

Manuel Palomino Galera  
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Cada dibujo contiene la experiencia de dibujar. Una experiencia que comienza espontáneamente en la más temprana infancia. Se enraíza en lo profundo. Y por ello siempre se desenvuelve —y el dibujo progresa— ligada a la conciencia del propio ser. En su integridad: el ser individual y el ser social.

La moderna psicología, en sus explicaciones acerca del origen y desarrollo de la actividad gráfica del niño nos afirma que, ya desde su comienzo mismo, ésta puede ser explicada desde esa dualidad: lo que el niño hace como reflejo de sus propias pulsaciones —su ritmo interior que deviene en trazo— y lo que hace como signo comunicativo. La acción gráfica no aparece como el correlato necesario de la percepción; surge como una propuesta comunicativa, un tanteo de ajuste social que exige respuesta de los demás; un espontáneo extenderse hacia el mundo exterior a la par que el niño satisface sus propios y oscuros designios.

Piaget demuestra que el niño carece de conciencia de su ser individual y que sólo construye la conciencia de sí mismo a través de un proceso de disociación, es decir, mediante una construcción mental o intelectual. El niño comienza unido al mundo, confundiéndolo con su propio ser, y sólo llega a distinguir ambos términos gradualmente como resultado de una adaptación al entorno. En ese proceso de transformación desde la unidad inicial, en la que la aprehensión del espacio y las formas se basa en las experiencias corporales, aparece la acción gráfica. Del movimiento del brazo nace el trazo. Una «aparición milagrosa»...y placentera. Desde el asombro y el placer puramente corporal, en algún momento, el niño encuentra posible transferir a cualquier marca o «esquema» la vitalidad o realidad de una imagen proporcionando así sentido a lo hecho —esto concuerda con el animismo del hombre primitivo—. El movimiento transmutado en signo se presenta como una de las vías de formación de la conciencia individual. Se abre una puerta; el dibujante inicia un camino... un largo camino circular... de retorno al origen. Dos testimonios: Picasso «*Cuando tenía la edad de estos niños, yo pintaba como Rafael, ¡me llevó muchos años pintar como estos niños!*». Hokusai<sup>1</sup> «*Desde los dieciseis*

*años ,tomé la manía de dibujar la forma de las cosas. A los cincuenta años había publicado gran número de dibujos ,pero todo lo producido antes de los setenta no debe tenerse en cuenta. A los setenta y tres creo haber adquirido algún conocimiento de la estructura verdadera de los seres naturales, animales, plantas, árboles, peces o insectos. Opino que cuando haya cumplido los ochenta, habré progresado notablemente. A los noventa penetraré en el misterio de las cosas; a los cien haré una obra asombrosa y a los ciento diez, cuanto dibuje ,aunque sólo sea un punto o una línea, poseerá el soplo de la vida» (murió en 1849 a los ochenta y nueve años. Una auténtica desgracia para el Dibujo).*

Al crecer, la acción gráfica, un movimiento inicialmente «caótico», se vuelve paulatinamente controlada, repetitiva y conscientemente rítmica. La línea se convierte en zig-zag, el zig-zag en línea ondulada, ésta se transforma en rizo y del rizo surgen la espiral y el círculo. En éste punto, otro descubrimiento. Se reconoce de pronto en el círculo el contorno de un objeto: el rostro humano. El trazo ya representa. El próximo círculo será «deliberado» porque el niño advierte su potencial comunicador. Aquí algo sustancial cambia. Descripciones evolutivas del desarrollo de la actividad gráfica infantil, ya superadas, suponen que, en éste momento, finaliza la actividad cinestésica y comienza la representacional; que ambas se separan y en adelante seguirán caminos independientes.

Sin embargo el dibujo, durante un periodo de tiempo bastante prolongado, no va a estar determinado por pautas de realismo visual objetivo sino por la presión del sentimiento o la sensación subjetiva interior provocada por una vivencia. La experiencia corporal es el agente integrador en la mayoría de los niños, y cuando, alrededor de los nueve o diez años, aumenta su conocimiento conceptual del mundo externo y su significación, disminuye su capacidad de coordinar sus impresiones visuales y de otra clase. En esta época- en la que se pasa del dibujo de memoria o imaginación al dibujo a partir de la observación- la confianza del niño en su poder creador se resiente.

