfil, cuyo acento subministra el dibujo: como se califica en los que cada día se ofrecen a los pintores en algunas cosas, que contienen especial dificultad ó novedad; poniéndolas dibujo, y forma inteligible, para que lo ejecuten los artifices inferiores; y reduciéndolo a reglas de buena simetría con medida y proporción. Y como se confirma en las mismas trazas, que los arquitectos ejecutan para las obras; alumbrándolas de claro, y oscuro, las cuales son pinturas monocromadas, como ya dijimos; y en tanto serán mejores, en cuanto el artifice tuviere más noticia de la pintura, y del dibujo.

Una enseñanza que, para Campomanes, debía realizarse siguiendo la experiencia de la Academia de San Fernando o de las de Sevilla o Valencia, y allí donde no existiese, establecer una escuela patriótica del dibujo al cuidado de las Sociedades de Amigos del País por la forma y método que se propone en «el discurso sobre el fomento de la industria popular».

Pero en donde están más claros estos planteamientos es en la parte final del mismo capítulo, en la que define sobre todo para quién es útil, y que enlaza con la apreciación inicial que hacíamos de quién hablamos cuando decíamos «estudiantes de arte»:

No es sólo útil el diseño a los aprendices de oficios y artes; conviene también, que los mancebos de los mercaderes se dediquen á él, para distinguir los géneros en que comercian; y que sepan proponer á nuestros fabricantes y artesanos los de mejor gusto y despacho: ocupando útilmente unas horas, que les sobran en sus tiendas.

Aun es de suma ventaja, que la nobleza posea el dibujo, para discernir los muebles, coches, pinturas, edificios, telas, tapicerías, alfombras, y estofas de mejor gusto; a efecto de no ser engañados en lo que compran, y emplear con utilidad propia á los artesanos en las cosas de uso, ó de gusto.

Ahora ni muchos de los que piden, y encargan estas manufacturas ó muebles; ni los que las han de hacer, se entienden. De aquí resulta quedar todo ello fiado al capricho de los artistas, que suelen obrar destituidos de reglas, y gobernados de ordinario por una imitación ciega y arbitraria.

De donde debe inferirse, que mientras no sea general la inclinación, y la enseñanza del diseño en todos los pueblos considerables, no llegarán las artes y oficios al punto deseado de perfección y esmero. Los maestros de primeras letras deberían saberle y enseñarle por obligación.

Este programa pedagógico presupone un afán unificador de convenciones y un adiestramiento generalizado, que desarrollaría el tipo de «cartillas» y de «métodos» que han sido el sustento de las enseñanzas básicas hasta la aparición de las nuevas academias de diseño. Estaban centrados en desarrollar una «escritura» del dibujo, partiendo primero: del control de los trazos por medio de un esquema geométrico (como era tradicional desde la de «Fialetti»); segundo: por el conocimiento generalizado de los métodos de la geometría descriptiva, normalizados definitivamente por Gaspar Monge al servicio de las nuevas necesidades impuestas por el desarrollo de la industria, que necesitaba la capacitación de un artesanado en todas las operaciones necesarias de copia ornamental y de nuevos patrones industriales, y tercero: del desarrollo de la capacidad de descripción, mediante la copia de un repertorio amplio de animales, plantas y objetos que permitiese crear las bases de ese inventario del universo que se había propuesto el siglo XVIII y que daría lugar a esa gran joya que sería la «Description de l'Egypte» realizada bajo el patrocinio de Napoleón y la dirección del propio Gaspar Monge.

Una estructura que, poco a poco, iba a ir desarrollando unas necesidades, a las que no podía responder el esquema piramidal de la enseñanza, basada en el modelo ejemplar de la imagen artística, que establecía los modelos de «primera generación» en el ámbito de la tradición pictórica, para luego ser asumidos por el artesanado, la industria y la ciencia como representaciones ejemplares y universales en la producción de la realidad.

Una situación que evidentemente producía, a los ojos de los antiguos académicos, pero también en los nuevos renovadores del arte, la sensación de un envilecimiento progresivo de «El Dibujo». Críticas contradictorias que se iban a propagar hasta nuestros días, entre la normalización que parecía necesaria para la industria y la libertad que resultaba imprescindible para «el genio romántico», y que las nuevas escuelas de diseño trataron de integrar desde otra estrategia, cuando los métodos artesanales fueron dejando paso a la nueva era de la gran revolución industrial.

Un paso que se produciría, con enormes traumas, con el desarrollo de las enseñanzas de «artes y oficios», que desgajaban de la gran enseñanza académica todo el campo de la artesanía, y posteriormente el de «el diseño» en el momento que «la industrialización tomaba el mando». El papel vertebral que mantenía el dibujo artístico, como primer modelo universal de la realidad, iba a enfrentarle a la proliferación de «los dibujos» que desde estos territorios reclamaban para sí mismos aspectos cada vez más amplios de las nuevas facetas de la realidad industrial.

Si antes fue la arquitectura la que inició su diferenciación en el uso del dibujo, ahora sería toda la producción industrial la que generaría unas taxonomías cada vez más amplias y diversificadas que tuvieron a la imprenta como primer modelo. Hasta la aparición de la fotografía, el libro no sólo no pareció una competencia sino que, al contrario, creó una demanda considerable de dibujantes especializados en la «traducción», por medio del grabado, de toda la realidad interpretada en términos de «visión artística», en tal forma que esa técnica de rallado para conformar el volumen desde trazos precisos, no difuminados, se convirtió en la técnica de adiestramiento escolar.

La reproductibilidad del dibujo mediante este medio interpuesto del grabado modifica las cartillas preexistentes como es el caso de la de Carracci reinterpretada por Poilly, donde el dibujo aparece, pedagógicamente, en el antes y el después del modelado. Proceso ampliamente estudiado por W. M. Ivins¹⁵ en «Imagen impresa y

¹⁵ W. M. Ivins, *Imagen impresa y conocimiento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.

cierto pensamiento difuso en donde afloran de una manera indiscriminada algunas de las definiciones que las han precedido.

Siempre se cita a Leonardo como una referencia común, como si sus escritos fuesen un patrimonio universal de conocimiento uniforme, pero sus escritos se publicaron muy tarde, y todavía hoy sin un orden que nos dé la seguridad de responder con precisión a las necesidades de su discurso; pese a ello es aceptable suponer que sus ideas estaban presentes, en el colectivo de los artistas mucho antes de su publicación, formando parte de un patrimonio común que resultaba operativo a la hora de definir el pensamiento de las generaciones posteriores.

Muchas veces los alumnos reivindicaban la ignorancia de un pintor, de su obra o de su pensamiento como algo que salvaguarda su originalidad. La situación es siempre la contraria, el desconocimiento de las claves que conformaron las imágenes madre de una obra sólo conduce con más indefensión a su repetición más superficial, porque siempre existe ese sobrentendido que conforma lo que podríamos denominar como universo imaginario e ideológico de una época.

LA IDEA DE LA IDEA

La definición de Bruce Nauman es bastante esclarecedora de esto que estamos afirmando; su definición contiene en el encabezamiento la idea que va ser fundamental en todo el desarrollo de toda la teoría del dibujo desde los inicios del Renacimiento hasta hoy en día, pasando, por supuesto, por todos los movimientos renovadores de este siglo: el que dibujar corresponde a pensar.

La definición de Federico Zuccari en 1607 es una de sus formulaciones más precisas y en la que intervienen el mayor número de elementos que luego van a ser los de referencia más constante, aunque ya antes, incluso en las de Cennino Cennini⁷ del siglo XIV, que mantiene una estructura más defensiva del oficio, se planteaba esa dualidad entre el razonamiento y la habilidad aunque sea para sobrevalorar las cualidades de esta última: «El timón y la guía de esta técnica son la luz del sol, la luz de tu ojo y tu mano; pues la razón nada puede hacer sin la ayuda de estas tres cosas. Sin embargo, conviene que cuando dibujes la luz sea suave, y el sol te ilumine por la izquierda; y con esta precaución empieza a ejercitarte en el dibujo, tratando un poco cada día para que no te fatigues ni te envious.» Como también se podía dar en Alberti y en Piero della Francesca de 1475 en la defensa apasionada de la visión.

Con una introducción que deja clara la ambición de su propio proyecto, Federico Zuccari, nos habla de establecer las divisiones del dibujo: como diseño interno y diseño externo, con un proceder que tiene que ver con el propio orden filosófico, sin el cual estaríamos tan perdidos como en un laberinto en el que desconociésemos las claves para la salida.

Cap. 2. Qué se entiende con este nombre de diseño interno. Antes de cualquier otra cosa, es preciso explicar su nombre, como enseña el príncipe de los filósofos Aristóteles en su *Lógica*, porque de lo contrario sería como recorrer un camino desconocido sin guía, o entrar en el laberinto de Dédalo sin hilo. Y empezando por aquí explicaré qué entiendo yo con este nombre de diseño interno, y de acuerdo con

conocimiento», en el que se analizan profundamente las relaciones del dibujo antes de la aparición de la fotografía.

Los cambios producidos harían cada vez más difícil la convivencia en el seno de la misma institución. No es de extrañar que fuese la transformación de una antigua escuela de artes aplicadas la que diera origen en la Bauhaus al intento integrador de las nuevas perspectivas del dibujo, bajo la nueva definición del diseño, y todavía menos que esto se realizase desde la dirección de un arquitecto.

EL EXTRAVÍO INEVITABLE DEL DIBUJO DE «BEAUX ARTS»

El lento camino de trabajos encaminados a determinar esa idea de verdad, concretada en la belleza, que se ejemplificaba en la resolución de la representación de la imagen del hombre bajo la autoridad de la naturaleza y del arte, estaba tocando a su fin. Ese modelo de modelos que creaba las imágenes de primera generación estaba herido de muerte en la medida que la Academia que hasta entonces era la institución que establecía su sistema de valores había ido delegando y despreciando los pilares sobre los que basaba su prestigio. Aquel que justificaba ese lento aprendizaje desde la observación y la reflexión sobre el modelo «ideal» o «real» permitiendo construir la personalidad individual del artista. Una decantación que se producía en un clima misterioso, casi alquimista, cuando el que lo realizaba no entraba en conflicto con el sistema, pero profundamente frustrante cuando se transitaba en los límites de lo permitido.

La aparición de la fotografía y los nuevos medios de reproductibilidad le descargaban de su misión de informar de los acontecimientos y de formular la imagen de la realidad.

La nueva industria le hacía perder su papel en la descripción proyectiva de los objetos y su valor puente con la artesanía.

Y finalmente, los nuevos canales de comunicación, le privaban de su control social de la configuración del universo imaginario de la cultura, que antes se realizaba desde el complejo entramado formado entre la estructura de la academia y el entramado escenográfico del poder¹⁶.

El repliegue de la pintura y la escultura sobre el territorio de la libertad, con el repudio de la tradición, le quitaba la última justificación histórica.

Desde ese momento, la enseñanza del dibujo se enfrentaba a la situación crítica de atrincherarse en unos modelos que ya no eran «modelos» de casi nada o definir unas nuevas ideas que le dejaran seguir siendo un proceso universal de lo representable. La Academia, en su mayor parte y durante bastantes años, continuó ese primer camino desde un programa iconográfico que ya no respondía a la estructura de poder de

¹⁶ Según parece, han contribuido a determinar la crisis los siguientes factores: la influencia de las corrientes artísticas modernas, cuya formidable acción desmitificadora ha conseguido en breve plazo —apenas en el espacio de medio siglo— dismantlar todos los tabúes, todos los ritos y todas las imágenes estereotipadas, elaboradas trabajosamente por nuestra cultura desde el siglo XIV; la decadencia de la artesanía, como consecuencia del desarrollo de la producción industrial; el divorcio cada vez más marcado entre el arte de los museos y el arte de la calle, entre el gusto de unos pocos y el gusto de la mayoría; y por fin, la incapacidad de la estética y de la crítica de arte —por lo menos hasta ahora— de servirse de ciertos métodos científicos que podrían ayudarles a tratar más objetivamente los fenómenos que estudian, describen y critican: Tomás Maldonado, *Vanguardia y racionalidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

la época, en el que la nueva burguesía repudiaba los emblemas de las antiguas clases dominantes y la arquitectura valoraba el ornamento como un delito. Las escuelas de diseño optaron en sus inicios por el segundo, aunque en muchos casos manteniendo el antiguo criterio de recrear esa gramática universal de la forma que en su momento había sido el patrimonio de la primera.

