

CONSIDERACIONES SOBRE EL DIBUJO COMO ORIGEN Y OBRA DE ARTE

JOSÉ MARÍA BULLÓN DE DIEGO

Departamento de Dibujo y Grabado. Facultad de Bellas Artes. UCM

1. INTRODUCCIÓN

Qué sea el arte es una de las preguntas a las que no se da respuesta alguna en este ensayo. Lo que parece una respuesta es una mera serie de orientaciones para la pregunta (Heidegger, 2016, 151)*.

Martín Heidegger, en la década de 1930 trataba de señalar las cuestiones relacionadas con la esencia del arte en su escrito *El origen de la obra de arte*: “Lejos de nuestra intención pretender resolver el enigma. Nuestra tarea consiste en ver el enigma” (2016, p. 141). De la misma manera, planteamos esta reflexión como un estadio previo para poder encaminar los consiguientes pasos de la disciplina del dibujo, ya que, en la medida en la que podamos señalar o describir al menos el qué de la cuestión podremos plantearnos el cómo de dicha cuestión, es decir, los medios, prácticas, herramientas, procedimientos y procesos relacionados con el hecho de dibujar, con los caminos que tomaremos para adentrarnos en los terrenos ignotos del bosque y abrir claros en él (Heidegger, 2016) para, posteriormente poder plantear recorridos metodológicos docentes.

El problema o el enigma del arte sigue constituyendo una incógnita, posiblemente debido a la aparente falta de pregunta: se oculta la interrogante para que deje de presentarse insistentemente como una contrariedad o una molestia -al menos en apariencia-. Directamente relacionado con una cultura audiovisual y tecnológica que no se siente interesada por dedicar un tiempo de reflexión en torno a cuestiones básicas o enigmas

* El título está basado en la obra de Martín Heidegger: *El origen de la obra de arte*.

como “El misterio de la creación artística” (Zweig, 2022), creyéndolo quizás inoportuno y pasado de moda,

En [un] tiempo [en el que] no solo triunfan la fugacidad y la trivialización, el barbarismo político y la servidumbre tecnocrática. Vivimos una crisis de la que es reveladora toda respuesta a la pregunta sobre el “estatus ontológico” de las artes en la actualidad. (Steiner, 2017, p. 13).

Así mismo, “la ansiedad por el tiempo hace que la gente tienda a rozar apenas las cuestiones y no se detenga en ellas” (Sennet, 2006, p. 111). Por ello, esta reflexión encierra en sí misma ese tiempo necesario para adentrarse en estas cuestiones, en la medida que la praxis de la disciplina del dibujo y las reflexiones sobre ésta puedan orientarnos hacia un vislumbre de su propia esencia. El enigma que anuncia Heidegger nos sitúa ante varios aspectos que podemos aplicar al dibujo como actividad del Arte. De ellos, se pueden resaltar dos: el primero se refiere al enclave que ocupa el dibujo: en lo profundo del bosque, lugar sin referencias situacionales o brújulas; éste se referiría específicamente al problema del origen. El segundo se refiere a la acción: el dibujo como Arte propicia la apertura de un claro en el bosque; se referirá al dibujo como ascensis. La hipótesis de partida que previamente adquirimos consiste en considerar al dibujo como un medio del Arte, para el Arte siendo él mismo Arte. En esta reflexión nos centraremos en primer aspecto.

Basándonos en esta metáfora de Heidegger habríamos de preguntarnos en primer lugar sobre el enclave: qué es el dibujo, por qué y cómo se encuentra rodeado de no-caminos. Consecuentemente a partir de este primer acercamiento se deriva el segundo: la acción de desbrozar un claro en el bosque, es decir, de situarse mostrando, des-ocultando o iluminando, por lo tanto, cuáles son las acciones del dibujo, y qué es lo que permite ver en el claro, desde el claro.

De esta manera, la hipótesis de partida se puede resumir de una manera sencilla: el dibujo como arte es en esencia lenguaje con capacidad o dimensión de trascendencia. Este potencial de carga trascendente cobra presencia en niveles pre-rationales de pre-conocimiento asociado. En este sentido resultaría también necesario definir qué concepto de dibujo estamos empleando y como se entiende este en el contexto actual. Este es el objetivo de este breve artículo.

2. DESARROLLO

2.1 EXTRACCIÓN Y DESOCULTAMIENTO

El acontecimiento de la verdad forma parte de la esencia de la obra (Heidegger, 2016, p. 99).

La definición de la palabra dibujo en el idioma inglés, *drawing*, expone varias acepciones significativas que se encuentran en la línea del pensamiento de Heidegger:

To (cause to) move in a particular direction by or as if by pulling; drag; to bring, take, or pull out, such as from a source: to draw water from a well (wordreference.com).

Estas descripciones de dibujo se articulan mediante el empleo de verbos activos que implican una operación de extracción: una voluntad e impulso direccional, desde un-dentro hacia un-afuera. Las implicaciones de esta definición plantean un ecosistema específico en el que podemos investigar sobre la naturaleza, origen y actividad de dibujo. En primer lugar, como acto creativo, “[p]odemos caracterizar el crear como ese dejar que algo emerja convirtiéndose en algo traído adelante, producido” (Heidegger, 2016, 105). Este “dejar que algo emerja desde una fuente” involucra una moción de aquello que, de manera oculta reposa en lo ignoto de un atrás-de o adentro-de. Es entre la espesura -sin caminos o señales espaciales abiertas- donde se sitúa el impulso de la creación, y en el que, específicamente, dibujo, posee territorio fundacional: vislumbre sutil y pre-racional en el ámbito del intelecto, ya que como indica Heidegger, “(...) toda creación es una forma de extracción (como sacar agua de la fuente)” (2016, 133), definición que coincide literalmente con la definición de dibujo.

