

Una línea por el dibujo

Eulalia De Valdenebro Cajiao

Magíster en Artes Plásticas y Visuales
Universidad Nacional de Colombia

Revista Puntos No 6

Bogotá, enero 2011

Facultad de Artes

Pontificia Universidad Javeriana.

ISSN: 20112692

El dibujo ha sido en mi carrera un motor, porque siempre he tenido la necesidad de entenderlo, definirlo, ubicarlo. Esta necesidad se mantiene insatisfecha y se ha convertido en un sistema de búsqueda basado en la negación de certezas a manera de una estrategia creativa. El dibujo ha sido para mí la máquina del movimiento perpetuo, o al menos incesante.

En el seminario de actualización “El Dibujo en y para las Artes Visuales”, dentro del cual desarrollé esta ponencia, me di cuenta que a muchos de los participantes nos atraviesan, de una u otra manera, las mismas preguntas respecto al dibujo: ¿qué es lo esencial en él? ¿Cuáles son sus partes? ¿Son indispensables? ¿La línea es la respuesta? ¿Qué es una línea? ¿Una huella, una marca, un gesto, un trazo? ¿De quién? ¿Solo hace líneas el dibujante? ¿Qué es lo específico del dibujo? ¿Es esencialmente óptico? ¿Cómo se enseña algo que solo me genera preguntas?

Mi propuesta para el seminario fue seguir la línea del intento por responderlas, siempre usando el contexto académico en el cual se ha desarrollado buena parte de mi búsqueda.

Empezaré pues aclarando una dicotomía que se da actualmente en mi trabajo, precisamente porque es la que aporta la tensión fundamental del sistema de negaciones mencionado. Esta dicotomía ha sido importante también para entender que no hay una verdad al respecto de lo que el dibujo es, sino que hay maneras de asumir su modo de ser. Esta actitud es fundamental en mis clases, pues dudo profundamente de la posibilidad de definir lo que es un buen dibujo. Desde mi propia experiencia, me parece que habrá maneras de dibujar para cada necesidad, y el dibujo solo estará bien en la medida que sea coherente con ella.

...31



fig. 1. Tres ilustraciones científicas, acuarela sobre papel, 35 x 50 cm. y tres trabajos de dibujo táctil, intervenciones *in situ*, dimensiones variables. Eulalia De Valdenebro, 2004 a 2009

La dicotomía se da pues entre un dibujo óptico¹ y un dibujo táctil. El primero es un trabajo en donde se privilegia el sentido de la vista con la distancia que este implica respecto a las cosas que ve. Tal distancia también pone las condiciones para que el dibujo se entienda desde una función representacional, que en el caso de la ilustración botánica es coherente con la necesidad de describir y reconstruir al detalle una especie. Este trabajo en específico implica cierta idealización y comprensión de las etapas vitales de la planta. La ilustración botánica no retrata un individuo vegetal, más bien inventa uno en donde se reúnen todas las características de la especie. Esta representación tiene, además de la distancia óptica, la distancia trascendental de dibujar algo que realmente no existe. Al menos de la manera completa y aislada en que se presenta una ilustración botánica. Las decisiones plásticas tomadas en este trabajo no corresponden al capricho del dibujante, sino a las exigencias y a los protocolos científicos, hay aquí una necesidad externa que determina todas las decisiones del dibujante.

El dibujo táctil aparece en la dicotomía como oposición del dibujo óptico (ilustración botánica), al anular la distancia de la vista, se privilegia el sentido del tacto y con él todo el cuerpo. Este es el sentido común si pensamos que la piel recubre todo, se vuelve membrana sensible a las vibraciones, a la presión, a la luz, a las cosas microscópicas que trae el aire y a las corrientes que las transportan. Al anular la distancia óptica aparece pues la inmediatez, el encuentro directo con el mundo crudo. Desaparece el mundo

representado, trascendental. Estamos en la pura inmanencia de las cosas, en la sensación directa que producen.