EL DIBUJO COMO NUEVO MODELO ESENCIAL DE LO INEFABLE

El ¿qué representar? resultaba una pregunta tan inquietante como el ¿qué hacer? en los primeros años de la revolución rusa. ¿Qué dibujar? y sobre todo ¿cómo enseñar a dibujar? podría llegar a tener tintes trágicos; era preciso desarrollar un sistema para alcanzar algo que se desconocía de antemano, y que no debía de formularse en términos de nuevo estilo, una situación prácticamente imposible que se resolvía, en cierta manera, tramposamente¹⁷:

En la Bauhaus hay un par de maestros que son también maestros sin la Bauhaus; todos los demás son precisamente maestros de la Bauhaus. Bauhaus es una denominación más concisa de Escuela de Artes Aplicadas. La Bauhaus es una escuela de artes aplicadas no porque tenga talleres, sino a pesar de que los tenga. ¿En qué se distingue la Bauhaus de otras escuelas de artes aplicadas? En las escuelas de artes aplicadas se habla de «artes en el artesanado»; en la Bauhaus añaden un par de palabras y se habla de unidad entre arte y artesanado. El progreso consiste en que en las escuelas de artes aplicadas los estudiantes se rompen la cabeza estilizando hojas de col del natural, en tanto que en la Bauhaus se la rompen estilizando cuadrados de ideas. Basta con permanecer tres días en Weimar, y por todo el resto de nuestra vida sentiremos náuseas a la vista de un cuadrado. Ya en 1913 Malevich inventó el cuadrado. ¡Suerte que no lo patentó! El ideal supremo de la Bauhaus: el cuadrado individual. El talento es un cuadrado, el genio es el cuadrado absoluto. Los del «Stijl» están haciendo un documento de protesta en Jena, afirmando que son ellos los que poseen los únicos cuadrados verdaderos.

La dificultad de seguir estableciendo la continuidad de un proceso que se justificaba en su referencia con lo real mediante el puente establecido por la visión¹⁸ obligaba a generar un aprendizaje sobre unas estrategias que permitiesen un conocimiento de la forma sin los riesgos anteriores. Las alternativas se articularían alrededor de tres pilares cuyo conocimiento se establecía:

1. En el prestigio incuestionable de la ciencia¹⁹.

¹⁷ Paul Westhein, *Observaciones sobre la «cuadratura de la Bauhaus»*.

¹⁸ Eugène Delacroix, *El puente de la Visión*, Madrid, Tecnos, 1987.

¹⁹ A Duchamp se le planteaba el siguiente dilema: «trataba de círculos concéntricos que se inscribían en otro formando una espiral, pero no en el sentido geométrico, sino más bien en el del efecto visual. Me ocupé de eso desde 1921 hasta 1925.

«Mas tarde encontré, con el mismo procedimiento, un medio de obtener objetos en relieve, mediante una perspectiva caballera, o sea, vista desde abajo, o desde el techo, se obtiene una cosa que, con círculos concéntricos, forma la imagen de un objeto real, como un huevo pasado por agua, como un pez que da vueltas en un bocal; se ve el bocal en tres dimensiones. Lo que más me interesó fue que se trataba de un fenómeno científico que existía de otro modo a como yo lo encontré. En ese momento vi a un óptico: «Se utiliza esa cosa para devolver la vista a los bicos, o al menos la impresión de la tercera dimensión. Puesto que, al parecer, la pierden. En ese momento mis experiencias interesaban un poco a los especialistas. Yo me divertía».

conocimiento», en el que se analizan profundamente las relaciones del dibujo antes de la aparición de la fotografía.

Los cambios producidos harían cada vez más difícil la convivencia en el seno de la misma institución. No es de extrañar que fuese la transformación de una antigua escuela de artes aplicadas la que diera origen en la Bauhaus al intento integrador de las nuevas perspectivas del dibujo, bajo la nueva definición del diseño, y todavía menos que esto se realizase desde la dirección de un arquitecto.

EL EXTRAVÍO INEVITABLE DEL DIBUJO DE «BEAUX ARTS»

El lento camino de trabajos encaminados a determinar esa idea de verdad, concretada en la belleza, que se ejemplificaba en la resolución de la representación de la imagen del hombre bajo la autoridad de la naturaleza y del arte, estaba tocando a su fin. Ese modelo de modelos que creaba las imágenes de primera generación estaba herido de muerte en la medida que la Academia que hasta entonces era la institución que establecía su sistema de valores había ido delegando y despreciando los pilares sobre los que basaba su prestigio. Aquel que justificaba ese lento aprendizaje desde la observación y la reflexión sobre el modelo «ideal» o «real» permitiendo construir la personalidad individual del artista. Una decantación que se producía en un clima misterioso, casi alquimista, cuando el que lo realizaba no entraba en conflicto con el sistema, pero profundamente frustrante cuando se transitaba en los límites de lo permitido.

La aparición de la fotografía y los nuevos medios de reproductibilidad le descargaban de su misión de informar de los acontecimientos y de formular la imagen de la realidad.

La nueva industria le hacía perder su papel en la descripción proyectiva de los objetos y su valor puente con la artesanía.

Y finalmente, los nuevos canales de comunicación, le privaban de su control social de la configuración del universo imaginario de la cultura, que antes se realizaba desde el complejo entramado formado entre la estructura de la academia y el entramado escenográfico del poder¹⁶.

El repliegue de la pintura y la escultura sobre el territorio de la libertad, con el repudio de la tradición, le quitaba la última justificación histórica.

Desde ese momento, la enseñanza del dibujo se enfrentaba a la situación crítica de atrincherarse en unos modelos que ya no eran «modelos» de casi nada o definir unas nuevas ideas que le dejaran seguir siendo un proceso universal de lo representable. La Academia, en su mayor parte y durante bastantes años, continuó ese primer camino desde un programa iconográfico que ya no respondía a la estructura de poder de

¹⁶ Según parece, han contribuido a determinar la crisis los siguientes factores: la influencia de las corrientes artísticas modernas, cuya formidable acción desmitificadora ha conseguido en breve plazo —apenas en el espacio de medio siglo— dismantelar todos los tabúes, todos los ritos y todas las imágenes estereotipadas, elaboradas trabajosamente por nuestra cultura desde el siglo XIV; la decadencia de la artesanía, como consecuencia del desarrollo de la producción industrial; el divorcio cada vez más marcado entre el arte de los museos y el arte de la calle, entre el gusto de unos pocos y el gusto de la mayoría; y por fin, la incapacidad de la estética y de la crítica de arte —por lo menos hasta ahora— de servirse de ciertos métodos científicos que podrían ayudarles a tratar más objetivamente los fenómenos que estudian, describen y critican: Tomás Maldonado, *Vanguardia y racionalidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

2. En la estructura del propio discurso artístico²⁰.
3. En la insondable inefabilidad de la verdad interior.

Con respecto al primero, surgirán cientos de textos, entre los cuales es bastante clarificador el de Oscar Schlemmer de 1926 sobre las matemáticas de la danza:

¡No lamentemos la mecanización, gocemos de las matemáticas! No de las matemáticas sudadas en los pupitres de las escuelas, sino de las matemáticas metafísicas artísticas que necesariamente se utilizan donde, como en el arte, el sentimiento existe en principio y se concreta en la forma, y en donde el subconsciente y lo inconsciente afloran a la claridad de la conciencia. «Las matemáticas son religión» (Novalis) porque son la realidad última, la más sutil, la más delicada. Sólo existe peligro cuando las matemáticas matan el sentimiento y sofocan lo inconsciente en su forma germinal. Por lo tanto, las matemáticas no son una presunción de maestro de escuela, sino sabiduría artística. Si los artistas de hoy aman las máquinas y la técnica y la organización; si prefieren la precisión a la generalidad, esta actitud es la única salvación contra el caos y expresa el deseo de la figura. Y si se inclinan más por las expresiones artísticas del pasado que por manifestaciones del presente, ello se debe únicamente a su veneración por la forma y por la ley.

El segundo gran campo de inducción sería el recurso a toda la estructura, y a los elementos analíticos, que conformaban la tradición del propio aprendizaje, y creaban el armazón del cuadro. Si ya no era posible narrar, sí era posible estructurar la mirada, desarrollar una gramática de la forma desde la «escritura» que organizaba el dibujo, apoyando la antigua tradición en las nuevas experiencias que le daban las nuevas teorías de la Gestalt. El libro de Paul Klee²¹, *Teoría de la forma y de la figuración*, es el mejor intento por formular esta nueva gramática. Como también lo sería el de Rudolf Arnheim²², o el de Gyorgy Kepes²³, *El lenguaje de la visión*. En él se hace esa exhortación al aprendizaje de la nueva gramática, en la que las antiguas estructuras de simetría, orden y composición son repensadas en términos de equilibrio, tensión u organización:

²⁰ «La reducción de la estructura estética. Un aspecto del arte visual», en H. K. Ehmer *et al.*, *Miseria de la comunicación visual*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977. Hans Dieter Junker: «La determinación tradicional de la estructura estética como principio integral de orden: las obras de arte son manifestaciones de una conciencia estética y determinan, a su vez, la formación de teorías estéticas. El pasado nos proporciona múltiples teorías artísticas y estéticas que se han constituido a lo largo del desarrollo del arte y en contacto con las nuevas doctrinas y escuelas filosóficas. En ellas se elaboraron, ya fuera inductivamente (partiendo de la producción artística existente), ya deductivamente (desprendiéndose de un sistema filosófico), las categorías que determinan la esencia, la cualidad estética de la obra de arte. A pesar de diversas modificaciones, la cultura occidental ha concebido y verificado en las obras estéticas del fenómeno figurativo la cualidad de la totalidad y el orden, inmanente como características constantes del fenómeno estético. Estos modos, que ya fueron descritos en la estética de Aristóteles, definen, en tanto que categorías de lo ideal, la belleza artística. En ellas se suprime el carácter contradictorio, arbitrario e inconexo del mundo real, se supera el caso de lo puramente sensible y casual.»

En fechas recientes, esta concepción de una creación sujeta a un proceso figurativo y organizada en una totalidad ha sido retomada por la *Psicología de la forma* (Ch. V. Ehrenfels, W. Dilthey, F. Krueger). Fue ella quien introdujo el concepto de «nexo estructural», el cual se define como principio ordenador de un conjunto figurativo, de una textura integral de elementos individuales que se distingue del mero agregado de estos últimos.

Las ciencias del arte han transferido el concepto estructural de la psicología de la forma a la obra de arte, desarrollando con el análisis estructural un método que permite determinar el orden figurativo interior de la obra de arte como indicio de su rango estético.

²¹ Klee, Paul, *Teoría de la forma y della figurazione*. Milán, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1979.

²² Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Madrid, Alianza, 1979.

²³ Kepes, Gyorgy, *El lenguaje de la visión*. Buenos Aires, Infinito, 1969.

En la actualidad, los artistas creadores tienen que cumplir tres tareas para que el lenguaje de la visión pase a ser un factor poderoso en la remodelación de nuestras vidas. Los artistas tienen que aprender y aplicar las leyes de Organización plástica que son necesarias para el restablecimiento de la imagen creada sobre una base vigorosa. Deben ponerse en armonía con las experiencias espaciales contemporáneas a fin de aprender a utilizar la representación visual de los actuales acontecimientos espacio-temporales. Por último, deben liberar las reservas de imaginación creadora y organizarlas en giros dinámicos, es decir, desarrollar una iconografía dinámica contemporánea.

EL AZAR Y LO INEFABLE.

La tercera vía estaría en el recurso a la esperanza de que en el «yo» interno existía un insondable repertorio de imágenes desde las que poder formalizar un lenguaje universal; recuperaban toda la tradición que había sugerido la posibilidad de desarrollar la «invención» con métodos que burlaban el control racional de la mente y la abrían a un campo más sugestivo de imágenes.

Una tradición que se iniciaba por el más antiguo de todos, el de Apolonio de Tiana en el *Tratado de las adivinaciones*, que escribió en el siglo I de nuestra era: «Obsérvese el paso de las nubes en el cielo y se percibirán formas que darán materia a la imaginación de ese vidente que es el adivino», y que el texto de Leonardo de Vinci lo expresa todavía con más claridad:

No quiero omitir entre estos preceptos un sistema de especulación nuevo; aunque mezquino y casi risible, no obstante es muy útil para excitar el intelecto a invenciones directas. Si miras un muro embadurnado de manchas o formado con piedras de diferentes tipos, y tienes que imaginar alguna escena, verás en dicho muro paisajes variados, montañas, ríos, roquedales, árboles, llanuras, grandes valles y diversos grupos de colinas. Descubrirás también combates y figuras de movimientos rápidos, extraños esbozos de rostros y trajes exóticos y una infinidad de cosas que podrás traspasar a formas diferenciadas y bien concebidas. Ocurre con ese tipo de muros y mezclas de piedras diferentes como con el sonido de las campanas en que cada campanada evoca el nombre o el vocablo que tú imaginas.

Aprovechado por Breton, lo reafirmará en estos términos:

Todo el problema del paso de la subjetividad a la objetividad está implícitamente resuelto y el alcance de esta resolución rebasa con mucho en interés humano a la de una técnica, aun cuando esta técnica fuese la de la propia inspiración.

Luego precisa:

Ella ha asumido al surrealismo particularmente en este sentido... Las nuevas asociaciones de imágenes que le corresponde suscitar al poeta, al artista, al sabio, se parecen en el hecho de que para producirse toman prestada una pantalla de una textura particular, ya sea ésta concretamente la textura de la pared decrepita, la de la nube o la de cualquier otra cosa: un sonido persistente y vago transmite, con exclusión de cualquier otro, la frase que necesitábamos oír cantar²⁴.

²⁴ Emmanuel Guigon, *Al filo: sueños de tinta*.

