

## OS LABIRINTOS DO DEBUXO: LUCES E SOMBRAS DO PERFIL

Juan José Gómez Molina\*  
Universidad Complutense  
de Madrid

Como dicíamos en *Las lecciones del Dibujo* —Cátedra, 1995— a indeterminación da súa definición lonxe de ser un inconveniente representa unha das súas maiores riquezas, a de facelo irreductible á palabra, a de manterse permanentemente como unha interrogación do coñecemento que propón das cousas, e do seu valor como intermedio dese coñecemento.

Debuxo é unha desas palabras que supera o ámbito do discurso artístico para se instalar nun marco máis amplo de referencias; outras palabras, como escultura ou pintura, tamén penetran na lingua cotiá, enriquecéndoa con aqueles valores que a práctica artística lle proporciona, pero o termo debuxo introdúcese nela cun valor que parece excede-lo uso desa disciplina, para nomear unha serie de valores que pertencen ó fundamento dunha actividade esencial, no feito mesmo de comprender e nomea-las cousas. É este valor excesivo o que lle dá ó termo a súa riqueza e a dificultade da súa comprensión.

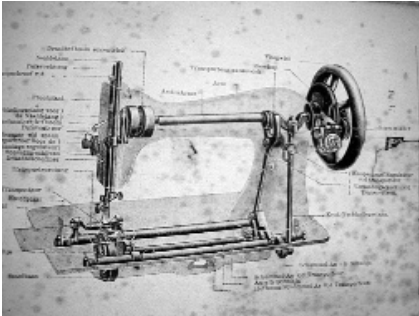
Falamos dun vocábulo que está presente como concepto en moitas actividades, no que determina o valor máis esencial delas mesmas, no propio feito de establecerse como coñecemento. Está sempre relacionado con movementos, conductas e comportamentos que teñen en común o ser sustento ordenador dunha estrutura, a través de xestos que marcan direccións xerativas ou puntuais que serven para establecer figuras sobre fondos diferenciados. Está referido tamén ós procedementos que son capaces de producir eses trazos definidos, e ó uso e ás connotacións que estes procedementos adquiriron na súa práctica histórica.

O debuxo establécese sempre como a fixación dun xesto que concreta unha estrutura, polo que enlaza con tódalas actividades primordiais de expresión e construción vinculadas ó coñecemento, á transcripción das ideas, das cousas, e ós fenómenos de interpretación baseados na explicación do seu sentido por medio das súas configuracións.

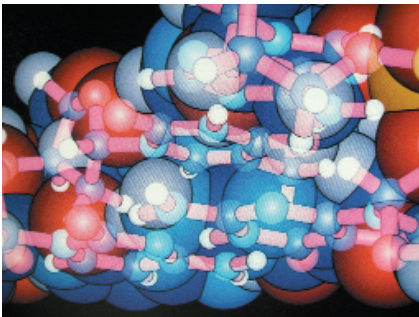
\* Catedrático de Debuxo.



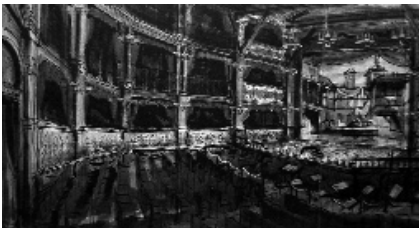
Debuxos de instrucións. A realidade como comportamento.



Os debuxos da industria.



Os debuxos da ciencia.



Decorado de Sigfrido Burman.

A representación do coñecemento e a representación da representación.

O estruturalismo tratou de reconstruír ese esforzo primario do pensamento a través dunhas ideas nai que explicasen o mundo como un proceso de creación de sentido. Enlazaba cunha tradición ancestral por explica-la estrutura dos fenómenos por medio dos seus xestos e o rastro das súas pegadas. Calquera acción humana acababa sendo pegada dela mesma, calquera comportamento formaliza a súa estrutura e créanos unha imaxe análoga da súa razón máis profunda. As estruturas que determinan os xestos marcan as propiedades coas que percibimos e reducímo-lo mundo entrópico da percepción.

### A SÚA DIFÍCIL INSERCIÓN NA ENSEÑANZA

A capacidade camaleónica de transformarse nunha práctica artística, nunha obra gráfica, sen perder por iso a súa capacidade de estrutura de coñecemento interdisciplinario mantén sempre o Debuxo nun territorio ambiguo de interpretacións, que o fai especialmente apto como elemento de indagación sobre os valores que propón e, polo tanto, para instalarse nos procesos de aprendizaxe como a peza clave dun coñecemento autoconsciente.

O seu papel de chave nos procesos de formalización da obra artística fai que moitas veces sexa identificada con ela e, por extensión, cos conceptos de liberdade que lle son inmanentes. A súa inclusión nos plans de estudio está sempre marcada pola dificultade de



Vicente Carducho, *Diálogos de la Pintura*.

O debuxo como realidade.

establece-lo seu papel no proceso, pola complexidade da súa propia abstracción e pola necesidade perentoria de definilo por algunhas das súas prácticas proxectuais sen vinculalo ós códigos que o fan viable. Debuxo Artístico e Debuxo Técnico aparecen como os polos dos dous xeitos de comprensión da realidade que non obedece na maior parte dos casos a un antagonismo real dos seus valores, situando a cada unha das súas prácticas cun código sen referente. Mesmo cando se inclúen nunha profesión específica como as Belas Artes ou a Arquitectura. Fronte ás de proxectos que determinan un simulacro da profesión que se vincula rapidamente

ós modelos imaxinarios das súas prácticas e ós modelos gráficos das súas representacións, mantéñense sempre nunha indefinición atemporal que reflicte o conflito real da súa conformación. As disciplinas ou os talleres de Escultura, Pintura, Fotografía, Arquitectura parecen definir con exactitude os seus modelos de referencia xa que as súas prácticas semellan determinar aquilo que se debe facer e aquilo que queda excluído; o seu problema parece quedar precisado soamente polo sentido ou pola vixencia dos modelos de referencia. Historicamente os seus debates estiveron provocados polo grao de actualidade das referencias que se consideran pertinentes. O Debuxo, polo contrario, na medida en que se determina como unha estrutura de coñecemento ó servizo dunha práctica pluri-disciplinaria aparece sempre como unha actividade de difícil definición, salvo cando é considerado como obra gráfica e se define, coma no caso da Pintura, con respecto ós modelos artísticos que se determinan, sempre aparece como un territorio de difícil definición se non é matizado pola partícula “de” que o identifique como obra ou como proxecto dunha disciplina. Pero o que a nós nos interesa é ese aspecto que fai del, non un proxecto de algo que ten unha definición establecida nun territorio exterior á súa esencia, senón o que o establece como un coñecemento que se proxecta na propia acción do seu desenvolvemento.