Resulta muy significativo que este mismo término fuera esencial entre los artífices y pensadores del Renacimiento, fundadores de la época moderna: cuando a Miguel Ángel “el extraer la forma pura de la masa de piedra bruta le parece siempre el símbolo de una *catarsis* [purificación] o de un nuevo nacimiento; una *catarsis* que (...) solo puede realizarse en virtud de la influencia, llena de gracia, de la “Dona”” (Panofsky, 2016, p.124-125), es decir, por influencia directa de la divinidad; o la mirada nórdica en la misma perspectiva de Alberto Durer (como se cita en

Durero, 2007, p. 138) cuando declaraba en su “Teoría de la proporción”: “Porque a decir verdad el arte está en la Naturaleza; quien pueda sacarlo fuera [dibujarlo], ese lo ha logrado”. La simplicidad de las técnicas y los procedimientos propios del dibujo ha constituido desde la Edad Antigua el camino más directo y sencillo de vehicular este proceso de extracción. De hecho, los propios mitos fundacionales de la pintura y del dibujo así lo atestiguan (Stoichita, 1999); de aquí que el dibujo como categoría artística sea, por definición, la acción inicial que -en términos de Heidegger- trae adelante la obra. Además:

¿(...) qué hilo conductor podremos seguir para pensar la esencia del crear si no es el del oficio manual? ¿Cómo pensarla si no es contemplando aquello que hay que crear, la obra? A pesar de que la obra solo se torna efectivamente real en el proceso de creación y por lo mismo depende de dicho proceso en su realidad efectiva, la esencia del crear está determinada por la esencia de la obra (Heidegger, 2016, 103-105).

El proceso de dibujar se articula así, en base a la capacidad o naturaleza esencial de la creación, en este caso artística, que significa poner en relación los mecanismos manuales con los esenciales de la obra, los cuales van a estar ligados a su naturaleza propia; naturaleza que en la Edad Moderna fueron articulados en torno al concepto de *idea*. De esta manera, dibujo e idea, -*dibujo interno* en palabras de Federico Zuccaro (Bullón, 2010)- se configuraron de manera unitaria en el proceso de poner delante o manifestar lo creado, un acto que consiste en “un recibir y tomar dentro de la relación con el desocultamiento” (Heidegger, 2016, 149).

El proceso de des-velar o des-ocultar como acto creativo fundacional es el que pone en comunión al conocimiento pre-racional con la idea en el sentido griego, o con lo ente en el sentido de Heidegger, en cuanto a inicio pre-consciente de la creación artística; de tal manera que la videncia como evento singular e individual produce la apertura de un mundo por su des-ocultamiento. La apertura a un mundo se configurará como obra en estadios posteriores al adquirir forma mediante el traslado fenomenológico, en un proceso de acceso, que implicará una pugna con los propios medios gráficos. “Esa lucha que ha sido llevada al rasgo, restituida de esta manera a la tierra y, así, fijada en ella, es la forma o *figura*. La condición de ser-creado de la obra significa que la verdad ha quedado fijada en la figura” (Heidegger, 2016, p. 111).

Este rasgo, también traducido como trazo, fija o materializa físicamente, es decir, hace corpóreo lo oculto e ignoto, por lo que saca a la luz lo oculto y lo restituye, lo vierte a su ser físico mediante su figura, mediante su forma delimitada por su contorno, ya que “El contorno habla al ojo de la esencia de la cosa misma” (Sloterdijk, 2014, p. 191). Una vez más encontramos una clara ilustración de este proceso de restitución en el establecimiento como origen mítico de la narración clásica del conocido relato de Plinio:

La primera obra de este tipo (plástica) la hizo en arcilla el alfarero Butades de Sición, en Corintio, sobre una idea de su hija, enamorada de un joven que iba a dejar la ciudad: la muchacha fijó con líneas los contornos del perfil de su amante sobre la pared a la luz de una vela. Su padre aplicó después arcilla sobre el dibujo, al que dotó de relieve, e hizo endurecer al fuego esta arcilla con otras piezas de alfarería. Se dice que este primer relieve se conservó en Corinto, en el templo de las Ninfas. (Como se cita en Stoichita, 1999, p. 15).

Ese primer contorno proyectado en un plano constituye el primer acto de fisicidad de la obra restituida a la tierra; más aún: se convertirá mediante la propia arcilla y el trabajo del alfarero en una forma votiva dotada de tridimensionalidad. El primer artífice legendario es un alfarero que labora siguiendo una idea dibujada (fig. 1), a la que dotará de presencia mediante arcilla y fuego. Aquí el trabajo del escultor tendría un valor similar, ya que *sculpere*, (*scalpere*: rascar) realiza una acción similar con el propósito de retener presencia, o revivir en y por la imagen. “Una denominación egipcia del escultor era, precisamente, “El-que-mantiene-vivo”” (Como se cita en Gombrich, 1997, p. 58).