La misma actitud y ya convertida en método de trabajo que Antoni Tàpies²⁵ nos establece en el siguiente texto:

¡Cuántas sugerencias pueden desprenderse de la imagen del muro y de todas sus posibles derivaciones! Separación enclaustramiento, muro lamentación, de cárcel, testimonio de paso; superficies lisas serenas, blancas; superficies torturadas, viejas, decrepitas, señales de huellas humanas, de objetos, de los elementos naturales; sensación de lucha, de esfuerzo, destrucción, de cataclismo; o de construcción de surgimiento...; sugestión de la unidad primordial de todas las cosas; materia generalizada; afirmación y estimación de la cosa terrena; posibilidad de distribución variada y combinada de grandes masas, sensación de hundimiento de expansión... campo de batalla; jardín; terreno de juego; destino de lo efímero.. y tantas y tantas ideas que se me fueron presentando una tras otra como las cerezas que sacamos de una cesta. ¡Y tantas y tantas cosas que parecían emparentarme con orgullo a filosofías y sabidurías tan apreciadas por mí!

El muro vuelve a ser como en Breton ese «oír cantar» o como en Leonardo «campañadas que evocan» todo el universo de los sentidos, en un acto que supera lo inmediato para trascenderlo a la representación de la idea, a la filosofía, al territorio de lo sublime. Un método también explorado como técnica de trabajo por el romanticismo en la recuperación del azar. El sistema «Cozens»²⁶, practicado por Pérez Villaamil y Lucas, que consistía en manchar arbitrariamente el papel con diferentes tonos de tinta con una especie de hisopo hasta que la imaginación del pintor viera allí «algo» a lo que acababa dando forma con toques de pluma o pincel.

El mismo azar en el que se reafirmaría Duchamp, en 1966, yendo todavía un paso más allá al reclamar incluso la presencia de la mano cuando dice:

La idea del azar, en el que muchas personas pensaban en esa época, también me interesó. La intención consistía, principalmente, en olvidar la mano, puesto que, en el fondo, incluso su mano es un producto de cierto azar. El azar me interesaba como forma de ir contra la realidad lógica: poner algo en un trozo de papel, asociar la idea de un hilo erecto horizontal de un metro de longitud que caía desde un metro de altura sobre el plano horizontal, a su antojo. Lo que me decidía a llevar a cabo las cosas era la idea «divertida», y repetida por tres veces...

Un método coincidente, pero que en él y en los surrealistas adquiriría un tono irónico, que lo alejaba de la gravedad trascendente del mundo romántico, y que les llevó a establecer numerosas técnicas de dibujo para eludir el control racional y trascendente de las representaciones. Técnicas de escritura como los «cadáveres exquisitos» en los que cada artista iniciaba o continuaba la representación de una figura desconociendo la anterior y posterior, o la célebre decalcomanía iniciada por Óscar Domínguez, exaltada por Breton, y recuperada por Max Ernst, Bellmer, Penrose, Tanguy, y el propio Dalí, y que gracias a la excelente exposición del Centro Atlántico de Arte Moderno se ha podido reconstruir la convulsión que produjo en el mundo surrealista²⁷. Se describe en los siguientes términos:

²⁵ Tàpies, *El arte contra la estética*, Barcelona, Ariel, 1978.

²⁶ Citado de Gállego en el catálogo *Pinturas del paisaje de romanticismo español*, Fundac. Banco Español, 1985.

²⁷ Emmanuel Guigon, *Al hilo: sueños de tinta*, Centro Atlántico de Arte Moderno: «Extiende mediante un grueso pincel algo de aguada negra, más o menos diluida en algunos sitios, sobre una hoja en blanco satinado que seguidamente recubrirá una hoja similar sobre la que deberá ejercer, con el

Su fecha de aparición pública fue junio de 1936, en el número 8 de la revista *Minotauro*, cuando se presentó por vez primera la técnica llamada «decalcomanía sin objeto preconcebido» o «decalcomanía del deseo», como «una comunicación reciente de nuestro amigo Óscar Domínguez». Para empezar, lo sabemos, fue percibida como «el invento más electrizante, por así decirlo» del pintor canario, «su gran aportación al surrealismo». Para André Breton se trata de un descubrimiento excepcional, en un momento en que sabemos que se siente cada vez más crítico hacia Dalí, y, sobre todo, hacia las transcripciones ilusionistas, en trampantojo, del sueño. En un texto capital publicado en vísperas de la guerra, «Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste», Breton llegará a fechar a partir de la decalcomanía de Domínguez la irrupción, en el plano estético, de un «automatismo absoluto» que sabemos pronto iba a levantar un fortísimo mar de fondo. Harán falta veinte años para que el automatismo pictórico adquiriera su autonomía y se libere del antropomorfismo que, hasta en los espléndidos cohetes lanzados por Miró, frenaba su vuelo. En *Genèse et perspective artistiques du surréalisme* (1941), Breton renovará su elogio: no cabe duda de que es el automatismo lo que «ha permitido a Domínguez a lo largo de una obra, por otra parte abundante en sugerencias originales, el descubrimiento de una "materia" que es posible obtener inmediatamente por medios mecánicos, materia de la más rica plasticidad, ya que puede traducir en toda su complejidad ese lugar de admiración por excelencia que son las grutas, así como [...] el cosquilleo, que de otro modo sería casi inasible, de las frondosidades vegetales, de los corales y de los plumajes».

Técnicas de dibujo que se desarrollarían por Michaux bajo el dominio de las drogas o en el informalismo abstracto americano de Klein o Pollock recogido por Saura, y que fueron la base generalizada de toda la experiencia neoexpresionista de los años 70 donde el gesto expresivo de comunicación quedó reducido a sólo pura convulsión.

LA NUEVA LIBERTAD INDIVIDUAL Y SU DIFUSIÓN NORMATIVA

La creación de las bases del «nuevo dibujo» que en un principio iban a desarrollarse como una incitación a esos valores profundos de la interioridad iban a adquirir muy pronto un carácter fuertemente normativo. Lo que en las primeras experiencias de la Bauhaus era inducido en los alumnos mediante prácticas casi iniciáticas, por medio de rituales colectivos. Sólo unos años después, e incluso al mismo tiempo, como vimos antes en el texto de Paul Westhein, estas prácticas de libertad representaban un sistema cerrado de actividades repetidas como esquemas de libertad o de investigación. Investigación abierta que curiosamente siempre conducía a unos mismos resultados formales «modernos» y, por tanto, no cuestionables.

La situación crítica del triple modelo científico, interior o subjetivo-aleatorio que hemos ido viendo empezaba a tener muy pronto sus vacilaciones, como podemos ver

dorso de la mano, una moderada presión. Levante sin prisas, por su borde superior, esta segunda hoja como haría para una decalcomanía, pudiendo reaplicarla y levantarla nuevamente hasta que se seque más o menos del todo. Lo que tiene ante usted a lo mejor no es más que el viejo muro paranoico de Da Vinci, pero es un muro llevado a la perfección. Sólo necesita usted, por ejemplo, titular la imagen obtenida en función de lo que descubra en ella con alguna distancia para estar seguro de que se ha expresado de la forma más personal y válida.»

en el texto de Tomás Maldonado²⁸: *Vordemberg-Gildevert y el tema de la pureza*, de 1953, en el que se dice:

Por eso, creer que el carácter de sus obras es nada más que rigurosamente estricto y mecánico es quedarse a mitad del camino de su interpretación cabal. Es tomar los medios de expresión por la expresión misma, la forma por el contenido. Ya en 1927, Vordemberg-Gildevert advertía: «lo repito, lo mecánico-artístico no existe: lo mecánico como medio es lo verdaderamente nuevo».

O sea: la regla y el compás aseguran un cierto tipo de destreza, una destreza mecánica, pero no son otra cosa que instrumentos. La relativa perfección formal que merced a ellos pueda conseguirse no garantiza ninguna perfección de fondo. No es evidente de suyo, como muchos suponen, que toda obra mecánicamente realizada sea pura. O algo parecido.

El arte moderno puro es la plástica que proviene del interior, afirma Theo van Doesburg. La pureza se la define en esta ocasión en términos de interioridad absoluta, de creación ex nihilo, de parto virginal. En esto, los pioneros del arte concreto ponen de manifiesto el origen romántico — sobre todo alemán — de su doctrina. Es curioso, por otra parte, encontrar esa misma idea en la preceptiva pictórica del surrealismo: André Breton exige al pintor surrealista partir siempre de un «modelo puramente interior».

El primitivo arte concreto — el constructivismo ruso, el grupo De Stijl — ha exaltado por razones polémicas contra la figuración de cuya órbita apenas había salido el carácter esencialmente demiúrgico de la nueva conciencia estética. Importaba en ese momento advertir — según lo había entrevistado algunos años antes Apollinaire con motivo del cubismo — que este arte era de concepción, no de imitación.

Este punto de vista, sin embargo, tiende hoy, en parte, a corregirse. Progresivamente, los artistas concretos nos vamos dando cuenta que una cierta revisión se impone. ¿Las formas que manejamos son puramente interiores? Esta cuestión nos lleva a otra, aunque antigua, de interesantísimas implicaciones: las relaciones del arte con la naturaleza.

En un principio, hemos creído haber dado el gran portazo — y definitivo — a la naturaleza. Y cuando estábamos ya bastante bien instalados en nuestro mundo de estructuras puras, en nuestro edén de formas por su propia naturaleza hermosas, según la definición platónica, empezamos a descubrir que si algunas puertas se han cerrado para siempre, otras, en cambio, se han abierto.

La visión formalista, cada vez más peligrosa en su formulación académica, que a lo largo de los años había ido configurando el modelo de adiestramiento racionalizado, era absolutamente contradictoria con el desarrollo real del dibujo. Como bien analizó en su texto Dieter Junker, la Psicología de la Forma había retomado, mediante el concepto de «nexo estructural», la idea tradicional de la determinación de la forma como principio integral de orden, según la cual la cultura occidental había concebido y verificado en las obras estéticas el fenómeno figurativo mediante la cualidad de «la totalidad» y «el orden inmanente» como características constantes de lo estético para anular el carácter contradictorio, arbitrario e inconexo del mundo real mediante la superación del caos de lo puramente sensible y casual.

La reducción a sólo sus valores formales rompía el hilo conductor con que Sedlmayr había explicado el arte clásico, según el cual el sentido resulta de la estructura

²⁸ Tomás Maldonado, *Vanguardia y nacionalidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974-1977, pág. 57.

de la obra, del principio de mutua ordenación de todos los factores individuales que pueden distinguirse como tales en el seno de la obra de arte. Un cuadro, decía, está compuesto de colores, superficies y líneas; éstos representan algo, objetos, y ligados a ellos, el espacio, la luz, etc. Lo representado puede apuntar a otras dimensiones significativas cuando, pongamos por caso, aparece como símbolo o alegoría. «En virtud de la estructura, la unidad de una obra de arte no resulta del agregado de sus particularidades, sino de la totalidad que se articula a partir de sus rasgos individuales distinguibles.» Así concebida la totalidad de la obra de arte no representa solamente una unidad (individual) cerrada e indivisible, sino, a su vez, el *modus* de un orden superior y omnicomprensivo al que se subordina el conjunto de las individualidades. A través de la estructura, en tanto que principio integrador, los componentes individuales se organizan mutuamente en sus respectivas valencias específicas y en sus relaciones con arreglo a una totalidad superior.

Junto a la estructura integral, en tanto que principio ordenador constitutivo de la totalidad, Sedlmayr menciona como momento instituidor de esta totalidad de carácter sensible el centro de la obra de arte. Éste constituye un momento «vivo y cualitativo» que vincula los más diversos estratos y componentes en una unidad: materiales, formas, colores y significados. «En virtud de este carácter sensible, las cualidades de la obra de arte se hallan en aquella relación de mutua imbricación (integración)» que se ha llamado nexo estructural. Aquí se pone de relieve, a su vez, la unidad interior de la obra, la cual «reposa en la penetración de un determinado carácter sensible en todas las zonas. Toda independización de un sector o estrato tiene como consecuencia la perturbación, cuando no la destrucción, de dicha unidad». Los factores que componen la obra se aproximan a un orden integral, a una totalidad e, inversamente, la obra adquiere un orden interior más completo y se acerca más a una estructura integral, cuanto más unívocamente se acuñe su carácter sensible. Esta relación de mutuo condicionamiento se da por supuesta, siempre que se considere la estructura estética en un sentido tradicional como orden integral. «El carácter figurativo, concebido como un nexo de integración, se ha considerado, hasta ahora, como el criterio principal de la cualidad estética. Es él quien define la belleza artística como aquello que sólo existe en la percepción, trascendiendo todos los elementos susceptibles de determinarse o representarse aisladamente.»

La pérdida del *modus* integral en la abstracción formalizadora rompía el propio sentido de estructura que le había dado su valor. La estructura liberada iba a iniciar un proceso constante de desmaterialización significativa, los motivos objetuales se convierten en un proceso de composición fundamentalmente sintáctico-formal que constituye únicamente una «comunicación visual». El nexo de integración ya no constituye la cualidad de un orden total, sino solamente mera integración formal.