Quixesemos falar non do debuxo de proxectos senón do proxecto do





Anne-Louise Girodet, *A orixe do debuxo*.



Thomas Holloway, *Máquina para debuxar siluetas*.



A. de Curzon, *O retrato*.



Vasily Komar, *Los orígenes del realismo socialista*.

A orixe como sombra, a presenza da ausencia.

debuxo. Desaxión, desaxión con memoria do que nos fala Matisse, e que Miguel Copón define con precisión no noso novo proxecto *Máquinas y herramientas*, da editorial Cátedra, coas seguintes palabras:

La reconstrucción del proceso de trazado del objeto dibujado es posible al apuntar a la memoria que lo ha fijado. Su evocación no sólo atiende a la permanencia física del objeto, sino a la posibilidad del recuerdo de la vitalidad que lo ha motivado —dos caras de la misma moneda— o a su estructura simbólica de aparición: Josef Albers indica que el contenido del arte se encuentra en una inadecuación peculiar, la de un hecho físico y un hecho psíquico, la de una marca y su apertura significativa<sup>1</sup>. El único inconveniente de esta definición es la creencia en lo inadecuado de esta unión osmótica entre hecho físico y hecho psíquico, que en sí nos abre hacia problemas de mayor calado dentro del pensar sensible, cuando no a su mismo combate histórico. La separación, o la inadecuación entre lo físico —lo soportado en la materia como resto de la movilidad que lo ha generado— y lo psíquico —la reconstrucción significativa del acto depositado, no otra cosa es *kalós-graphéin*, son siempre restos de memoria corporal, proyecciones ergonómicas de un cuerpo. No existe ninguna obra de arte que no tenga, aún en su supuesta desmesura, un parangón con la medida humana. La norma es que las obras estén diseñadas para su observación por un cuerpo, para su identificación con un cuerpo, para que otro o el mismo

recoja la memoria permanente del paso de un gesto sobre un soporte, configurando una marca.

[...] somos un hecho central para nuestro autorreconocimiento, de la misma importancia que la configuración de nuestra memoria en imágenes, y este hecho está compuesto de unas formas ajenas a nosotros que son las palabras, designadoras de sentido hacia algo externo a ellas mismas, sin ningún contenido en sí. Las palabras necesitan distancia de sí mismas para explicarse, una palabra sólo remite en un juego posicional a otra, del mismo modo que nuestra consciencia remite para su explicación a un afuera irreconocible, en modo blanchotiano o beckettiano, lejano de toda substancialidad y permanencia.

A idea de ser un proxecto, a idea de proxectarse, e a realidade que o determina como a circunvalación dunha imaxe proxectada, establecen algúns dos problemas máis atractivos da súa práctica. No mito fundacional narrado por Plinio, no que se fala da súa aparición na acción da muller que desexa rete-la representación do amado, ó debuxar sobre a parede o perfil da sombra, establece as relacións profundas entre varios feitos significativos que están na esencia dalgunhas das súas contradicións: as que se constitúen coa identidade da súa configuración antropolóxica, a súa dimensión ampliada do noso corpo, as que o configuran como

1 “Si, de acuerdo con la idea de Hegel, en todo sentimiento del objeto artístico hai algo aleatorio (normalmente una proyección psicológica), esto exige del que lo tiene un conocimiento, un conocimiento de su verdad y de su falta de verdad. Al hedonismo estético habría que oponer este pasaje de Kant en su doctrina sobre lo sublime cuando, de forma partidista, lo exime del arte: la felicidad en las obras de arte sería en todo caso el sentimiento de lo resistente transmitido por ellas. Esto vale más para la totalidad del ámbito estético que para cada obra singular” (T. W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Taurus, 1986, p. 28).



Henri Matisse, *A sesión de pintura*.



Pablo Picasso, *A obra mestra descoñecida*.



A representación como proxecto.

símbolo ou como imaxe da idea, do exterior, e aquelas que o definen como algo que se completa na acción de definirse nun tempo futuro. Na interpretación tradicional, no Debuxo fundacional parece prevalece-la idea de reter, conserva-lo vivido, o visto, como un acto de memoria, de loita contra o tempo, pero para poder levalo a termo é necesario que algo saia de si mesmo, se concrete como en sombra diante del mesmo. Esa acción elemental abre unha fenda, provoca un discontinuo na nosa

percepción da realidade, obríganos a emitir hipóteses aventuradas sobre moitos campos que parecían unidos como unha experiencia coherente.

A liña que determina o perfil é un xesto que só é posible realizar se se ten unha pre-visión del mesmo como un feito que ten o seu fin nun tempo que virá, e na súa realización proxéctase unha experiencia xa sucedida, “a partida” do amante, e establécese a memoria dese feito e a memoria que deu lugar á

liña, que dalgunha maneira é un proxecto e unha proxección do propio debuxante.

Lo simbólico dentro del arte define la necesidad de que mediante materiales lanzados y detenidos por un soporte —el mundo en su configuración signica total, en último caso, es el soporte significativo, lo que da significado relacional— seamos capaces de conjuntar la distancia que ese mismo arrojar pone a la luz<sup>2</sup>. Pero en la raíz de ese mismo arrojar al mundo o lanzar el mundo encontramos este sentido necesario de la distancia del arte. En griego, el citado ballo no sólo está en el origen de lo simbólico, sino del problema (proballo, lo arrojado adelante), otra de las formas exactas para definir el arte. En el pro como distancia veremos como se alojan otra serie de términos altamente significativos para las intenciones de la representación. El latín *iacio* —arrojar, lanzar, indoeuropeo *yé*— se encuentra en la raíz de algunas direcciones que presentamos ya desde nuestra primera definición. Si el arte es un lanzar adelante, el arte es un proyecto que pone en juego lo que es extraído de lo arrojado (*sub-jectum*) mediante una forma que se opone (*ob-jectum*) (Miguel Copón, *op. cit.*).