Llegar a anular esa distancia óptica ha sido un camino de negaciones que empezó en la universidad, en donde entendía el dibujo como el proceso previo a una pintura. El boceto, la fase preliminar o el contorno a ser rellenado con color; como bien nos enseña la clásica Historia del Arte eucrónica y eurocéntrica. La primera idea de negación consistió pues en cambiarlo de función, y por tanto de lugar. El dibujo pasó a la superficie de la pintura y perdió la función de boceto.

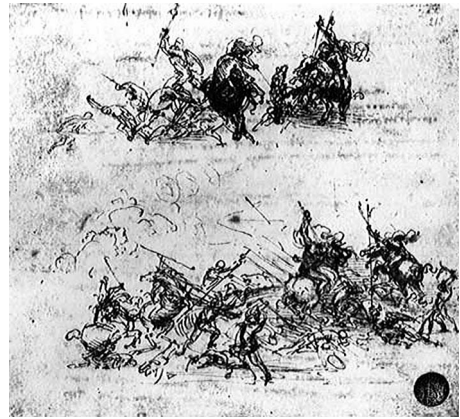


fig. 2. Batalla de Anghiari, 1503, Leonardo da Vinci

La pintura se convirtió en el soporte del dibujo, le daba la densidad necesaria para que se apoyara, aportaba el color, el espacio y pretendía mantenerse desligada de él. El dibujo se superponía a eso que la pintura proponía, teniendo entonces la última palabra, no la primera como en el caso del boceto. Aparecía como un acto final, sellador como el barniz, improvisado pero ensayado, como una firma. Surgió aquí una contradicción insalvable de separación y dependencia. También pretendía una falsa frescura que nunca se sacrifica en un boceto.

1 En el texto *Francis Bacon Lógica de la sensación*, Gilles Deleuze reintroduce los términos de háptico y táctil oponiéndolos al de óptico. Estos fueron usados inicialmente por Worringer en sus investigaciones sobre el arte egipcio. Deleuze da un nuevo uso a estas categorías refiriéndolas desde la pura sensación, desde la manera en que percibimos; las usa como una metáfora del funcionamiento de la visión, en donde el ojo recorre las obras como el dedo de un ciego. En mi trabajo, lo táctil aparece como la participación de todo el cuerpo a la vez que una relación inmediata, táctil y sin distancia óptica.

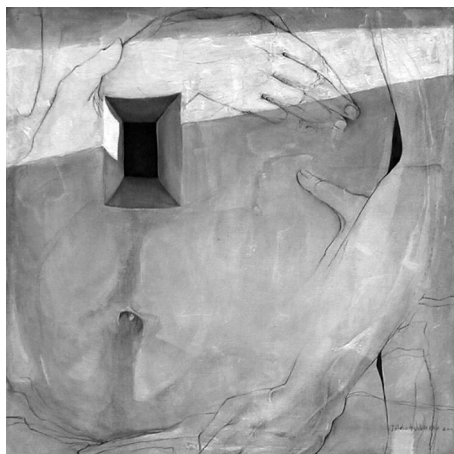


fig. 3. Buzona 515, acrílico sobre lienzo, 70 x 70 cm.
Eulalia De Valdenebro, 2002

El paso siguiente fue la negación de esa pintura-soporte. Entonces desapareció el color y la densidad del lienzo, hice varios intentos por la desmaterialización del soporte. Este llegó a hacerse bastante liviano, transparente, a perder casi toda su densidad, pero de todas maneras estaba presente y sosteniendo el dibujo, siendo un receptor del gesto. Seguía pretendiendo ser una cosa neutra pero obviamente se hacía muy presente e indispensable para la existencia del dibujo.

