

UN MODO DE PENSAR DESDE EL DIBUJO

Propuestas gráficas para entender
la contemporaneidad



Margarita González y Ricardo Horcajada
(Editores)



CLÁSICOS DYKINSON

UN MODO DE PENSAR DESDE EL DIBUJO:
PROPUESTAS GRÁFICAS PARA ENTENDER
LA CONTEMPORANEIDAD

COLECCIÓN
CLÁSICOS DYKINSON

Serie: Monografías

Director de la Colección:
ALFONSO SILVÁN RODRÍGUEZ

Margarita González y Ricardo Horcajada
(editores)

UN MODO DE PENSAR DESDE EL DIBUJO:
PROPUESTAS GRÁFICAS PARA ENTENDER
LA CONTEMPORANEIDAD

EUGÈNIA AGUSTÍ
JUAN AGUILAR
TATIANA AMORÓS
SIMÓN ARREBOLA
JOSÉ MARÍA BULLÓN
RAMIRO CARRILLO
MARCOS CASERO
ALBERTO CHINCHÓN
YASSINE CHOUATI
NEREA CORDEIRO
DAVID CORTÉS
LAURA DE MIGUEL
MARÍA DOLORES ESPARZA
LAURA FERNÁNDEZ
CLAUDIA GALLART
MAR GARCÍA
ANDER GÓMEZ
MARGARITA GONZÁLEZ

ISABEL HERRERA
NATALIA HERRERA-POMBERO
RICARDO HORCAJADA
BORJA JAUME
DAVID ALBERTO JEREZ
NEREA LEGARRETA
AGUSTÍN LINARES
MADELEINE LOHRUM
ALEX MAESO
JOSÉ ARTURO MARTÍN
LÍA MARTÍNEZ
LAURA MESA
MARTE MUJICA
CRISTINA PELÁEZ
DAVID SERRA
IGNACIO TEJEDOR
CELINA VALDIVIA-SÁNCHEZ

Madrid
2026

Título: *Un modo de pensar desde el dibujo: Propuestas gráficas para entender la contemporaneidad.*

© Los autores (2026).

© Editores: Margarita González Vázquez y Ricardo Horcajada González.

© Grupo de Investigación: Grafocognición. Una gnoseología del dibujo. Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, UCM.

© Diseño de portada y portadillas: Inés Molina Navea.

Imagen de cubierta: Ricardo Horcajada. Sin título, 2025. Dibujo a técnica mixta sobre papel vegetal 21 x 29 cm.

Este libro ha sido aprobado por parte de nuestro Consejo Editorial y han sido seleccionados tras haber superado una revisión por dobles pares ciegos académicos y es fruto de investigaciones originales.

Para mayor información, véase www.dykinson.com/quienes_somos

Es responsabilidad de los autores el uso autorizado de las imágenes incluidas en sus textos.

Los editores no se hacen responsables de las opiniones de los autores.

Editorial DYKINSON, S.L. Meléndez Valdés 61. 28015. Madrid.

Teléfono (+34) 91 544 28 46 - (+34) 91 544 28 69

e-mail: info@dykinson.com

<http://www.dykinson.es>

<http://www.dykinson.com>

Consejo Editorial véase <http://www.dykinson.com/quienessomos>

ISBN: 979-13-7047-245-0

Depósito Legal: M-11904-2026

ISBN electrónico: 979-13-7047-440-9

Maquetación y corrección ortotipográfica:

Juan-José Marcos

juanjmarcos@yahoo.es

Impresión:

Copias Centro

Todos los derechos reservados. Ni la totalidad ni parte de este libro, incluido el diseño de la cubierta, puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de su titular, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

ÍNDICE

PREÁMBULO: MARGARITA GONZÁLEZ Y RICARDO HORCAJADA	13
--	-----------

INTRODUCCIÓN: RICARDO HORCAJADA Y MARGARITA GONZÁLEZ	25
---	-----------

I.- HIBRIDACIONES GRÁFICAS Y COCREACIÓN. TECNOLOGÍAS, CUERPOS Y DIBUJOS

1. DAVID SERRA: Conversación visual entre máquina y experiencia	53
2. NATALIA HERRERO: El punto en la gráfica sinestésica del sonido	61
3. CELINA VALDIVIA-SÁNCHEZ: Entre el gesto y el molde: la influencia del álbum en el libro-arte	73
4. CLAUDIA GALLART: El automatismo gráfico como lugar de pensamiento. Reflexiones a partir de Sentido y ceguera del poema, de Mario Montalbetti	87
5. BORJA JAUME: El dibujo como campo expandido: la desmaterialización del cuerpo en el espacio virtual	102

II.- PROTOCOLOS GRÁFICOS. EL LENGUAJE, LA TECNOLOGÍA Y LA MENTE COLABORATIVA COMO CONSTRUCTORES DE IMAGINARIOS CONTEMPORÁNEOS

6. LAURA DE MIGUEL: Dibujo e indagación artística. Una experiencia real multidimensional y significativa	119
7. ANDER GÓMEZ: La obra de Kepa Garraza: tecnología e interdisciplinariedad	134
8. JUAN AGUILAR Y CRISTINA PELÁEZ: Procesos disruptivos para creación e ilustración de microrrelatos. Análisis artístico literario de sus desarrollos y resultados	147
9. JOSÉ ARTURO MARTÍN Y RAMIRO CARRILLO: De la innovación técnica al nihilismo sintético: arte contemporáneo e inteligencia artificial	162
10. AGUSTÍN LINARES: Los algoritmos que representan esquemas naturales devienen en evolución gráfica transhumana	175

III.- DIMENSIÓN COGNITIVA DEL DIBUJO CONTEMPORÁNEO

11. NEREA CORDEIRO: Del espacio al nodo. El modelo de <i>red</i> como un nuevo lenguaje para el dibujo y la práctica artística	189
12. EUGÈNIA AGUSTÍ: Dibujar la imagen de una hoja de papel sobre una hoja de papel.....	200
13. JOSÉ MARÍA BULLÓN: Del dibujo y del habitar	218
14. MARCOS CASERO: Mímesis y representación en el dibujo: percibir la realidad a través de los sentidos del tacto y el oído	232