A partir de aquí el dibujar cambia; a la espontaneidad gestual derivada del sentimiento, se impone al niño una

actitud naturalista en la representación. Por dos vías; una por la necesidad interior de objetivar su mundo perceptivo: medirlo, valorarlo,... en definitiva someterlo y comunicarlo. La segunda: la influencia del medio, la imitación de los modos realistas de representación de padres y maestros.

A medida que la primera necesidad interior se satisface con el pensamiento conceptual, la imagen perceptual —que alienta el dibujar— pierde fuerza y no se experimenta la necesidad de representarla gráficamente. El problema del parecido, el medio y las convenciones culturales se imponen y lo hacen forzando el temperamento propio del niño y su propio ritmo interior. Sólo aquellos niños donde la semilla del dibujo ha arraigado con fuerza —un tipo psicológico específico— continuará el camino. El resto va a perder gradualmente el impulso de dibujar.

La coordinación visomanual, como condición necesaria del realismo visual, hace que el ritmo propio interior se inhiba. El dibujar cobra la apariencia de un aprendizaje artesanal y el dibujo una artesanía. Pero sólo es una apariencia, en el gesto obran las modificaciones de la conciencia y el dibujar en algún momento —o mejor dicho, en todo momento— reclamará su condición primigenia, otorgando al dibujo su categoría de arte.

H. Read<sup>2</sup> recoge unas palabras de Paulov que describen con finura la cuestión: *«El pensamiento humano se nos aparece envuelto, por así decirlo, en tres ropajes. El primero es el más molesto, pero al mismo tiempo el más próximo a la verdad —el movimiento—. El segundo o intermedio es más ornamentado —consiste en signos escritos signos gráficos y símbolos gráficos—. Finalmente, el tercero es el más suntuoso, pero también el más superficial —es la cubierta de señales verbales, el simbolismo de la palabra, separada de la expresión inmediata del pensamiento por los dos anteriores».*

Reclamar del dibujo su condición de arte gestual creo que es la intención que anima a todo profesor de dibujo cuando alienta al dibujante a dibujar «con más soltura». Una vez que advierte un dominio básico de los principios del parecido el gesto se legitima como objetivo docente —quizá, por su categoría, el principal—: conseguir del dibujante el mayor grado de correlación posible entre el temperamento propio y la expresión sin que esto signifique excluir el desarrollo de sus capacidades de observación —registro y clasificación de las impresiones sensoriales, clarificación del conocimiento conceptual, construcción de la memoria...— y de apreciación —la respuesta propia y el conocimiento de los valores del mundo en el que se desenvuelve.

En la enseñanza universitaria estas tres actividades: autoexpresión, observación y apreciación se entienden interrelacionadas, pero en cierta forma son tres materias distintas que exigirían, en rigor, métodos de enfoque diferentes —y no necesariamente relacionados entre sí.

La observación parte de unas dotes innatas, pero es una habilidad enseñable. El adiestramiento del ojo tanto en la percepción directa como en la notación es lo normal, lo útil, lo lógico y científico en un programa docente universitario. No es preciso, por obvio, decir más, pero sí destacar el riesgo inherente del aprendizaje del dibujo como una *artesanía —especializada— opuesta al arte.*

La apreciación puede ser desarrollada a través de la enseñanza pero sólo en la medida que la apreciación se entienda como la respuesta propia a los modos de expresión de los demás, una facultad a desarrollar como un aspecto ineludible de la adaptación social y profesional. En la medida que es una facultad que también se relaciona con el temperamento y la personalidad del estudiante la cuestión de su perfeccionamiento por la enseñanza se hace más compleja, menos enseñable por métodos docentes independientes de la personalidad del profesor y, por razones obvias, aún más en el actual marco universitario.