El problema del origen, pues, puede seguirse y ampliarse tras las huellas de la narración: se puede decir que el proceso de desocultamiento tiene lugar mediante varios factores fundamentales y que pueden plantearse secuencialmente: antes, durante y después. Antes se refiere al previo que implica la presencia de una necesidad que pondrá en marcha motivación y energía para iniciar el proceso de restitución. Durante alude a los medios para satisfacer dicha necesidad y serán los procedimientos físicos empleados para corporeizar. Después se ocupa del resultado como obra concreta: el contorno y la forma, es decir, la obra.

FIGURA.1: Joseph Wright of Derby. *La doncella de Corinto*. 1782-84. National Gallery of Art, Paul Mellon Collection. Washington



2.1.1. Antes: Pre-necesidad

El primer aspecto, la necesidad (*Anánkē*), puede entenderse como estado: “La primera artista se encuentra pues, sumergida en el sentimiento del amor y es impelida a manifestarse capturando la presencia de aquel a quien ama (...)” (Bullón, 2010, p. 14). Resulta así que la motivación y la e-moción, o energía que se pone en movimiento como concepción, como impulso inicial, entroncan de raíz en una predisposición especial. Siguiendo la narración mítica, nuestra proto-dibujante se encuentra en un estado no habitual: inmersa en la densidad del bosque desde donde no puede apreciar aún un razonamiento, siente pulsar en sí misma, desde dentro el sentimiento del amor. Podríamos decir que es esta la causa motriz capaz de creación: el des-ocultamiento, la aparición de un claro del bosque (Heidegger, 2016) se puede producir debido a energía motriz interior con capacidad de extracción, es decir, con capacidad de dibujo.

Las definiciones del amor que expresa el mundo helénico desde Platón enfocan la atención hacia *enzousiastein*. En *El banquete*, Platón por boca de Fedro habla del amor como:

(...) es absolutamente cierto que lo que Homero dijo, que un dios “inspira valor” en algunos héroes, lo proporciona Eros [Amor] a los enamorados como algo nacido de sí mismo. (Platón, 2022, p. 201) (...) En, efecto, todo aquel a quien toque Eros [Amor] se convierte en poeta (...) en toda clase de creación artística (Platón, 2022, p. 237).

De este movimiento también extractivo, a partir de sí misma, surge el amor como una fuerza con capacidad de inspiración que desencadenará vibraciones, primero mentales conceptuales, después físicos procedimentales, de tal manera que estas manifestaciones iniciales participan de la misma naturaleza de su origen, y que, como consecuencia, los efectos -el pensamiento y la acción de dibujar- también participarán de la inspiración y efecto del amor. Nuestra dibujante, por el hecho de estar enamorada, “...es algo más divin[a] que el amado pues está poseíd[a] por un dios” (Platón, 2022, p. 204).

Este punto se confirma en el significado etimológico de la palabra griega que denota al estar poseído de la divinidad, *enzeous*, que literalmente significa estar con Zeus, es decir, Deus: estar en o con Dios. Este término, a su vez deriva de *enzousía*, es decir, inspiración divina. Si continuamos un poco más vemos como la raíz etimológica del entusiasmo, *enzousiasmos* proviene *enzousiastein* que significa estar inspirado por la divinidad (Bullón, 2010, p. 24).

Por ello, se podría afirmar que el estado de *enzousiastein* forma parte de la esencia del origen de la obra; es más, se podría advertir cómo ese estado primordial forma parte del pertenecer al bosque, es decir, que esa inspiración de la divinidad brotada de sí misma pertenece también a la esencia del ser del bosque, de lo oculto. Su naturaleza no-cotidiana, no-habitual posee la capacidad de dibujo, de hacer brotar desde sí misma una apertura a lo diferente: posee capacidad de extracción, que es idéntico a capacidad de desocultamiento.

Por otro lado, el citado estado de *enzousiastein* que permea a la dibujante conlleva en sí mismo otra cualidad intrínseca: la capacidad para el asombro. El proceso de desocultamiento tendría que ver con los procesos de revelación, ya que éstos siendo “la manifestación de una verdad secreta

y oculta” (Rae) nos definen el proceso de la primera creación de una manera similar. Los procesos de revelación están íntimamente relacionados con las capacidades de percepción, ya que solo en la medida que una persona es capaz de percibir, solo en esa medida es capaz de revelar, es decir, de hacer consciente o de iluminar en sí misma aquello que previamente se encontraba sumido en la profundidad del bosque, es decir en lo recóndito de sí misma. Por lo tanto, en el origen, la apertura que propone Heidegger implicaría percepción consciente de sí: el primer lugar donde se mostraría el ser del ente sería en la consciencia de ser. Y este mostrarse, en este hacerse consciente, se percibe el acontecimiento, lo cual nunca va exento de un grado de conmoción, admiración, embebecimiento, fascinación, etc.

Estos diferentes grados de asombro significan que la persona se encuentra en un estado no habitual, situada en un espacio fuera de lo cotidiano, percibiendo necesariamente en ese otro espacio como una apertura a lo desconocido, tal y como indica Heidegger: “Es a partir de la esencia poética del arte, desde donde éste hace que se abra un lugar abierto en medio de lo ente, en cuya apertura todo es diferente a lo acostumbrado” (2016, p. 125-127) de aquí que la obra nos sitúe en un espacio desacostumbrado. De este *lugar abierto* y de la *esencia poética* del arte hablaremos después.