Para proxectar é necesario establece-lo camiño eficaz para lle dar termo á acción que a orixina, o proxecto “de” realízase no contexto dunhas prácticas que xa probaron a súa eficacia, na determinación dos obxectos que recoñecemos. Os obxectos que delineamos son o produto dun proceso de coñecemento mediante o cal nos integramos no universo simbólico recoñecido, no que

determinámo-la nosa conciencia de ser. Ehrenzweig falábanos do proceso de vivir como un proceso permanente desde a indiferenciación á diferenciación. Partimos desde unha vivencia indiferenciada do interior e o exterior, dunha percepción indivisible do mundo e o noso eu; vivir é un acto doloroso polo que imos recoñecendo a nosa identidade como o resultado dunha perda permanente de realidades que se obxectivan, que se sitúan como obxectos lanzados ante a nosa presenza, que só uns intres antes eran unha parte fundamental da nosa extensión. Toda diferenciación é unha perda de experiencias que inicialmente determinaban o territorio indefinido do noso ser. Cando nacemos comeza un proceso indefinido de amputacións mediante as cales se vai determinando o mundo obxectual do noso universo simbólico.

Todo proceso de proxección implica unha acción de autoproxeción, pero ese proxecto que nos completa, que define a complexidade da nosa experiencia, só é posible, paradoxalmente, desde un baleiramento, desde unha perda da nosa substancia que se obxectiva. O recoñecemento do exterior leva sempre unha autolimitación, a viaxe iniciativa que comeza co trazo desa liña con memoria que é o Debuxo produce unha determinación do noso límite, unha focalización sucesiva da nosa imaxe que se proxecta na representación, para que a nosa imaxe

<sup>2</sup> “La segunda consecuencia es la afición del estructuralismo por determinados juegos y determinado teatro. [...] el manifiesto mismo del estructuralismo debe buscarse en la célebre fórmula, eminentemente poética y teatral: pensar es arrojar unos dados” (G. Deleuze, *op. cit.*, p. 574).

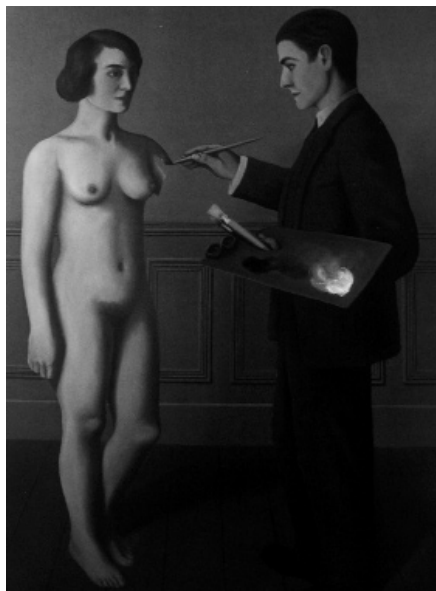




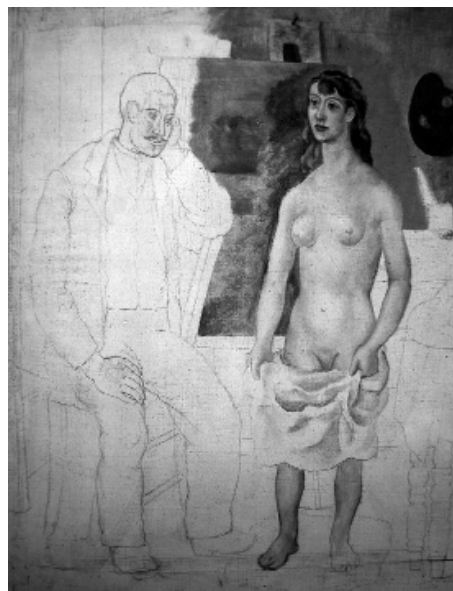
Caravaggio, *Narciso*.



Giacometti, *Annette*.



René Magritte, *A tentativa do imposible*.



Pablo Picasso, *El pintor y la modelo*.

As proxeccións do debuxo.

ofreza resistencia á luz, para que produza a opacidade suficiente de xeito que a luz non a atravesese, para que estableza un perfil preciso no que se focalice coma unha sombra, coma un espacio negativo, é preciso que se produza unha determinación angustiosa que nos priva desa satisfacción indefinible que nos une ó mundo extenso do percibido. Toda percepción dos meus límites, todo recoñecemento do perfil que permite o meu debuxo, prodúcese sempre como un recoñecemento das miñas carencias.

O neno ten que se enfrontar ó feito de que os seus excrementos, aquilo que expulsa fóra del, non é parte del, recoñécese a si mesmo ó mesmo tempo que non se recoñece no que está fóra del. Diferenciarse culturalmente é asumirse nos límites representacionais que nos exclúen da nosa pertenza ó todo indiferenciado das nosas vivencias infantís. A percepción das nosas limitacións realízase na medida en que sinto a carencia desa extensión na que me recoñecía como ilimitado. Cando proxecto, trato de establece-lo equilibrio inicial do seo materno, dentro do cal se establecía unha indiferenciación total entre desexo e realidade. Pero conforme o meu proxecto me proxecta, a miña sombra reafirma a ferida inicial que deu orixe a ese desexo. A acción de debuxar, no que ten de proxecto que me proxecta, fixa na representación dunha forma luminosa unhas contradicións que establece ese símbolo que trataba de completa-la miña existencia.

José Ferrater na súa definición de proxecto fai a seguinte reflexión a través de Heidegger:

El proyecto no es aquí simplemente un plan, por la sencilla razón de que no se trata de planear, disponer o proyectar lo que se va a hacer. Se trata más bien de proyectarse a sí mismo, o, si se quiere, de “planearse a sí mismo”. Por eso se puede hablar, para referirse al *Sasein*, de un “ser como proyecto”. En otros términos, más que de vivir proyectando se trata de vivir como proyecto. El proyecto es pues, una anticipación de sí mismo. El *Dasein* no es una realidad proyectante; es más bien el proyectarse. Por eso el *Dasein* proyecta en la medida que existe —lo que viene a ser lo mismo que decir que existe en la medida en que proyecta. La proyección de sí mismo, esto es el proyecto, no es, sin embargo, para Heidegger, un vago anticiparse a sí mismo. El proyecto aparece dentro de lo que Heidegger llama “la comprensión” (*Verstehen*), la cual no es el original ser dado como una posibilidad o, mejor dicho, como un “poder ser” (*Seinkönnen*). El proyecto en este sentido es inclusive anterior a la posibilidad —cuando menos en tanto que “posibilidad vacía”. En efecto, sólo porque hay proyecto hay posibilidad. En suma, el *Dasein* no elige en su proyecto entre lo que es dado, sino que se elige a sí mismo en su proyectarse.