IV.- DIBUJO Y FISICIDAD: DEL CUERPO DEL DIBUJANTE AL CUERPO DEL DIBUJO

15. TATIANA AMORÓS: Dibujo parasitado: horizontes a punto de enjambrar	247
16. DAVID ALBERTO JEREZ: Dibujo y periferia. Diagnóstico radiológico: el mar	261
17. M ^a DOLORES ESPARZA: El proceso en la investigación artística comprometida con el medio.....	272
18. SIMÓN ARREBOLA: Representaciones gráficas de lo utópico en Disneyland.....	284
19. ALBERTO CHINCHÓN: IA generativa, de lo imaginario como un <i>prompt</i>	296
20. RAMIRO CARRILLO Y LAURA MESA: Inmaterialidad del arte, materialidad de las ideas	306

V.- DIBUJO Y CONTEXTO NATURAL, UTÓPICO O ESPECULATIVO

21. MAR GARCÍA: Deshacer el dibujo hasta el infinito de la línea: <i>meidosems</i> y capilografías.....	321
22. ALEX MAESO Y LÍA MARTINEZ: hacia otra ontología del dibujo: el estudio del trazo a partir de la visión	334
23. YASSINE CHOUATI: La dimensión dibujística en la obra de Adel Abdessemed: exilio, memoria y resistencia	345
24. ISABEL HERRERA: Desdibujando fronteras: una aproximación a la descorporeización del trazo gráfico en la era digital.....	356
25. MADELEINE LOHRUM: Dibujo y corporeidad: la imagen del cuerpo y el cuerpo de la imagen en el dibujo performativo	367

VI.- LA MORFOLOGÍA DEL DIBUJO: DIMENSIÓN SINTÁCTICA Y SEMÁNTICA

26. MARTE MUJICA: <i>Tempus fugit</i> : dibujo y contemporaneidad.....	383
27. NEREA LEGARRETA: Dibujo y estampación sobre fibras naturales de herbáceas. Morfología y propiedades de <i>Typha domingensis</i> versus <i>Typha latifolia</i> (pers.) Steudel	396
28. IGNACIO TEJEDOR: Una imagen que se desvanece consecutivamente. Derivación gráfica a partir de un recuerdo.....	411
29. LAURA FERNÁNDEZ: Una investigación gráfica a partir de garabatos y grafías infantiles	425
30. DAVID CORTÉS: Kara Walker: el dibujo como silueta	440



DEL DIBUJO Y DEL HABITAR

JOSÉ MARÍA BULLÓN DE DIEGO
Universidad Complutense de Madrid

DEL DIBUJO COMO HABITAR

«Habitar. Del alto alemán antiguo *buan*. Permanecer. Demorarse».¹
«El cuerpo no está en el espacio, sino que lo habita».²

Los aspectos procesuales de dibujar tienen que ver, de manera habitual, con la edificación: el dibujo como *constructo*. Procesos de clarificación, procesos de pensamiento gráfico aplicados, intersecciones con ámbitos de conocimiento científicos y filosóficos, etc., son todos territorios en los que el transcurso de dibujar proporciona andamiajes para una mayor comprensión de los diferentes campos de conocimiento.

Los mecanismos intelectuales que el dibujo pone en acción implican, por su propia naturaleza, sistemas de observación del mundo fenomenológico en la posible búsqueda de epistemologías activas desde diferentes circunstancias o posicionamientos. Esta característica del dibujo como *constructo* ordena la cimentación de la «imagen de mundo» (Heidegger, 2016): elaboración racional-emocional-metafórica que edifica imágenes con diversos y diferentes roles de aplicación, allá donde cualquier elemento gráfico pueda tener cabida como contenedor de significado.

Se podría decir, más allá de toda duda razonable posestructuralista y deconstructivista —siguiendo el punto de vista de Steiner³— que dibujo, gráfica o imagen se configuran como contenedores de buscados códigos semánticos: habitáculos de lenguaje que nombran aspectos de una realidad caleidoscópica que se muestra cuando es sometida a condiciones particulares para su posible manifestación (Fig. 1).

¹ Definición tomada de Martín Heidegger en «*Construir. Habitar. Pensar*».

² Maurice Merleau-Ponty. «*Fenomenología de la percepción*». Según se cita en: Sloterdijk. «*Gris. El color de la contemporaneidad*», 2024, p. 135.

³ George Steiner en su obra lleva a cabo una crítica contra las posiciones deconstructivistas en aras de posibilitar una relación de contenido en las formas del lenguaje y de las manifestaciones artísticas. «*Presencias reales: ¿hay algo en lo que decimos?*»

Una de las dimensiones específicas del dibujo es su condición metafórica-imaginativa, la cual posibilita la existencia de un espacio propio: el habitar creativamente. Así, desde el punto de vista de la elaboración artística, cualquier elemento sustancial del dibujo es un encofrado abierto a posibilidades de ocupación, es decir, a ser habitado.