Para la dibujante griega del relato de Plinio habría sido imposible encontrar la revelación de la idea de dibujar la línea, si la emoción que la embargaba no se hubiera adueñado de su percepción normal, elevándola al rango de lo extraordinario, del enamoramiento, de la *enzousía*. Y en estos momentos de -podríamos decir- misterio, la mano, trazando líneas, revela un hecho fundamental: que la esencia del ser puede ser registrada mediante el dibujo, (...) (Bullón, 2010, p. 31).

Así que es a partir de esa esencia en condición extra-ordinaria, de *enzousía*, que involucra asombro y percepción, la que engendra un lugar abierto; en este caso mediante el empleo específico de la luz y la proyección de la forma sobre un soporte que acoge dicha forma; además, esa marca, trazo o rasgo que contornea la forma, se convierte como hemos señalado arriba, en un contenedor de la esencia -como sustancia permanente- de aquello que se desea inmutable; de aquí que, lo que la forma dibujada nos propone sea diferente y desacostumbrado: como representante del amante salvaguarda su presencia, acogiendo en sí su

esencia como resonancia inalterable, duradera. La historia de la hija de Butades revela que, en su caso, lo que queda *des-oculto es* “Esa lucha que ha sido llevada al rasgo, restituida de esta manera a la tierra y, así, fijada en ella, es la forma o *figura*” (Heidegger, 2016, p. 111), la cual, a su vez, resulta asombrosa por lo inesperado y concluyente: la esencia del ser permanece fijada al mundo físico.

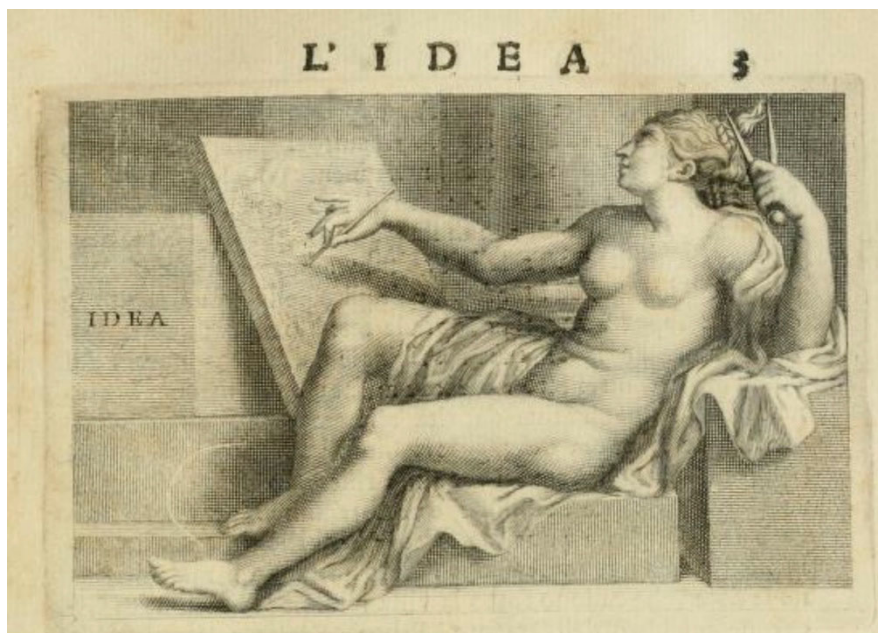
Así que, la relación entre el desocultamiento de Heidegger y el mito describiría un primer estadio previo como un estado no habitual imbuido de *enzousia* en el que movida por el amor se responde a la necesidad de apertura de un mundo, que llevará en sí la capacidad de asombro, de revelación y de percepción.

Conviene aclarar que “La aceleración de la percepción que caracteriza el momento cultural contemporáneo, no deja literalmente tiempo humano para la comprensión de más significado que el superficial, (...)” (Valle, 2006, p. 73) lo cual parece que dada esta superficialidad, es probable quizás que nuestra capacidad para el asombro pueda verse hoy en día transmutada en capacidad para el espectáculo, concepto expuesto por Debord (2013); en realidad nada más alejado, ya que la capacidad para el asombro implica detenimiento, demora, habitar (Heidegger, 2015); mientras que el segundo es transicional, más cerca de la adrenalina que del permanecer.

Además del mito fundacional encarnado en la hija de Butades, quizás una de las imágenes más notorias que representan los conceptos que intentamos dilucidar hasta ahora respecto al problema del origen, sea la representación alegórica de Idea como divinidad. Nos referimos al grabado de Clouwet que aparece en *Las vidas* de Giovanni Pietro Bellori, publicado en Roma en 1672 (fig. 2). La imagen puede ser descrita de la siguiente manera:

Idea se representa como (...) una hermosa joven con un compás en una mano y un pincel en la otra parece mirar al vacío, como ensimismada. Al igual que la doncella de Corinto, la figura es de una joven, lo cual indica que la que la inspiración asume forma femenina (...). El compás es símbolo de la ratio divina y como atributo del arquitecto nos habla de que ella es la que crea toda medida; el pincel, atributo del pintor, nos dice que ella es la que guía la representación pictórica; la mirada introvertida nos habla de que el impulso creativo surge a partir del interior de sí misma, por su propia inspiración. (Bullón, 2018, p.39).

FIGURA 2. A. Clouwet. *Idea*. Grabado. Giovanni Pietro Bellori, *La vite...Edición de Roma, 1672*.