Tamén cita a Ortega y Gasset nas abundantes referencias á vida como “programa vital” e “como problema de si mesma”, pero mentres que Heidegger entende o proxecto dentro do marco xa indicado da “comprensión”, Ortega enténdeo como manifestación da “autodeterminación”.



Auguste Rodin, *Salambó*.



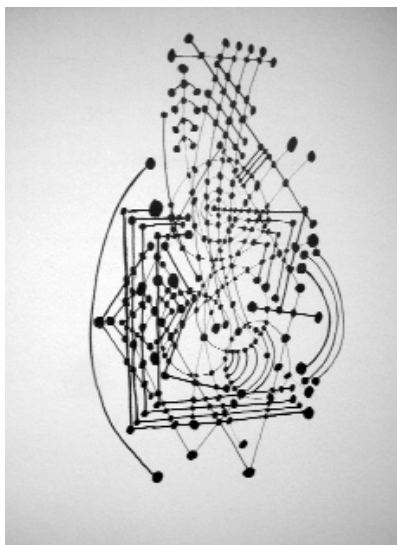
Rembrandt, *Un artista debuxando unha virtude*.



Corot, *Debuxos*.



P. Picasso, *O pintor e o seu modelo*.



P. Picasso, *A obra mestra descoñecida*.

A anatomía do proxecto. O debuxo como orde natural.

Nese sentido, o Debuxo coincide plenamente con ese “proxectarse” en canto que se realiza e existe cando se mobiliza na acción da man que o proxecta sobre o soporte, cando se despraza no tempo deixando ve-la presenza do movemento que determina o seu poder ser. Fronte á idea do proxecto “de” como plan previsible que se determina pola adaptación ás prácticas que lle deron orixe, mediante a súa identificación coas imaxes que establecen as súas convencións académicas, o Debuxo é sempre unha acción ontolóxica que se manifesta como problema de si mesmo. Nese sentido, tanto a vida como o quefacer do Debuxo establécense no que hai que facer, na necesidade da súa propia definición, na medida en que aquilo que problematiza é o que lle da sentido á súa acción, redefinindo niso a propia condición daquilo que entendemos como Debuxo. Pola contra, o Debuxo instrumental fai transparente a súa presenza, infórmanos só das variables fixadas polo código, necesita dunha convencionalización pechada, unívoca, a súa efectividade está ligada a ese non deixarse ver, para diferenciar soamente aquela operación para a que existía o acordo, establécese como un todo indiferenciado co contorno da súa cultura productiva, ó clausuro materno da súa orixe.

Nos anos setenta, cando nos incorporamos á ensinanza de Análise de Formas e de Debuxo Técnico, na Escola Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, atopámonos co que podíamos definir como o grao cero do

Debuxo, coa súa transparencia máxima, reducido a un manual de instrucións, o seu adestramento estaba profundamente condicionado á práctica xeneralizada, a que reducía o fenómeno da Arquitectura á construción. O proceso de Debuxo entendido como sistema de instrucións, a base de pregarse ó seu sistema, de considerarse só como instrumento eficaz, deixara incluso de oculta-la súa propia referencia na medida en que esta abandonara a súa antiga profesión. Reivindicar entón a idea de Debuxo como autoproxecto levaba consigo evidenciar, poñer diante del, a el mesmo como proxecto, obrígalo novamente a ser un excremento, un elemento amputado situado fronte á mirada do debuxante.

Ó asumilo como proxecto de debuxo e non como debuxo de proxecto xurdía tamén o feito inquietante da ineludible necesidade de establece-la propia proxección, pero para realizala é preciso ter conciencia do límite que provén da sombra, ter conciencia da nosa imaxe, e para iso hai que determinar unha certa estratexia do eu, e para definila é necesario recorrer a un certo discurso fundacional que lle dea orixe ó desenvolvemento da miña acción.

Para representar un obxecto é necesario obxectivar aquilo que considero real, diseccionar, separar de min aquilo que poño por diante de min, ¿pero se para proxectar necesito proxectarme, onde está o gonzo sobre o que pivotan ambos termos? A liña con memoria que vai determinando o debuxo conforma o eixo de dobre referencia desde a que



é posible a separación do obxecto e a configuración do eu. A dobre representación que establece do que nomea e do itinerario que implanto para nomealo permite clarificar as relacións do conflito entre ambos na medida en que fixo os modelos cribles da miña realidade.

A idea dun deber ser, anterior á súa propia definición, obriga a liña a deambular entre o contorno da sombra e a imaxe deducida do obxecto, mentres que a idea dun ser facéndose, do Debuxo como autoproxecto, obriga á mirada vixiante que se autorrecoñece no trazo que realizo e na distancia que el establece co que expulsa e delimita. A confianza na idea dun deber ser reafirma os modelos que propoñen estruturas preexistentes de coherencia. Nesa situación o Debuxo aparece como un equilibrio ponderado entre o que delimito e aquilo que debería delimitar. Os modelos lingüísticos profesionais, as imaxes nas que se concreta a súa existencia, adquiren un valor de exemplo de elemento de referencia prefixada sobre a que reconstruí-lo camiño. Pero na adaptación a el desaparece a diferenza, e a construción do eu limítase a posicionarse só dentro das variables do sistema.

A idea dun debuxo como un ser facéndose, que se determina na súa propia autorreflexión, obriga a un proceso constante de estrañamento cos modelos que deberían establecer-lo meu equilibrio da realidade; o Debuxo libre de cualificativos está obrigado a recrear-la medida do meu corpo, a escala da

miña mirada na medida que se proporciona cos modelos dun imaxinario impreciso no que os modelos gráficos das outras disciplinas se converten nos novos límites da miña acción.

Inicia-lo percorrido dunha liña para proxectar un debuxo esixe ter unha idea dos modelos de referencia que definiron o universo imaxinario da súa existencia ó mesmo tempo que unha vontade de ser que esta vinculada á necesidade da representación, unha especial necesidade de sentirse representación. Proxectarse no Debuxo obríganos a defini-la nosa forma de aparición nel, coma o actor que irrompe na escena, debemos determinar-la nosa procedencia, optar por qué lado do teatro aparecemos, desde o patio de butacas, desde o fondo, desde o alto... para indicarlle ó espectador a nosa relación co tempo e o espazo da representación.