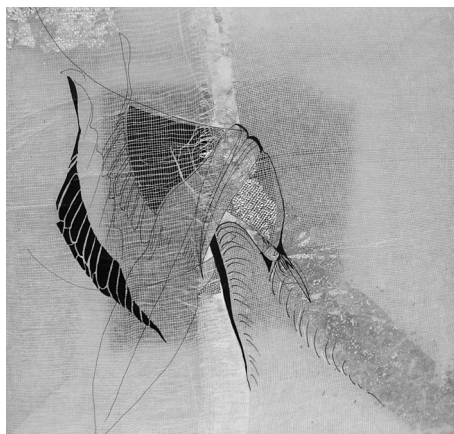


fig. 4. Densidad travesera, tinta sobre papel montado en tarlatana y madera, 30 x 30 cm. Eulalia De Valdenebro, 2006

La negación del soporte se hizo tan complicada por un asunto del concepto mismo del dibujo: si lo entendemos como gesto que queda guardado en un soporte, se asume también que el instrumento, y sobretodo el dibujante que lo manipula, ejerce una jerarquía en esa relación. La jerarquía del creador, quien da forma a lo informe, quien pone la figura sobre el fondo, la del artista sobre la materia. Esta jerarquía implica que todo sucede en un plano trascendental, en donde la percepción misma del mundo es seleccionada, digerida y revertida por el artista sobre la materia o el soporte.

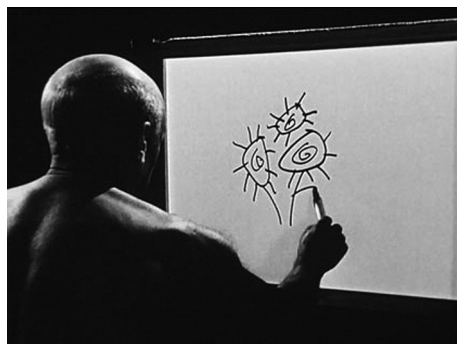


fig. 5. Pablo Picasso dibujando

Me planteé pues la posibilidad de pensar un dibujo que careciera de ese orden jerárquico, solo para saber si era indispensable en la definición del dibujo. Intenté quitar lo último que me quedaba, mi propio gesto. Negar el instrumento me desaparecía a mí como hacedora y se mantenía de todas maneras la pregunta por el elemento esencial al dibujo. Empezaba a intuir que sería una línea que no fuese un gesto; una línea que no dependiera de su función, de su instrumento, de su hacedor o su soporte. Creo que en ese momento empecé a moverme por fin en el plano de la inmanencia de las cosas, a reconocer en ellas las potencias del dibujo y a la vez, empecé a entender que el problema había

estado siempre planteado desde los términos poéticos y modernos expuestos.

El problema radica en que esos términos funcionan en un Régimen Poético de valoración de las artes, que empezó a romperse desde la modernidad con su intento por liberar las funciones de los fines. El Régimen Poético es un sistema en el cual, de los géneros artísticos, se desprenden unos parámetros claros para las funciones de los elementos en una obra. Este régimen supone las obras como organismos en donde cada parte tiene un efecto propio y este elemento determina la naturaleza de los demás. Es el régimen bajo el cual se valora el Barroco, la ilustración botánica o los *realities*. Solo en esos contextos de funcionalidad específica, es válido afirmar que una obra es correcta, pues habrá seguido bien las reglas planteadas, usando la creatividad y la técnica para moverse dentro de ellas. Algunas clases del pregrado deben funcionar así también, pero no se puede pretender que el arte sea un concurso de “hacer bien”. Me parece que en ese orden de ideas se deja por fuera el problema del disenso y de la crítica como otro punto de vista. Queda por fuera la propuesta misma del arte como construcción de sociedad, porque todo se hace simple corroboración, técnica y adulación.

El problema de la negación del instrumento me arrojó a un problema mayor, que pone en cuestión todo un sistema de pensamiento a la vez que abre una dimensión política en mi trabajo. En ese nuevo espacio exploro la relación que establecemos con la naturaleza, pero ese es un tema que se sale del propósito de la ponencia.