Idea es siempre joven, lo que implica que su fuerza creativa nunca decae; ensimismada, no necesita referentes u otros lugares a los que acudir en busca de inspiración para revelarse, ya que ella es el origen de toda revelación, cuyo poder reside en la luz divina representada en la llama que sobresale por encima de la parte alta del cabello; desnuda declara su pureza, lucidez y luminosidad; recostada descansa mientras crea sin forcejeo, y su mano derecha se levanta ingrávida, tenue, suave, trazando sutilmente marcas en el soporte, mientras su mano izquierda acoge toda ponderación y magnitud. Federico Zuccaro (1539-1609) afirmará que esta “Idea” es una imagen espiritual revelada: una “*scintilla della divinità* - un destello del espíritu divino (Como se cita en Panofsky, 2016: 99).

¿No sería sombrero constatar que, en medio de la penumbra del bosque permaneciera Idea dentro del propio estado de enamoramiento, en un pulso creativo, iniciando los procesos de asombro, de revelación y desocultamiento, produciendo las aperturas en el claro? Presuponiendo este

acercamiento más poético, Idea sería un sinónimo de *enthousía*, tal y como se señalaba más arriba: inspiración de la divinidad brotada de sí misma. Como emanación de la Gracia Divina, realizará un camino de descenso hacia el intelecto del artista conformándose en su espíritu e intelecto quien, como médium permitirá que se concrete en las obras que realiza por su inspiración. Así, Idea es mucho más que una elaboración intelectual y el dibujo como primer medio de su descenso -extracción-, participa de la misma naturaleza espiritual, metafísica o mística que Idea.

El concepto de idea clásico está en sintonía con el concepto de ente del ser, ya que en ambos casos son los impulsos motores o energías que se encuentran en el bosque, los que permaneciendo siempre como esencia del ser, desencadenan su manifestación; el origen del acto creador se mantendría en el ámbito propio de la idea-ente-ser cobrando corporeidad en el mundo en la fisis abriendo un mundo: “En una línea el mundo se une, con una línea el mundo se divide, dibujar es hermoso y tremendo” (Chillida, 2005, p.103).

2.1.2. Durante: Pro-medios

En aquel momento [del desocultamiento] el ser aconteció en cuanto εἶδος (idea). La ιδέα idea se ordena en la μορφή (morfos: forma) forma... (Heidegger, 2016, p.143).

El segundo aspecto de la narración, el durante, relaciona los medios físicos y los mecanismos en palabras de Heidegger, de apertura: la luz que ilumina y proyecta, la línea que corporeizan la forma. El contenido simbólico inherente a la luz implica consciencia y verdad, porque la luz desvela, posibilita la percepción de lo oculto, haciendo consciente y posible que se manifieste eso -ente- cuya naturaleza es inmutable ya que sigue perteneciendo a lo oculto y no varía al aparecer en el claro: “(...), la apertura de lo abierto y el claro de lo ente es algo que solo acontece cuando se proyecta esa apertura que solo llega ocurrir bajo la condición de estar arrojado o proyectado” (Heidegger, 2016, 125). En este sentido, la narración mítica sería una explicación casi literal de las palabras de Heidegger. Como se ha mencionado, *enzousía* engendra en la dibujante un estado en el que *idea* acontece; *idea* posee capacidad de extracción, es decir de dibujo, y proyecta o arroja los trazos durante este acontecimiento. Cuando

estos trazos han sido depositados afuera, los contornos delimitan la forma: Idea se ha ordenado en la forma adoptada afuera.

De esta manera, la proyección de la forma sobre la pared puede ser entendida como el suceso que acontece y en el que se permite la llegada de la verdad ya que su condición de *enthousiastein* posibilita el desvelamiento por iluminación. Los procesos de extracción son procesos de dibujo por definición, y conllevan durante el tiempo en el que se desarrolla su acción, la consciencia del ser, y el ímpetu o la emoción que transmite el estado de *enzousía*, propiciando que la idea tome forma: el dibujo posibilita que la idea se ordene, aparezca, se desoculte o se revele en su segundo aspecto o espacio o estado natural: la forma.

Quizás el juego dinámico producido entre el trinomio luz-consciencia, proyección-técnica que marca y huella-contorno-forma, sea el proceso elemental creativo para la creación de obra, mantenido a lo largo del tiempo por su carácter indispensable: si se ausenta alguno de ellos, la obra no puede ser producida. Por lo tanto: *enthousiastein*, luz-consciencia, proyección-técnica que marca huella-contorno-forma, estarían en el origen de la obra.

2.1.3. Después: post-huella

El tercer aspecto se formula a partir de lo que se muestra en el claro: el dibujo de la forma. Ya que “(...) *el arte es un llegar a ser y acontecer de la verdad* (Heidegger, 2016, 125), en el dibujo de la forma, es decir, en el tomar manifestación física la esencia en el contorno de la forma, en éste, en cuanto a obra, se produce un acontecimiento de la verdad. “En tanto que un dejar acontecer la llegada de la verdad de lo ente como tal, *todo arte es en su esencia poema.*” (Heidegger, 2016, 125). En este sentido:

(...) poema remite... al decisivo modo de ser que constituye el decir, ámbito original donde se disponen las relaciones y las propias categorías. En este sentido, el poema, “entendido como la propia esencia del lenguaje, resulta anterior a la lógica e incluso al pensar y tiene que ver exclusivamente con la fundación de la verdad, (Heidegger, 2016, p. 157).