Historicamente a orixe da xustificación do modelo de realidade que avala o sentido da representación, do proxecto, determinouse sobre os lugares que en cada momento definían a validez da nosa esencia, fronte á idea relixiosa dunha verdade predeterminada do eu, só podía indagar sobre a súa orixe na busca incansante dunha forma arquetípica na que se encerraba o sentido profundo da súa existencia, os corpos elementais dunha xeometría divina que puidese articular un discurso racional da existencia. O proxecto de Villalpando para reconstruí-lo templo de Xerusalén como modelo ontolóxico de toda construción baseábase en

que a fe nas escrituras e no pensamento lóxico aristotélico podían instaurar-la orixe da miña identidade como resultado a un pregue platónico ó mundo das ideas que se xustificasen na verdade revelada do pensamento xudeocristián. Unha orixe mítica e racional que ordenaba a miña pertenza ó Universo. Para o home humanista a súa orixe só se podía establecer no proxecto dunha beleza natural que quedaba determinada culturalmente no mundo clásico, e para o mundo ilustrado esa natureza só era posible no inventario interminable dunha orde taxonómica da que se podía deducir-la miña diferenza como experiencia singular, na que a estratexia do eu xurdía da capacidade de abstraer-la forma como un proceso deductivo, abstracto, de obxectivación. As estratexias do eu que cada un definía na busca daquilo que era proxectable da miña experiencia implantaron estratexias de debuxo avaladas nunha orde divina ou natural prefixada e xustificada previamente, co que o noso eu establecía a distancia pertinente.

Para o debuxante de hoxe que se ve lanzado a un mundo sen referencias de orixe que lle permitan fundamentar con claridade o sentido da súa acción e que, como Pessoa, se encontra na beira do discurso que antes explicaba a súa orde no mundo, a idea do proxecto atopa a súa radical dificultade na determinación da substancia que ofrezca a opacidade necesaria para que a luz determine a súa imaxe proxectada.

Cuando nació la generación a la que pertenezco, encontró al mundo desprovisto de apoyos para quien

tuviera cerebro, y al mismo tiempo corazón [...].

É esa declaración “de parte” a confesión necesaria que vai determinar-los límites, a actitude e o talante do seu traballo, o corte que xustifica o seu desapego.

Pertenezco, sin embargo, a esa especie de hombres que están siempre al margen de aquello a lo que pertenecen, no ven sólo la multitud de la que son, sino también los grandes espacios que hay al lado [...] no sabiendo creer en Dios, y no pudiendo en la suma de animales, me he quedado, como otros de la orilla de las gentes, en esa distancia de todo a lo que comúnmente se llama decadencia.

Na busca da orixe, do punto desde onde enfoca-la nosa imaxe, recorreremos a todo tipo de estratexias. Fronte ó Debuxo de proxecto que sempre tivo modelos claros, aqueles que se determinaban en debuxo realizado e convencionalizado, que se visualiza nun corte transversal do tempo, nós tivemos que poñer en dúbida constante tódalas nosas realizacións. Para buscar-la orixe da orixe que determina esa liña da memoria que define o Debuxo facéndose, tivemos que recorrer a todo tipo de estratexias que nos permitisen burlar calquera nivel de conciencia que estivese determinada por un deber ser, previo á acción temporal que proxectase o noso ser facéndose. Pero se o Debuxo de proxecto, fronte á súa pretendida neutralidade, nunca puido liberarse da carga simbólica, ideolóxica, que definían os seus modelos, o noso nunca puido liberarse da necesidade de establecerse como referencia a

eles en cando que é a posición que tomamos en relación con eles a que determina o seu sentido.

Pasada a inocencia das estratexias formais de tódalas propostas de gramáticas normativas, como as da Xestal, na busca inacabada da boa forma, e as non menos sorprendentes dun azar inefable e sen caer na pretensión de coñecemento, só precisada polas leis das probabilidades que é a orixe do noso actual coñecemento empírico, soamente nos queda unha no terreo esvaradío que determina o perfil do obxecto e a súa sombra.

Os textos de Jean Dubuffet son outro testemuño desa fuxida á orixe, que xa románticos e vangardistas efectuaron a unha terra virxe situada no exótico, o estraño, o excluído, os outros, a necesidade de sempre de recoñecerse naquilo que foi expulsado, na certeza de que en todo baleiramento está unha parte importante dun recordo de memoria sobre o que exercémo-la censura do eu. As técnicas de Debuxo que implican a perda da consciencia son un tema que sempre estivo presente nos métodos de Debuxo. Desde Leonardo a Cocens chegando ata Duchamp, sempre persistiu unha mirada atenta sobre a vixilia. A psicanálise deulle carta de credibilidade, apoio científico a todas estas pretensións, pero a crítica á idea dunha identidade como un territorio excluído do trasfego de signos que organiza o pensamento colectivo é difícil xa de defender, e moito máis cando esas experiencias se converteron elas mesmas en solucións gráficas e os seus

códigos non fan senón marca-lo límite do posible verbalizable.

O noso estrañamento prodúcese desde o pop nas imaxes dos novos códigos eficaces que xera o noso consumo, pero a súa descontextualización só é posible se podemos seguir marcando a nosa distancia con eles. A anécdota daquel alumno de Ciencias da Información que criticaba a rareza da produción estética, e ante a evidencia de que non había tanta distancia formal entre o que ocorría no terreo da arte e na propia publicidade, facíanos ver que non era ese o tema porque el non lle pedía sentido á publicidade pero si á arte, sitúanos no auténtico territorio do noso proxecto de debuxo, que leva implícita a reivindicación do seu carácter de coñecemento esencial, e no que poderíamos reivindicar incluso unha eficacia maior cá propia linguaxe, dentro da cal atopa o seu máximo sentido, na medida en que obriga ó corremento do valor das súas mutuas relacións.

O proxectarse no Debuxo leva, neste contexto, á terrible situación de determinarse no universo imaxinario dos símbolos que delimitan o contorno de intercambios sociais que é a nosa cultura, nese ser facéndose que é o que precisa a nosa memoria artística. As formas orixinarias do noso debuxo non están, non poden estar, nunha idílica terra virxe, aínda que a busca dese el, desa orixe, ese ser individual se plasma socialmente no diálogo que establecen as súas referencias de Debuxo. Ese diálogo ten lugar no proceso de enmascaramento de simulacro no que nos

disfrazamos do que queremos ser a través das máscaras do que foron outros.