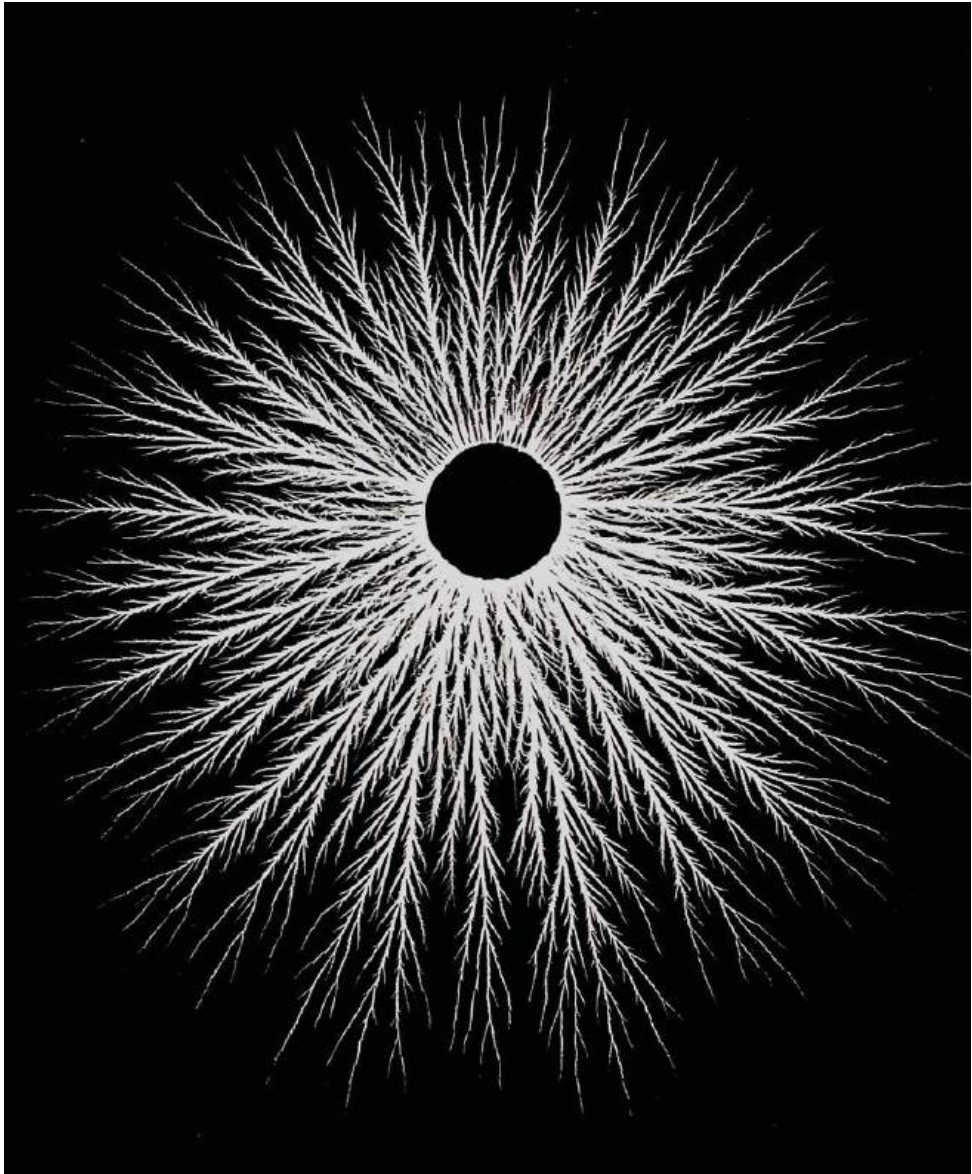


Fig. 1. William George Armstrong. *Patterns made by discharging electricity across photographic plates*. 1987. © Birmingham City Library.

El dibujar como acción es un productor de lugares metafóricos donde los lenguajes creativos toman residencia: asentamientos habitables, y por lo tanto humanos; recintos colindantes de permeabilidad variable, cooperantes en resguardados espacios.

¿Sucedió alguna vez el que los seres humanos no habitaban en ciudad alguna? (...) Ciudad es todo lo que tiene techo. Y al tener techo, puerta. Un dintel y un techo, una habitación donde solamente su dueño y los suyos, y los que él diga, pueden entrar, por escaso abrigo que proporcione. Ya ese hombre ha trazado un límite entre su vida y la del universo, una frontera (Zambrano, 2011, p. 221-222).

En este contexto se puede comprender que el ser humano sea en cuanto que habita (Heidegger, 2015), es decir, en cuanto que se demora en los lugares que él mismo genera, en todo lo que tiene techos y dinteles, para lo cual dibuja —imagina, proyecta, inventa— estancias en las que de-morarse. El dibujo sirve a la proyección exterior del habitar como esencia de ser: es acción humana ejercida hacia la generación extrovertida de su estar en el mundo.

El modo como tú eres y yo soy, la forma en que nosotros los humanos somos sobre la tierra es el *buan*, el habitar. Ser un ser humano significa: estar sobre la tierra como mortal, es decir, habitar (...) el hombre es en la medida en que habita (Heidegger, 2015, p. 15-17).

Pero ¿cómo habitamos? No solo habitamos físicamente: generamos lugares habitables física, mental-emocional, metafórica-poética y espiritualmente. El dibujo atiende a la habitabilidad de dichos lugares al ser visionario de las necesidades específicas de cada uno de ellos; en el mismo acto de dibujar encontramos el espacio habitable. Todo dibujo, como todo lenguaje, proporciona un habitar, un de-morarse en el mundo que se está manifestando en el mismo acto, en su mismo acontecer que es un nombrar (Heidegger, 2016): moramos en la metáfora, en la poesía, de la misma manera que bajo techo, delimitados por el dintel y la puerta.

Los diferentes lenguajes de dibujo revelan sus diversas moradas, a modo de edificio exteriorizado de aquel «castillo interior» (Teresa de Jesús, 2009) en el que cada habitación o estancia puede corresponderse con códigos y lenguajes particulares de una misma fuente de manifestación. Códigos y lenguajes basados en el grafismo que marca un lugar de demora, un detenerse donde ser, estar, permanecer. Cuando dibujamos somos y estamos en el habitáculo que es el dibujo: imagen habitada por y para la demora, para ser.

El dibujo o la imagen —en sentido genérico *eidōlon*— en su origen mítico narrado por Plinio⁴ muestra ser un contenedor de presencias que, además, no está exento de reminiscencias fundacionales: si bien aquel se convertirá mediante el

⁴ Plinio. «*Historia Natural*». Citado por Stoichita en «*Breve historia de la sombra*».

modelado del barro en figura votiva que permanecerá no por casualidad junto a las ninfas —imbuida del aliento de estos seres divinos que simbolizaban la energía creativa de la naturaleza, del fluir dador de vida del agua—, de la misma manera, del polvo y de la tierra se modelará el primer hombre que recibirá también el primer aliento de vida de origen divino: alfareros que insuflan la vida a sus creaciones, metáforas inaugurales de un poderoso contenido poético y simbólico (Campbell, 2021) que transcurren silenciosa e inherentemente a través del cambio de los tiempos: dibujar como acto de reminiscencia.