PROCESO INTEGRADOR O PROCESO REDUPLICADOR

Dieter Junker, en el artículo antes citado, va a introducir una diferenciación que creemos fundamental. Aquella distinción que Max Bense ha establecido entre figura y estructura: «El signo, en tanto que formación diferenciada, en tanto que elemento, puede subordinarse a un proceso integrador, y es entonces cuando surge la totalidad, la figura. Pero también puede subordinarse a un proceso reduplicador, y entonces surge la estructura.» Las estructuras surgen en la medida en que los

signos se vinculan entre ellos mismos; surgen, pues, en base a un principio de repetición bajo una relación sintáctica. Mientras que Sedlmayr, apoyándose en Dilthey, concebía bajo estructura un orden integral, Bense aplica aquí el concepto de estructura al nexo de un orden no-integral: el orden de elementos semejantes, o en otras palabras; la reduplicación de un elemento bajo una relación sintáctica, puede no conducir a una totalidad, a ningún nexo de integración. La repetición de elementos formales idénticos, como, por ejemplo, las franjas horizontales en los cuadros de Kenneth Noland, las mutaciones formales y cromáticas fundadas en leyes algebraicas, de los cuadros de serie de Victor Vasarely o de Lohse, ya no presentan la ordenación de una textura orgánico-supraaditiva e integral; su principio de ordenación lo constituye una estructura aditiva en el sentido más amplio de la palabra. Lohse señala expresamente en este sentido el hecho de que en sus obras no existe una «subordinación de las partes» y que la estructura de sus trabajos se funda en «repeticiones y adiciones». Y subraya incluso —circunstancia que también podría referirse a propósitos de Vasarely— que el orden de los cuadros desarrollado en base a la permutación es susceptible de «extenderse ilimitadamente». No sólo se rechaza el principio estructural integral que cumple la totalidad, sino incluso la totalidad misma en tanto que unidad cercada. Las mutaciones formales y cromáticas efectuadas en el interior del marco se interrumpen a discreción por los límites de este marco y, sin embargo, es posible pensar su ulterior prolongación. Esta ampliación virtual es propia igualmente de las estructuras aditivas de la Post-Painterly Abstraction y se remonta hasta la concepción pictórica de la Action Painting norteamericana.

El tema más grave, que se producía en esta disolución continua de los valores de estructura y de su poder semántico, iba a estar en la crisis de ese conocimiento esencial e inefable, que dichos gestos o estructuras eran capaces de transmitir. El convencimiento, cada vez más evidente, que la cultura determina un repertorio limitado de estos gestos y que esa aventura de libertad era un proceso de inducción formal hacia estos esquemas, le quitaba su componente más sublime.

Perdido este «halo romántico», los Principios de la Nueva Forma iban perdiendo su aspecto «científico» y «universal» para ir mostrando su aspecto más sombrío, el de la «miseria de la comunicación visual» que plantea H. K. Ehmert en su esfuerzo por analizar los elementos de la industria de la conciencia, pero, sobre todo, donde los efectos iban a ser más devastadores, sería en el campo de los nuevos manuales de enseñanza del dibujo. El afán casi evangélico que mantuvieron los pioneros de la primera vanguardia haría que desde muy pronto surgiese, como había sucedido en el mundo ilustrado, el deseo de propagar pedagógicamente sus principios, siguiendo las necesidades ya establecidas por el escrito de Wilhelm von Bode: *Las tareas de la educación artística en la posguerra*, 1916.

La educación artística ha de basarse en la vida y ha de adaptarse a las exigencias de la vida. La instrucción pública de tipo artístico, en el sentido más amplio de la palabra, es tan necesaria como cualquier otro tipo de instrucción, pero, al igual que ésta se basa en la escuela elemental y se inicia en ella, la instrucción artística se ha de basar en la enseñanza del dibujo y del modelado, que todos pueden aprender como a leer y a escribir, aunque no sea a nivel de la expresión artística. En esta base se ha de fundamentar la instrucción en todas las ramas del artesanado artístico, y solamente los que demuestren dotes eminentes de carácter artístico en esta escuela preparatoria habrán de recibir una instrucción en los estudios para artistas y para maestros.

el sentido común tanto entre los doctos como entre el vulgo diré que por diseño interno entiendo el concepto formado en nuestra mente para poder conocer cualquier cosa y obrar excelentemente conforme a la cosa entendida, del mismo modo que nosotros, pintores, al querer dibujar o pintar alguna digna historia.

Una idea, una imagen, que sobrepasa el campo de su uso profesional porque remite constantemente al territorio general de las ideas, terreno en el cual, el que inicia su formación no se siente a gusto y estaría siempre dispuesto a soslayarlo, al obligarle imperiosamente a justificar lo que hace de una forma radical, sin el recurso a las soluciones exclusivas del oficio. Un problema que está presente en el hecho mismo de conocer y obrar.

Bien es cierto que con este nombre de diseño interno yo no entiendo solamente el concepto interno formado en la mente del pintor, sino también aquel concepto interno formado en cualquier intelecto, aunque para mayor claridad y comprensión de mis colegas haya referido desde el principio este nombre de diseño interno sólo a nosotros; pero si queremos explicar el nombre de ese diseño interno más íntegra y generalmente diremos que es el concepto y la idea que quienquiera se forma para conocer y obrar. Y si en el presente tratado le doy razón de este concepto interno formado por quienquiera bajo el nombre específico de diseño y prescindiendo del nombre de intención, que adoptan los lógicos y filósofos, o de ejemplar o idea, que utilizan los teólogos, lo hago por tratar de ello como pintor y porque me dirijo principalmente a pintores, escultores y arquitectos, a los cuales es necesario el conocimiento y guía de este diseño para conseguir obrar bien. Y todos los entendidos saben que los nombres deben utilizarse de acuerdo con las profesiones que se están tratando.

Una situación que vuelve a abrir el dibujo a un campo sutil e inaprensible, porque su sentido no está tanto en sus valores formales sino en la relación que establece con el propio pensamiento. Algo que no da seguridades para el que sólo quisiera ver reducido el problema a la confrontación entre la visión del objeto y su representación. Un campo de especulación excesivo donde, como él mismo dice en términos muy expresivos, se da cita todo lo divino y lo humano, y que surge como necesidad en los principios mismos de la formación de nuestro conocimiento.

Cap. 3. Definición de diseño interno en general. Una vez supuesta la comprensión del nombre de diseño interno en general, doy también su definición común, ya que el orden exige que después del significado del nombre se diga la esencia de la cosa. Y antes que nada digo que diseño no es materia, no es cuerpo, no es accidente de sustancia alguna, sino que es forma, idea, orden, regla, término y objeto del intelecto, donde se expresan las cosas entendidas; y se encuentra en todo lo externo, tanto divino como humano, según expondremos a continuación. Ahora, siguiendo la doctrina de los filósofos, digo que el diseño interno en general es una idea y forma en el intelecto que representa expresa y distintamente lo entendido por éste, que también es su término y objeto.

El problema existe en la medida que el dibujo tiene la obligación de dar forma, de mostrar y hacer pública la imagen. Desde ese momento quedan enlazados todos los problemas, visibles todos los elementos que van a permitir ese pequeño milagro. Aunque en él van a intervenir elementos de otros conocimientos, Zuccari nos advier-

acceso a los cuales habrá de ser necesariamente limitado. Por ello podrían fundirse en una única institución las escuelas de artes aplicadas, las academias artísticas y las escuelas de arte, siendo su finalidad principal la formación en cada una de las múltiples profesiones del artesanado artístico, en estrecho contacto con las escuelas profesionales, y solamente unos cuantos elegidos podrían tener acceso a las actividades artísticas libres.

Ante estas necesidades, los manuales facilitan el aprendizaje desde ejemplos tan reduccionistas que es difícil remontarse desde ellos a otra cosa que no sea ellos mismos. Las escalas de colores, las texturas, los plegados y las estructuras geométricas elementales ni siquiera producen un enriquecimiento de los recursos, y en la mayor parte de las veces, aislados de la reflexión que les dio origen, sólo quedan en una simulación de enseñanza «estética moderna». Su «facilidad» pedagógica dificulta también la posibilidad de descubrir dicha actividad como problema.

Un libro como el de Manfred Maier, *Procesos elementales de proyección y configuración*, dada su tardía aparición (1977) es el mejor ejemplo de esta situación. Realizado como Curso Preparatorio de la Escuela de Artes y Oficios de Basilea, es un exponente del grado de trivialización, normalización y homogeneización de lo que en su momento pudo ser una experiencia conflictiva, y aunque aplicado a una enseñanza básica, no es muy diferente de lo que se pudo dar en otros centros superiores. No sólo porque su ideario estético no tiene que ver con el arte contemporáneo del momento, sino sobre todo porque difícilmente va a cumplir otra de las misiones que todavía se le reclamaba en el anterior escrito, de ser instrumento de construcción e ideación, salvo en el aspecto que en él se determina como «dibujos de objetos, de modelos y de naturalezas»; el resto no servirá para otra cosa que para repetir aburridamente año tras año los mismos resultados falsamente modernos, de una creatividad artística que nada tiene que ver con su entorno.

LA EXPERIENCIA MEXICANA

El intento renovador de la enseñanza del dibujo iba a tener en México un carácter singular, que hoy nos sirve para entender un aspecto del papel ideológico y colonizador de la enseñanza del dibujo. Acostumbrados como estamos a hablar en términos universales de modernidad, olvidamos frecuentemente aspectos que se producen desde la periferia de la cultura europea; el hecho de que en él se den las mismas contradicciones permite también precisar algunas de las diferencias, haciendo más patente el papel ideológico de esta ambición científica.

El deseo de fomentar, desde la Secretaría de Educación Pública, un programa de Dibujo y trabajos manuales para una población de cerca de 70.000 niños planteaba un doble reto de eficacia pedagógica y claridad política. El convencimiento de que los antiguos procedimientos eran ineficaces para semejante reto, se unía a la certeza de que el modelo de belleza, impuesto en la época colonial, representaba una continuidad de dependencia con la metrópoli, llevó a indagar en las raíces «nacionales», en el repertorio «indigenista».

El Método de Dibujo se difundió entre los maestros a través de un programa que fue paulatinamente corregido. Para 1923 la Secretaría de Educación realizó una edición, ricamente ilustrada, que alcanzó una tirada de 15.000 ejemplares. La

presentación de la obra estuvo a cargo de José Juan Tablada, escritor de vanguardia, quien desde su refugio neoyorquino fue pionero en el esfuerzo por abrir a los artistas y artesanos del país el mercado de arte norteamericano.

El Método Best quiso servir como base de sustentación masiva del movimiento artístico nacional. Paralelamente al grupo de pintores profesionales que, auspiciados por el Estado, impulsaba el renacimiento del gran arte mural, Best intentó el resurgimiento de la herencia artística popular, del potencial expresivo de las «artes aborígenes». Encontró en la tradición prehispánica el componente ideal para conformar un gran arte colectivo, como el de la antigüedad griega o china. Se dio por supuesto que las influencias europeas y asiáticas, del periodo colonial, pasaron a formar parte de esa herencia indígena, asimiladas lentamente hasta conformar el actual arte popular.

Best Maugard tuvo un conocimiento amplio de las tendencias europeas de vanguardia como el Posimpresionismo, el Cubismo, el Fauvismo y el Expresionismo. Éstas habían rescatado elementos de la expresión creativa de los llamados pueblos «primitivos», del dibujo infantil, de la pintura ingenua y de la gráfica de los perturbados mentales. El dato interesante de esta experiencia es que esta respuesta «nacional» a la presión del antiguo arte colonial se realizaría desde las posiciones del nuevo arte de vanguardia; su nueva gramática basada en siete invariables sujetas a la regla única del ritmo y del compás, con la condición de que todo se desarrollase en un plano, abolía la perspectiva y prescribía el cruce de los volúmenes, a los que luego se le agregarían motivos consagrados por la tradición popular, como eran la jícara, el maguey y la china poblana. Se partía del presupuesto de que los niños perdieran el sentido de la perspectiva y del volumen, para desarrollar un gusto más liberado que el que se imponían los antiguos sistemas de representación, extraños a la cultura indigenista, con la esperanza de que posteriormente ellos fuesen desarrollando el sombreado y el volumen a medida que lo fuesen necesitando, pero sin la presión coercitiva que ésta ejercía en su formación.

En la justificación de su necesidad volvemos a encontrar los mismos argumentos de Campomanes o de Wilhelm von Bode.

La función social del arte: quedará pues establecida, será orgánica, producirá sus resultados espirituales, sublimando los impulsos de la subconsciencia, florecerá en industrias y manufacturas centuplicando el valor de nuestras materias primas, beneficiando a los productores y acrecentando de la manera más provechosa el interés que en el extranjero produjo siempre nuestro arte industrial, a pesar de lo contingente y precario de su producción.

Tal función es susceptible de hacer de México el emporio creativo y cultural del continente, como los Estados Unidos son el emporio de la civilización industrial y reproductiva.