Habiéndose manifestado en el claro una forma -o la forma es el mismo claro- ésta como poema, como esencia del lenguaje pre-lógico, nombra mediante el trazo la esencia de lo desvelado. Así, el arte entendido como

poiesis es capaz de desocultar o iluminar. “En la medida en que lenguaje nombra por primera vez a lo ente, es este nombrar el que hace acceder lo ente a la palabra y la manifestación” (Heidegger, 2016, 129). Éstas -palabra y manifestación- pueden acontecer como decimos arriba, por medio del dibujo. El dibujo, como procedimiento para nombrar es un lenguaje que implica un conocimiento pre-racional, con capacidad para decir y expresar anterior al propio pensar y que al igual que la palabra, desde el ámbito de la intuición, aporta esbozos desde el claro, por medio de lo pre-sentido, manifestado con consciencia de sí mismo, aún sin comprensión racional o lógica. El dibujo, siendo lenguaje, muestra sin describir; por medio de rasgos elementales, des-vela, des-oculta, de ahí su papel vital en el acceso al conocimiento: esquemas, diagramas, estructuras, desestructuras, patrones, expresiones que se proyectan hacia afuera sobre un plano o espacio re-presentacional. El ser, como verdad, acontece como Idea, que por medio de re-velación -desocultamiento- se instaaura en la forma; el dibujo participando en su esencia de poema -lenguaje-, es el encargado de llevar la idea a la forma.

Los trazos de amor que lleva a cabo la joven de Corinto sobre la pared pueden configurarse como huellas sin lógica aparente, es decir, un designar inconexo e ilógico hasta que dichos garabatos cobran sentido por medio de la unidad; más aún cuando se le provee de una mayor materialidad al convertirlo en bajo relieve (Stoichita, 1999).

Así, se puede afirmar que dibujo tal y como se señala arriba, remite como poema “al (...) ámbito original donde se disponen las relaciones y las propias categorías” (Heidegger, 2016, p. 157). Se podría afirmar que es debido a este aspecto fundacional del dibujo como lenguaje y por su potencialidad para el acceso por medios físicos sencillos, por lo que ha venido siendo denominando el fundador de las artes desde la época antigua. Más aún hoy, que ha sido despojado de roles históricos asumidos, quedando desnudo ante lo que propiamente se es en esencia: “Se diría más bien que el dibujo queda como testigo de lo desnudamente humano, y quizás por eso, se encuentra en su actual estado de despojamiento” (Valle de Lersundi, 2000, p. 88).

Dibujo, como hemos definido otras ocasiones bajo el aspecto de nombrar a la esencia mediante el trazo (Bullón, 2010), -rasgo también es una

palabra que Heidegger utiliza y que tiene el común denominador de trazo, trazar, cargar (2016)- podemos también traducir como nombrar en términos gráficos. Es ese carácter de nombrar la esencia con la línea, lo que le convierte un vehículo de la esencia del arte, y es por eso que la práctica del dibujo, mediante el dominio de los aspectos técnicos dirige su atención hacia el reconocimiento de la imperiosa necesidad de encontrarse con lo culto e ignoto, lo presentido, la sombra o la penumbra del bosque en la que se adentra a tientas la artista-dibujante-poeta perdida en la indisoluble unidad de ese acto creativo primordial.

La materialización de trazos en un estadio previo, germinal y pre-racional sucede de maneras muy diferentes, tantas como aproximaciones infinitas de adentrarse puede haber a lo oculto del bosque en la metáfora de Heidegger; pareciera más una llamada del propio bosque, una necesidad imperiosa surgiendo desde la propia penumbra, ya propia indecisión de la propia energía, sin forma la que hace que esos diferentes recorridos del dibujo, esas diferentes maneras de trazar sean esencialmente modos, únicos de adentrarse en la esencia de lo ente.

De todo ello, el tercer aspecto, referente a lo que sucede por medio de la obra, destaca por la importancia del habitar en lo abierto por la obra. En el claro del bosque donde la verdad se muestra y se esconde al mismo tiempo como un desocultamiento, desde donde se puede ver y habitar fuera de lo habitual, ya que el estado inicial también está fuera de lo habitual.

“En tanto que el poner a la obra de la verdad, el arte es poema. No es solo la creación de la obra la que es poética, sino también, aunque de otra manera, el cuidado de la obra. En efecto, una obra solo es real como obra cuando nos desprendemos de nuestros hábitos y nos adentramos en aquello abierto por la obra para que nuestra propia esencia pueda llegar a establecerse en la verdad de lo ente.” (Heidegger, 2016, 131)

Nuevos mundos significan aquí precisamente esa conexión entre nuestra esencia y la obra, porque ambas son verdad de lo ente. En el apéndice Heidegger explica que “el poner a la obra de la verdad”, también significa poner en la obra: situar, posar o depositar (2016). Por eso, la obra de arte es un mundo en sí mismo, nos abre a su mundo. Nuestra esencia conecta con su esencia que es la esencia del artífice, que es la fuerza motriz ignota *enthousiastein* de idea, dentro del bosque y que siendo

capaz de abrir claros provoca el presentimiento de su esencia- verdad depositada en la obra.