Por otro lado, en el dibujo se configuran habitáculos elementales del lenguaje a la manera —como decimos— de la metáfora y en ésta, la imagen —*eidōlon*— constituye su primer emisario. Así, toda imagen puede entenderse como una huella del permanecer humano. Y dicha permanencia repercute o reverbera en el tiempo, de tal manera que sobrepasa vida y muerte cuando es contemplada —habitada— por otro ser humano. Habitamos el dibujo cuando lo contemplamos, cuando deliramos en su manifestación, cuando el lenguaje imaginativo del corazón dialoga en estrecha intimidad con ese habitáculo humano que es el dibujo.

Que el pensamiento del corazón es el pensamiento de las imágenes, que el corazón es el asiento de la imaginación, que la imaginación es la auténtica voz del corazón, de modo que, si hablamos con el corazón, tenemos que hablar imaginativamente (Hillman, 1999, p. 16).

Espacios metafóricos, espacios poéticos, espacios imaginativos-espirituales son los que se generan mediante el lenguaje expresado por el corazón. De la misma manera que Paracelso señalaba que: «el lenguaje no pertenece a la lengua, sino al corazón. La lengua solo es el instrumento con el que se habla»⁵, así en el lenguaje del dibujo, la mano es solo el utensilio del corazón: solo con las manos el dibujo no se hace del todo.

El dibujo o imagen participa pues de una fuente esencial, de una vitalidad contigua al aliento vital, y sus manifestaciones son invocaciones de estancias habitables, más humanamente habitables que las construidas con techo y puerta, porque dibujar significa morar en lo que se dibuja y, por lo tanto, residir en la imagen-mundo que consecuentemente imagina, invoca o provoca. Al demorarse habita, siendo pulsión, vibración, intuición de ser-habitante; porque moramos en los espacios emocionales e imaginables, en los espacios del soñar y de la proyección de realidad; lo que somos se concibe en el dibujar, proyectar, soñar, imaginar: habitamos dibujando y al dibujar habitamos.

⁵ Paracelso. Cita tomada de Hillman en «*El pensamiento del corazón*».

DEL DIBUJO COMO HABITANTE

Dibujar se asemeja a un prodigio que nos habita delirantemente:

...hacer surgir desde adentro, desde el fondo del alma, una evidencia *inmediata* (...) un pensamiento luminoso, (...) y aparecer en las alturas del ánimo, (...) el absoluto cuando se manifiesta en la mente humana, es como un vislumbre o un destello que se da en un instante, un instante único en verdad. Y se llega a este vislumbre por el delirio nacido del anhelo en el confin de la esperanza y de la tensión del esfuerzo, más allá de todo método (Zambrano, 2020, ps. 392-393).

Donde todo método ha finalizado, donde toda intención de o idea de proyecto finaliza, el delirio, como forma impetuosa de lo esencial, pérdida de todo referente, como forma de la vacuidad, en una posible aproximación *apofática* (Vega, 2004) impele al acto creativo; quizás sea la *e-moción* como sentido lo que define esa vacuidad pulsante esencial. Brotará —o no— por pura necesidad intrínseca de querer ser, por puro anhelo, en la sencillez y dificultad de un dibujo, como un pre-configurador de mensaje. El dibujo así nos habita: dibujo como hijo del arrebató, del devaneo o de la locura, como capacidad habitante e imaginativa que se expresa en un espacio generador de lugares donde habitar. «En los confines de la esperanza», el cuerpo-mano no es más que una cadena de transmisión: no es dueño de lo expresado, no es poseedor, sino más bien al contrario, es instrumento dominado por esa alucinación, visión, exaltación. «El hombre se comporta como si fuera *él* el creador y el maestro del lenguaje, cuando en realidad es el *lenguaje* el que se adueña del hombre» (Heidegger, 2015, p. 15).

En el mundo antiguo, el órgano de la percepción era el corazón. El corazón estaba conectado directamente a las cosas por medio de los sentidos. El término griego que designaba la percepción o la sensación era *áisthesis*, que significaba originalmente esa inspiración, ese asumir, ese quedarse sin aliento, esa exclamación que produce el asombro ante las maravillas del mundo: una respuesta estética ante la imagen (*eidōlon*) que se nos presenta (Hillman, 1999, p. 155).

Inspiración, exclamación, asombro: sustantivos del arrebató habitacional primero, del lenguaje como poseedor del hombre en su ser, en su habitar, en su dibujar-se. Porque ese delirio poseedor del dibujo engendra los lugares donde habitar que también es a la manera del hogar, donde el fuego de la hoguera mantiene habitable el lugar generado. No es casualidad que sea el mismo ardor, calor, temperatura, el *focus* necesario del primer alfarero-dios (Boutades-Zeus), que permite solidificar al contenedor metafórico vital del ser humano: la casa también es hoguera; el hogar y el habitar se congregan en torno al fuego, luz y consciencia al mismo tiempo como eje central del refugio, desde donde brota la energía generadora. Hogar y lumbre interior como aquel *disegno interno* de Federico Zuccaro (1539–1609): el dibujo mora como habitante en el poder de imaginación, capacidad de delirio.

Desde este punto de vista, al poder imaginativo del ser humano se le puede denominar —en sentido metafórico y poético— dibujar.

El delirar de la mente, el delirar del ser: dibujo como habitante delirante; alucinación, ilusión que permite un vislumbrar interior, mediante la propia expresión, mediante la propia existencia de la imaginación, ese destello que puede ser puesto en un dibujo. Además, «más que ser formado o hablado por él, el lenguaje del poema precede y *habla* al poeta» (Steiner, 2017, p. 177). Poeta-dibujante humanamente habitado por el poder de imaginación, de creación, del nombrar: del hablar (Fig. 2).