Malraux dicía:

La visión del artista es irreductible a la visión común, porque desde su origen está ordenada por los cuadros y las estatuas, por el mundo del arte. Es revelador que ninguna memoria de gran artista conserve el recuerdo de una vocación nacida de algo que no sea la emoción sentida ante una obra: representación teatral, lectura de un poema o de una novela para los escritores; audición para los músicos; contemplación de un cuadro para los pintores. No se encuentra un hombre conmovido por un espectáculo o un drama, y que de pronto se sienta obsesionado por la voluntad de expresarlo y lo consiga. “Yo también seré pintor” podría ser la expresión rabiosa de todas las vocaciones [...]. No hay pintor que haya pasado de los dibujos de niño a su obra. Los artistas no se originan en su infancia, sino en el conflicto con la madurez de otros; no en su mundo informe sino en la lucha contra la forma que otros han impuesto al mundo. Cuando jóvenes, Miguel Ángel, el Greco, Rembrandt, imitan; Rafael imita; imitan Poussin, Velázquez y Goya; Delacroix y Manet y Cézanne [...] desde que documentos nos permiten remontarnos al origen de la obra de un pintor, de un escultor —de todo artista— encontramos, no un sueño o un grito desordenados luego, sino los sueños o la serenidad de otro artista (André Malraux, *La creación artística*).

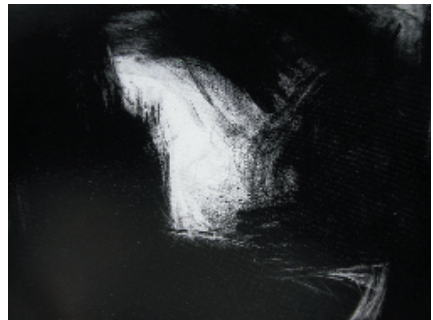
Diciamos noutra ocasión que o Debuxo é fundamentalmente aquel sentido que se mobiliza na medida en que a traxectoria do seu trazo altera fundamentalmente a nosa autoconciencia daquilo que somos, de tal maneira que o noso estar no mundo



Robert Wilson.



Victor Hugo.



Robert Wilson, *Escenografía*

As sombras como o campo da dúbida. Os lugares da incerteza.



dese intercambio de comunicación queda alterado polas referencias que eles definen. Os nosos alumnos pasan o día pospoñendo a súa realidade a un tempo futuro, xustificando os seus resultados por aquilo que as súas probas poderán orixinar pero, pasados os anos, nós, os seus compañeiros e aqueles que os coñecen, identificámoslos por aquilo que realizan, e sobre iso extrapolámo-la nosa idea, a súa identidade. Toda vangarda quere modifica-lo futuro, pero é o futuro o que modifica as vangardas, a realidade adquire realidade só nese ser facéndose lingüístico que modifican as imaxes e que nos definen como o seu pasado, un proxecto eficaz de futuro é só aquel que se logra establecer como pasado referencial desa transformación que nunca terá confirmación.

Picasso dicía que a arte é a mentira que nos permite coñece-la verdade, nese simular ser, para poder ser, o Debuxo, esa liña proxectada ó futuro con memoria, inquire o noso proxecto de se-la encarnación na forma que delimita. Pero aínda que se sobredimensionou sempre o valor unidireccional do seu trazo no xesto unívoco que define a representación do obxecto ou o concepto ó que trata de apresar no acto de definilo, o Debuxo é tamén a sombra que borra os perfís e traza.

Na acción inicial do Debuxo hai tres cegamentos fundamentais. Un que produce a fascinación pola pegada da nosa acción, outro que provoca a sorpresa da nosa sombra, ese rastro convertido en imaxe que ten a aparencia

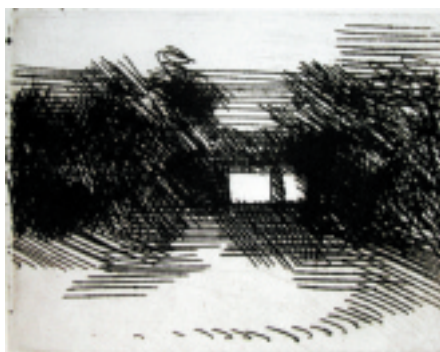
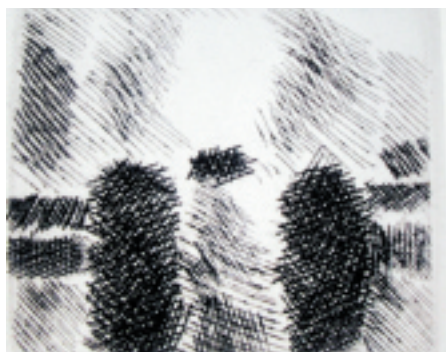
doutra cousa, e, finalmente, o que determina o valor destes como un sistema de ordes e camiños que organizan os nosos pensamentos para a acción.

O distanciamento coa nosa sombra, cando era nomeada sobre a terra ó sinala-lo seu perfil cun pao, sobre o chan cálido da arxila, e nos trasladabamos despois, deixando sobre el a ausencia dunha representación precisa, os saltos para desprendernos dela e a unión inevitable ó caer novamente sobre o chan eran a comprobación innegable de que xamais poderíamos fuxir da representación establecida por ela.

Só unha reflexión deconstrutiva nos pode axudar a entende-lo sentido que o noso consciente xesto actual pode ter que ver con aquel acto inicial, máxico.

Por isto, pese ó ocultamento que a conciencia racional productiva exerce sobre o lado escuro das representacións das cousas, mantemos unha necesidade de coñecemento que excede as súas ofertas e nos leva novamente ó territorio impreciso do recordos que se gravaron na nosa pel.

Cando o negro se nos transforma en sombra, o debuxante, o artista, o espectador, sabe que penetra noutro mundo alleo ó da lóxica, os brillos, as luces incidentes, as reflectidas, as que proceden do sol, ou as articuladas das lámpadas ou as velas, as dunha orixe única ou as difusas, diminúen a información sobre as cousas, para



Zobel, *As horas*.



Victor Hugo.

Os tránsitos, as horas e as cousas.

falarnos de sentimentos máis profundos, de medos, de ilusións imprecisas.

A sombra reflectida é un campo deductivo, unha pequena selva que é necesario limpar para albiscar unha visión presentida do claro ou a chaira, unha situación de tránsito para acceder ó coñecemento, un lugar incómodo de ambigüidade, de medo enfermo (*in-firme*), só tranquilizadora cando confirma, illada, a propia sombra.