El éxito de sus primeros resultados, el atractivo del propio método (curiosamente estuvo avalado por el aspecto de modernidad de sus representaciones), el esquema lineal de sus gráficos, la reducción estructural de su gramática estaba avalada por el parecido a las nuevas Gramáticas de la Forma, en especial a la desarrollada por Paul Klee. La alternativa mexicana era posible a medida que reconocía en ella los «valores formales» establecidos nuevamente por la cultura europea; «su diferencia» era la diferencia que aceptaba el modelo «internacional» dominante; su fracaso o sus límites eran también los límites que venimos afirmando dentro del marco europeo. El salto

que debía producirse desde el método a la interiorización individual, no se producía, y en su lugar aparecía un academicismo ornamental de nuevo corte; el adiestramiento de la nueva escritura lineal, sólo hacía que autorreproducirse, y lo que era más grave, era incapaz de proyectarse en un sistema que fuese capaz de comprender los objetos como representaciones espaciales capaces de actuar en el campo de la proyección. La educación estética no aparecía como un sistema de conocimiento universal, sino más bien como una inducción a un sistema de valores formales dentro de una manera de entender el arte.

EL POP AMERICANO, LA IRRUPCIÓN DE LOS DIBUJOS AJENOS AL DIBUJO Y EL NUEVO MODELO DE INTERRELACIONES DE LAS COSAS

Mientras en el ámbito de las instituciones se siguen manteniendo estos debates entre los defensores de una tradición, ya sin modelos y una modernidad basadas en las viejas Nuevas Gramáticas, que como hemos analizado antes, mantenían el concepto de estructura en el sentido de «principio tradicional de orden inmanente». La construcción de la realidad, el «ecosistema» del «imaginario colectivo», se iba reorganizando desde experiencias iconográficas que cada vez dependían menos del mundo elaborado desde los medios que podemos considerar artísticos, incluidos aquellos que se podían autodefinir como Nuevos Medios o Medios Alternativos, que, paradójicamente, cada vez eran menos nuevos y desde luego cada vez menos alternativos.

El desarrollo industrial, los medios de reproductibilidad y los sistemas de comunicación y consumo de masas, estaban formalizando todo un entramado de imágenes, que no sólo modificaban los mitos colectivos, sino también la estructura de los discursos y sus procesos de generación.

En esta situación, el «Pop» representó la transformación más importante en el sistema de arte de nuestra cultura, en la medida que alteraba definitivamente el orden de prioridades en la generación de la imagen y admitía definitivamente la situación de que eran esos medios los que configuraban el repertorio de lo representable. Desde entonces son las reproducciones fotográficas y los objetos definidos por la industria del consumo, convertida en industria de la cultura, las que establecen los únicos patrones, los primeros modelos de modelos, según el planteamiento de estructura de Bense.

La innovación desde los fenómenos extraestéticos deja de ser mediata para cumplirse de manera inmediata. No transpone la realidad bajo una figura, sino que únicamente la expone. Se pierde el sentido de pureza trascendente de la representación, y pese a que en ciertos discursos de vanguardia, a los que difícilmente se podría seguir aplicando este nombre, se sigue manteniendo un cierto anatema puramente retórico a los fenómenos de realidad y representación, son éstos cada vez más los únicos que mantienen la identidad de la obra.

Las nuevas cartillas, los nuevos modelos de la representación, desde donde es posible realizar los dibujos del aprendizaje, las nuevas láminas ejemplares, ésas que aparentemente habíamos estigmatizado, siguen reproduciéndose con un carácter cada vez más masivo en las páginas de las revistas, en los recortes de los periódicos o en las páginas de la publicidad. Pese a la mirada de desdén con la que el artista contemporáneo miraba hacia aquello que él llamaba arte clásico, para descalificar las prácticas de aprendizaje basadas en la copia, como un hecho aberrante que minaba

la libertad del artista, nunca como ahora se ha dependido tanto de ellas. En mi estancia en EE. UU., en el área de Nueva Inglaterra, para conocer sus sistemas de enseñanza de dibujo, pude ver en Rhode Island School of Design la institucionalización de lo que aquí es la práctica individual más generalizada. La existencia de un archivo, la «Iconoteca», en donde estaban almacenados por miles de temas todos los posibles modelos de referencia, el alumno podía extraer el repertorio imaginario de sus cuadros. Hoy es ya prácticamente imposible que un artista «moderno» decida enfrentarse a cualquier proceso de trabajo sin recurrir a estas «nuevas cartillas», como antes lo hizo con los grabados, con la diferencia notable de que aquéllas le remitían a su propio discurso estético, porque era él mismo el único sistema de verdad.

La obra se presenta desde entonces como reproducción de una reproducción; el contenido de esas imágenes interesa en primer lugar, por su carácter prefigurado, en tanto que son datos de segunda mano, y destacan sin rodeos su carácter trivial como «cosa». La tradicional estructura inmanente de la obra, que antes se manifestaba como «voluntad individual», ha ido menguando hasta casi su completa desaparición, incluso cuando lo reproducido no es la fotografía, sino otro dibujo perteneciente al ámbito de otras disciplinas, el «gesto reproducido», manteniendo el mismo distanciamiento, en cuanto él aparece como «duplicado falso» de una «identidad» que no se reclama.

La estructura de las anteriores representaciones establecía un orden global, porque el mundo de la representación era concebido como una imagen analógica del mundo fenomenológico. La realidad era percibida dentro del mundo de la mecánica clásica y un modelo de la ciencia que era el establecido por el conocimiento taxonómico. La visión de las cosas establecía su conocimiento, porque la lógica de la máquina se hacía evidente en su funcionamiento. El siglo XIX podía estar representado por la imagen de la Gran Fábrica, que desde un único motor, desde una sola fuente de energía, distribuía su fuerza mediante un sistema diferenciado de poleas. El mundo de nuestro fin de siglo no está presidido por la mecánica, sino por la electrónica, sus relaciones no son evidentes a la visión; la comprensión de los objetos se establece mediante un complejo sistema de relaciones que obedecen a principios de lógicas contradictorias. La estructura de la obra se establece por continuidades no evidentes. Las yuxtaposiciones insólitas y los encuentros casuales forman ya el campo cotidiano de nuestra percepción; el ciudadano medio vive en un mundo que le exige la interpretación permanente de lenguajes de interrelación con los procesos electrónicos que ya no son transparentes y que exigen un conocimiento previo de sus códigos. El analfabeto actual será cada vez más el que no sepa establecer esta comunicación con las máquinas, en un mundo cada vez más artificial.

Dibujar es, más a menudo, establecer esas relaciones no evidentes entre las cosas, en el que se manejan réplicas de réplicas de dibujos de segunda generación, procedentes de un repertorio muy amplio de profesiones que obedecen a principios contrapuestos de estructuración. Dibujar, hoy, obliga a no renunciar a reconstruir lo imaginario desde cualquier estrategia, porque no existen procesos privilegiados que nos aseguren su éxito desde fuera del propio proceso.

En la medida en que la obra no está formada por un orden de referencia trascendente, basado en un código único de representación, el dibujo incluye todos los dibujos que le han dado origen. En la medida que el cuadro se estructura por medio de un proceso reduplicador, en donde los signos se unen mediante un nexo no estructural, las figuras se articulan ellas mismas bajo una nueva relación sintáctica y el dibujo

asume todos los problemas que hemos venido considerando, porque cada uno de ellos mantiene las estructuras que los diferencian.

El dibujo «fin de siglo» es, más que nunca, un proceso reflexivo complejo porque el que lo realiza debe saber gesticular, estructurar, describir y representar al mismo tiempo. No es posible seguir desvalorando problemas en función de referencias tan triviales como la antigüedad-modernidad, representación-abstracción. El dibujo, como dice Bruce Nauman, está compuesto por estratos de dibujos entre los que es necesario establecer un «salto»; cada uno de ellos encierra en sí mismo sus contrarios. La idea contemporánea de considerar a los dibujos como obras de arte «finales» ha producido un cierto «aplanamiento» de su complejidad, un reduccionismo formal en la medida que se transformaba en un supersigno de identificación personal.

Volvemos, pues, desde otros presupuestos, a valorar la ductibilidad del proceso del dibujo, como un continuo adaptarse al discurso que describe el pensamiento estético, a posibilitar registros diferenciados de problemas en estructuras de gestos con lógicas yuxtapuestas, aquello que ha constituido la razón de ser de los dibujantes de siempre.

Cuando, por razones de claridad, se habla de propiedades ejemplares de las obras de una época, se olvida muchas veces que el artista que las realizaba, estaba también utilizando elementos contradictorios. Por mucho que en un momento se sobrevalea la estructura y el orden lógico, como ocurrió en el neoclasicismo, siempre sobrevive en cada trazo lo aleatorio y lo arbitrario, y en la descripción más precisa y detallada está presente el gusto del azar y el encuentro afortunado, e incluso el trazo más compulsivo se instaura con el plan más premeditado. El dibujo se encarna siempre en las figuras por un compromiso con lo imaginario; el problema de cualquier método, es ser entendido o propagado como un atajo frente a los problemas que se presentan en el hecho de dibujar.

La fotografía de Mateo Hernández, en el zoológico del Jardín de las Plantas, «dibujando» con el puntero, directamente sobre el bloque de «diorita» el águila Bonelli, es un buen ejemplo de lo que a veces se olvida: que el dibujo no son los rastros del cincel en la piedra, ni los trazos del lápiz sobre el papel, sino la imagen que él traza de la idea, la que le permite pensar espacialmente sobre la diorita, su obra. El dibujo es esa operación compleja que le lleva a comprender y articular elementos de la visión, ya como recuerdo, con experiencias de otras obras, en miles de decisiones precisas con cada golpe, en cada penetración, con cada lasca que se desprende de la roca. La misma con la que Gordillo «dibuja el nuevo cuadro», ensamblando sobre la pared de su estudio los cuadros que fotografía. El material que nos aportan los tratados, las reflexiones de los artistas, las viejas o nuevas láminas, son las huellas de esa reflexión. Cuando se toman como los patrones de una posible actuación se está traicionando la raíz de esas experiencias ejemplares.

Los problemas que hoy se presentan en su aprendizaje se producen y agravan en la medida que sigan sin «repensar» sus problemas, aquellos que dieron origen a las diferenciaciones de sus prácticas. El hecho de que las Nuevas Escuelas recuperen algunas de las antiguas prácticas proyectivas reencarnadas en los nuevos nombres del Diseño, o las imaginarias en el ámbito de la actual Fotografía, obliga a entender el dibujo en el territorio arriesgado de las ideas como puente del proceso, teniendo en cuenta que las nuevas relaciones establecidas entre las cosas modifican definitivamente algunas de sus estrategias, enriqueciéndolas con actitudes, con procesos de dibujos, que corresponden a prácticas hasta ahora desconocidas.

Si en el Tratado de Arquitectura de Antonio Averlino «Filarete», en los dibujos que realiza el arquitecto, el proceso mental de descripción de las plantas, alzados y perspectivas crean la estructura de la narración desde la que el espectador entiende el discurso utópico de la ciudad futura. Los programas actuales del ordenador deben dar pistas sobre las variables de esas formas de pensar que obligan a entender la forma y el espacio como el producto de estructuras en desarrollo, sabiendo que lo mismo que la fotografía del siglo XIX transformó el territorio del arte de su tiempo, los nuevos programas van a restablecer nuevas síntesis entre las representaciones de la realidad, junto con nuevas redefiniciones de quienes son los herederos de estos procesos.

Lo mismo que la fotografía heredó el paradigma de la representación verdadera de la realidad y desplazó los dibujos a la estructura de sus discursos, los dibujos del ordenador convertirán en muy breve plazo a las fotografías en representaciones artesanales de una actividad artística «antigua». La estructura de la realidad, el paradigma de la verdad, se dibujará desde la radicalidad de los problemas de interpretación de las imágenes digitalizadas, y nuevamente algunos de los antiguos problemas, las apariencias de las cosas, se mezclarán con las estructuras narrativas de la simulación. Los materiales, las cualidades de las imágenes se determinarán por las nuevas diferencias, y el papel de lo que llamamos arte dependerá más de su sentido que de la modernidad de sus tecnologías.

Esta pequeña reflexión final no es un canto al progreso entendido como desarrollo tecnológico del arte; puede incluso entenderse más como la reivindicación de ciertas técnicas hoy rechazadas como artesanales, en la medida en que las hasta ahora nuevas tecnologías son ya parte de una tradición clásica del dibujo. Es ante todo un esfuerzo por restablecer en el dibujo, los dibujos desde todas sus técnicas de reconstrucción de lo imaginario, mediante el reequilibrio de sus presencias en el campo del discurso estético.

EL OTRO LADO DEL ESPEJO. EL DIBUJO Y LA ACCIÓN QUE HACE LA COSA HECHA

Todas las artes admitían, antaño, estar sometidas, cada una según su naturaleza, a ciertas formas o modos obligatorios que se imponían a todas las obras del mismo género, y que podían y debían aprenderse, lo mismo que se hace con la sintaxis de una lengua. No se aceptaba que los efectos que puede producir una obra, por poderosos o acertados que fueran, constituyesen prueba suficiente para justificar esta obra y asegurarle un valor universal. El hecho no llevaba consigo el derecho. Se había reconocido, muy pronto, que en cada una de las artes existían prácticas a recomendar, observaciones y restricciones favorables para el mayor éxito del objetivo del artista, y que le interesaba conocerlo y respetarlo. Pero, poco a poco, y por la autoridad de grandes hombres, la idea de una especie de legalidad se introdujo y sustituyó las recomendaciones de origen empírico del comienzo. Se razonó, y el rigor de la regla se produjo. Se expresó en fórmulas concretas, la crítica se armó, y se llegó a esta paradójica consecuencia: que una disciplina de las artes, que oponía a los impulsos del artista dificultades razonadas, conoció un gran y duradero favor a causa de la extrema facilidad que daba para juzgar y clasificar las obras, por simple referencia a un código o a un canon bien definido...