Fig. 2. Kay Bell Reynal. *Mark Rothko contemplando la obra n° 25*. 1951. © Kay Bell Reynall.

La ausencia de todo método es propia de esta *e-moción*, un surgir sin asideros, atisbos inexplicados que se movilizan sin previo aviso, tomando posesión de los instrumentos en los que habita: lenguaje adueñado del hombre.

Deja huella, constancia exterior de su impulso, en un gesto, en un movimiento o en una quietud: crea los lugares, dinteles, marcos y techos del hogar: habita el espacio donde se manifiesta de manera personal-íntima. Espacios metafóricos a-dimensionales extrapolados al espacio físico, en el que las tres dimensiones y el tiempo evolucionan en función de su actividad.

Y el dibujo continúa en su intención del habitar, constructor de lugares habitables también mediante su mínima expresión lineal. El dibujo como productor de contornos, como «las siluetas umbrosas [que] son líneas fronterizas entre la figura y la oscuridad, mensajeros grises del mundo noético. Permanecen como vagos testigos de la forma del objeto, unidas al ámbito de lo reconocible» (Sloterdijk, 2024, p. 35). Será en el acto voluntario del intelecto, del pensamiento, donde —quizás— moremos estéticamente, contemplando los lugares abiertos por el dibujo y habitando en lo que hasta ahora se ha denominado obra de arte. Quizás sea en esta voluntad intelectual donde encontremos los indicios más directos de los procesos cognoscibles del arte, donde su lenguaje se nos revele como mensajero de conocimiento aún no reconocibles del todo, como semillas germinales de potencia creadora de un mundo «noético».

La obra de arte es una expresión de la *humanitas*, de ese estar como seres humanos, donde el dibujo es su primera e incipiente llegada o manifestación, como lenguaje, como conocimiento, como «advenimiento del ser mismo, que aclara y oculta» (Heidegger, 2022, p. 36). Este fundamento esencial del acto de dibujar, como el acto del pensar, —su llegada— es el sustrato sobre el que se sustenta el humanismo. El arte es una de las manifestaciones del ser-humano que más manifiesta la esencialidad de lo que se es; y por eso, probablemente, por el poder de creación habitante aquello que habita en los lugares del lenguaje sea también un medio para entender aquello que nombramos como libertad de expresión, libertad de ser, como potencialidad creadora sin condicionamiento. Quizás «Solo existe un terreno en el que se desarrolla la experiencia de la libertad. Solo en una esfera de la circunstancia humana, ser es ser en libertad. Se trata del ámbito de nuestro encuentro con la música, el arte y la literatura» (Steiner, 2017, p. 162) (Fig. 3).

Por lo tanto, el ser-humano significa estar como habitantes, como moradores de lugares que se convierten en espacios habitables (*focus*, luz, libertad). El dibujo como herramienta del *constructo* edifica lugares para ser habitados, para demorarse en ellos; el proceso de dibujar humaniza así los entornos y las cosas, los sucesos del ser-humano frente a un entorno de no lugares o de no comprensión como lugares de morar, en definitiva, de lo inhumano. Porque lo inhumano es lo opuesto a ser humanos, lo opuesto al habitar: lo que está exento de humanidad es lo inhumano, lo

inhabitado... «porque eso es el humanismo: meditar y cuidarse de que el hombre sea humano en lugar de no-humano, inhumano, esto es, ajeno a su esencia» (Heidegger, 2022, p. 25). Lo no-humano es lo inhabitado: desierto, despoblado, yermo, desamparado, inhóspito, árido, agreste: imposible un demorarse, imposible un *focus*. Tampoco se encuentra habitada la imagen en la que no se permanece, en la que no se demora el ser, *container* sin presencia.

Si «el hombre es en la medida en que habita», la imagen es en la medida que es habitada. Aquello que habita la imagen recuerda al *eidolon* griego: traza surgida desde las profundidades de las entrañas (Zambrano, 2020), figura de la psique, alma o corazón humanos, imaginación sostenida en un soporte, desde el caos inicial desorientado de su propio ser (Heidegger, 2016). En la imagen mora lo profundamente humano, se manifiesta la estampa de su ser.

Pero si el hombre quiere volver a encontrarse en la vecindad al ser, tiene que aprender previamente a existir prescindiendo de nombres... Antes de hablar, el hombre debe dejarse interpelar de nuevo por el ser... Sólo así se le vuelve a regalar a la palabra el valor precioso de su esencia y al hombre la morada donde habitar en la verdad del ser (Heidegger, 2022, p.24).



Fig. 3. Anish Kapoor. *Schetchbook*. 2010. © <https://anishkapoor.com/473/sketchbook-2>.

Los procesos del dibujar abren espacios donde antaño se percibieran apenas insinuaciones pero que, al hacerlos visibles y posibles, al provocar una revelación invoca con ella la presencia de su ser; la imagen se convierte en propuesta de techo: acontecimiento del ser-humano para su habitar: «El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre» (Heidegger, 2022, p. 16). Entonces el pensar y el dibujar coinciden en su esencialidad: lenguajes poéticos que no necesitan «justificar su existencia frente a las ciencias» (Heidegger, 2022, p. 17), más bien conforman los caminos de lo específicamente dibujístico-poético: de la razón de su ser intuitivo, entrañado, profundo y abismal, de su delirio vecino del ser como razón poética esclarecedora (Zambrano, 2020).

La estancia de lo sagrado preexiste a cualquier invención, a cualquier manifestación de lo divino. Preexiste y persiste siempre; es una estancia de la realidad de la misma vida. Y la acción que el hombre realiza es buscar un lugar donde alojarla, darle forma, nombre, situarlos en una morada para así el mismo ganar la suya; la propia morada humana, su espacio vital (Zambrano, 2020, p. 276).