En cuanto a la autoexpresión —representada en el gesto— todos sabemos que, en términos generales, puede ser aprendida pero no enseñada. Todo ensayo normativo, ya sea de técnica o de forma, lo más probable es que produzca confusión o conduzca a inhibiciones que frustren el objetivo. El papel del profesor sólo puede ser el de guía, asistente, inspirador,... el camino de «regreso al origen» lo recorre el dibujante en solitario, sin admitir más norma que la propia, que se descubre intuitivamente en cuanto se *siente* que el gesto ha sido verdadero. Esto parece claro pero... la enseñanza del dibujo desde el gesto ¿es totalmente imposible?... ¿puede reducirse sólo al aliento a dibujar más «suelto» en el diálogo con el estudiante acompañado o no de demostración de la maestría propia?... ¿cómo sería posible mostrar su importancia real en el dibujo, evitando el riesgo de que lo gestual se confunda con una suerte de virtuosismo circense y el signo una fórmula ajena imitable?... ¿Es prematuro porque es un descubrimiento de madurez y el estudiante lo hará por sí mismo si persevera en el dibujo y lo toma como cosa propia?... ¿debemos reducir la enseñanza del dibujo a una artesanía especializada en la representación arquitectónica?... y por consiguiente establecer la metodología y la evaluación según valores más estéticos que éticos siendo así un dibujo «bueno» o «malo», «esmerado» o «descuidado», «exacto» o «desproporcionado», según una norma inconscientemente sostenida por el realismo visual útil y aceptado y como mucho ampliada por el referente culto —las más de las veces superficialmente utilizado.

La enseñanza del gesto, ¿debe quedar «oculta» por que sólo es accesible su comprensión a partir de un desarrollo suficiente y previo de la habilidad gráfica a través de la observación y la apreciación?. Si dibujar es una actividad *íntegra en todo momento*, sea cual sea el grado de destreza que se posea, ¿por qué no abordar el gesto como fundamento ineludible del dibujo desde un principio? La cuestión es cómo hacerlo compatibilizándolo con el rigor académico y el contexto de la enseñanza actual, pero ¿cuales son sus principios básicos y cuál su metodología específica?

En nuestra tradición cultural lo gestual —aunque siempre presente— ha estado velado por la prioridad del realismo visual como único referente válido del dibujo y su aprendizaje. Sólo el siglo XX ha explorado a fondo su potencial —expresionismo, surrealismo, futurismo, expresionismo abstracto...— pero, en lo concerniente a la enseñanza y al aprendizaje, el gesto no ha encontrado un acuerdo colectivo; una metodología aceptada y compartida que induzca al dibujante, sean cuales sean sus dotes in-

natas o su temperamento, al reencuentro con el placer del trazo siendo, sin embargo el camino mas natural hacia el dibujo. Lo que de una manera mas clara crea afición... o adicción.

En los manuales y tratados históricos podemos encontrar clasificaciones de los dibujos y métodos basados en técnicas, finalidad, temáticas, tiempo de ejecución, sistemas de representación...pero no se acercan al dibujo como proceso, sus requerimientos particularidades y el sentido profundo del gesto.

En la tradición china sin embargo la íntima relación entre gesto, signo, naturaleza, temperamento, receptividad, predisposición, intención... es la base del aprendizaje. Las reflexiones mas sutiles, las orientaciones y clasificaciones mas precisas están reflejadas en sus textos. Una tradición donde el dibujo es una práctica sagrada- al margen de lo religioso- realizada «no tanto para describir los espectáculos de la Creación, sino para participar en los gestos mismos de la Creación»<sup>3</sup>. Salvando la distancia cultural (el dibujar es universal, y en cierta forma, lo permite) cuando se la conoce, aunque sea de una manera superficial y descontextualizada, parece posible que la enseñanza gestual no es inabordable; que el movimiento y los trazos pueden ser clasificados y metódicamente ordenados en conjuntos capaces de adaptarse a los rasgos genéricos de la personalidad del dibujante, a su propio ritmo interior. Una investigación de interés que merece la pena ser emprendida con el rigor necesario.

Parece oportuno traer a colación, a modo de aval, un texto: *Enseñanzas sobre pintura del monje Calabaza amarga. Shi Tao*<sup>4</sup>. En él se puede leer, por ejemplo, en su capítulo I La Pincelada Única: «*La Pincelada Única es el origen de todas las cosas....su función es manifiesta para el espíritu, y se encuentra oculta en el hombre....si no se pinta con la muñeca libre, surgirán errores de pintura; y esos errores, a su vez, harán que la muñeca pierda su inspirada soltura.....los finales de la pincelada deben ser...el pintor debe ser igualmente hábil en las formas circulares y angulares, en las rectas y curvas, en las ascendentes y descendentes; el pincel va a la izquierda, a la derecha, hacia arriba, hacia abajo, brusco y decidido, se interrumpe de manera abrupta, se alarga de forma oblicua, ya fluyendo hacia las profundidades como el agua, ya alzándose hacia las alturas, como la llama.....*». En su capítulo VI Los movimientos de la muñeca: «*...La Pincelada Única es ante todo el primer paso elemental en el aprendizaje de la caligrafía y de la pintura; las variantes del trazo constituyen el método mas sencillo y básico del manejo de la tinta y del pincel.....cualquier forma plástica se ciñe siempre a los principios elementales incluidos en los diversos tipos de líneas y relieves.....es preciso abordar, en primer lugar, la cuestión de los movimientos de la muñeca. Hay que trabajar con soltura, sin posar la mano, para que el trazo sea capaz de abrupta metamorfosis....la firmeza de la muñeca permite.....la ligereza de la muñeca hará....la muñeca rigurosamente perpendicular hace.... si la muñe-*