Como el acto simple del que hablaba, toda obra puede o no inducirnos a meditar

sobre esta generación, y dar origen o no a una actitud interrogativa más o menos pronunciada, más o menos exigente, que la constituye en problema. No se impone un estudio de tales características. Podemos juzgarlo vano, e incluso podemos considerar quimérica tal pretensión. Aún más: ciertas mentes encontrarán no sólo vana, sino nociva esta búsqueda; e incluso, quizá, tendrían que encontrarla así. Es concebible, por ejemplo, que un poeta pueda legítimamente temer alterar sus virtudes originales, su poder inmediato de producción, con el análisis que haría. Se niega instintivamente a profundizarlas de no ser con el ejercicio de su arte, y a adueñarse más enteramente mediante razón demostrativa. Parece que nuestro acto más simple, nuestro gesto más familiar, no podría realizarse, y que el menor de nuestros poderes nos obstaculizaría, si tuviéramos que hacérselo presente a la mente y conocerlo a fondo para hacer uso de él. Aquiles no puede vencer a la tortuga si piensa en el espacio y en el tiempo. No obstante, puede suceder por el contrario que esta curiosidad nos inspire un interés tan vivo y que demos una importancia tan eminente a seguirla, que nos veamos arrastrados a considerar con mayor complacencia, e incluso con mayor pasión, la acción que hace la cosa hecha²⁹.

Situarse en el territorio de «la acción que hace» puede resultar una posición peligrosa, incluso, como dice Paul Valéry, algo que merezca la reprobación generalizada, pero desgraciadamente, el artista que comienza y el maestro que le instruye, están abocados a entender el dibujo justamente «en el momento en que todavía no es él». Los problemas que se les plantean, es que deben de comprenderlo como ya finalizado, cuando no existe más que como proyecto haciéndose. Que deben tomar decisiones que abren y cierran caminos desconocidos en cada trazo que ejecutan, en cada línea que difuminan o niegan, y que son estos actos la auténtica razón constitutiva de su verdad. Una verdad que surge de una actividad: la artística, porque forma parte de una «profesión que se basa directamente en un lenguaje natal, cuyo arte consiste en desarrollar lo que separa más nítidamente —quizás más cruelmente— un pueblo de otro pueblo, un individuo de otro individuo», porque este aprendizaje de lo ya existente, se realiza desde la diferencia radical que todo artista establece con los otros hombres.

Una acción que debe mantenerse siempre al borde de lo desconocido, porque los «amantes abrazan siempre lo que ignoran, y quizás no existiera el amor sin esa ignorancia esencial que atribuye, e incluso sólo ella puede atribuir, un precio infinito al objeto amado».

El otro lado del espejo, el lado desde donde se inicia este aprendizaje, es el territorio de la soledad, el lugar en que el protagonista de nuestra acción está más encerrado en su propia esfera, «mano a mano» con aquello que es más sí mismo y al mismo tiempo, con su yo más impersonal. El «valor» de su obra, por el contrario, aquello que da sentido a tal elección, se encuentra «fuera» de la creación misma. Como nos sigue diciendo Valéry, «durante el trabajo el espíritu se dirige y vuelve a dirigir de él Mismo al Otro, y modifica lo que produce su ser más interior, mediante esa sensación particular del juicio de terceros». Es una situación conflictiva porque es imposible reunir en un mismo estado y en una misma consideración, la observación del espíritu que produce la obra y la observación del espíritu que produce algún valor de esta obra. Una situación a veces esquizofrénica porque le obliga al mismo tiempo a asumirse como consumidor y productor, cuando la obra es para el primero «término» y para el segundo «origen» y no puede confundirse nunca.

²⁹ Paul Valéry, *Primera lección del curso de Poética. Teoría poética y estética*, Madrid, Visor, 1990.

De ello se derivan sorpresas muy frecuentes, algunas de las cuales son favorables. Hay malentendidos creadores. Y hay cantidad de efectos — y de los más poderosos — que exigen la ausencia de toda correspondencia directa entre las dos actividades interesadas. Tal obra, por ejemplo, es el fruto de largos cuidados, y reúne una cantidad de ensayos, repeticiones, eliminaciones y selecciones. Ha exigido meses e incluso años de reflexión, y puede también suponer la experiencia y las adquisiciones de toda una vida. Ahora bien, el efecto de esta obra se declarará en unos instantes. Una ojeada bastará para apreciar un monumento considerable, para experimentar el choque. En dos horas, todos los cálculos del poeta trágico, todo el trabajo dedicado a ordenar su pieza y a formar uno a uno cada verso; o bien todas las combinaciones de armonía y de orquesta que ha construido el compositor, o todas las meditaciones del filósofo y los años durante los cuales ha retrasado, retenido sus pensamientos, esperando percibir y aceptar el ordenamiento definitivo, todos esos actos de fe, esos actos de elección, todas esas transacciones mentales, llegan por fin, en el estado de obra acabada, a golpear, sorprender, deslumbrar o desconcertar la mente del Otro, bruscamente sometido a la excitación de esta carga enorme de trabajo intelectual. Es una acción de desmesura.

Esta relación conflictiva entre la «producción de sentido» y la «creación de valor» es la tensión desde la que se crea el dibujo, es un hecho a veces doloroso, pero totalmente insustituible; los métodos de enseñanza que tratan de allanar esta incertidumbre están abocados al fracaso, porque apagan irremediable ese destello luminoso que se produce en el desconcierto por entender lo desconocido, lo otro, aquello que queda fuera del sistema y desde el cual yo puedo entender mi diferencia. La facilidad del aprendizaje está en orden inverso a su riqueza, evidentemente, siempre que la dificultad tenga su origen en la complejidad del propio problema y no en la confusión de su exposición. La labor del «maestro» en el proceso es, por tanto, la de ser un «espectador» involucrado, un compañero «cómplice» que obliga a clarificar el «sentido oculto» de la «obra» en la medida que alternativamente hace de «pared» o de guía de referencia en «el viaje» que irremediablemente, como Dante con Virgilio, deben de efectuar a los «infiernos». Los datos que puede aportarle, las referencias que puede ayudarle a descubrir, forman parte del itinerario que ambos realizan en ese infierno, nunca son el «descubrimiento» que la obra produce. «El hecho no llevaba consigo el derecho»... La obra del espíritu sólo existe en el acto. Fuera de ese acto, lo que permanece no es más que un objeto que no ofrece ninguna relación particular con el espíritu. Aquellos que creen atrapar las representaciones desde la seguridad de las instrucciones, a través de las reglas o de las formulas seguras, están predeterminados a perderse en el laberinto de su conciencia, porque ellas establecen barreras insondables en el recorrido de iniciación a sus propias tinieblas desde la que tiene que descubrir la verdad de sus representaciones.

Parafraseando nuevamente a Valery podríamos decir que la ejecución del dibujo es el dibujo. Fuera de él, esas sucesiones de gestos y estructuras curiosamente reunidas son sólo fabricaciones inexplicables porque, como él diría, los dibujos, los versos, sólo se refieren a aquello que dio origen a lo que les dio origen. La idea de que el aprendizaje del dibujo es un ejercicio para un después no comprometido, que se puede trabajar sin establecer un sentido previo, con la confianza de que luego estos conocimientos «neutrales» pueden aplicarse a cualquier conocimiento, revela en el mejor de los casos un desconocimiento profundo de que el hecho creador se realiza en la determinación más absoluta, porque dibujar es siempre esa voluntad de definir lo

impreciso, de tal forma que se haga evidente el presentimiento que le dio origen. Que el dibujo sólo es aquello que es.

Pero cualquiera que sea el pormenor de esos juegos o de esos dramas que tienen lugar en el productor, todo debe acabarse en la obra visible, y encontrar en ese mismo hecho una determinación final absoluta. Este fin es el resultado de una sucesión de modificaciones interiores tan desordenadas como se quiera, pero que deben necesariamente resolverse en el momento en que la mano actúa, en un mandato único, acertado o no. Ahora bien, esta mano, esta acción exterior, resuelve necesariamente bien o mal el estado de indeterminación al que yo aludía. La mente que produce parece por otra parte buscar el imprimir a su obra caracteres completamente opuestos a los suyos propios. Parece huir en una obra la inestabilidad, la incoherencia, la inconsecuencia que se reconoce y que constituyen su régimen más frecuente. Y por lo tanto, actúa contra las intervenciones en todos los sentidos y de todas las clases que tiene que sufrir a cada instante. Suprime la variedad infinita de los incidentes, desecha cualquier sustitución de imágenes, de sensaciones, de impulsiones y de ideas que atraviesan las otras ideas. Lucha contra lo que está obligado a admitir, a producir o a emitir, y, en suma, contra su naturaleza y su actividad accidental e instantánea. Durante su meditación, zumba alrededor de su propio punto de referencia. Todo le sirve para distraerse. San Bernardo observaba: «*Odoratus impedit cogitationem*». Hasta en la cabeza más sólida la contradicción es la regla; la consecuencia correcta es la excepción. Y esta corrección misma es un artificio de lógico, artificio que consiste, como todos los que inventa el espíritu contra sí mismo, en materializar los elementos de pensamiento, lo que llama los «conceptos», bajo forma de círculos o de campos, en dar una duración independiente de las vicisitudes del espíritu a esos objetos intelectuales, pues, después de todo, la lógica no es sino una especulación sobre la permanencia de las notaciones. Pero he aquí una circunstancia sorprendente: esta dispersión, siempre inminente, es importante y concurre a la producción de la obra casi tanto como la concentración misma.

LA IMAGEN DEL REFLEJO

El dibujante, antes de situarse al otro lado del espejo, ve su imagen reflejada en él, mediante la sensación de que su obra se establece en un juicio de terceros. La imagen previa que él tiene, de lo que representa su imagen como dibujante, es determinante a la hora de definir su acción. El hecho de que esta representación aparezca en todos los estilos y en todas las épocas da idea del valor determinante de esta visión. La imagen del artista dibujando forma parte de la ceremonia de iniciación, pre-dispone a que él asuma una postura previa. En las Escuelas americanas, esta representación forma parte esencial del programa; las publicaciones que realizan están marcadas, más que por las obras que se hacen en la institución, por las fotografías del clima reinante en el desarrollo de las clases. Los archivos que consultamos de los años anteriores, sus transformaciones, los cambios de rol del alumnado nos daban pistas más precisas que cualquier programa. La imagen que Picasso nos da del artista y la modelo, de cuáles son los cambios producidos en este proceso, son tan clarificadoras como las que Otto Dix realiza de sí mismo como «artista amonestador».

La experiencia que he tenido como profesor de Arquitectura y de Bellas Artes confirma esta aseveración: mientras que en la primera el dibujo de Análisis de Formas aparecía como la justificación del carácter artístico de una actividad científica, en

las segundas (no hace falta más que leerse gran parte de los programas) se asume como la justificación del valor científico de la producción artística.

La dificultad que ha existido en determinar el territorio de las Bellas Artes, la inclusión o no de prácticas como las de los diseños o las de la fotografía y el carácter independiente de ellas, forma parte de una primera distorsión que producía el espejo y que reproducía en gran parte los antiguos problemas. El hecho de que las asignaturas de dibujo se independizasen de los talleres les confería un valor autónomo del sistema interdisciplinar, pese a que en la práctica no remitiese a ninguna en concreto.

La independencia que adquirió en el antiguo sistema se basaba en que él era una parte claramente diferenciada en el proceso de trabajo, donde delinear figuras, sombrearlas y colorearlas en el acto de introducirlas en un marco escenográfico era la raíz de una manera de representar. En la medida que este sistema ha dejado de existir, la estructura del antiguo «dibujo artístico» es más el soporte de otros sistemas de construcción que del de la creación de la obra artística. La inmediatez del dibujo, entendido como obra final, produce un sin sentido en su separación. Algo que también sucede quizás irremediabilmente en las escuelas de diseño o arquitectura, donde pese a todo, nadie cuestiona su existencia, porque el dibujo de los talleres de proyectos entra siempre en contradicción con el dibujo de las asignaturas de Expresión Arquitectónica.

La raíz del problema vuelve a estar en el hecho de que el dibujo no sólo representa aquello a lo que alude, sino que además determina y explica la posición del que lo realiza. Salvo en los momentos en que los proyectos se estructuran desde una normalización universalmente aceptada. Un dibujo sin proyecto, es imposible. Cuando se enseña a dibujar como un medio para un fin no establecido lo que se está realizando, sin decirlo, es una inducción exclusiva para ese fin no explicitado. Los profesores, no los maestros, tienden a explicarlos en términos de ejercicios, eso les permite desarrollar un adiestramiento no explicitado sin tener que poner en evidencia la inconsistencia de su reflexión. Y esto sucede en aquellos que se amparan en la tradición como en los que lo hacen en la inefable afinidad con el discurso dominante.