El dibujo habitante es el actor que ejecuta su performance para «darle forma, nombre a la estancia de lo sagrado». El sistema cuerpo-mano-corazón es habitado a modo de herramienta que representa la acción creativa: todo dibujo es performativo, todo dibujo es —y resultado de— una danza que se manifiesta en menor o mayor grado dependiendo de la disponibilidad emocional, de los medios que utilice: silencio, sonido, ruido, música, huella, trazo, movimiento, estar. Siendo, dibujamos; estando, dibujamos.

No es de extrañar que, en la cosmovisión oriental India de la creación, el dios —como ese lugar / estado / potencia / estancia sagrada original— sea representado simbólicamente como el danzante: *Siva Nataraja* (Coomaraswamy, 1996). Además, este símbolo manifiesta que esa realidad primigenia es dinámica y se encuentra en un perpetuo estado de vibración creativa, a modo de un constante *Big Bang* que es nombrada en los textos shivaitas de las teorías de la vibración como *Spanda* (Singh, 2007). De manera similar, encontramos nombrado este concepto como el *apeiron* griego en María Zambrano:

Pues el *apeiron* sería el nombre, no solo de la realidad que es pura palpación, germinación inagotable, sino de la misma vida humana antes de que el hombre tome un proyecto de ser sobre sí, antes de que se decida a ser alguien o a hacer algo. (2020, p. 94).

El dibujo habitante tiene la disponibilidad para participar de la estancia sagrada —*Apeiron-Spanda*— porque sólo participando poéticamente de la naturaleza de su ser, de sus estancias sagradas —solo siendo idéntica a esa misma germinación inagotable— puede recorrer las travesías inherentes a su propia naturaleza, en sus

camino de manifestación, recreando por las circunferencias exteriores de su centro, las moradas habitables en las que el fuego del hogar reside como «presencia real» (Steiner, 2017), como morada de aquello que ha sido revelado. En otras palabras: el dibujo se hace en nosotros —habita en nosotros— y a través de nosotros; éste es su acontecer como herramienta del ser, como expresión del ser humano que re-toma, re-encuentra su lugar —no su vacuidad— habitable.

DE LA VISIÓN COMO PRIMER HABITAR: UN APUNTE

El oficio del pintor es la visión, y la pintura es sólo técnica (Palazuelo, 1995, p. 48).

Cuando dibujamos ¿dónde habitamos? ¿Cuál sería el primer acto creativo del dibujante? ¿dónde mora el dibujo como un primer habitar en acción? Una posible respuesta o un primer acercamiento podría consistir en afirmar que el acto naciente del habitar del dibujo es la visión: la visión habitante. El ver es el primer acto habitante emprendido por el dibujante en la relación con él mismo y con el mundo.

Vidēre, como metáfora, se discierne más allá de la función fisiológica del percibir con los ojos, porque solo en la medida en la que la visión se abre al lenguaje metafórico (Campbell, 2021, 2023) sólo entonces se puede comprender las diferentes dimensiones de la visión habitante. *Vidēre*, como acto de percepción metafórica, indica percibir con la inteligencia, comprender, captar, vislumbrar. Proceso secuencial de mirar, percibir y ver que exige grados de atención, de detenimiento, de intensificación de la concentración en profundidad.

Mirar es casi un acto reflejo, la mayoría de las veces abandonada de atención, fugaz, sin impronta consciente. El percibir exige una mirada enfocada, que impone una disposición para la retención. «El ver se da en un disponerse a ver: hay que mirar y ello determina una detención (...) detente y reflexiona, vuelve a mirar y mírate a la par, si es que es posible» (Zambrano, 2011, p. 233). Ese disponerse de Zambrano implica un estar a disposición, una voluntad al servicio del querer ver. Aquella «pura palpitación, germinación inagotable», aquella *e-moción* ha de habitar vivamente para que esta determinación pueda producirse; entonces la mirada detenida, atenta, posibilita un acto de percepción donde la mente interviene de manera activa; solo se ve cuando las facultades mentales están presentes en el proceso de percepción. Es entonces cuando se vislumbra en un silencio contenido, en una palpitación inexpresable, más allá de toda acción, en un necesario espacio de vacuidad —quizás aquí también se aplique el acercamiento *apofático* de la creación—, en un cerrar los ojos contemplativamente para poder avistar, presentir como desenlace: «La demora contemplativa es una especie de conclusión. Cerrar los ojos es precisamente mostrarse la conclusión. La percepción solo puede concluirse en una quietud contemplativa» (Han, 2023, p. 70-71).

Toda esta energía necesaria para alcanzar esta propuesta de conclusión, esta «comprensión alerta» (Gentz, 2000, p. 81) puede ser considerada como el primer acto creativo: «... la creación comienza en la mirada. Ver es ya una operación creadora...» (Matisse, 2010, ps. 335-6). La dificultad de su trabajo radicaría en su necesidad de introversión, de su predisposición al habitar introvertido como medio de adquirir una percepción clara. Y es esta lúcida visión la que lleva a las puertas de un entendimiento de una realidad esencial. En palabras de William Blake: «Si las puertas de la percepción fueran purificadas, todo se aparecería al hombre tal cual es: infinito» (Campbell, 2023, p. 26).

Por otro lado, la posición de la mirada implica una actitud autorreferencial, conlleva un posicionamiento particular, individual que supone un entenderse a uno mismo en el proceso de comprensión, representación y expresión de un mundo: supone la proyección de diferentes espacios para el habitar, hecho consustancial a la práctica artística desde la retícula Albertina del Renacimiento italiano. Implica a su vez una reflexión sobre la posición del artista como individuo, como diferenciación del ser, como singularidad, como «ser único» (Safranski, 2022) en el proceso de hacerse así mismo, de habitar así mismo, plenamente.

Así, el ver como acción habitante: detenerse, morar en lo mirado, percibido, visto, vivido: habitamos en lo vislumbrado, en el estado contemplativo. Siguiendo a Platón, «(...) el que contempla se hace semejante al objeto de contemplación» (Gómez Molina, 1995, p. 475), lo que equivale a una ausencia de separación, a una vivencia de igualdad, de identidad no diferenciada que es la base de toda cognición. La visión como un primer habitar comprende el conocimiento del ser:

Toda relación de conocimiento es por lo tanto la comprensión de una unidad previamente existente; sólo se contempla como relación a causa de la previa y engañosa aceptación de una división entre el objeto y el sujeto (...)