*ca se inclina.....si acelera su movimiento.....de la lentitud de la muñeca nacen.....las variaciones de la muñeca producen....sus cambios generan imprevistos y rarezas. Sus excentricidades pueden obrar milagros y.....*». En su capítulo IX El método del trazo quebrado: «*Mediante el trazo quebrado el pincel sugiere el relieve vivo de las cosas....por lo tanto se habla de distintos tipos de trazos quebrados: Nubes arremolinadas, Talados con hacha, Cáñamo esparcido, Cuerda deshecha, Haz enmarañado, Sin huesos, Calavera,.....Existe una adaptación entre tal montaña y tal brazo quebrado....la montaña posee su propia función, y la función de los trazos quebrados es la de permitir que la montaña se deje expresar de forma plástica. Hay que dominar la montaña para crear, pero también hay que dominar el trazo quebrado para poder expresar de forma plástica ésta creación.....*»

El hecho de que los distintos tipos de trazo —pinceladas únicas— tengan un nombre propio tradicional resulta asombroso para nuestra mentalidad occidental y sugerente para todo dibujante.

Creo que investigaciones en ésta dirección serían de un enorme interés disciplinar amén de práctico. Abordar la enseñanza del gesto con un método específico incluyéndola desde el principio en el aprendizaje gráfico con la misma atención que se otorga a la observación y la apreciación sería clarificador para la consecución de nuestro objetivo: formar arquitectos.

El dibujo en la arquitectura es un arte aplicado a otro arte; juega un doble papel: ha de ser fiel a sí mismo y servir al otro. Ambas condiciones se acuerdan en el proyectar en una subordinación del dibujo que no es reduccionista ni claudicante, sino íntima colaboración. El proyectar se articula mediante estrategias gráficas donde lo gestual ocupa un papel sutil que se evidencia sobre todo en los primeros dibujos: bocetos, croquis... un dibujar en el que a través del movimiento de la mano se vacía la conciencia a pesar de la voluntad. Lo gestual —aparte de las características de estos dibujos y su vínculo con el pensamiento arquitectónico— se nos aparece como una suerte de «indicador» de autenticidad; un «participar en los gestos mismos de la Creación». Cuando a través de la mano el trazo tantea, explora, vagabundea sin rumbo...el «dibujar bien» se anula, el dibujo es secreto y no se juzga con criterios estéticos...simplemente es. Y ese ser sólo es aceptado e incluido en el proceso del proyectar cuando proviene del gesto auténtico de una mano, *habituada por el aprendizaje*, a moverse y reconocer el compás del propio ritmo interior.

Inducir éste hábito cuanto antes es básico para el estudiante. En un arquitecto maduro éstos dibujos pueden ser el reflejo más o menos claro de la idea como principio, pero en el aprendiz, no suelen serlo. Comúnmente suele proyectar desde adjetivos heterogéneos de una realidad sin figura. Cualquier cosa puede estar en ese magma inicial: sensaciones, deseos, relaciones, anticipaciones de forma...y cada cosa necesita ser avalada por el gesto.

NOTAS

<sup>1</sup> OSVALDO SVANASCINI, *La pintura zen y otros ensayos de arte japonés*, Kier, Buenos Aires 1979; p.63.

<sup>2</sup> HERBERT READ, *Educación por el arte*. Paidós, Barcelona 1986; p.181

<sup>3</sup> FRANÇOIS CHENG, *Vacío y plenitud*, Siruela, Madrid 1979.

<sup>4</sup> «Shi Tao. Enseñanzas sobre pintura del monje Calabaza Amarga» en: *El Paseante*, nº 20/22, Siruela, Madrid 1993; pp.104-119.



Erich Mendelsohn