El dibujante que se mira en el espejo es también una persona que se ve a sí mismo enfrentado al espejo. Para los que comienzan, la distorsión que perciben en él no es un problema de mayores dimensiones que la contradicción que percibe con sus propias ambiciones. El hecho de que gran parte de la enseñanza parezca obedecer al modelo del artista genial, va a establecer un contrasentido con la realidad más inmediata, la masificación de los centros hace que difícilmente la imagen del espejo coincida ni con la idea que se hace el dibujante ni con la variedad de las imágenes que los dibujos adoptan en el entorno de su cultura.

El salto que hay que dar para pasar de un lado a otro del espejo, es siempre un acto de libertad definitivo. Entrar es aceptar el libre juego de una realidad que adquiere sentido en la medida que se admiten sus propias reglas. Querer hacerlo con reservas, manteniendo las distancias, es una solución inviable. El aprendiz es un personaje que representa a otro personaje, tanto se asuma el proceso como un sistema autónomo, como que se simule estar ya en la propia realidad. El aprendizaje es siempre un modelo de algo que se parece y se diferencia de la práctica profesional, y en el que hay que actuar al mismo tiempo, «como si» aquello fuese la verdad, y «como si» aquello fuera su simulacro. Hay que dibujar provisionalmente sintiéndolo definitivo. La definición de lo que un artista puede llegar a ser es una tarea tan larga, tan excesivamente larga, que Rilke reclamaba siempre toda la paciencia del mundo a su joven

te que no es ése el tema de su discurso, sino el frágil hilo que une la imagen delineada, la concretada por la incisión con el mundo de las ideas que le dieron origen. Un paso que es sólo posible por la existencia de ese cuerpo que formaliza la representación.

Libro 11. Cap. 1. Qué es el diseño externo [...]. Siguiendo pues nuestro planteamiento digo que, para clarificar este concepto y diseño interno y mostrarlo al sentido y al intelecto, es necesario darle cuerpo y forma visual; y para entendimiento nuestro mejor y mayor, lo circunscribiremos y le daremos el ser, mostrándolo al sentido con varias delineaciones, asignándole también aparte sus propios instrumentos, según sus varias operaciones. Digo, por lo tanto, que diseño externo no es otra cosa que lo que aparece circunscrito de forma pero sin sustancia de cuerpo. Simple delineación, circunscripción, medida y figura de cualquier cosa imaginada y real. Este diseño así formado y circunscrito con línea es ejemplo y forma de la imagen ideal. La línea, pues, es el propio cuerpo y sustancia visual del diseño externo, de cualquier manera que esté formado; y aquí no es necesario que explique qué es línea ni cómo nace del punto, recta o curva, como sostienen los matemáticos.

Realizado a través de líneas cuyo valor está muy por encima de las prácticas en las que se incluye.

E insisto en que, pretendiendo ellos subordinar el diseño o la pintura a esta línea o delineación, cometen un gravísimo error, puesto que la línea es simple operación para formar cualquier cosa y está sometida al concepto, al diseño universal, como precisamente explicaremos de los colores respecto a la pintura, y de la materia sólida a la escultura, y similares. Pero esta línea, como algo muerto, no es la ciencia del diseño, ni de la pintura, sino operación suya. Pero volviendo a nuestro propósito, esta imagen ideal formada en la mente y después expresada y explicada por la línea, o de otra manera visual, es llamada vulgarmente diseño porque señala y enseña al sentido y al intelecto la forma de aquella cosa formada en la mente e impresa en la idea. Pero esta palabra diseño tiene aún otro significado más profundo, que me reservo explicar para el final de este libro. Llamamos diseño, por lo tanto, esta línea y cualquier cosa formada en acto visual; pero el cuerpo visual y sustantivo de este diseño es menos noble que el alma y que su concepto interno; y este cuerpo del diseño y sus operaciones, de cualquier manera que estén formadas, son facultad del juicio y operación del interior.

El papel clave de la representación que esta definición fundacional establece con el mundo de las ideas, la ambición de su proyecto, contrasta con la interpretación reduccionista que suele hacerse desde el olvido de la herencia que ha dejado en el mundo de las ideas, las que determinan aquello que hoy llamamos arte.

Ambición que también podemos rastrear en los principales tratados españoles con unas definiciones tan hermosas como la establecida por Antonio Palomino⁸ (1715-1724):

Ésta es la forma universal de lo corpóreo, delineada según a la vista se nos representa. En ser forma universal conviene con el entendimiento divino, angélico y humano; con el divino, cuya idea es por esencia forma universal de todo lo criado;

poeta, porque era necesario haber sufrido y olvidado para poder hablar del dolor. El artista tiene que vivir como propio el sistema sobre el que tiene que establecerse como diferencia. Para poderse entender como Picasso en *Las señoritas de Arignon*, él tuvo antes que entenderse como Casas dibujándose como Picasso.

Ese conocerse y reconocerse se instala sobre materiales enormemente frágiles, como puede ser la fascinación por ver cómo discurre la tinta sobre el papel, mientras se piensa el esquema de un río configurándose en la destrucción de sus márgenes, o la fascinación por la imagen de éxito que esa imagen puede producir en los demás. Una historia dentro de la historia, que debe ser vivida desde diferentes niveles de percepción, y desde distintos niveles de autoconciencia, mientras que la mina del lápiz del dibujante desaparece metamorfoseándose en sus representaciones como una columna del humo negro de los sueños. Como nos describe poéticamente John Hejduk³⁰ en su escrito inicial de «Víctimas»:

1. Que los trazados arquitectónicos son apariciones, bosquejos, acciones; no son esquemas, sino fantasmas. 2. Los trazados son similares a los rayos X, penetran internamente. 3. Las borraduras suponen existencias anteriores. 4. Los dibujos y los trazados son como las manos de los ciegos que tocan los contornos de la cara con el fin de comprender la sensación del volumen, la profundidad y la penetración. 5. La mina de un lápiz de un arquitecto desaparece (dibujada), se metamorfosea.

Coger un solar: representar trazados, bosquejos, ficciones, apariciones, rayos X de los pensamientos. Meditaciones sobre el sentido de las borraduras. Inventar una construcción del tiempo.

Pero también se pueden reconocer en relación a los otros dibujos, a los que aparecen como ejemplares en el exterior y los que se proponen en su entorno académico, los de los propios compañeros. Este esfuerzo, que le lleva a establecer estrategias de ocultación y explicitación, crea el modelo desde el que luego aprenderá a negar o proyectar su experiencia en las más cambiantes configuraciones.

³⁰ John Hejduk, *Víctimas*, Colección Arquitectura, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1993.

con el angélico, que por participación, en virtud de las especies infusas, contiene las formas, o ideas de las cosas naturales; y con el humano, que en virtud de las especies impresas de los objetos, y depuradas de su materia por el entendimiento agente, forma con el entendimiento posible la intelección, mediante la especie impresa, que es forma en su ser intencional representativo, ajustada a la naturaleza del objeto.

Pero sobre todo en lo que tiene de defensa apasionada del dibujo, es lo que nos dice de la imposibilidad de que no hay criatura poseedora de alma intelectual que no la ame, admire y pertenezca.

Ninguno me parece, por de mediano ingenio que sea, habrá saludado tan desde lejos este encanto de los ojos, que no haya en su niñez, en que los actos sin más imperio, que su innata propensión, intrépidamente deliberan, travesado en hacer algún dibujillo, o mal dirigida imagen, ya en la pared con el carbón, o en los papeles con la pluma, u otros instrumentos, tan siguiente es la naturaleza racional, que apenas se llega a verificar el uso de la razón, cuando sella su legitimación el dibujo, graduándose en primer lugar, como principal acreedor del caudal del entendimiento.

Varios son los elogios que los autores le dan a este numen intelectual; pero ninguno es condigno a su merecimiento: pues todo el empeño del humano ingenio batalla en superarlo, sin que baste una vida a conseguirlo. Y no admire esta ponderada verdad, que si es imagen, y forma delineada de las formas visibles, éstas fueron hechas con una sabiduría infinita: conque es preciso que esté latiendo en la perfección de sus formas una infinita virtud, que las produjo, y en su delineación una oculta deidad que las esconde, como reservadas de la limitada jurisdicción de nuestra ignorancia al dominio de más alta inteligencia.

Es este valor de conocimiento el que va a estar presente ya en todas las definiciones, incluso es este mismo valor el que será objeto de mayores debates cuando el arte reclame ciertos valores más intuitivos, más emocionales, en su búsqueda de nuevos modelos de comportamiento, dando origen al debate generado entre los defensores de la escuela florentina o veneciana y posteriormente a la confrontación entre el romanticismo y racionalismo neoclasicista, pero lo que nadie cuestiona en estos casos es esta característica que parece formar parte de lo más profundo de su ser. Tanto que, como afirmaría Ingres, él constituía por sí solo las tres cuartas partes y media de lo que constituye la pintura. Llegando a afirmar que si tuviera que poner un letrero sobre su puerta escribiría: «Escuela de dibujo», y con ello estaba seguro que formaría a los pintores porque el dibujo no es sólo el que determina las líneas, sino el que establece la expresión, la forma interior, el plan y lo modelado.

El dibujo es el campo del conocimiento, el que lleva al artista cuando está en ese territorio a situarse en un plano de reflexión diferente, haciendo como decía Baudelaire⁹ en 1876 que éste se integre de diferente manera en la definición de la obra según predominen los valores más analíticos o los más poéticos.

...porque hay diferentes tipos de dibujos.

La calidad de un dibujante puro consiste sobre todo en la finura, y esta finura excluye el toque; ahora bien, hay toques afortunados, y el colorista encargado de expresar la naturaleza por el color, a menudo perderá más por suprimir toques afortunados que por buscar una mayor austeridad de dibujo.

⁹ Charles Baudelaire, *El salón de 1846*, Valencia, Fernando Torres, 1976.

El color no excluye ciertamente el gran dibujo, el de Veronese, por ejemplo, que procede sobre todo por el conjunto y las masas; pero sí, en cambio, el dibujo del detalle, el contorno del pequeño fragmento, donde el toque se comerá siempre la línea.

El amor por el aire, la elección de los temas en movimiento, quieren el empleo de líneas flotantes y diluidas.

Los exclusivamente dibujantes proceden según un método inverso y, por tanto, análogo. Atentos a seguir y sorprender la línea en sus ondulaciones más secretas, no tienen tiempo de ver el aire y la luz, es decir, sus efectos, y se esfuerzan incluso en no verlos, para no perjudicar al principio de su escuela.

Se puede, pues, ser a la vez colorista y dibujante, pero en un cierto sentido. Lo mismo que un dibujante puede ser colorista por las grandes masas, así también un colorista puede ser dibujante por una lógica completa del conjunto de las líneas; pero una de estas cualidades absorbe siempre el detalle de la otra.

Los coloristas dibujan como la naturaleza; sus figuras están naturalmente delimitadas por la lucha armoniosa de las masas coloreadas.

Los dibujantes puros son filósofos y abstraccionistas de quintaesencia.

Los coloristas son poetas épicos.

La elección de una u otra de estas actitudes no varía el valor que venimos afirmando de que en el dibujo lo que hacemos es establecer una estrategia de valoración diferente de nuestras capacidades como seres humanos, al considerar que los primeros lo hacen por razón y los segundos por temperamento. Matisse efectuaba esta elección cuando después de reafirmar la esencialidad del dibujo, porque él es el dominio del Espíritu mientras que el color era solamente el dominio de la Sensualidad, exhortaba ante todo a dibujar para cultivar el espíritu y poder conducir al color dentro de una vía adecuada.

La sobrevaloración que hace Baudelaire de los valores poéticos y épicos es la que le enfrenta a Kant en la reafirmación del papel esencial del dibujo, porque es el que constituye para el gusto, la condición fundamental:

no es lo que procura una sensación agradable, sino únicamente lo que le place por su forma. Los colores que iluminan el dibujo forman parte de la atracción; pueden animar el objeto en sí para la sensación, pero no hacerlo digno de ser contemplado, y bello; mucho más, nos dice: están la mayoría de las veces limitados por las exigencias de la belleza de la forma, y, aún más, ennoblecidos solamente por ella, si se deja un lugar a la atracción.

Lo importante del dibujo es valorar que nunca puede ser reducido, exclusivamente, ni a la técnica ni a la acción de dibujar, aunque ella como dibujo «externo» en palabras de Zuccari o «práctico» en las de Palomino sea el vehículo imprescindible de la materialización de la idea. Los materiales, los procesos, lo que hacen es orientar y predisponer la aparición de ciertas cualidades de la representación. Crear la estrategia que va a hacer visibles los problemas de la obra. En el arte contemporáneo este predominio de la idea puede ser tan radical que puede llevar a afirmar como hacia Joseph Beuys, que: «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 se ha materializado en el objeto».

El paso siguiente y más definitivo, en lo que confiere al cambio de visiones de lo que él es, y sobre todo lo que él determina en el cambio de sus representaciones, es la

idea a la que remite; aquello que justifican sus imágenes, y por lo tanto los modelos que orientan la práctica de su enseñanza y la dificultad de su aprendizaje.