En este sentido ya que según Wittgenstein “Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo” (2009, p. 244) los procesos de acercamiento a esa verdad-esencia-ente, al originar una apertura y un habitar en ese mundo nuevo, provoca un ensanchamiento en los límites de mi lenguaje, lo cual implica otra nueva comprensión del mundo mostrado: mi mundo se agranda. En definitiva: mediante la creación artística se incrementa el mundo conocido.

Pero la realidad efectiva de la obra tampoco se agota en el hecho de haber sido creada. Por el contrario, es la contemplación de la esencia de su condición de ser-creado lo que nos capacita para consumir ese paso al que tendía todo lo dicho hasta ahora (Heidegger, 2016, 115-117).

Este tercer paso es fundamental para la creación ya que se refiere a lo externo de la obra creada, al diálogo que se establece entre la obra y su percepción desde afuera: en la contemplación de la obra, en su captación de la esencia-verdad puesta en la obra, ésta se re-vive. De aquí que el acto de contemplación resulte fundamental: exige del espectador un atrevimiento por salir de lo acostumbrado, desprendiéndose de sus hábitos para adentrarse en el mundo abierto por la obra. Es el esfuerzo que ha de realizar quien contempla la obra: superar o dejar a un lado hábitos, o ampliar los límites del mundo personal para, mediante un ejercicio de contemplación, habitar en el mundo mostrado por la obra, ese mundo que Heidegger identifica con esencia-verdad-belleza (2016). La obra así re-vive, re-existe, completa su sentido de ser al hacer entrar en su mundo a los cuidadores o contempladores; es más, ese mundo abierto se multiplica y se expande en función de las miríadas de conexiones establecidas entre él y los mundos de los contempladores: la obra se reconfigura y continúa viviendo, perpetuamente. En el sentido inverso, la obra por contemplación permite a la persona que la percibe entrar en el mundo abierto por ella, permitiendo así vivir en o situarse en lo desacostumbrado, lo no habitual al igual que quien la creó, de tal manera que se puede vivenciar la experiencia desde el claro del bosque, de la conciencia del ser del ente, de su verdad y su belleza. Esto es lo que queremos decir cuando decimos que el arte nos transporta.

Un ejemplo que ilustra estas propuestas es un dibujo renacentista de Giorgio Vasari (fig. 3). En este dibujo destacan varios aspectos fundamentales de la concepción de la obra en el entorno de la Edad Moderna. Como ya se ha estudiado (Matilla, J. M (2013, 2004); Bullón, J.M. (2010, 2016; Redín, G. (2008); Turner, N. (2004) etc.) Este dibujo de composición es un buen ejemplo de la Concepción del Arte durante el Renacimiento y nos sirve como muestra que recoge los conceptos tratados arriba:

El pintor crea a partir de una visión: la Virgen y el Niño, rodeados por un halo resplandeciente sostenidos en el aire por los ángeles, se aparecen — se muestran — al artista. Además, la Virgen —con el dedo índice— le indica al pintor cómo realizar su labor; el niño a su vez levanta la mano en actitud de bendecir, lo cual recae en la concepción de que el pintor, al igual que San Lucas cuando escribe el Evangelio, trabaja bajo la inspiración divina: el artista manifiesta lo sagrado (Eliade, 2000; Redin, 2008). Y es así como Vasari define el proceso creativo: “Dios inspira al artista la primera imagen —la “Idea”— de la obra a realizar, que el pintor experimenta en un raptó divino y que después, se concreta en un dibujo” (Redin, 2008: 332); dibujo que vemos ya esbozado sobre el soporte. Los personajes que aparecen en el lateral son testigos extasiados ante la aparición divina y ante la obra de arte. Con ello Vasari insiste en que la creación artística sucede como acto contemplativo y extático, y que otros pueden experimentar también contemplando la obra (Bullón, 2018, p. 38).

FIGURA 3. *San Lucas pintando a la Virgen (fragmento).* Giorgio Vasari (1567-1572). Lápiz, pluma, aguada y tinta parda, 264 x 214 mm. D001563. Museo Nacional del Prado, Madrid.



En este ejemplo, podríamos ver una manifestación gráfica de la propuesta de Heidegger en cuanto al concepto de *cuidadores*. La lectura del dibujo implica dos sentidos en la misma dirección. Por un lado, el carácter de desocultamiento o apertura del claro que fluye desde la imagen de la divinidad suspendida en el aire por ángeles, es decir, como una aparición, que provoca en el artista el proceso de dibujo, materializa un mundo en la obra; de la misma manera, los contempladores o cuidadores -que se muestran en el dibujo a la derecha del artista- por el acto de percibir conscientemente la obra acceden al mismo origen que causó su aparición, y es por ellos que la obra se “cuida” re-viviendo o volviendo a abrir el claro, y así experimentando ese mismo atisbo de verdad en su mundo manifiesto en la obra. Éste sería el valor trascendente del Arte y del Dibujo como Arte.

3. CONCLUSIONES

Como se mencionaba al principio, las respuestas son meras aproximaciones a la pregunta. Se ha intentado indagar en la naturaleza del dibujo como actividad del arte a la luz de las ideas de Heidegger en cuanto al origen de la misma; proponiendo que el dibujo posee capacidad de extracción en el origen de la obra, dado que la obra se manifiesta por extracción o arrojamiento, y por lo tanto, capacidad de lenguaje -gráfico-, sería necesario plantear como consecuencia metodologías creativas del dibujo específicas acordes a esta capacidad.