Tratando de encontrar pues un dibujo en donde desaparezca incluso mi propio gesto, entro a un bosque de cultivo de pinos en las cercanías de Bogotá, a orillas del embalse San Rafael. Me dispongo a poner en tensión mi propia fuerza con la fuerza de la raíz de un árbol talado. Pretendo descubrir la manera en que ella ha penetrado la tierra excavando alrededor de

la huella que es su propio cuerpo. Retiro el material que la raíz ha atravesado y que la oculta a nuestros ojos, persigo sus gestos, de alguna manera los imito.

La raíz me interesó formalmente porque imaginé en su manera de ser, propiedades de la línea (aún la entiendo como elemento fundamental al dibujo). En este caso, buscaba una línea que no fuese producto de mi gesto, el dibujo aparecería entonces como el vestigio del encuentro de mi cuerpo con el suyo.

En la raíz, el cuerpo es huella de su experiencia, lleva tatuado en sus formas el encuentro con la montaña. Es recorrido acumulado a lo largo de su vida, rastro de un filamento que atraviesa la tierra, crece lentamente sin destino, con el único fin de penetrarla, sujetarse a ella, alimentarse de ella sin distancia alguna. Su vida es un encuentro directo con la densidad del terreno, tanteo ciego del recorrido posible, proceder táctil.

Mi cuerpo entra al encuentro del cuerpo de la raíz; empiezo quitando las hojas caídas, la tierra suelta, la tierra dura y las piedras por entre las cuales abrió ella su recorrido; la fuerza que hago al retirarlos es equivalente a la fuerza que ella hizo para penetrarlos. Procedo como ella, llego a ser como ella, devengo raíz porque ahora mi proceder es ciego, o más bien, sin distancia alguna respecto a los materiales que penetro. Hago parte del lugar mientras ella, la raíz, se desliga del mismo haciéndose visible, estableciendo una distancia con los materiales que nunca antes había tenido; ella deviene línea. Excavar la raíz le permite a ella hacerse visible y moverse, habitar otros espacios a través de su imagen proyectada, separarse de su lugar específico mientras que yo lo penetro, hago parte de él y llego yo misma a ser raíz. Lugar, cuerpo y raíz se encuentran pues en esta acción. La resistencia que pone el terreno genera en la raíz direcciones, grosores, fuerzas, giros; en mi cuerpo deviniendo raíz, genera ritmos, movimientos, una respiración que

evidencia la fuerza que hago, una posición y una velocidad en mis brazos; la mirada deja de ser el sentido que me orienta y es reemplazada por el tacto y por el sonido. Mi proceder es ahora táctil y sin distancia como el de ella a lo largo de su vida.



fig. 6. Ser raíz, fotograma del video 8". Eulalia De Valdenebro, 2007

Encontré en esta acción lo que he llamado "dibujo táctil", en donde participa todo el cuerpo, no hay función representacional, no hay soporte ni instrumento porque el gesto no tiene una posición jerárquica. Un dibujo que es el vestigio de un encuentro de fuerzas, entre la inminencia de la tierra y los cuerpos implicados.

Con este trabajo surgió aún con más fuerza la pregunta por lo esencial del dibujo. Pero me encontraba ante la paradójica situación de "el dibujo es todo" o "el dibujo es nada" que para el caso, afirman exactamente lo mismo. Estaba ante un dibujo que había negado todas sus posibles definiciones y que a su vez se mostraba desde una intervención *in situ*, registrada y proyectada en video.