Entre la visión y lo visto hay una relación que se conoce como el que ve; eso es la mente, el ego. Cuando la división entre el que ve, la visión y lo visto es abolida, eso es *atman*, el ser (Ballesteros, 1995, p. 155).

Seguramente el acto del ver posee también capacidad de *hierofanía* (Elíade, 1997); en el momento en el que esa realidad, ese ser-en-sí-mismo es contemplado, acontece el acto de unidad, la unión entre el perceptor y lo percibido: que es el suceso de la contemplación: el momento en el que el estado de unidad invade el proceso de percepción. Y aquí es donde desaparece todo límite, toda sensación de separación, y esa manifestación del ser se hace visible —perceptible— no porque antes no lo estuviera, sino porque se ha producido el cambio en el perceptor, de aquí el primer acto creativo *vidēre*, conlleve capacidad *hierofánica*: percibe sacralidad en el mundo que le rodea, y así, lo habita; y lo ha habitado desde tiempos inmemoriales (Fig. 4).

La visión proporciona el medio para habitar humanamente los espacios y lugares que nos rodean. Cuando vemos desde ese espacio de unidad, entonces esa capacidad de ver «presencia», habitabilidad, produce las infinitas posibilidades de habitáculos, de mundos, de *focus* en los que demorarse, sabiendo que:

La visión humana no es externa a la vida; (...). Y visión es unidad del que ve, también; se ve más cuanto más cerca de ser idéntico se esté, cuanto más lograda sea la unidad del que mira. (...) la imagen de las cosas no es la de la retina, sino la que acoge y conforma nuestra alma partiendo de ella. (Zambrano, 2020, ps. 340-341).

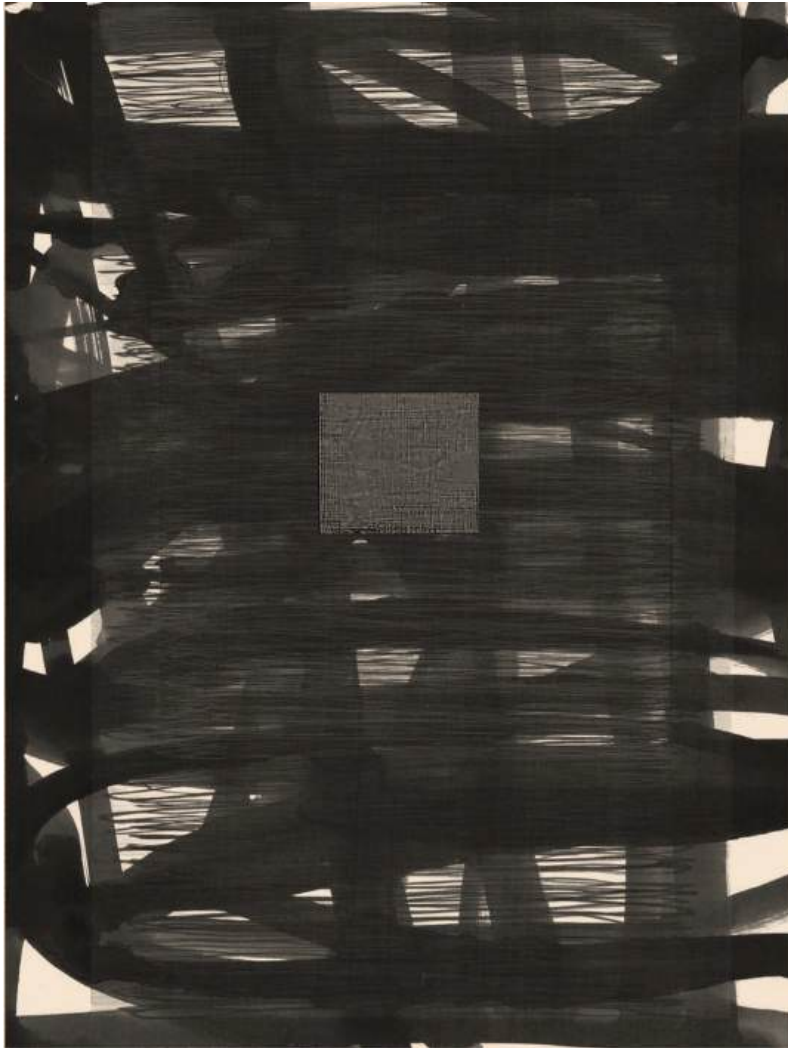


Fig. 4. Chema Bullón. *Hacia la claridad*. 2024. Fotografía del autor.

Este acoger es otra manera de nombrar el habitar: ser acogedores implica la disposición a abrazar y a refugiar; y en esta ordenanza del alma damos forma tanto a los espacios exteriores como a los interiores como lugares para el habitar, lugares para ser. Habitualmente vemos del mundo aquello a lo que estamos pre-dispuestos, y quizás no percibimos aquello para lo que no tenemos disponibilidad. De esta manera se dibuja solo lo que se es capaz de percibir, aquello a lo que estamos pre-dispuestos. Pero como se está intentando describir, la visión como acción primera del habitar posee capacidad de revelación, de encuentro, de identificación y de unidad que difumina todo rastro de dualidad cuando la imagen retiniana es conformada a través de nuestro corazón, de nuestra alma; entonces la mirada mora en una percepción extraordinaria, una percepción habitante.

Es posible que las distinciones que causan escisión solo residan en las conceptualizaciones mentales; trascendencia-inmanencia, afuera-adentro, objeto-sujeto, perceptor-percibido: dualidades que serían inexistentes desde el punto de vista del ser. Sería posible concebir que la visión, como un primer acto de habitar, humanizara lo que tocara por el simple hecho de compartir esencia, de ser uno y lo mismo con aquello que concibe en sí. Cabría entonces, y como consecuencia, proponer que el dibujo como acto de la visión fuera un habitar proyectando, que hiciera posible la construcción de lugares metafóricos plenos de lenguaje en los que el ser se de-moraría; sería entonces posible considerar que el dibujo nos habitara como pulsión creativa primigenia, y así configurar lo que es ser humano.