A formalización delas desfai o perfil das formas; é o territorio privilexiado de certos materiais do Debuxo de carbón, ou da barra conté, ou da augada, de todos aqueles considerados como máis inestables, de difícil precisión dos seus contornos, que nos achegan ás cousas desde un presentimento táctil, desde o facer e desfacer, desde a dúbida. Sistemas cualificados de preguiceiros polos defensores implacables da certeza cartesiana, daqueles que valoran a visión prefixada, analítica. Fronte á punta de prata, ó gravado ó burel, ó rótring, que son procedementos económicos e precisos, os das sombras, son como eles mesmos, materia e carne de emocións ambiguas, desbordadas, por iso foron o material idóneo dos impresionistas, dun Debuxo posromántico, que penetra no mundo impreciso do pictórico.

Pero tamén, conforme xorde dunha operación do seu contrario (a materia gráfica espallándose desde o xesto do pincel, a sombra nacendo desde ela mesma), é a imaxe da desorde, forma parte del e fálanos das deformacións, os espellos, as pantasma da auga

(*phantasmas*), os fenómenos (*phainomenon*) internos da sombra da morte, da súa presenza xacente e da ergueita (*estatua*).

É, pois, ambiguamente a idea da morte e da vida. Ausencia e presenza integrada nun xesto continuo á busca dun tempo que foxe e proxecta o seu rastro nunha forma que confirma a súa pescuda. É, tamén, ó mesmo tempo, delimitación de limitación, distanciada do outro e rastro dun mesmo. Evoca o saber profundo das cousas, fálanos das súas anamorfoses, desde as súas aparencias cambiantes, desde onde os fenómenos orixinarios da percepción, e son forma azarosa allea que se integra no xesto da man para irse facendo firma, selo de autenticidade da nosa pegada. Suma a elas, a vixilancia desde os feitos que na etapa inicial tanto o confundiron. A evidencia da súa retina adaptándose á luz e á escuridade, mediante a percepción excitada dos campos da luz e a sombra, inventa novos recursos e agudiza no Debuxo o negro do seu límite co branco e clarifica o branco o seu encontro co negro, e novamente pode volver actuar desde esa síntese de contrarios. Modigliani xoga desde o refinamento, facendo do perfil un territorio de dobre articulación nomeando nunha soa liña, ó mesmo tempo, o perfil e a sombra, recollendo outro recurso oposto como o de que a liña é capaz de evidenciar, pola maior ou menor presión que exercitamos nela, pola súa velocidade, a tensión e a sombra.



Sergei Eisenstein.

Alfred Stieglitz, *Sombras sobre o lago.*Gomez Molina, *Merche e Natalia: ante a luz.*

As roturas da certeza.

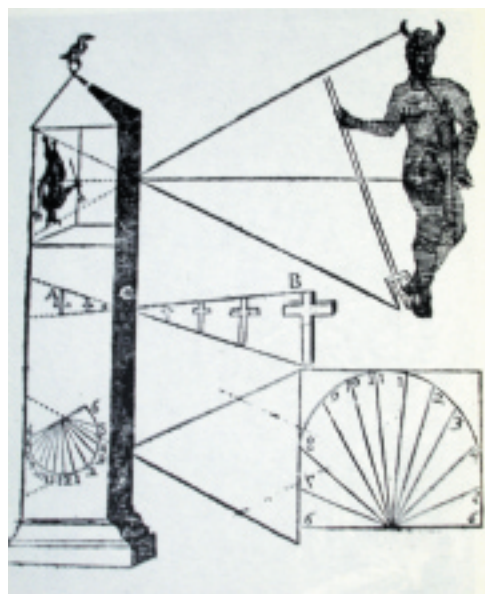




Friedrich Murnau, *Nosferatu*.



Anuncio.



Athanasius Kircher, *Máquina parastática*.

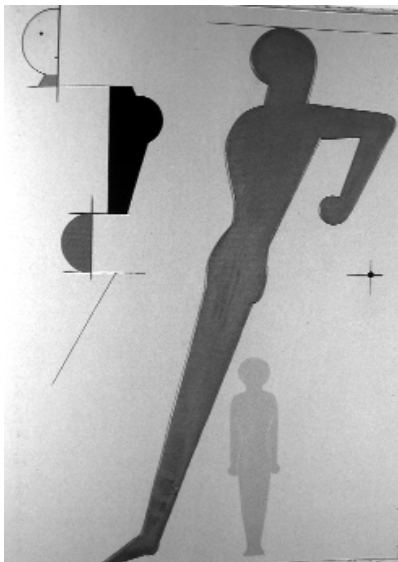
As esquecidas sombras exemplifican mellor ca outros discursos a súa evidencia de luz e sitúan o seu coñecemento nese plano conflictivo que lles deu orixe. O debuxante aprende a selo, comprendendo o conflito que se organiza no uso duns materiais que se negan a ser interpretados univocamente, acentuando o seu sentido nos límites dunha ou outra categoría.

Os métodos de Leonardo e de Cocens establecen nas sombras o punto clave para avanzar no estrañamento desa verdade transparente da liña pero ningún deles serve se non nos damos de conta de que o Debuxo é un ser difícil de aprehender e de aprender, coma un espello que reconstrúe a imaxe de quen o mira, coma un camaleón que se adapta ó obxecto sobre o que se asenta, se transforma ante a nosa mirada segundo o proceso no que se inscriba. O seu engano contemporáneo é ser só obra gráfica, o obrigarnos a esquece-los seus antigos nomes para aparecer só como práctica artística. Os novos aprendices de debuxantes, obsesionados pola súa definición formal, polo seu aspecto final, perciben con dificultade cando o que se presenta ante os seus ollos é só unha nota, un apunte, un estudio, un bosquejo, unha anotación, un proxecto, incluso cando renunciaron á súa realidade e fan unha defensa da reivindicación da obra proxectual, tenden a transformalo en pura transparencia. O proxecto do Debuxo cando este se converte en obra final trasladada ós que lle deron orixe ó seu valor inicial. Cando para evidencia-lo proceso da obra

organizámo-los seus materiais para confirmar este feito, trasladámo-lo seu valor de proxecto ós que se establecen para ordenar eses feitos de evidencia.

O corremento constante do seu sentido fainos ve-lo paradoxo de que, sendo unha entidade que se nutre da súa propia materialidade para establece-lo seu sentido de referencia, esta nunca acouta a súa realidade, sempre está nesa dobre referencia de símbolo e pegada corporal, unha acción que se realiza nun tempo e atopa o seu valor na metamorfose da súa acción que se realiza no acto de defini-lo obxecto, a través daquilo que podemos obxectivar do todo indiferenciado que foi a nosa orixe.