En el libro *Le Partage du sensible* (Rancière, 1998, p. 26), encuentro un concepto que me ayuda a enfrentar la situación. En él se expone el concepto de Regímenes de Identificación de las artes que ya he mencionado antes. En ellos el asunto de los géneros artísticos es determinante, sobre todo al definir los regímenes poético

y estético. Este último se gesta en los cambios profundos que trajo el pensamiento moderno. En efecto, las estructuras que soportaban la autoridad se derrumbaron al tiempo que las estructuras mentales que se representaban en las obras de arte, no por simple sincronía sino porque son los mismos esquemas. Los géneros artísticos empezaron a borrar sus fronteras o a buscar la pureza de sus propios medios. Despojando el arte del orden y justificación que el régimen poético garantizaba, los medios se desligaron de los fines en las artes.

En un posterior análisis del mismo autor, sobre el pensamiento postutópico del arte, encuentro este párrafo en donde la desespecificación aparece como un elemento clave del arte dentro del régimen estético (arte contemporáneo):

"El arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común. Las prácticas del arte [...] van en una misma dirección: la de una desespecificación de los instrumentos, materiales o dispositivos propios de las diferentes artes, la de la convergencia hacia una misma idea y práctica del arte como forma de ocupar un lugar en el que se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos" (Rancière, 2005, p. 17).

Encontré aquí un correlato de mi experiencia, pero con una dificultad: el dibujo nunca ha sido un instrumento propio de un arte en especial o un género artístico como tal, siempre ha participado en los procesos creativos de todos los que sí han llegado a serlo: ha participado en los procesos de la pintura, la escultura, la arquitectura, el cine o la música. En vista de que no es posible pensar la desespecificación en función de algo que nunca ha estado especificado, creo que, en el caso del dibujo, es una potencia que le es propia.

Esta potencia la he llegado a entender como la posibilidad que tiene el dibujo para ser parte

del pensamiento. Para ser una herramienta similar a la razón, pero que no se mueve solo en un plano abstracto sino que implica las percepciones físicas del cuerpo, el tiempo y la intuición. Una herramienta cuya principal virtud es la precariedad de sus instrumentos, la sencillez de su elemento fundamental (la línea) y que, precisamente por eso, no ponen ningún obstáculo entre la sensibilidad, el pensamiento y la materia.

Esto es lo único que creo puedo enseñar acerca del dibujo, su increíble manera de ser pensamiento, de ser acción y proceso. Más allá de cualquier técnica u opción formal entre otras, el dibujo nos ayuda a pensar, a entendernos y por eso siempre está abierto. No se lo puede enmarcar en los parámetros de un género artístico porque no lo es y nunca lo fue. Louis Burgeois dice que es una semilla para la escultura y lo hace entendiéndolo como pura potencia de ser, no como un boceto, sino como parte de un proceso. Esta es la manera en que trato de abordarlo ahora, como una acción que puede mostrarse, no como una obra finalizada sino como algo que se ve en pleno funcionamiento, un proceso que se acumula y que no se cierra. Para mí ha dejado de ser algo con órganos y funciones, y ha llegado a ser un sistema que se va construyendo, algo como un hongo que crece en todas las direcciones o como las olas del mar que al morir forman la siguiente. Motor incesante.

Siguiendo esta línea que he propuesto, me parece que el dibujo no puede ser tratado como un género, porque eso que nos maravilla en él, radica justamente en que no lo es. Radica en esa posibilidad de vertirse entre ellos sin llegar a asentarse en ningún lugar. Tiene un comporta-

miento líquido, inasible y precario que a la vez lo hace versátil y así llega a ser parte del pensamiento mismo.



fig. 7 Capas del dibujo *Ser Creciente*, que imitan el proceso de formación de la creciente de un río. Cada capa está hecha con la máxima apertura de las articulaciones del brazo: hombro, codo, muñeca. Cada capa es de 5 x 1,20 m. Eulalia De Valdenebro, 2009

BIBLIOGRAFÍA

- DELEUZE, GILLES (2002), *Francis Bacon Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros.
- RANCIÈRE, JACQUES (1998), *Le partage du sensible*, París, La fabrique.
- RANCIÈRE, JACQUES (2005), *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.