Probablemente siempre estamos y somos habitando; es posible que lo que se ha venido en denominar *post-humanismo* no sea más que «una manera de ser más humanos»,⁶ ya que ha viabilizado la apertura de *vidēre* hacia aquellas fenomenologías naturales exentas de la mano humana, es decir, somos capaces de habitar más.

Por último, no habitamos cuando somos in-humanos, es decir, al no ver, al no dibujar, al no demorarse: en los desiertos de la no-creación, en los páramos de la destrucción del lenguaje. Seamos pues humanos.

Así del dibujo y del habitar, del dibujo como habitar, del dibujo como habitante y de la visión como un primer habitar.

⁶ Expresión de Eugènia Agustí Camí pronunciadas dentro de *[d]grapho. II Congreso internacional interuniversitario de investigación en dibujo contemporáneo*. <https://www.ucm.es/dgrapho/libro-actas-y-videos24/10/2024>.

BIBLIOGRAFÍA

- BALLESTEROS, E., (1995). *Yoga Vasishtha. Un compendio*. Etnos Indica.
- CAMPBELL, J., & Bravo, R. (2023). *Las extensiones interiores del espacio exterior: la metáfora como mito y como religión*. (3a ed). Atalanta.
- CAMPBELL, J., & Aira, C. (2021). *Tú eres eso. Las metáforas religiosas y su interpretación*. (2a ed). Atalanta.
- COOMARASWAMY, A. K. (1996). *La danza de Siva: ensayos sobre arte y cultura india*. Siruela.
- ELIADE, M., Cirlot, V., & Vega Esquerra, A. (1997) *El vuelo mágico y otros ensayos* (2ª ed). Siruela.
- GÓMEZ MOLINA, J. J., & BARBERO, M. (1995). *Las lecciones del dibujo*. CÁTEDRA.
- HAN, B.-C. (2023). *La agonía del Eros*. Herder.
- HEIDEGGER, M., Cortés, H., & Leyte, A. (2022). *Carta sobre el humanismo*. Alianza Editorial.
- HEIDEGGER, M., Cortés Gabaudan, H., Cortés Helena, Leyte, A., & Leyte Coello, A. (2016). *El origen de la obra de arte: der ursprung des kunstwerkes*. La Oficina.
- HEIDEGGER, M., Adrián, J., Leyte Coello, A., Adrián Jesús, Asín, L., & Leyte Coello, A. (2015). *Construir, habitar, pensar: bauen, wohnen, denken*. La Oficina.
- HILLMAN, J., (1999). *El pensamiento del corazón: el retorno del alma al mundo; Anima mundi*. Siruela.
- MATISSE, H., Fourcade, D., Casanovas, M., & Bassols, L. (2010). *Escritos y consideraciones sobre el arte* (Nueva ed. rev. y corr). Paidós.
- MERLEAU-PONTY, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Península.
- PALAZUELO, P., Power, K., & Granada (Provincia) Diputación. (1995). *Geometría y visión: una conversación con Kevin Power*. Diputación Provincial.
- SAFRANSKI, R., & Gabás, R. (2022). *Ser único. Un desafío existencial*. (1a ed). Tusquets Editores.
- SINGH, J. (2007). *Spanda-Karikas. The divine Creative Pulsation*. Motilal Banarsidass.
- SLOTERDIJK, P. REGUERA, I., & REGUERA, ISIDORO. (2024). *Gris*. Siruela.
- STEINER, G., & GUILLÉN, C.; J. G. LÓPEZ GUIX, (2017). *Presencias reales: ¿hay algo en lo que decimos?* Siruela.
- STOICHITA, V. I., & CODERCH, A. M. (1999). *Breve historia de la sombra*. Ediciones Siruela.
- TERESA DE JESÚS, SANTA, & DÍEZ DE REVENGA. (2009). *Mística del siglo XVI. Santa Teresa de Jesús*. Biblioteca Castro.
- ZAMBRANO, M., & Revilla Guzmán, C. (2020). *El hombre y lo divino*. Alianza Editorial.
- ZAMBRANO, M., & Gómez Blesa, M. (2011). *Claros del bosque*. Cátedra.
- VALLE DE LERSUNDI, G. D., & Universidad del País Vasco Servicio Editorial. (2000). *En ausencia del dibujo: el dibujo y su enseñanza tras la crisis de la Academia*. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- VEGA ESQUERRA, A. (2004). *Arte y santidad: cuatro lecciones de estética apofática: lecciones impartidas dentro del programa “Arte y cultura en las sociedades del siglo XXI”*. Universidad Pública de Navarra.



Este libro se interroga sobre qué implica pensar desde el dibujo, entendiendo tanto el dibujo como el acto de dibujar como la construcción de un lenguaje complejo con implicaciones epistemológicas y cognitivas: un espacio intermedio entre experiencia, conocimiento y comunicación que trasciende lo verbal y en el que confluyen cuerpo, mirada, acción y, en ocasiones, la mediación de la tecnología.

Para desarrollar esta perspectiva, el volumen reúne un total de treinta reflexiones organizadas en torno a seis líneas temáticas: Hibridaciones gráficas y cocreación: tecnologías, cuerpos y dibujos; Protocolos gráficos: el lenguaje, la tecnología y la mente colaborativa como constructores de imaginarios contemporáneos; Dimensión cognitiva del dibujo contemporáneo; Dibujo y contexto: natural, utópico o especulativo; Dibujo y fisicidad: del cuerpo del dibujante al cuerpo del dibujo; La morfología del dibujo: dimensión sintáctica y semántica.

El libro se dirige a investigadores y artistas interesados en profundizar en las implicaciones del dibujo en la construcción del pensamiento complejo y del pensamiento plástico, aportando una mirada interdisciplinar y contemporánea.