La enseñanza del dibujo puede consistir en actividades de sudoración, necesarios, en palabras de Sloterdijk: entrenamientos para atletas (2013), para alcanzar una capacitación claramente demostrable conducente a otro fin superior: el Arte. En definitiva, dibujo como “*ἄσκησις*”, *áskēsis*; un entrenamiento físico con “reglas y prácticas encaminadas a la liberación del espíritu y el logro de la virtud” (Rae), donde virtud se puede entender a la luz de lo expuesto, como conducente a la capacitación para propiciar claros en el bosque, en los que mostrar mundos abiertos y en los que poder habitar.

4. REFERENCIAS

- Bullon, de D. J. M. (2018). Disegno e idea. teoría y práctica del dibujo a partir del renacimiento. *El Ornitorrinco Tachado: Revista De Artes Visuales*, Issn 2448-6930, N°. 7, 2018, Pags. 35-45. Retrieved 2023, from <https://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiart?codigo=7616452>.
- Bullón de D. J. M. (2010). *Dibujo interno: un ensayo sobre el dibujo y sus procesos creativos* (1ª, Ser. Colección autor). Cultiva Libros.
- Bury, M., Bury, M., Campbell, L., Falomir, M., Fletcher, J., González García, J. L., Nagel, A., Syson, L., Woods-Marsden, J., Museo Nacional del Prado, National Gallery (Gran Bretaña), Campbell, L., Falomir Faus, M., Fletcher, J., González García, J. L., Nagel, A., Syson, L., Woods-Marsden, J., Museo Nacional del Prado, & National Gallery (Gran Bretaña). (2008). *El retrato del renacimiento: [exposición]*. Museo Nacional del Prado.
- Chillida, E., & Fernández Nacho. (2005). *Escritos* (Ser. Biblioteca blowup. arte). La Fábrica.
- Debord, G., Pardo, J. L., & Pardo José Luis. (2013). *La sociedad del espectáculo* (2ª ed., 7ª reimp, Ser. Pre-textos ensayo, 392). Pre-Textos.
- Dürer Albrecht, Matilla, J. M., Matilla, J. M., Rebel, E., Schröder, K. A., Silva Maroto, M. P., Graphische Sammlung Albertina, Museo Nacional del Prado, Rebel, E., Schröder, K. A., Silva Maroto, M. P., Graphische Sammlung Albertina, & Museo Nacional del Prado. (2005). *Durero: obras maestras de la albertina: [exposición]*, del 8 de marzo al 29 de mayo de 2005, museo nacional del prado. Museo Nacional del Prado.
- Gombrich, E. H., Santos Torroella, R., & Santos Torroella, R. (1997). *La historia del arte* (16ª ed. en español, 1ª imp). Phaidon.
- 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.
- Matilla, J. M., Matilla, J. M., Zolle, L., Museo Nacional del Prado, Zolle, L., & Museo Nacional del Prado. (2013). *Roma en el bolsillo: cuadernos de dibujo y aprendizaje artístico en el siglo XVIII : [exposición]*. Museo Nacional del Prado.
- Panofsky, E. (2016). *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte* (2a. ed., Ser. Ensayos arte cátedra). Cátedra.

- Platón. & García Gual C., Martínez Hernández M., Lledó Íñigo E. (2022). Diálogos III. Fedon. Banquete. Fedro. (1ª ed., RBA Libros. Biblioteca clásica. Gredos). Gredos
- Sennett, R., & Galmarini, M. A. (2019). El artesano (8ª, Ser. Argumentos, 392). Anagrama.
- Sloterdijk, P. (2013). Has de cambiar tu vida: sobre antropotécnica (3. ed., Ser. Colección pre-textos/ensayo, no. 1166). Pre-Textos.
- Steiner, G., & Guillén Claudio. (2017). Presencias reales ¿hay algo en lo que decimos? (López Guix Juan Gabriel, Trans.) (Edición en formato digital, Ser. Biblioteca de ensayo. serie mayor, 90). Siruela. Retrieved 2023, from <http://www.digitaliapublishing.com/a/68300/>.
- Stoichita, V. I., Coderch, A. M., & Coderch, A. M. (1999). Breve historia de la sombra (Ser. Biblioteca azul, 14). Ediciones Siruela.
- Turner, N., Matilla, J. M., & Matilla, J. M. (2004). Dibujos italianos del siglo XVI. Museo Nacional del Prado.
- Valle de Lersundi, G. de, Universidad del País Vasco. Servicio Editorial, & Universidad del País Vasco Servicio Editorial. (2000). En ausencia del dibujo: [el dibujo y su enseñanza tras la crisis de la academia] (Ser. Arte. textos, 1). Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- Vasari, G., Montijano García, J. M., Montijano García, J. M., Méndez Baiges María Teresa, & Méndez Baiges, M. T. (2011). Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (antología) (2ª ed., 2ª reimp, Ser. Neometrópolis, 15).
- Wittgenstein, L., Reguera, I., & Reguera, I. (2009). Tractatus logico-philosophicus: investigaciones filosóficas; sobre la certeza (Ser. Biblioteca de grandes pensadores). Gredos.
- Zweig, S., & Cahn, A. (2022). El misterio de la creación artística. Ulises.
www.wordreference.com/definition/drawing 17/02/2023.
www.rae.es 21/03/2023