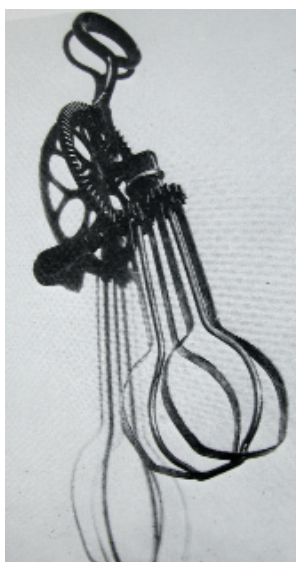
Cando debuxamos, cando nos proxectamos nel, facémolo mediante o mecanismo inverso dos manuais do Debuxo. Neles incítasenos a delinea-lo perfil daquilo que coñecemos, o que vemos como volume claramente definido pola sombra propia, a que determina a súa realidade, pero para proxectarnos, para vernos a nós mesmos nos xestos que determina a nosa man, para obxectivar esa acción, para proxectala ante nós, o debuxante ten que recorrer ó estrañamento, e para mobilizarse ten que presentilo baleiro profundo que provoca o seu non coñecemento. Como di Pessoa, "a vida prexudica a expresión da vida", non hai debuxantes satisfeitos, o que mobiliza o noso pensamento son as carencias, as ausencias. O baleiro que delimita o perfil do trazo, coma no debuxo da amada, non é o que vemos, a zona iluminada polo coñecemento, senón a sombra. Mediante o debuxo,



Oskar Schlemmer.



Oskar Schlemmer.



Man Ray, *A muller*.



Amedeo Modigliani.

O debuxo como dobre límite do coñecido e o descoñecido. O perfil e a súa sombra.



Amedeo Modigliani.



P. Picasso.



Oskar Schlemmer.



Oskar Schlemmer.

O debuxo como dobre límite do coñecido e o descoñecido. O perfil e a súa sombra.



mediante o perfil que determinamos dela, volvemos a defini-la escena iluminada, completámo-la realidade a medida que a visualizamos co perfil do que obxectivamos como carencia. Como nun puzzle imaxinario, a representación do obxecto completa a última peza que nos faltaba para que o cadro da representación quede ó completo.

O *leitmotiv*, a orixe da representación sempre partirá da insatisfacción que nos xeraron os outros debuxos, a acción de completa-las ausencias determina o territorio dos nosos desexos frustrados das visións do outro.

A luz que ilumina o obxecto da nosa mirada está configurada, paradoxalmente, polas escuridades do noso coñecemento, a luz que determina a súa sombra propia establece o novo baleiro da mirada, o que se determina na sombra afastada do seu “obxecto”. Por iso a acción de debuxar, proxectar e proxectarse, se organiza no territorio insondable que funda o terreo imprecisi-

so do comprendido, no fío da navalla que se establece no perfil das manchas. O exceso de luz, a visualización, só do coñecido, termina por desdebuxalos perfís das ausencias, e acaba por vela-la representación coma nunha fotografía sobreexposta.

Os debuxos de Modigliani, os de Picasso... parecen explicar con precisión o valor fundamental do proxecto de Debuxo que implica o acto de representar. Eles establecen na mesma liña do perfil o territorio do nomeable e o innomeable, o campo de circunscrición da luz e da sombra, nun intento apaixonado de non renunciar nunca á incerteza, á dúbida que organiza o seguinte debuxo, o que determina a verdade do novo intento, e faino coa economía de medios que caracteriza toda obra precisa. Eles exemplifican o valor que todo debuxo ten como acto de coñecemento, como reflexión sobre a acción que propoñen, e sitúannos no territorio radical do proxecto como a representación anticipada dun mesmo.



Juan José GÓMEZ MOLINA, “Os labirintos do Debuxo: luces e sombras do perfil”, *Revista Galega do Ensino*, núm. 36, outubro, 2002 (*Especial Artes*), pp. 67-92.

*Resumo:* Nesta reflexión sobre as liñas do perfil e as sombras, tratamos de clarifica-lo valor dos diferentes proxectos. Fronte ó debuxo que establece o seu sentido en función dunha práctica profesional que determina o código de lectura e fai transparente o seu trazo, o debuxo como proxecto en si sitúase nesa acción primordial de reflexión sobre o propio acto de debuxar, evidenciando o valor de coñecemento das súas técnicas e ferramentas, transformando a acción de debuxar no problema que establece o significado na medida en que o debuxante se proxecta nel e converte este feito no problema fundamental do seu traballo. Esta

é unha acción de permanente vixilancia do discurso que recrea o imaxinario colectivo e permite a súa autorregulación.

*Palabras clave:* Proxecto. Discurso. Disciplina. Técnica. Modelo. Imaxinario. Coñecemento. Arte. Ferramenta.

*Resumen:* En esta reflexión sobre las líneas del perfil y las sombras hemos tratado de clarificar el valor de los diferentes proyectos. Frente al dibujo que establece su sentido en función de una práctica profesional que determina el código de lectura y hace transparente su trazo, el dibujo como proyecto en sí se sitúa en esa acción primordial de reflexión sobre el propio acto de dibujar, evidenciando el valor de conocimiento de sus técnicas y herramientas, transformando la acción de dibujar en el problema que establece el significado en la medida en que el dibujante se proyecta en él y convierte este hecho en el problema fundamental de su trabajo. Esta es una acción de permanente vigilancia del discurso que recrea el imaginario colectivo y permite su autorregulación.

*Palabras clave:* Proyecto. Discurso. Disciplina. Técnica. Modelo. Imaginario. Conocimiento. Arte. Herramienta.

*Summary:* In this reflection upon the lines of the profile and the shades, we have tried to clarify the value of the different projects. In contrast to the drawing which establishes its sense according to a professional practice which determines the reading code and makes its stroke transparent, drawing as a project is set in the prime action of reflection on its very act. This shows the value of the knowledge of its techniques and tools, and transforms the drawing act into the problem that establishes the meaning which, at the same time, depends on how much the artist gets involved and turns this fact into the main issue of his work. This action requires a constant attention to the discourse which recreates the collective unconscious and allows its regulation.

*Key-words:* Project. Discourse. Discipline. Technique. Model. Unconscious. Knowledge. Art. Tool.

— Data de recepción da versión definitiva deste artigo: 15-07-2002.