LOS MODELOS DE LA IDEA

Los gestos, las delineaciones, siempre se van a transformar en «representaciones». Dibujar es fundamentalmente re-presentar, volver a hacer presente, visible, aquello de lo que habla el dibujo. La dualidad: representación-abstracción, fue siempre un falso problema que llevó a Max Bill a hablar de su obra en términos de arte «concreto», porque abstraer una imagen llevaba implícito un concepto generalizador del hecho perceptivo; sólo podemos hacer una abstracción si somos capaces de generalizar una experiencia y sacar conclusiones de muchas de sus representaciones para realizar una que dé idea de aquellos rasgos que son comunes a todas ellas.

El gesto más convulsivo, la acción más desordenada deja siempre huella de su propia acción, nos retrotrae al momento mismo en que la realizamos; cada uno de sus trazos hace evidente la velocidad, las dudas y la ansiedad con que fueron ejecutados, nos los «re-presentan» nuevamente. Visualizan el tiempo mismo de la acción que lo realiza. La acción de dibujar nos representa a nosotros mismos en la acción de representar, clarifica los itinerarios de nuestra conciencia, haciéndose evidente ante nosotros mismos. Aquello que permite a Dubuffet¹⁰, reconocerse después de un trabajo azaroso, hasta el extremo de que es esa acción, la que en él se convierte en ejemplar, la que le permite expresarse en un nuevo idioma universal, porque está seguro de que esas huellas hablan con más claridad que sus propias construcciones, y representa además la más genuina esencia del dibujo.

Es verdad que los trazos no son realizados con cuidado y minuciosidad, sino que dan, al contrario, la impresión de una negligencia que puede desconcertar al principio, pues los medios empleados se ven más de lo que es costumbre. Se ve seguidamente que ha trabajado aquí con mi dedo, allá con una cuchara o la punta de un raspador. Esto es tan evidente que algunos podrían ver en ello una intención provocativa. Pero es que, sintiéndome empujado a expresarme por medio de estos procedimientos insólitos, me pareció no solamente que ellos eran tan legítimos como otros, porque espontáneamente el hombre que no se observa ni se contiene se expresa de estos modos, sino que ellos podían incluso constituir un lenguaje extremadamente rico con el que el pintor podía jugar, hasta el punto de que yo sueño con pinturas que estuvieran hechas únicamente de un solo fango monocromo sin ninguna variación de colores, ni de valores, ni siquiera de brillo o de textura, donde sólo se pondrían en obra todos estos modos de marcas, trazos y huellas de una mano trabajando la pasta. Yo creo que la diferencia entre pintar y dibujar reside precisamente ahí: que ahí está lo propio del pintar y no en la cuestión de poner los colores o no ponerlos, que me parece poco importante.

Su decisión es también una elección de aquello que es pertinente realizar. Un modelo ejemplar de lo que merece ser representado. El artista necesita siempre justificar el motivo que le lleva a formalizar; la ilusión de que todo es posible sólo es una ficción operativa, en la que se van acotando un universo particular de signos limita-

¹⁰ Jean Dubuffet, *Escritos sobre arte*, Barcelona, Barral, 1974.

idea a la que remite; aquello que justifican sus imágenes, y por lo tanto los modelos que orientan la práctica de su enseñanza y la dificultad de su aprendizaje.

LOS MODELOS DE LA IDEA

Los gestos, las delineaciones, siempre se van a transformar en «representaciones». Dibujar es fundamentalmente re-presentar, volver a hacer presente, visible, aquello de lo que habla el dibujo. La dualidad: representación-abstracción, fue siempre un falso problema que llevó a Max Bill a hablar de su obra en términos de arte «concreto», porque abstraer una imagen llevaba implícito un concepto generalizador del hecho perceptivo; sólo podemos hacer una abstracción si somos capaces de generalizar una experiencia y sacar conclusiones de muchas de sus representaciones para realizar una que dé idea de aquellos rasgos que son comunes a todas ellas.

El gesto más convulsivo, la acción más desordenada deja siempre huella de su propia acción, nos retrotrae al momento mismo en que la realizamos; cada uno de sus trazos hace evidente la velocidad, las dudas y la ansiedad con que fueron ejecutados, nos los «re-presentan» nuevamente. Visualizan el tiempo mismo de la acción que lo realiza. La acción de dibujar nos representa a nosotros mismos en la acción de representar, clarifica los itinerarios de nuestra conciencia, haciéndose evidente ante nosotros mismos. Aquello que permite a Dubuffet¹⁰, reconocerse después de un trabajo azaroso, hasta el extremo de que es esa acción, la que en él se convierte en ejemplar, la que le permite expresarse en un nuevo idioma universal, porque está seguro de que esas huellas hablan con más claridad que sus propias construcciones, y representa además la más genuina esencia del dibujo.

Es verdad que los trazos no son realizados con cuidado y minuciosidad, sino que dan, al contrario, la impresión de una negligencia que puede desconcertar al principio, pues los medios empleados se ven más de lo que es costumbre. Se ve seguidamente que ha trabajado aquí con mi dedo, allá con una cuchara o la punta de un raspador. Esto es tan evidente que algunos podrían ver en ello una intención provocativa. Pero es que, sintiéndome empujado a expresarme por medio de estos procedimientos insólitos, me pareció no solamente que ellos eran tan legítimos como otros, porque espontáneamente el hombre que no se observa ni se contiene se expresa de estos modos, sino que ellos podían incluso constituir un lenguaje extremadamente rico con el que el pintor podía jugar, hasta el punto de que yo sueño con pinturas que estuvieran hechas únicamente de un solo fango monocromo sin ninguna variación de colores, ni de valores, ni siquiera de brillo o de textura, donde sólo se pondrían en obra todos estos modos de marcas, trazos y huellas de una mano trabajando la pasta. Yo creo que la diferencia entre pintar y dibujar reside precisamente ahí: que ahí está lo propio del pintar y no en la cuestión de poner los colores o no ponerlos, que me parece poco importante.

Su decisión es también una elección de aquello que es pertinente realizar. Un modelo ejemplar de lo que merece ser representado. El artista necesita siempre justificar el motivo que le lleva a formalizar; la ilusión de que todo es posible sólo es una ficción operativa, en la que se van acotando un universo particular de signos limita-

¹⁰ Jean Dubuffet, *Escritos sobre arte*. Barcelona, Barral, 1974.

dos, que se establecen con dificultad. Como reconoce Miró cuando nos habla de que «Trabajo como un jardinero o como un viñador. Las cosas llegan lentamente. Mi vocabulario de formas, por ejemplo, no lo descubrí de golpe. Se fue formando casi a pesar de mí». La sensación de que un cuadro, una obra, es capaz de representar «Todo lo divino y lo humano» sólo se realiza desde ese repertorio limitado de modelos que establece cada artista, en otro marco también limitado de imágenes que le determina cada época.

La evolución del aprendizaje del dibujo ha estado marcada por los modelos de «verdad» de cada momento, aquellos que determinaban el ámbito de la aparición de la imagen con respecto a la idea que respaldaba el valor de las representaciones.

Dios, la Belleza, la Naturaleza, la Realidad, la Descripción, las Relaciones entre las cosas, el Yo profundo y el Lenguaje.

La necesidad de justificarse, de responder a una necesidad, va a establecer una sucesión de modelos ideológicos que «garantizan la verdad» de las formalizaciones. De qué hablan las representaciones, determina la estrategia desde la que el dibujante se tiene que enfrentar a la configuración. Representar lo inefable o adentrarse en el camino insondable del yo más íntimo obliga a caminar en el territorio de las revelaciones; someterse a imágenes que no pueden ser deducidas sino descubiertas. Buscar la belleza, la naturaleza necesita de la seguridad de la existencia de una edad de oro o de una utopía siempre pospuesta. Hablar de la realidad, establecerse en el mundo cambiante de los fenómenos, obliga a decidir desde la pluralidad para alcanzar ciertos grados de generalización. Construir la realidad, nos lleva a asumir la instrumentalidad de las representaciones en los procesos de modelización de las cosas, mientras que hacerlo desde el lenguaje es aceptar que lo representado y su representación fluctúen entre ellos mismos y entre las gramáticas que generan.

En las épocas en las que se establece un acuerdo básico, en las que existe una aceptación generalizada de un modelo, las diferencias se determinan con respecto a ese dibujo que se establece como ejemplar; la multiplicidad de sus opciones está en que cada pequeña variable del sistema se ofrece al dibujante como un campo infinito de dibujos posibles, como un campo abierto de significados trasmisibles.

Para el tratado-cartilla del siglo XIII, de Villard de Honnencourt¹¹, cada variable de la geometría de un mandorla puede ser un programa tan amplio como las variantes que establece el proyecto de Nauman o Josef Albers. Mirado fuera de su modelo, todo el repertorio contradictorio de sus decisiones queda reducido a una mezquina referencia, a una vaga idea teocrática del signo. Cada vez que nos acercamos a un modelo, éste se abre como un panorama incierto e infinito de variables; ésta es la razón por la que cada época se ve a sí misma como un tiempo desconcertante en que el dibujante tiene que decidir desde la incertidumbre de un modelo infinito de posibilidades.

El que comienza a aprender a dibujar en nuestra época tiene la sensación de que se encuentra en la situación más extrema; todos han oído decir que no hay ningún modelo de referencia, que todo es posible. Ha visto, en los museos o galerías que visita, que en ellos en aparente desorden pueden situarse los objetos más diversos en las relaciones más insólitas, pero quizás no ha observado que en el arte holandés del siglo XVII, en el cuadro del bodegón, en miles de aparentes órdenes, puede aparecer la más amplia gama de objetos infinitos. Bruno Zevi¹² en los años 70, en un artículo

misma y durante los años 80 fue el modelo de toda una generación de estudiantes de arte. El espacio de actuación de ese ejercicio que casi visualizamos como una acción prometeica, ese ir y venir gesticulando ante el cuadro, alternando siempre entre el descontrol y la autoconciencia, está determinando un espacio complejo, el definido por los metros de ese estudio imaginario, y el espacio mental que remite a una idea de cuál es el aprendizaje, y cuáles son los elementos que son pertinentes para tenerlos en cuenta. Acción que orienta incluso los materiales para su dibujo, aquellos que permiten su realización: «Zonas íntimas de integración al gran vacío. Límites duros o fluidos correspondiendo con la fijeza de la decisión o con los restos del arrepentimiento»⁴.

El ámbito marcado por esta acción está definiendo un tipo de comportamiento profesional que se deslinda con precisión de los espacios físicos y mentales de otras actividades; basta entrar a cualquier centro académico para que percibamos con claridad los usos profesionales de su actividad, e incluso el carácter de modernidad de sus tendencias. Existe un modelo mental de cada uno de ellos, que se concreta en un espacio determinado. La presencia sistemática de los caballetes o la forma de ordenar los tableros dicen tanto de esa actividad como los propios programas. La obsesiva necesidad de establecer pequeños cubículos individuales, en donde ordenar el universo particular de las fantasías privadas, que podemos ver en todos los centros americanos han generado un modelo tan férreo como la regularidad neutra de los tableros de las escuelas de arquitectura en otros tiempos.

En la exposición sobre: *El Dibujo. Belleza, Razón, Orden y Artificio*⁵ que organizamos hace unos años, recogimos un amplio repertorio gráfico de las imágenes de cómo se representaban a sí mismos, a lo largo de la historia, artistas y artesanos de diferentes especialidades en el momento mismo de dibujar; creo que esos documentos hablaban con más claridad que cualquier reflexión verbal de cómo se veían a sí mismos, pero sobre todo el rol que asumían y de aquello que cabía esperar de sus representaciones; con qué cadena de hechos se identificaban y de quiénes se consideraban herederos.

El juego de relaciones, entre esos elementos imaginarios y las palabras que utilizamos para explicar nuestra actividad como dibujantes, para decir a otros qué es el dibujo, es el tramado del sentido, el territorio que delimita nuestros actos y que hace que sólo sean posibles ciertas representaciones. Si nos fijamos en el último texto de Saura, y en el primero de Lu-Chi, antes citados, encontraremos tantas analogías, que es difícil no sobrentender que cumplen al mismo tiempo una doble misión: la de explicarnos su proceso y la de justificarnos históricamente su actividad. La libertad queda fortalecida en esa invocación al texto estético, en el que su antecedente histórico cumple la función de establecer el eslabón de su discurso.

Es posible que la cita no se clarifique, y en muchos casos el que la realiza incluso desconozca su existencia; es igual, están remitiendo una y otra vez a un sistema de referencias impreciso pero enormemente eficaz que es aquello de lo que se sobrentiende que estamos hablando. Un territorio que sigue siendo útil incluso cuando se han olvidado casi todas sus claves, porque sigue delimitando el campo mítico que da valor a la referencia. Los profesores de las antiguas academias ignoraban ya los

⁴ Saura, *Note book*, Colección de Arquitectura, Murcia, COAAT, 1992.

⁵ Juan José Gómez Molina y Alt. Diputación de Zaragoza, *El dibujo. Belleza, razón, orden y artificio*, Zaragoza, F. C. Mapfre Vida, 1992.